



MARIA MÄKELÄ

USKOTON MIELI JA TEKSTUAALISET PETOKSET

*Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot
narratologisena haasteena*

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikön johtokunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston
Pinni B:n luentosalissa 1097, Kanslerinrinne 1, Tampere,
29. päivänä lokakuuta 2011 klo 12.

English abstract

TAMPEREEN YLIOPISTO

USKOTON MIELI JA TEKSTUAALISET PETOKSET

Maria Mäkelä

USKOTON MIELI JA TEKSTUAALISET PETOKSET

*Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot
narratologisena haasteena*

Akateeminen väitöskirja
Yleinen kirjallisuustiede
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Tampereen yliopisto

Copyright ©2011 Tampere University Press ja tekijä

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
Kalevantie 5
PL 617
33014 Tampereen yliopisto
puhelin 040 190 9800
fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Taitto
Maaret Kihlakaski

Kansi
Mikko Reinikka

Kannen maalaus:
René Magritte, *Les Amants*, 1928 © Adagp / Kuvasto 2011

ISBN 978-951-44-8568-8 (nid.)

Acta Electronica Universitatis Tamperensis
ISBN 978-951-44-8569-5 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2011

Sisällys

Kiitokset	7
-----------------	---

I

JOHDANTO	11
Aluksi (kaiken latteudesta)	11
Narratologia: kirjallisuuden teoriasta mielen teoriaan – ja kohti tulkintaa?	21
Kertomuksen mielet: kokemuksellisuudesta, välitteisyydestä, metarepresentaatioista ja kertomuksellisesta halusta	41
Valinnoista: tutkimuksen eteneminen	59

II

<i>LA PRINCESSE DE CLÈVES:</i>	
SKEMAATTINEN TAJUNNANKUVAUS	66
<i>Paraitre</i> : oikein ja väärin lukeminen	66
Intersubjektiivisuus ja lukeminen	74
Skemaattinen tajunnan esittäminen	85
<i>Les Exemples inimitables</i>	109

III

<i>LES LIAISONS DANGEREUSES: KOKIJAT, TEKIJÄT JA LUKIJAT</i>		116
Intohimon materiaaliset todisteet		116
Tekemällä tehty tunne ja taiteen epäluotettavuus		125
<i>La Double existence</i> ja taiteen murtuminen		148

IV

<i>MADAME BOVARY:</i>	
TAJUNNANKUVAUKSEN MAHDOTTOMUUS	157
Bovary-metodi	157
Millaista sen olisi pitänyt olla? Vapaa epäsuora esitys kerronnan hierarkian murtumana	163
Lukijasta tekijäksi: bovariaaninen ahdistus	181

V

THE AWAKENING: METAFORINEN HAVAINTO

JA EI-EMANSIPATORINEN KERRONTA	191
Chopinin ”Kreoli-Bovary” ja ei niin vapauttava herääminen .	191
Metaforinen havainto	195
Viimeinen uinti	218

VI

SA FEMME: MAHDOLLISET MIELET	225
Tarinamaailma tajunnankuvauksena	225
Kerronnalliset kynnökset ja kaksinkertainen vapaa epäsuora esitys	236
<i>Clairement</i> – sisäisyyden mestarit	251

VII

VÄLTÄMÄTTÖMYYDEN KEHÄ JA MUITA KERROTUN

MIELEN OIREITA: RICHARD FORDIN NOVELLIT

”OMA RAUHA” JA ”JÄLLENNÄKEMINEN”	259
Fordin minäkertojat ja lievä häirintä	259
Huolestuttavan luonnollisia tunnustuksia?	263
Projisoitu ja kadotettu kokemuksellisuus	269
Pettävä mieli	287

VIII

NARRATOLOGI HARJOITTELIJANA VALKOISESSA TALOSSA:

CLINTON–LEWINSKY -SKANDAALI JA KIRJALLINEN MIELI	291
Kerronnallistamisesta kirjallistamiseen	291
Palimpsesti ja poeettinen oikeus	300
Tajunnankuvauksen kaksoisfunktiot ja odotuksenmukainen kokemuksellisuus	312
Ehjat kertomukset ja kirjallinen kaksoiselämä	338
Lukeminen ja luonnottomuus	359
LOPUKSI	363
KIRJALLISUUS	366

KIITOKSET

Kahta henkilöä kiitän siitä, että on yleensäkin minkäänlaista väitöskirjaa: Ensinnäkin mestaria ja työni ohjaajaa, yleisen kirjallisuustieteen professori Pekka Tammea, joka on ollut esikuvani vuoden 2000 syyskuusta lähtien. Toiseksi opettajaani ja läheistä kollegaani, yliassistentti Markku Lehtimäkeä, jonka tukeen olen aina voinut luottaa. Olette opettaneet minua enemmän kuin Myllyhaan ala-aste konsanaan, muun muassa lukemaan. Jatko-opiskeluaikani kirittäjä Laura Karttunen on valanut minuun rohkeutta silloin, kun kukaan muu ei olisi uskonut että se on edes tarpeen. Hän on ihminen jolle soitan aina ensimmäisenä. Suomen kirjallisuuden professori Mari Hatavara on omalla tinkimättömyydellään osoittanut minullekin, että pitää tehdä eikä meinata. Monen käytännön pulman ratkaisu on ollut Marilla. Mainitut henkilöt takaavat, että Tampereen narratologinen koulukunta on oikeasti olemassa, ja siksi olen itsekin tätä työtä halunnut tehdä.

Suuri osa tästä väitöskirjatutkimuksesta on syntynyt vuorovaikutuksessa ulkomaisten tutkijakollegoiden kanssa, mutta rakkaimmat työtoverit istuvat (melkein kaikki) naapurihuoneissa: Tarja Aaltonen, Liisa Ahlava, Sanna Bruun, Tarja-Liisa Hypén, Matti Hyvärinen, Maria Ihonen, Markku Ihonen, Marjo Kolehmainen, Mirja Kokko, Ilmari Kortelainen, Päivi Kuusi, Maria Laakso, Toni Lahtinen, Kati Lampinen, Tarja Lipsonen, Päivi Mehtonen, Netta Nakari, Tommi Nieminen, Saijamari Pakkala, Anne Päivärinta, Tytti Rantanen, Eila Rantonen, Laura Saarenmaa, Markku Salmela, Antti Salminen, Anne Sannikka, Sami Simola, Markku Soikkeli, Jarkko Toikkanen ja Hannu Tommola. Kaikki mainitut henkilöt ovat auttaneet, tiesivät he sitä itse tai eivät. Teidän vuoksenne Tampereen yliopisto, Rauhaniemen

kansankylpylä ja jotkin muut huoneet ovat maailman mielenkiintoisimpia tutkimuspaikkoja. Kollegojen lisäksi kiitän opiskelijoitani, jotka ovat tyrehtymätön inspiraation, ilon ja teeskentelemättömän palautteen lähde.

Väitöskirjan olomuotoon ovat vaikuttaneet ratkaisevasti pro gradu -tutkimukseni tarkastaja professori Mikko Keskinen sekä lisensiaatin työni tarkastajat ja väitöskirjan esitarkastajat professori Lea Rojola ja yliassistentti Samuli Hägg. Heidän lausuntojensa lukeminen on ollut joka kerta mieltä mullistava kokemus. Kotimaisista kommentoijista haluan mainita vielä erikseen tohtoriohjelman johtajan, professori Pirjo Lyytikäisen ja professori Bo Petterssonin, jotka ovat lukeneet tuotoksiani paneutuvammin kuin virka olisi vaatinut. Tämän väitöskirjan osia ja versioita on käsitelty erityisesti Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen tutkijaseminaarissa sekä Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallisen tohtoriohjelman kokoontumisissa. Näiden raatien palaute on ollut korvaamatonta, kiitos kaikille keskustelijoille! Ranskankielisten sitaattien oikoluvusta olen ikuisesti kiitollinen tarkkasilmäiselle Philippe Jacobille, ja muusta oikoluvusta Ulla-Riikka Uurrolle. Kiitokset myös TUP:in Outi Sisätölle ja Maaret Kihlakaskelle innostuneesta toimitustyöstä.

Rahallisesta tuesta kiitän Jenny ja Antti Wihurin rahastoa, Koneen Säätiötä, Tampereen Yliopiston Tukisäätiötä ja Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallista tohtoriohjelmää. On ollut rahaa tutkia ja käydä konferensseissa. Olen saanut toimia entisellä Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksella mielekkäissä työtehtävissä; oppiainemme siirtyminen osaksi Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikköä tammikuussa 2011 on osoittautunut onnelliseksi käänneeksi, ja tästä voi kiittää erityisesti yksikön avainhenkilöitä, johtaja Jukka Havua ja amanuenssi Tiina Harjulaa. Minulle on taattu parhaat mahdolliset eväät väitöstutkimuksen valmiiksi saattamiseen.

Vanhempani, siskoni Laura puolisoineen ja koko lähisuku ovat aina jaksaneet hurrata katsomossa. Joukko läheisiä ystäviä on kestänyt minua jo vuosia. On selvää, että ilman tällaisia ihmisiä ei synny omia ajatuksia, joihin voi vielä kaiken lisäksi luottaa. Tyttäreni Viivin kautta

lähetän erityiskiitoksen pesukoneemme alla asuvalle pelleperheelle eli Pipulle, Annolle, Ynnylle sekä heidän koiralleen Innulle. He tietävät mitä on sirkus. Puolisoani Saulia kiitän erityisesti siitä, että hän jatkuvasti muistuttaa minulle mitä on todellinen sanataide, laulun lahja. Tämä väitöskirja on omistettu näille kahdelle suunsoittajalle Saulille ja Viiville, ilmeisistä syistä.

Tampereella 12. syyskuuta 2011

Maria Mäkelä

JOHDANTO

Aluksi (kaiken latteudesta)

Tämä väitöskirja on narratologinen tutkimus *deskriptiivisen poetiikan* hengessä. Tavoitteena on luoda uutta teoriaa tajunnankuvauksen muodoista, kehityksestä ja merkityksistä. Kuten deskriptiivisen poetiikan metodi edellyttää ja sallii, teoreettiset oivallukset syntyvät yksittäisten tekstien analyysistä ja uudistunut teoria muokkaa edelleen teosanalyysijä. Tutkimuksen kohteena ovat yhtä lailla klassinen ja jälkiklassinen narratologia kuin myös kielletyn romanssin topoksen ja tajunnankuvauksen kirjalliset kytkökset. Väitän, että monet uskotomuuskirjallisuudessa toistuvat teemat juontavat juurensa kokevien mielten kerronnallistamiseen ja tekstualisointiin liittyvistä ongelmista eli tajunnankuvauksen raketeellisista ehdoista. Tämä väite edellyttää olemassa olevien narratologisten analyysivälineiden kriittistä muokkaamista.

Neljä ensimmäistä kohdetekstiä ovat valikoima länsimaisen kaunokirjallisuuden keskeistä aviorikostraditiota: Madame de La Fayetteen *Clèvesin ruhtinatar* (CR; *La Princesse de Clèves* 1678, PC); Choderlos de Laclos'n *Vaarallisia suhteita* (VS; *Les Liaisons dangereuses* 1782, LD); Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* (RB; *Madame Bovary* 1857, MB); ja

Kate Chopinin *Herääminen* (*H*; *The Awakening* 1899, *A*) osoittavat, miten kirjallisen uskottomuuden temaattiset aiheumat syntyvät vuoropuhelussa mielten kuvaamisen kielellisten ja kerronnallisten keinojen kanssa. Loput kohdetekstit ovat kokoelma samojen konventioiden jälkimodernistisia muunnoksia: Emmanuèle Bernheimin pienoisromaanin *Hänen vaimonsa, eli Toinen nainen* (*HV*; *Sa femme* 1993, *SF*); Richard Fordin novellit ”Oma Rauha” (”OR”; ”Privacy”, ”P”) ja ”Jälleennäkeminen” (”J”; ”Reunion”, ”R”) kokoelmasta *Syntien paljous* (*A Multitude of Sins* 2001); sekä viimeiseksi joukko tekstejä liittyen vuoden 1998 Clinton–Lewinsky-skandaaliin, tärkeimpinä analyysin kohteina Andrew Mortonin Lewinsky-elämäkerta *Monican tarina* (*MT*; *Monica’s Story* 1999, *MS*), erikoissyöttäjä Kenneth Starrin laatima juridinen asiakirja *The Starr Report* (*SR*, 1998), Clintonin omaelämäkerta *Elämäni* (*E*; *My Life* 2004, *ML*) ja todistajanlausunnoista muokattu ”runokirja” *Poetry under Oath* (*PO*, 1998). Tosielämän mediaskandaaliin liittyvien tekstien nostaminen osaksi kohdetekstivalikoimaa on ensin ajateltuna nurinkurinen teko tutkimuksessa, jossa haetaan suorastaan traditionaalisessa hengessä kertomakirjallisuuden erityislaatua. Tutkimuksen kuluessa havainnollistan, miten romaanitaiteen konventiot tuottavat ”kirjallisen mielen”, joka poikkeaa ratkaisevasti todellisista ihmismielistä; kuitenkin tutkimukseni lopuksi sovellan kirjallisia malleja kuvauksiin Clintonista ja Lewinskystä. Viimeisessä analyysiluvussa tämä konstruoitu kirjallinen mieli kuuluukin pohjimmiltaan vain skandaalin ”lukijalle”, joka on alkanut Emma Bovaryn tapaan sekoittaa kirjallisia konventioita tosielämän tapahtumiin. Kaunokirjallisista konventioista tuleekin tutkimuksen kuluessa sekä tulkinnan metodi että sen konteksti.

Vaikka tutkimuksessani suhtaudutaankin monessa yhteydessä kriittisesti kognitiiviseen narratologiaan (yhteen jälkiklassisen narratologian keskeisimmistä paradigmoista), juuri kognitiotieteisiin pohjautuvat uudet lähestymistavat kuten mieltenvälisyys ja niin kutsuttu mielen teoria auttavat lähestymään sitä kertovassa tekstissä esiintyvää kognitiivista monikerroksisuutta, joka on tutkimieni konventioiden kannalta keskeistä: toisten mielten lukeminen ja tulkinta ovat elin-

tärkeitä strategioita niin fiktiivisen kokemusmaailman, kerronnan kuin myös kertomuksen lukemisen tasolla. Tämä havainto johtaa uudenlaiseen näkemykseen kertovassa fiktiossa esiintyvistä välitteisyydestä: miten kokemuksesta tulee (tai ei tule) kertomus ja miten tämä kerronnallistamisen prosessi – tai prosessin epäonnistuminen – nousevat itsessään kohdetekstien keskeisiksi teemoiksi.

Kaikkien teosanalyysieni läpi kulkevat seuraavat teoreettiset pääajatukset:

- 1) Kaunokirjallinen tajunnankuvaus poikkeaa kaikessa materiaalisuudessaan, intentionaalisuudessaan ja rakenteellisessa määräytyneisyydessään todellisista ihmismielistä ja niiden toiminnasta, ja juuri siksi sillä on erityinen kyky tematisoida mielen, kielen ja kertomusmuodon suhteita. Siten kognitiotieteelliset mallit eivät yksin selitä kirjallisten tajunnakuvausten toimintaperiaatteita tai niiden tulkintaa.
- 2) Modernissa kertomakirjallisuudessa elää vahva tajunnankuvausta purkava tendenssi, joka ilmenee erityisesti fiktiivisen maailman sisällä tapahtuvan henkilöhahmojen välisen ajatustenlukemisen ja fiktiivisen kerronnan konventioiden (esimerkiksi henkilöhahmojen mielten tekstuaalisen läpinäkyvyyden) problemaattisina suhteina. Mieliä konstruoidaan niin henkilöhahmojen, kertojien kuin lukijoidenkin tasolla, ja tästä hierarkkisesta lukijaposition rakentumisesta kumpuavat uskottomuuskertomuksissa toistuvat lukemisen ja väärinlukemisen teemat.
- 3) Kirjoitettu ja kerronnallistettu mieli on lähtökohtaisesti *uskoton* niille oletetuille yksilöllisille kokemuksille, joita se pyrkii näennäisesti heijastamaan. Kirjoitetun mielen aina jo valmiiksi itseään kyseenalaistava olemus haastaa totutun lähestymistavan tajunnankuvaukseen mielen paljastamisena; henkilöhahmon verbalisoitu mieli näyttäytyy enemmän aktiivisena konstruoijana kuin kerronnalle alistaisena kuvauksen kohteena.

- 4) Kirjallisuuden luomien mielten rakenteellisia ominaisuuksia ei voi erottaa sisäiseen kokemukseen liittyvistä kirjallisista teemoista, jotka syntyvät jatkuvassa vuorovaikutuksessa kertovien rakenteiden kanssa. Esimerkiksi uskottomuus tai aviorikos on toistuva kirjallinen *topos* (aihe), mutta tähän aihepiiriin liittyvät *teemat* ovat seurausta aiheen käsittelyyn valituista kielellisistä ja kerronnallisista *keinoista*.¹ Tässä tutkimuksessa aihetta ja rakenteita yhdistäviä teemoja ovat esimerkiksi jo mainittu lukeminen ja väärinlukeminen; intohimon ”latteus” ja banalisoituminen; uskottomuus uskottomuutena totuudelle ja mielensisäisten fiktioiden luominen; tai aviorikos ulkoapäin tuotuna kirjallisena kehiksenä.
- 5) *Kertomus* kaunokirjallisessa ympäristössä on toisenlaisen järjestelyn tulosta kuin kertomus kognitiivisena ja sosiaalisena työkaluna, sillä fiktion monikerroksinen kommunikatiivinen rakenne houkuttelee

1. Aviorikos kirjallisena topoksena on ollut useankin tutkimuksen aiheena, mutta ei yhdenkään narratologisen tutkimuksen. Edelleen painavin kirjallisuustieteellinen esitys aiheesta on Tony Tannerin ambivalentin psykoanalyttis-strukturalistinen *Adultery in the Novel* (1979), joka lähestyy aviorikosta sekä yhteiskunnallisena että kirjallis-kielellisenä transgressiona. Viittaa Tannerin tutkimukseen *Rouva Bovary* käsittelevässä luvussa. Muut laajemmat esitykset kirjallisesta aviorikoksesta ovat tekstianalyttisesti merkityksettömpiä: Bill Overtonin *Fictions of Female Adultery* (2002) keskittyy aviorikoskirjallisuuden historiallisiin ja kulttuurisiin reunaehtoihin sekä soimaa aiempaa tutkimusta (lähinnä Tanneria) liiasta kieli- ja kerrontakeskeisyydestä; Patricia Mainardin *Husbands, Wives, and Lovers* (2003) on kulttuurihistoriallinen esitys aviorikoksesta taiteessa ja Overtonin tutkimusta rikkaampi esitys esimerkiksi aviorikoksen lainsäädännöllisistä ja kulttuurisista kytköksistä; niin ikään Judith Armstrongin *The Novel of Adultery* (1976), Naomi Segalin *The Adulteress's Child* (1992) ja Maria R. Ripponin *Judgement and Justification in the Nineteenth-Century Novel of Adultery* (2002) sivuuttavat kerronnan kysymykset ja keskittyvät kulttuuris-poliittiseen kontekstiin ja pelkästään referentiaalisen tason temaattiseen toistoon (kuten siihen että aviorikoksesta syntyvä lapsi on mitä todennäköisimmin tyttö). Oma lukunsa ovat vielä tiettyihin aikakausiin ja kielialueisiin (esimerkiksi ranskalaiseen hovirogantiikkaan) keskittyvät tutkimukset. Näistä maininnan arvoinen on ainakin Donald J. Greinerin *Adultery in the American Novel* (1985), vertaileva tutkimus Updiken, Hawthornen ja Jamesin aviorikokkojista. Kulttuuri- ja myyttihistoriallinen klassikko, Denis de Rougemontin *L'Amour et l'Occident* (1939) on myös tutkimus uskottomuusfiktioista (*Tristanin ja Isolden* perillisistä), sillä Rougemontilla juuri aviorikos on länsimaisen ”rakkauden rakastamisen” huipentuma, transgressiivinen olotila joka katoaa, jos siitä tehdään instituutio. Käsitys uskottomuudesta kulttuurisena rajailmiönä ja juuri siitä syystä kertomustaiteen pulppuavana lähteenä yhdistää siis Rougemontia ja Tanneria, mutta jostain syystä Tanner ei viittaa Rougemontin teokseen.

esiin ristiriitaisia kertomuksellisia haluja ja aikomuksia saman diskurssin sisällä. Romaani on siten kertomuksena hyvin etäällä kognitiotieteellisistä prototyypimalleista, jotka perustuvat arkikokemuksen jäsentämiseen, eivät monikerroksisten kerronnallisten rakennelmien tulkintaan tai toistuvien teemojen hahmottamiseen.

- 6) Lukijan tulkintojen näkökulmasta keskeisintä on kuitenkin jatkuva liike ja horjunta referentiaalisuuden ja tekstin autonomisuuden, tosi-kokemuksen ja taiteen rakenteellisen määräytyneisyyden, todellisten mielten ja kirjallisen tajunnankuvauksen konventioiden välillä.
- 7) Kertovien rakenteiden provosoima lukemisen dynamiikka saadaan esiin, kun kirjalliset konventiot tuodaan tulkinnallisena kehyksenä uuteen, ei-kirjalliseen ympäristöön (tutkimuksen viimeisessä analyysiluvussa).
- 8) Kirjallisuudentutkimuksessa ”lukija” voi olla myös tietoinen konstruktio, jossa yhtyvät tutkijan omat analyttiset ja tulkinnalliset aikomukset, tutkittavien tekstien ja käytettävien teorioiden tarjoamat lukijapositiot (tai niiden haastaminen) sekä itse tutkimuksen rakentumisen periaatteet. Lukijuus on osa kertovan tekstin rakennetta, joten sitäkään ei voi erottaa kertomusten teemojen rakentumisesta: tässä työssä tutkittavat tekstit tematisoivat myös omaa lukemistaan.

”Charlesin keskustelu oli matalaa kuin kadun jalkakäytävä”, todetaan *Rouva Bovaryssa* sankarittaren arkisesta aviomiehestä (*RB*, 39; ”La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue”; *MB*, 106). Uskoton vaimo Emma etsii korkeampia ilmaisumuotoja romanttisista fiktioista, joiden kautta hän edelleen suodattaa omat kokemuksensa intohimosta ja romanssista: ”Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa, tuota lemмен kuumetta, jota hän jo oli lakannut toivomasta” (*RB*, 144). Flaubertin romaanin ironi-

nen perusmekanismi kääntää kaiken kuitenkin Emman ja ylipäättään romanttisen fiktion tappioksi: mitä kiihkeämpi tunne, sen latteamman kielellisen ja kerronnallisen muodon se saa – ja päinvastoin, kaikkein arkisimmat ilmiöt (kuten kuvaus nuoren Charlesin hatusta romaanin alussa) kääntyvät kielessä ja kerronnassa lumoavan monikerroksiseksi rakennelmiksi. Kielletty romanssi on niin puhki kulutettu topos kertovassa fiktiossa, että se on saanut rinnalleen oman kokemuksen ja ilmaisun latteutta korostavan temaattis-rakenteellisen traditionsa. Tässä tutkimuksessa käsiteltävistä kertovista teksteistä jokainen on osa tätä traditiota, niin tuottamassa kuin myös kääntämässä päälaelleen tätä kiellettyyn romanssiin liittyvää latteuden poetiikkaa.

Tutkimus tarjoaa myös kertomusteoreettisen näkökulman latteuteen. Narratologisia mallinnusyrityksiä on aina luonnehtinut geometrisuus ja monia tutkijoita viehättävä symmetria. Narratologiset mallit ovatkin tyypillisesti monikerroksisia kuin koulupoika-Charlesin hattu:

Se oli munanmuotoinen, vahvistettu kalanluilla, ja siinä oli alimpana kolme pyöreätä käämiä, sitten punaisia, nauhalla reunustettuja sametisia tai kaninnahkaisia vinoneliöitä, sitten tuli jonkinmoinen pussi, joka päättyi pahvilla vahvistettuun, monimutkaisilla nauhakuvioilla peitettyyn monikulmioon, josta riippui pitkässä ohuessa rihmassa pieni kultainen nappula jonkinmoisena tupsun korvikkeena. (*RB*, 8)

Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. (*MB*, 56–57)

Tai kuin Bovaryn pariskunnan hääkakku:

Sen alustana oli sinisestä pahvista laitettu teline, joka esitti temppeliä pylväsikäytävineen ja pienine kuvapatsaineen, jotka oli asetettu kultapaperitähdillä koristeltuihin syvennyksiin. Toisena kerroksena oli savojijilaistaikinasta laitettu linnantorni, jota ympäröivät pienet, makeisista, manteleista, rusinoista ja appelsiininviiipaleista tehdyt vallit, ja lopuksi oli ylin kerros, vihreä niitty, jossa oli kallioita, hillojärviä ja pähkinänkuoriveneitä. Ylinä oli pieni Amor, joka heilahteli suklaakiikussa. Keinun molemmat tukipatsaat päättyivät kahteen luonnolliseen ruusunnuppuun, kuin koristepalloon ikään. (RB, 29)

À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on y voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet. (MB, 88–89)

Flaubertin kuvaukset hatusta ja kakusta ja jäävät kuitenkin kuuluisasti hahmottomiksi (ks. esim. Brombert 1968, 43; Tanner 1979, 238; Pollard 1994, 105), sillä kaikessa yksityiskohtaisessa konkreettisuudessaan ne vastustavat kirjallisen todenkaltaisuuden, *vraisemblancen* (Genette 1969, 71–99) vaatimuksia. Rakennelmat itsekin huipentuvat erikoisiin yksityiskohtiin, jotka pyrkivät kuvaamaan muuta kuin itseään ("en manière de gland", "en guise de boules"). Ruusunnuput ja kultainen nappula toimivat kaikessa mahtipontisuudessaankin vain representaationa ("en manière de...") jostakin muusta, aivan kuin pönäkkä realistinen romaani. Hatusta tai kakusta olisi esimerkiksi mahdotonta piirtää kuvaa, vaikka Vladimir Nabokovin luentomuis-tiinpanoista löytyykin hieno hattuyritelmä (ks. Nabokov 1983, 131). Tämä referentiaalisuuden kyseenalaistaminen sekä yllättävät kytkökset

bananaaliin ja subliimin välillä ovat Flaubertin kertomataiteen keskeisimpiä elementtejä.

Jäävätkö narratologiset mallit sitten pohjimmitaan yhtä saavuttamattomiksi kuin flaubertilaiset hatut ja kakut? Houkuttelevammalta ja intuitiivisesti todemmalta tuntuu nimittäin kaunokirjallisuudelle elintärkeä taipumus *vastustaa* tämäntyyppistä hierarkkisuuutta, symmetriaa ja kaavamaisuutta. Toisin kuin monissa muissa yhteyksissä, tässä tutkielmassa ei kuitenkaan väitetä, että tämän havainnon tulisi johtaa narratologian hylkäämiseen. Yhtä lailla klassiset kertomuksen kommunikaatiomallit kuin jälkiklassiset, virtuaalisia tarinamaailmoja hahmottavat kognitiiviset luokittelut ovat kuvausvoimaisia ja nykynarratologisen tutkimuksen kannalta ohittamattomia. Ne eivät kuitenkaan veny kuvaamaan dynamiikkaa kerronnan eri tasojen (tai toden ja kuvitellun, objektiivisen ja subjektiivisen) välillä. Pysin tulevissa analyyseissäni osoittamaan, että ainakin tajunnan kuvaamiseen vuosisatojen aikana kehittyneet kerronnalliset muodot kantavat mukanaan nimenomaan vuoropuhelua ja ambivalenssia kerronnan eri tasojen ja mielten välillä. Jos Flaubertin teksti on – kaikessa paperinohuessa latteudessaan – kykenemätöntä kuvaamaan monikerroksista, konkreettista rakennelmaa, nämä graafiset tai tietokonepohjaiset kertomusteoreettiset mallit eivät puolestaan tee täyttä oikeutta kertovan tekstin ja erityisesti kerronnallisen mieltenvälisyyden dynamiikalle.

Kirjallinen kertomus, huolimatta kaikesta monimielisyydestään, ei muistuta täytekkua vaan pannukakkua. Esimerkiksi lause ”Charlesin keskustelu oli matalaa kuin kadun jalkakäytävä” on litteä rakennelma, josta puuttuvat merkit kerronnan monitasoisesta kommunikaatiosta. Narratologiset mallinnukset edellyttävät jo tulkintaa, kuten tämän lauseen purkaminen klassisen narratologian formulaan: ”teksti esittää, kuinka kertoja kertoo, että Emma havaitsee/ajattelee, että Charlesin keskustelu on matalaa kuin kadun jalkakäytävä” (vrt. Tammi 1992, 10–11; ks. myös Bal 1981, 45). Samoin ajaututaan jo hyvin kauas originaalista, kun tämäntyyppistä lausetta kuvataan kognitiivisena operaationa. Toimiva ihmismieli pystyy hahmottamaan lauseessa ”Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa, tuota lemмен

kuumetta, jota hän jo oli lakannut toivomasta” monta intentionaalisuuden tasoa, joita kognitiivisessa narratologiassa voitaisiin kuvata vaikka näin: ”Lukija aavistaa, että kertoja ironisoi lukiessaan Emmen mieltä ja esittäessään, että Emma luulee todellisen romanssin merkityksen nyt aukenevan hänelle” – tai ainakin jotenkin tämän suuntaisesti (vrt. Zunshine 2006, 4–5 ja *passim*). Varsinaisesta tajunnankuvauksen oletusta kohteesta, fiktiivisen maailman henkilöahmosta (Emmasta), tulee vain kerronnallisessa ravintoketjussa viimeinen, kaikille muille tasoille alisteinen kuvauksen kohde – kuin pieni kultainen nappula Charlesin hatun tupsun verukkeena tai koristepallomaiset ruusunpuput hääkakun huipulla.

Lause ” Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan...” on sama kohta, jota syyttäjä käytti raskaimpana todisteenaan Flaubertia vastaan käydyssä oikeudenkäynnissä. Kirjailijaa syytettiin naisten yllyttämisestä aviorikokseen. Kyse on tietenkin, kuten sekä Dominick La Capra (1982) että Stina Teilmann (2000) ovat huomanneet, Flaubertin historiallisesta asemasta vapaan epäsuoran esityksen edelläkävijänä ranskalaisella kielialueella: aikalaislukijat eivät olleet tottuneet kerrontaan, joka ulkoisesti saattaa muistuttaa objektiivista kertojan (1800-lukulaisten lukijoiden näkökulmasta ”kirjailijan”) raportointia mutta jonka voi vasta laajemmassa kontekstissaan tulkita henkilöahmon subjektiiviseksi näkemykseksi. Kun tästä kerronnallisista rooleja hämmentävästä muodosta tulee myöhemmin todellinen romaanikerronnan arkkikonventio, kyse ei voi enää olla pelkästä kerronnan tasojen välisestä selvittelystä, vaikka monet narratologiset metodit tuntuvatkin usein houkuttelevan tällaiseen ”selvitystyöhön”. Tutkimukseni lähtökohtana on, että kertovan fiktion vaikeutettu muoto ei ole ainoastaan luonnollisten kertomus- ja kokemusmekanismien mutkistamista, vaan kirjallisuudelle ominainen tapa problematisoida kokemuksen ja siitä kertomisen suhde. Objektiiviseksi kertojan raportoinniksi naamioituneella vapaalla epäsuoralla esityksellä – jota vastoin joitakin muodon kielitieteellisiä määritelmiä kutsun lingvivistisesti tunnusmerkittömäksi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi – on aivan keskeinen asema tässä traditiossa, samoin kuin *Rouva Bovarylla*.

Jatkossa tullaan huomaamaan, miten tajunnankuvausta itseään kyseenalaistava tendenssi on aina elänyt juuri osana niitä samoja kerronnallisia keinoja, joilla tajunnankuvaukseen pyritään. Tästä oli kyse jo Flaubertin aikana, ja siltikin, vielä tämän päivän narratologisessa tutkimuksessa, tajunnankuvausta ja tekstuaalista agenttiutta käsitellään usein samoin ottein kuin Flaubertin siveysoikeudenkäynnissä puolitoista vuosisataa sitten (”kuka on vastuussa lauseesta X?”; ks. Mäkelä 2003, 56–62). Yksi keskeisistä tavoitteistani on siis joidenkin klassisen ja jälkklassisen narratologian mallinnuskeinojen haastaminen ja uuden, kertovan diskurssin luovaa litteyttä korostavan lähestymistavan hahmottelu. Edelleen haluan osoittaa, että juuri narratologisen analyysin kautta pystymme tarttumaan konventioiden temaattiseen puoleen (kuten vaikkapa intohimon ”latistumiseen”): rakenteellista ja temaattista ei nimittäin voi erottaa toisistaan, ne ovat saman kolikon – kirjallisten konventioiden – käänköpuolia. Analyysit etenevät 1600- ja 1700-lukujen hovi- ja kirjeromaanista *Rouva Bovaryyn* sekä edelleen sen yhdysvaltalaiseen seuraajaan, Kate Chopinin *Heräämiseen*. Myös muita tutkimuksen jälkipuolen tekstejä käsitellään enemmän tai vähemmän Bovaryn perillisinä: Emmanuèle Bernheimin *Sa femme* on jälkimoderni, minimalistinen variaatio ranskalaisessa kirjallisuudessa keskeisestä bovarylaisesta aviorikoksen tylsyyden motiivista; lopulta Richard Fordin novellien monimerkityksisesti epäluotettavat minäkertojat muuntelevat aikaisempien tekstien nostattamia temaattis-kerronnallisia kysymyksiä urbaaneissa tunnustusmonologeissaan.

Sen lisäksi että viimeisten lukujen analyysit käsittelevät tekstien bovarylaisia heijastumia, niissä elävät jatkuvasti mukana myös Flaubertia edeltävien romaanien konventiot. Analysoitavista teksteistä muodostuu tutkimuksen kuluessa dialoginen jatkumo, joka kurottaa myös kohti muita kirjallisia edeltäjiä ja seuraajia. Ei-fiktiivisen poikkeuksen tekee tutkielman viimeinen analyysi, jossa Clinton–Lewinsky-mediaskandaalin ympärillä syntyneisiin elämäkerrallisiin, omaelämäkerrallisiin ja juriidisiin kertomuksiin otetaan kuitenkin tarkoituksellisen umpi*kirjallinen* näkökulma. Tämä viimeinen analyysiluku kokoa tutkimustuloksiani tekstuaalisen tajunnankuvauksen temaattis-rakenteellisista konven-

tioista sekä pyrkii osoittamaan, miten kertovan fiktion konventiot kannustavat tietynlaisiin lukutapoihin, joita lukijat ovat taipuvaisia soveltamaan myös fiktion ulkopuolella, erityisesti tulkittaessa toisen ihmisen tajuntaa.

Tulevat analyysiluvut ovat samaan aikaan tapaustutkimuksia ja edellä numeroiduissa kohdissa 1–8 luonnosteltujen teoreettisten väitteiden kehittelyä. Tutkimus ei sisällä erillistä teoriaosuutta, vaan sekä narratologiset että yksittäisten teosten tutkimusta koskevat keskustelut käydään teosanalyysien yhteydessä. Seuraavat johdannon alaluvut sijoittavat kuitenkin tutkimusprojektini kirjallisuus- ja kertomusteoreettiselle kartalle ja kertovat, miksi se on tehty niin kuin on.

Narratologia: kirjallisuuden teoriasta mielen teoriaan – ja kohti tulkintaa?

Yksi narratologiaan liittyvä *idée reçue* on näkemys klassisesta kertomuksen tutkimuksesta tiukan strukturalistisena projektina, jonka yksiselitteinen päämäärä oli luoda yleispätevä kertomuksen kielioppi – malli, jonka avulla pystyttäisiin kuvaamaan minkä tahansa kertomuksen toiminta (Barthes 1975, 237–239; ks. myös Tammi 1992, 26). Tähän moneen kertaan kirjattuun tavoitteeseen liittyy myös irtisanoutuminen yksittäisten tekstien tulkinnasta, mitä myös Pekka Tammi painotti esitellessään narratologiaa suomalaiselle yleisölle vuonna 1983:

Kerronnan sääntöjen formalisointi ei ole kertomuksen tulkintaa, ja seuraava askel olisikin huomion siirtäminen tekstien toistuvista rakenteista siihen, mikä kussakin on yksilöllistä ja temaattisesti omaperäistä. (Tammi 1992, 26)²

2. Vuoden 1992 *Kertovassa tekstissä* esiintyvä luku on alun perin ilmestynyt otsikolla ”Kertoja tekstin hierarkkisessa rakenteessa” Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirjassa 1983. Tammen esittämä kertomuksen tulkinnallisen ja rakenteellisen ulottuvuuden eriyttäminen toistuu keskeisissä ohjelmanjulistuksissa: ks. esim. Todorov 1981, 6; Hrušovski 1976, xxiii; vrt. Herman 2005, 30.

Mutta miten kerronnan sääntöjä voi johtaa kertovasta diskurssista ilman tulkintaa – ja ennen kaikkea: miten poikkeukset voidaan erottaa säännönmukaisuudesta? Ilmitasoltaan klassinen narratologia voi näyttää Benjamin Hrušovskin määrittelemältä kirjallisuuden yleiseltä poetiikalta, joka kohoo yksittäisten tulkintojen yläpuolelle ja jonka kohteena ei ole enempää eikä vähempää kuin strukturalistisesti nähty kertomakirjallisuuden ”syvärakenne” (Hrušovski 1976, xv–xvi). Jos kuitenkin unohtetaan hetkeksi ohjelmanjulistukset, katsaus viimeisen neljänkymmenen vuoden aikana tehtyyn narratologiseen tutkimukseen todistaa, että nimenomaan tulkinnallisesti ambivalenttien kerronnallisten tilanteiden selvittely siivittää teorianmuodostusta. Näin on laita niin Wayne C. Boothin (1961), Gérard Genetten (1972/1980, 1983/1988), Seymour Chatmanin (1978, 1990), Dorrit Cohnin (1978, 1999/2006), Shlomith Rimmon-Kenanin (1983), Mieke Balin (1985/1997) kuin myös Monika Fludernikin (1993, 1996) urauurtavissa tutkimuksissa, unohtamatta Tammen narratologisia analyysejä (1985, 1992, 2003, 2006a, 2009, 2006b, 2006c, 2008/2010). Narratologeille on myös muodostunut erityisen mieluisia tulkinnallisia kiistakapuloita, jotka siirtyvät klassisilta esi-isiltä jälkiklassisille työnjatkajille: näitä ovat esimerkiksi James Joycen novellin ”Eveline” esittämä ongelmallinen kertoja–fokalisoija-suhde tai fokalisaation vaihtelut Ernest Hemingwayn novellissa ”Kissa sateessa”.³

Henkisenä voittajana klassisen narratologian aikakaudelta selviääkin juuri tämä deskriptiivisen poetiikan juonne, joka kulkee parhaimmissa klassisissa kertomusanalyyseissä enemmän tai vähemmän implikoituna johtolankana. Brian McHale on kiteyttänyt tämän teksti- ja teorialähtöisyyttä luovasti yhdistelevän metodin tunnetussa kertomuksen poetiikan puolustuspuheenvuorossaan: kyse on metodisesta vapaapudotuksesta *tiettyyn pisteeseen asti* (jossa tekstiteoreettinen laskuvarjo on viimeistään rävytettävä auki). Deskriptiivinen poetiikka tarjoaa siis elintärkeän *viiveen* ennen tulkinnan sulauttamista osaksi teoreettista kehystä. (McHale 1994, 64–65.) Narratologia universaalina

3. Erityisesti näitä kiistakapuloita ja niiden luomaa tekstintulkinnallista siltää klassisesta jälkiklassiseen narratologiaan käsittelee Lehtimäki (2009).

kertomuksen poetiikkana voi toimia tulkinnallisen hypyn liian nopeasti katkaisevana laskuvarjona – siinä missä McHalen (1994, 60–64) kritisoimien kulttuuriteoreetikoidenkin ”kriittiset” tulkinnat. Myös käsite deskriptiivinen poetiikka on Hrušovskin lanseeraama, mutta tälle kirjallisuudentutkimuksen osa-alueelle hän antaa vain teoriaa täydentävän roolin: analyysit ”tuottavat materiaalia” teoreettisten mallien rakenteluun (emt. xvi).

Tästä huolimatta yksittäisten kaunokirjallisten teosten analyttinen tulkinta on osoittautunut kertomusteoreettisten mallien rakentamisessa aivan keskeiseksi osa-alueeksi, ja teoreettiset kiistat narratologien välillä ovat lähes aina myös kiistoja yksittäisten tekstien tulkinnoista. Esimerkiksi monet narratologiset kysymykset pyörivät vuosikymmenestä toiseen klassisen kommunikaatiomallin eri agenttien – niiden olemisen ja olemattomuuden mutta myös niiden tulkinnanvaraisuuden – ympärillä. Perustana narratologiselle kerronnan analyysille toimii kertomuksen hierarkkisen rakenteen tunnistaminen.⁴ Auktoriteetteja tämän mallin määrittelyssä ovat Gérard Genette ja Mieke Bal, joiden määritelmistä saadaan seuraava synteesi: ”kertoja puhuu tekstin jonka sisältö on kertomus; fokalisoija esittää kertomuksen, jonka sisältö on kertomuksen tapahtumat (”history”); henkilöhahmot toteuttavat nämä tapahtumat” (Bal 1981, 45). Jatkuvat teoreettiset erimielisyydet kerronnallisten roolien jaosta kuitenkin paljastavat, että kerronnan

4. Kirjallisuuden narratologisessa tutkimuksessa voidaan perinteisesti erottaa *kerronnan* analyysi (”diskurssinarratologia”) *tarinan* analyysistä (”juonellistamisen narratologiasta”); ensimmäinen keskittyy kerrontaan hierarkkisesti rakentuneena kommunikaationa, toinen kertomuksen toiminnallisten elementtien järjestyseen. (Ks. esim. Manfred Jahnin narratologisesta verkko-oppaasta <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> luku N2.1.3.) Venäläisiltä formalisteilta periytyvä jako kerrottuun tarinaan (”fabula”) ja kerrontaan eli esittämisen tapaan (”sjužet”) on narratologian ytimessä kaikkein sitkeimmin eläviä dikotomioita, johon perustuvat niin klassiset luokitukset kuten Genetten kategoriat kuin myös jälkiklassisen narratologian välineistö (kuten tajunnankuvauksen ja fiktion mahdollisten maailmojen suhteen jäsentäminen). Tutkielman aiheena tajunnankuvaus kuuluu sjužet-kategoriaan, mutta joka kerran kun tajunnan esittämisen tulkinta laajenee diskursiivisista piirteistä koskemaan koko kertomuksen makrorakennetta tulkinnallisena kokonaisuutena, astutaan myös fabula-puolelle: henkilöhahmon mieli ei ainoastaan tuota jotakin diskurssia vaan myös kertomuksellisia juonia ja maailmoja (vrt. Ryan 1991, 6–7).

sääntöjen formalisointi on myös tulkintaa. Samalla ajatus säännöstä ja poikkeuksesta hämärtyy. Tuleeko kerronnallisesti kiinnostava ilmiö aina tulkituksi poikkeuksena säännöstä? Mitä olisivat Genetten luokitukset kertomuksen ja kerronnan ajallisista suhteista ilman Proustia, jonka Genette itse päästää jatkuvasti haastamaan niitä – ja myös tematisoimaan ajassa tapahtumisen ja kertomisen ongelmallisia suhteita? Miten koskaan voitaisiin saada selkoa eri teoreetikoiden riitaisista ja usein kovin sekavista käsityksistä ”implisiittisestä tekijästä” tai ”epäluotettavasta kertojasta”, jos mukaan ei vedetä vaihtelevia näkemyksiä Nabokovin *Lolitan* henkevästä pedofiilistä tai Ishiguron *Pitkän päivän illan* estyneestä hovimestarista?

Narratologiaa on ollut helppo kritisoida, kun lähtökohdaksi on otettu kestävä väite kertomuksen analyysin ja tulkinnan erillisyydestä (esim. Darby 2001). Näissä narratologiakriittisissä puheenvuoroissa tulkinnalla ei kuitenkaan useimmiten tarkoiteta deskriptiiviselle poetiikalle ominaista hienosäätöä yksittäisten tekstien kanssa vaan kerronnan keinojen *kontekstualisointia* – jolloin tulkinnallisen ulottuvuuden kieltäminen narratologisessa analyysissä tarkoittaa ennen kaikkea näennäistä keskittymistä ”tekstiin itseensä” ja tästä seuraavaa sokeutta ideologioille, historiallisille yhteyksille, rotu- tai sukupuolikiusauksille ja muulle jälkistrukturalistisen ajattelun pintaan nostamalle tulkinnalliselle painolastille (Alber & Fludernik 2010a, 6–8). Tähän syytökseen on jälkiklassisen narratologian – tai jälkiklassisten *narratologioiden* (Herman 1999) – aikakaudella vastattu nipulla uusia alaparadigmoja, joita ovat esimerkiksi feministinen, jälkikoloniaalinen, kulttuurinen, kognitiivinen ja diakroninen narratologia (esim. Nünning 2003). Näyttääkin siltä, että nykynarratologiassa tulkinta edellyttää kertovan tekstin artikuloimista osaksi ei-tekstuaalisia alueita – osaksi aivotutkimusta, kansojen kohtaloita tai seksuaalipolitiikkaa. Yhdyn kuitenkin Tom Kindtin ja Hans-Harald Müllerin esittämään vastaukseen narratologian kontekstualisoinnista vaativille teoreetikoille: Kindt ja Müller (2003, 416) ihmettelevät, miksi narratologiasta pitäisi laajentaa jälleen yksi tulkinnan teoria muiden joukkoon – sen sijaan, että arvostettaisiin narratologisten mallien *heuristista välinearvoa* yk-

sittäisten tekstien tulkinnassa. Joka tapauksessa tämä narratologian jälkiklassisessa vaiheessa käytävä keskustelu osoittaa, että tieteenalan on syytä selventää suhdettaan tulkinnan kysymyksiin (ks. myös Pettersson 2009).

Jonathan Culler pohti jo 1980-luvulla, missä määrin kirjallisuudentutkijoiden omat tulkinnat voisivat tuottaa tieteellistä *tietoa* (Culler 1988). Uskriittisen perinteen mukaisesti kirjallisuudentutkimus oli tällöin muotoutunut enemmän ”loputtomaksi sarjaksi nerokkaita tulkintoja” kuin tekstien asettamien tulkinnallisten ehtojen systemaattiseksi jäsentämiseksi (emt. 275–278, 289). Toisaalta Culler myöntää, että ylipäätään jo kirjallisten teosten kuvailu (deksriptio) edellyttää tulkintaa, jolloin poetiikastakin tulee luonteeltaan tulkinnallista, ”val-lankin kun tutkitaan miten teokset ilmentävät niitä kategorioita ja konventioita joihin niiden tulkinta halutaan kiinnittää” (emt. 279). Tajunnankuvauksen rakenteelliset kategoriat ja kirjalliset konventiot ovat juuri tällaisia *tulkinnan* kannalta keskeisiä systematisoinnin kohteita; modernin romaanikerronnan tulkinta on ennen kaikkea henkilöhahmojen ja kertojien mielenliikkeiden tulkintaa (vrt. Cohn 1978, 5; Palmer 2004, 5). Pidän Cullerin kirjallisuudentutkijoiden heittämää haastetta edelleen ajankohtaisena: miten jalostaa yksittäisten tekstien (”nerokkaat”) tulkinnat poetiikaksi?

Käsilläolevassa tutkimuksessa systemaattisen poetiikan ja yksittäisten tulkintojen kohtaamispaikkaa etsitäänkin ideologisen tai sosiohistoriallisen kontekstin sijasta *tajunnankuvauksen rakenteiden ja niiden ehdollistamien mieleen ja kokemukseen liittyvien teemojen vuorovaikutuksesta*. Tärkeimmät analyysivälineet tähän etsintään löytyvät toisaalta juuri klassisesta tekstikeskeisestä narratologiasta, toisaalta lukevan mielen ja tekstin vuorovaikutusta tutkivasta kognitiivisesta narratologiasta. Tulkinnan olennaisimmaksi kontekstiksi nostan *kirjalliset konventiot*. Omista kohdeteksteistäni yksikään ei ole kertomuksen konventioiden suhteen poikkeava; paremminkin kyseessä on sarja tekstejä, jotka ovat joko luomassa kanonisia kerronnan keinoja tai käyttävät niitä itsetietoisesti hyväkseen. Ajatellaan vaikka yhtä modernin kertomakirjallisuuden kierrättämää aihelmaa, joka toistuu

vaihtelevissa muodoissa joissakin tämän tutkimuksen kohdeteksteissä: seksuaalisen vapautumisen kynnyksellä olevaa naista katselemassa omaa peilikuvaansa.

- (a) Mutta nähdessään itsensä kuvastimesta hämmästyivät hän. Hänen silmänsä eivät olleet milloinkaan olleet niin suuret, niin mustat, niin syvät. Jotakin selittämätöntä oli levinnyt hänen ylitseen ja se oli muuttanut hänen muotonsa. Hän toisteli: ”Minulla on rakastaja! Minulla on rakastaja!” riemastuttaen itseään tuolla ajatuksella kuin olisi uudelleen tullut sukukypsäksi. (*RB*, 144)

Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: J’ai un amant, un amant!” se délectant à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. (*MB*, 266)

- (b) Kun Edna heräsi, hän oli vakuuttunut siitä, että oli nukkunut pitkään ja sikeästi. [...] Edna taputteli puuteria nenälleen ja poskilleen katsoessaan itseään tarkkaan pienestä vääristävästä peilistä, joka riippui seinällä vadin yläpuolella. Hänen silmänsä olivat kirkkaat ja virkeät ja hänen kasvonsa hehkuivat. (*H*, 74)

When Edna awoke it was with the conviction that she had slept long and soundly. [...] Edna dabbed the powder upon her nose and cheeks as she looked at herself closely in the little distorted mirror which hung on the wall above the basin. Her eyes were bright and wide awake and her face glowed. (*A*, 56)

- (c) Hän tuskin uskalsi katsoa kylmään peiliin, mutta katsoi kumminkin, ja peilistä tuijotti häneen loistava ilmestys, nainen jolla oli värisevät, hymyilevät huulet, suuret tummat silmät ja joka näytti kuulostelevan, odottavan jotakin... jumalallista tapahtuvaksi... koska tiesi, että sen täytyi tapahtua... vääjäämättömästi. (Katherine Mansfield: ”Onnelinen”, 62)

She hardly dared to look into the cold mirror — but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something... divine to happen... that she knew must happen... infallibly. (“Bliss”, 96)

Kyse on, laajasti ymmärrettynä, ”tekstin toistuvista rakenteista”. Kerronnan formaalit piirteet toistuvat käsi kädessä yhdessä kirjallisen topoksen ja tulkinnallisten kysymysten kanssa. Esimerkin (a) Emma Bovary tarkastelee omia, vasta langenneen naisen kasvojaan peilistä, ja kerronta myötäilee henkilöhahmon kerronnallista projektia liittää itsensä kirjallisten aviorikkojen romanttiseen joukkoon. *Heräämisen* Edna Pontellier toistaa tämän eleen ja vieläpä samankaltaisessa tilanteessa (esimerkki [b]; vietettyään joutilaan iltapäivän tulevan rakastajansa kanssa). Peilistä näkyvät samat elinvoimaisesti hohtavat kasvot kuin Emmankin kuvastimesta. Viimeisenä heränneiden sisarien joukkoon liittyy Katherine Mansfieldin Bertha Young novellissa ”Onnellinen” (”Bliss”, 1920), tosin ei uskottomana vaimona vaan, kuten novellin lopussa selviää, petettyinä osapuolena, jonka seksuaalinen herääminen on kohtalokkaasti myöhässä (mies on jo ehtinyt etsiä seksuaalisuutta muualta). Tärkein yhteinen nimittäjä liittyy kuitenkin sekä kerronnan formaaliin puoleen että tulkintaan: kussakin esimerkissä ulkopuolisen kertojaäänän ja henkilöhahmon omien tulkintojen raja – toisin sanoen kertomuksen agenttien hierarkia – hämärtyy.

- (a) Hänen silmänsä eivät olleet milloinkaan olleet niin suuret, niin mustat, niin syvät.
- (b) Hänen silmänsä olivat kirkaat ja virkeät ja hänen kasvonsa hehkuivat.
- (c) peilistä tuijotti häneen loistava ilmestys, nainen jolla oli värisevät, hymyilevät huulet, suuret tummat silmät ja joka näytti kuulostelevan, odottavan jotakin...

Esimerkit edustavat modernille kertovalle fiktiolle tyypillistä horjuntaa ulkopuolisen kertojan objektiivisen raportoinnin ja henkilöhahmon

omaa sisäistä tulkintaa tai verbalisointia mukailevan vapaan epäsuoran esityksen välillä. Kertojan vai henkilön ääni? En avaa tätä teoreettista kysymystä nyt pidemmälle, koska, kuten lukijalleni pian selviää, kysymyksen palataan yhtenäisen tutkimuksen edetessä, näkökulmia ja tulkintoja vaihdellen. Riittää, että toteamme kyseessä olevan narratologian ”yleisen teorian” piiriin kuuluva ilmiö: Miten voidaan esittää henkilöhahmon subjektiivista näkökulmaa? Miten määritellään kertomuksen kertoja ja miten kertojan roolit voivat vaihdella? Sen sijaan että edellä poimitut esimerkit vastaisivat näihin narratologian kysymyksiin, ne tuntuvat paremminkin esittävän nämä samat kysymykset lukijalle. Kenen mielestä silmät säteilevät ja iho hehkuu, ja kuka löytää sanat tämän havainnon kuvaamiseksi?

Siinä missä formalistisen kirjallisuudentutkimuksen edelläkävijä Viktor Šklovski pitää kerronnan sääntöjä (eli konventioita) rikkovaa Laurence Sternin *Tristram Shandy* ”maailmankirjallisuuden tyypillisimpänä romaanina” (Šklovski 2001, 161), myös edellä esitellyt kertomuskatkelmat ovat maailman tyypillisintä fiktiivistä proosaa. Niiden tulkinnanvaraisuus perustuu siihen, että samaan aikaan ne sekä houkuttelevat kertomuksen kommunikatiivisen hierarkian tunnistamiseen että kyseenalaistavat ylipäätään äänten hierarkian mahdollisuuden tekstuaalisesti ”litteässä” esityksessä. Näihin kerronnallisen kommunikaation haasteisiin liittyy erottamattomasti myös koko teoksen tulkinta; siksi peilikuvat esimerkeissä (a)–(c) poikkeavat lopulta toisistaan.

Emma Bovaryn kasvot peilissä symboloivat sankarittaren kohdalokasta taipumusta heijastaa romanttisen fiktion kerronnallisia ja kokemuksellisia kehyksiä omaan todellisuuteensa; samalla Flaubertin kerronta kyseenalaistaa kuitenkin ”henkilöhahmon äänen” sisäisen kokemuksen peilinä, sillä sekä Emman havainto että sen kuvaukseen käytetty kieli ovat kirjallisen kehyksen tuotosta. Vapaa epäsuora esitys on elimellinen osa tätä diskursiivisen kiinnittymättömyyden teemaa: romanttisen romaanin kieli ei kiinnity kenenkään kokemukseen, ja kerronnan tasolla tätä heijastaa lause, jota ei (esimerkiksi johtolausein ”Emma ajatteli...”) yhdistetä tiettyyn kertomuksen agenttiin.

Chopinin *Herääminen* perustuu toisenlaisille suhteille kerronnan ja henkilöhahmon välillä. Eettisesti ja sosiaalisesti radikaalista roolinvaihdoksestaan huolimatta Edna Pontellier näyttäytyy enemmän fyysisenä kuin diskursiivisena feminiinisen emansipaation edustajana. Emma Bovary tekee itse itsestään myytin, mutta Chopinin amerikkalainen vastine on luonnonlapsi, jonka seksuaalisuus saa temaattisen, erityisesti feministisen ulottuvuutensa myyttisiä ja metaforisia kehyksiä käyttävän autoritäärisen kertojaäänien välityksellä. Edna itse ei tiedä, että hänen heräämisensä virkistäviltä päiväunilta symboloi seksuaalista ja sukupuolipoliittista heräämistä ("The Awakening"); kerronnan kieli kuitenkin viittaa tähän yhteyteen ("Her eyes were [...] wide awake"). Tulkinnan tasolla Edna Pontellierin peilikuvaa kehystää kuitenkin myös ohittamaton edeltäjä Flaubert, jonka kerronta on luonut esikuvan kertojan ja henkilöhahmon äänien väliselle ambivalenssille sekä feminiiniselle avionrikkokojan romantisoidulle mielelle. Siten, vielä myyttisesti kehystettynäkin, myös Ednan havainnon ympärillä leijuu ironisen tulkinnan mahdollisuus. Modernismin konventio opettaa, että kieli ei ole todellisuuden peili, ja edelleen – peili kertomuksessa merkitsee usein itsensä psykologisen ja emotionaalisen löytämisen sijasta objektiivisuuden *harhaa*. Myöskään henkilöhahmon ääni ei ole välttämättä sisäisyyden välitön heijastus.

Koko tästä rakenteellisen ambivalenssin, temaattisten konventioiden ja intertekstuaalisten kehysten rykelmästä ottaa lopulta täyden hyödyn irti Mansfieldin uskottomuusnovelli, joka kääntää asetelman pääläelleen. Aistillisena nähty peilikuva kuuluukin petetylle aviovaimolle, ja koko kirjallinen traditio johtaa väärintulkittamisen (väärintulkemisen) tematisoitumiseen. Yhden päivän tapahtumat kertovassa novellissa päähenkilö Bertha luo mielessään kertomusta omasta heräämisestään, jonka tulisi johtaa illalliskutsujen päättyessä puolisoitten seksuaaliseen kohtaamiseen (sisäinen ääni kuiskaa Berthalle: "Ja sinä ja Harry olette kaksistanne pimeässä huoneessa – lämpimässä vuoteessa...", s. 74). Koko kerronnallisten konventioiden taakka kuitenkin ironisoi Berthan heräämisen. Aivan kuin uskottomuuskirjallisuuden traditio opettaisi, että aistillinen peilikuva kuuluu rakastajattarille eikä vaimoille. Berthan

väärintulkinnat kiteytyvät peilin edestä kumpuavaan skemaattiseen vapaaseen epäsuoraan esitykseen, joka paljastaa henkilöihahmon miellensisäisen kerronnallisen projektin (”nainen jolla oli värisevät, hymyilevät huulet, [...] ja joka näytti kuulostelevan, odottavan jotakin...”). Merkitykset eivät perustu rakenteellisiin poikkeamiin vaan kirjalliseen toistoon monella tasolla.

Jälkiklassisista suuntauksista kognitiivisella narratologialla on suurin potentiaali kehittää edelleen fiktiivisten ja todellisten mielten vuoro vaikutuksen tutkimusta; juuri kognitiivisen narratologian sopii kysyä, miten esimerkiksi Chopinin *Heräämisessä* Ednan, kertojan ja romaanin lukijan tulkinnat heränneen naisen peilikuvasta toisaalta kytkeytyvät toisiinsa ja toisaalta eriytyvät ratkaisevasti. Jälkiklassinen kertomusteoria on tuonut meidät tilanteeseen, jossa narratologia ei ole enää kirjallisuuden, vaan kertomuksia konstruoivan *mielen* teoriaa. Erityisesti David Herman on lanseerannut ajatusta narratologiasta kokonaan kognitiotieteiden alalajina (Herman 2000). Monika Fludernikin autoritäärisen määritelmän mukaan kertomus – kirjallinen tai muu – ei ole pohjimmiltaan muuta kuin ihmismielen tulkinnallinen kehys, piparkakkumuotti, joka sovitetaan kokemuksen, ilmiön tai diskurssin päälle sitä jäsentämään tai selittämään; yhtä hyvin romaani kuin arkikokemuksin on samojen *kerronnallistamisen* mekanismien tulosta (Fludernik 1996, 31–35, *passim*). Kognitiivisen narratologian edistämä siirtymä kertomuksen rakenteista kertomusta konstruoivaan mieleen tuntuisi avaavan mahdollisuuksia siihen tulkinnallisten operaatioiden systematisoimiseen, jonka perään Culler kyseli 80-luvulla.

Toisaalta kognitiivinen narratologia toimii paljon enemmän ylhäältä alaspäin kuin strukturalistinen narratologia konsanaan. Huolimatta Barthesin kutsusta tutkia kaikkia kertomustyyppisiä yleisen kertomuksen *languen* ilmentäjinä (Barthes 1966/1975) klassinen narratologinen tutkimus keskittyi (enimmäkseen modernistiseen) fiktiiviseen proosaan (Hemingwayhin ja Joyceen; vrt. Ikonen 2004, 45). Siten klassinen narratologia on pitkälti ollut romaanin teoriaa – tai romaanin tulkintaa. Sen sijaan kognitiivisen narratologian avaintutkimukset, kuten David Hermanin *Story Logic* (2002) tai Monika Fludernikin *Towards a 'Natu-*

ral' Narratology (1996), ottavat lähtökohdaksi oletuksen prototyyppisestä kertomuksesta 1) arkipäivän kerrontatilanteista kumpuavana, 2) dynaamisia syy-seuraussuhteita ja asiantilojen muutoksia jäsentävänä ja 3) inhimillistä kokemusta ehyttävänä (ks. myös Herman 2007a, 9; Ryan 2007, 24). Näissä kognitiivisissa prototyyppisyyttä määritelmässä narratologia tulee lähelle kertomuspsykologiassa ja -filosofiassa pitkään dominoinutta käsitystä kertomuksesta elämän, kokemuksen ja minän yhtenäistäjänä (ks. näistä käsityksistä Hyvärinen 2010, 135–138, myös Mikkonen 2005). Fludernikin lanseeraama luonnollinen narratologia korvaa klassisen juonta ja kausaliteettia korostavan kertomuskäsitteen *kokemuksellisuudella*: kertomus ei ole kertomus, jos se ei jollain tasolla heijastele inhimillistä kokemusta esitetyistä tapahtumista (ks. Fludernik 1996, 12–13, 28–30). Usein kognitiivisen narratologian tekemiseen tuntuu riittävän, että osoitetaan kirjallisesta tekstistä nämä kerronnallistamisen reunaehdot. Tällöin ei yleensä synny ”nerokkaita tulkintoja” edes sivutuotteena (vrt. Hägg 2010, 110–111).

Edellä pyrin lyhyillä kaunokirjallisilla esimerkeillä havainnollistamaan, että kirjallisten kertomusten ”tunnistamiseen” liittyy kuitenkin korostunut tietoisuus monitulkintaisuudesta ja horjunnasta. Ilman tämän aspektin mukaan ottamista narratologia nimenomaan kirjallisuustieteellisenä projektina ei ole uskollinen esitys kertomuksiin liittyvästä tulkinnallisesta intuitiosta. Edelleen, jos kirjallisen narratologian sovelluksilla halutaan tuottaa uutta poikkitieteellistä tietoa kertomuksen tutkimukseen, eikö juuri ihmismielen kamppailu kerronnallistamisen ja kokemuksen esittämisen *vaikeuksien* kanssa ole kirjallisuuden – ja kirjallisuudentutkijoiden – ominta alaa (vrt. Hyvärinen 2004, 57; Tammi 2009)? Tämä oivallus ja halu osoittaa kirjallisten kertomusten kognitiivinen vastarinta on synnyttänyt jo huomattavan määrän tutkimusta: kognitiivisen narratologian kuvausvoimaa kertovan fiktion tutkimuksessa on kyseenalaistettu useissa kansainvälisissä ja kotimaisissa yhteyksissä (Nielsen 2004; Richardson 2006; Alber 2002, Alber et al 2010, Alber & Heinze [toim.] 2011; Hansen et al [toim.] 2011; Hägg 2005; Tammi 2006a/2009, 2008/2010; Mäkelä 2006a, 2006b, 2009, 2011; Hatavara et al [toim.] 2010).

Toistaiseksi klassisia ja kognitiivisia kategorioita haastava tutkimus on kuitenkin keskittynyt melkein yksinomaan räikeän epäkonventionaalisiin tai ilmeisellä tavalla epäluonnollisiin kerrontatilanteisiin (ks. erityisesti Richardson 2006; Alber 2002, 2010; Albert et al 2010), jolloin tutkimuksen uutuusarvo on enemmän tutkimuskohteiden valinnassa kuin teoreettisessa ajattelussa. Sinänsä on hyvä päästää mahdollisimman kokeellinen teksti haastamaan kerronnan kategorioiden kuvausvoimaa, niin kuin tapahtuu Samuli Häggin Pynchon-tutkimuksessa (2005): *Gravity's Rainbow* -romaanin ”kerronnalliset ääriolosuhteet” tuottavat Häggin mukaan omalakistaan narratologian kommetaaria, joka samaan aikaan sekä vahvistaa kertomustieteellisiä pohjaoletuksia (kuten hierarkkista rakennetta) että toisaalta ironisoi ja purkaa näitä rakenteellisia ja tulkinnallisia lähtökohtia.⁵ Juuri tämän tyyppisen tutkimuksen Herman mainitsee keskeiseksi jälkiklassisen narratologian tavoitteeksi: narratologian kategoriat on haastettava tutkimalla kertomusesimerkkejä, jotka jäävät klassisten mallien ulkopuolelle (Herman 1999, 2). Onko uudesta deskriptiivisestä poetiikasta tulossa siis kilpajuoksua toinen toistaan omituisempien kerrontatapausten löytämiseksi?⁶ Edelleen, jälkiklassisen narratologian sovelluksissa ei useinkaan pohdita sitä, vieraannuttavatko haastavat tekstit lopulta ajattelun (kognitiivisen kerronnallistamisen) konventioista vai kirjallisuuden konventioista.

Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson ovat viime vuosina lanseeranneet ”epäluonnollisen narratologian”⁷

5. McHale rinnastaa kiinnostavasti Häggin narratologisen projektin Genetten tapaan työstää narratologisia kategorioitaan Proustin kompleksista *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjaa vasten: molemmat tutkimukset tasapainoilevat kohdetekstin yksilöllisyyden ja tässä yksilöllisyydessä piilevän deskriptiivisen potentiaalin välillä. (McHale 2005, 68.)
6. Taksonomiseen lähestymistapaan taipuvaiset Fludernik ja Richardson tekevät lukuisia tämän tyyppisiä ”löytöjä” länsimaisen kertovan fiktion röykkiöstä, jota nämä tutkijat ovat käyneet läpi ilmeisen tiheällä kammalla (ks. Fludernik 1996, 222–310 ja 2001; Richardson 2006). Tähän löytöretkeilyyn osallistuu myös Tammi (2006b), joskin ilmeisen itseironisesti, analysoidessaan poikkeuksellista vapaan epäsuoran esityksen käyttöä Nabokovin löytöretkikertomuksia parodi-oivassa novellissa.
7. Epäluonnollisen narratologian projektilla on myös oma verkkosivusto <http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/unnatural/>, jossa myös tämän tutkielman kirjoittaja esiintyy eri yhteyksissä. Projektin ohjelmanjulistuksen virkaa

projektia (Alber et al. 2010) reaktiona Fludernikin kognitiotieteelliseen ”luonnolliseen narratologiaan”. Tässä suuntauksessa keskitytään kuitenkin tyypillisesti kognitiivisia kehyksiä uhmaaviin teksteihin sen sijaan että kyseenalaistettaisiin Fludernikin, Hermanin tai Zunshinen tapaa nähdä *kaikessa* kirjallisuuden lukemisessa taustalla luonnollinen sosiaalinen ja psykologinen dynamiikka. Tästä on seurannut, että kertovan fiktion *konventiot* ovat joutuneet omituiseen asemaan sinänsä ”luonnottomina”, mutta sekä vanhojen että uusien narratologisten kategorioiden kannalta vaarattomina ilmiöinä (ks. emt. 114). Mutta jos epäluonnollinen narratologia haluaa haastaa kognitiivis-luonnollisen kertomusteorian proryttypisuuntautuneisuuden, sen täytyisi myös itse pystyä työskentelemään prototyyppeiden, esimerkiksi realistisen romaanin, sisällä. Muuten ei synny mitään eroa Fludernikin ajatteluun, jonka mukaan toinen toistaankin oudommat kerronnalliset tilanteet luonnollistuvat ajan kuluessa lukijoiden mielissä ja muodostavat edelleen uusia odotuksenmukaisuuden kehyksiä (Fludernik 2003/2010a, 31–33, ks. myös Fludernik 2010b). Jos kehitys on näin yksisuuntainen ja materiaalia epäluonnolliselle narratologialle löytyy vain avantgardesta, miksi ylipäätään puhua epäluonnollisuudesta?

Tämä toisaalta oudon ja konventionaalisen, toisaalta kokemuksellisen ja kirjallisen välinen jännite eli jo venäläisten formalistien käsityksissä *kirjallisuudellisuudesta* ja *vieraannuttamisesta*. Juri Striedterin (vanha mutta ei vanhentunut) yhteenveto formalistien käsityksistä kirjallisesta evoluutiosta huomioi formalistien kahtalaisen suhtautumisen kirjalliseen muutokseen:

[...kirjalliset] muutokset tulee ymmärtää yhtä lailla pesäeroina kuin myös uudelleenyhdistymisenä; [...] kirjallinen traditio tai jatkumo ymmärretään suoran periytymisen sijasta vanhan tuhoamisena ja uuden rakentamisena vanhoista elementeistä. (Striedter 1978, 7)

toimittavaa Brian Richardsonin (2008) esitelmäpaperia en halua kuitenkaan allekirjoittaa, koska jo alussa todetaan näin: ”Unnatural or nonmimetic narrative theory analyzes and theorizes the aspects of fictional narratives that transcend the boundaries of *conventional realism*” (kursivointi minun). Ks. epäluonnollisen narratologian projektin kommentointia artikkeleista Mäkelä ilmestyy/a ja Mäkelä ilmestyy/b.

Huolimatta kytköksistään avantgardeen formalistit eivät siis kuitenkaan ajatelleet kirjallisuuden kehityksen olevan sarja totaalisia vallankumouksia vaan myös tuttujen elementtien uudelleenyhdistymistä (vrt. Suni 2001, 18). Näin käy mitä ilmeisimmällä ja monitasoisimmalla tavalla yllä siteeratuissa aistillisissa peilikohtauksissa (a)-(c). Toinen nyky-narratologisten keskusteluiden kannalta tärkeä muistuma formalistisista opeista koskee kirjallisuutta ja todellisuuden havainnointia (eli nyky-paradigman kielellä inhimillistä kognitiivista toimintaa):

Näin haihtuu tyhjiin elämä. Automaatio syö(vyttää) asiat, vaatteet, huonekalut, vaimon ja sodan pelon. [...] Jotta elämäntunne palaisi, ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se mitä kutsutaan taiteeksi. (Šklovski 2001, 34)

Formalismien oppien mukaan taiteen keinot eivät vain vieraannuta itse itseään omasta traditiostaan vaan myös *hidastavat* havaitsemisen prosessia ja ”ilmiön lankeamista luonnolliseksi osaksi ympäristöön” (ks. Holquist & Kliger 2005, 629–631). Ehkä juuri hitaus on avain-sana kertovan fiktion keinojen ja niiden kognitiivisen mukauttamisen haastavassa suhteessa. Voimme jälleen muistaa freefalling-metaphoran deskriptiivisen poetiikan toiminnasta teoreettisen turvamekanismin viivästyttämisenä.

Se mikä pohjimmiltaan monia lähilukua rakastavia kirjallisuudentutkijoita harmittaa kognitiivisessa vallankumouksessa on uusien sovellusten taipumus antaa kirjallisuuden konventioiden langeta liian *nopeasti* osaksi yleisiä kognitiivisia lainalaisuuksia. Kognitiivis-narratologinen käsitys kirjallisuuden lukemisesta kaikessa luonnollisuudessaan on liian vaivattoman oloinen. Eikö se mitä olemme tottuneet kutsu-maan kirjalliseksi tulkinnaksi ole muutakin – jotain hitaampaa – kuin ajallis-paikallista asettumista uuteen tilanteeseen tai johtopäätösten tekemistä kanssaihminen käytöksestä (niin outoa kuin sekin voi olla)? Edelleen, kertovalle fiktiolle ominainen, pohjimmiltaan ratkaisematon jännite tuttuuden ja outouden välillä ei pääse oikeuksiinsa jälkiklassisen narratologian analyyseissä, jotka hakevat joko ”kerronnallisia ääriolo-

suhteita” niiden maksimaalisen vieraannuttamisefektin vuoksi tai vaihtoehdoisesti olettavat – kuten Fludernikin (1996) luonnollisen narratologian perusperiaate kuuluu – että kirjallinen tulkinta on kognitiivisesti tutuksi tekemistä. Jos uskriteikistä vaikutteita saaneessa klassisessa narratologiassa syntyikin (rakenteellisen deskription sivutuotteena) enemmän tulkintoja kohdeteksteistä kuin oli tarkoitus, kognitiivisessa narratologiassa tulkinta redusoituu ”tolkun saamiseksi”. Jälkiklassisissa tutkimuksissa toistuvat sanat ”make sense of narrative”, sen sijaan että puhuttaisiin tekstin asettamista tulkinnallisista haasteista.

Fludernikin luonnollistamisperiaatetta seuraavat esimerkiksi Jan Alberin näkemykset kirjallisesta evoluutiosta ihmismielen arkikokemusta jäsentävien kognitiivisten kehysten haastamisena ja uusien kehysten synnyttämisenä (Alber 2011). Siten esimerkiksi vapaa epäsuora esitys aiheuttaisi kognitiivista vierautta vielä Flaubertin aikalaislukijoissa mutta ei enää Mansfieldin novellin ilmestymisaikaan, jolloin se oli jo konventionaalistunut kirjallinen esitystapa. Tämän teorian valossa oikeastaan yksikään kohdeteksteistäni ei ole vieraannuttava: kaikki sopivat Alberin ”realismi”-kategoriaan, jossa fiktiivisen maailman parametrit asettuvat luonnolliseksi osaksi arkikokemuksen kehyyksiä. Seuraavien lukujen analyysit pyrkivät kuitenkin osoittamaan, että nimenomaan kirjallinen toisto (ei poikkeavuus) luo ongelmallisia tilanteita mielen ja kerronnallisten rakenteiden välille. Toisto on tässä ymmärrettävä syntagmaattisen, tekstistä toiseen ilmenevän jatkuvuuden lisäksi toistona paradigmaattisesti, kertomuksen ja tulkinnan eri tasojen agenttien välisenä parallelismina.

Kognitiivisen innostuksen siivittämänä on luotu toinen toistaan banaalimpia yhteyksiä kirjallisten kertomusten ja todellisuutta tulkitsevan ihmismielen välille. Jos romaanin teoriasta on tullut mielen teoriaa, emmekö voi Mark Turnerin ja Alan Palmerin tavoin todeta, että kokemuksen järjestäminen on kirjallinen kyky (Turner 1996, 5) ja että olemme omassa, omaa elämäämme kerronnallistavassa mielessämme romaanikirjalijoita (Palmer 2004, 186)? (Ks. näiden näkemysten kriittikkiä Tammi 2009, 142, 146–149.) Tämän tutkimuksen kohdetekstit jos jotkut osoittavat uudestaan ja uudestaan, että näin ei ole: omaa

todellisuuttaan ei voi tulkita kuin kirjallisuutta eikä sitä myöskään voi tuottaa (tekstuaalisesti) kuin romaanikirjailija. Romaanimaisen kertomuksen konstruoimisen *halu* ilmenee kuitenkin monitasoisena: kertovan fiktion yhtä aikaa hierarkkinen kommunikatiivinen rakenne ja pyrkimys tämän hierarkian purkamiseen synnyttävät kokevia henkilöihahmoja, kertovia ääniä ja tulkitsevia lukijoita, joiden roolit uhkaavat langeta yhteen. Henkilöihahmo haluaa luoda kirjallisen kertomuksen omasta sisäisyydestään; kertoja osoittaa henkilöihahmon olevan kaunokirjallisten kehysten uhri, mutta heijastelee kuitenkin aivan samoja konventioita omassa kerronnassaan; lukija tulkitsee kaikkea tätä ja huomaa kuitenkin, että väärintulkinnan mahdollisuuksia tematisoidaan jo tulkinnan kohteena olevassa fiktiivisessä maailmassa. Kaiken lisäksi mukaan sekaantuu mielikuva itsestään Flaubertista, jonka mukaan ”Emma Bovary, c’est moi”; tai Choderlos de Laclos’sta, joka alkaa lukijan mielessä yhdistyä *Vaarallisten suhteiden* kirjoittavaan taustapiruun Madame de Merteuil’hin. Horjunta kerronnan hierakiassa tekee siten tilaa ilmiölle, jota Genette (2004) nimittää kirjailijan metalepsikseksi: tekijän heijastumaksi fiktiivisessä tekstissä.

Näissä kerronnallisen kommunikaation agenttien vaarallisissa suhteissa piilee syy siihen, miksi ylipäätään haluan tuoda omaa tutkimustani kognitiivisen narratologian ja poikkitieteellisten mielen teorioiden yhteyteen. Jälkiklassinen narratologia on siirtänyt painopisteen tekstin immanenteista rakenteista tulkitsevaan mieleen, ja *tästä* mielestä on pohjimmiltaan kyse myös tajunnankuvauksen muotojen kehityksessä. Kertomuksen ja mielen suhteiden tutkimuksessa ei kuitenkaan ole keskitytty riittävästi siihen, miten kokemisen, kertomisen, kirjoittamisen ja tulkinnan välisiä suhteita koetellaan kaunokirjallisuuden kertovissa rakenteissa. Monet tätä ambivalenssia heijastelevat kerrontatekniset keinot vaativat sellaista kerronnallisen hienomotoriikan tuntemusta, jota kognitiivispainotteisissa sovelluksissa ei ole haluttu tai osattu käyttää. Kaivattua tarkkuutta löytyykin helpommin monista klassisen narratologian sovelluksista, juuri sellaisista jotka moni nykytutkija tuomitsee lukemisen dynamiikan kannalta yhdentekeviin lingvistisiin yksityiskohtiin takertumisesta (ks. esim. Jahn 1997, 463–465; Palmer

2004, 9–12). Jonkinasteinen formalismin paluu kirjallisuudentutkimuksessa on myös osa odotuksenmukaista paradigmanvaihtelua. Ääri­laitaan viedyn kontekstikeskeisyyden ja siitä paikoin seuranneen heikon lähilukemisen jälkeen voidaan taas oikeutetusti todeta kuten Jonathan Culler vuonna 2007: ”Nyky­päivänä, kaikenlaisten historis­mien ympäröimänä, ei ole pahitteeksi edellyttää formalistista ymmärrystä semioottisten systeemien historiallisuudesta” (Culler 2007a, 10).

Tutkielman edessä kehittyvä konstruktio nimeltä ”lukija”. Yleensä kun tässä tutkimuksessa mainitaan ”lukija”, kyse on juuri tästä tutkielmaa varten tuotetusta tai tutkimuksen itsensä synnyttämästä metodisesta rakennelmasta. Tämä synteettinen hahmo on jotakin muuta kuin kompromissi kahden narratologisen lukijamallin väliltä: tarkoitukseni ei ole rakentaa kuvaa strukturalistisesta kompetentista lukijasta, jolla on yliluonnollinen kyky kytkeä kaikki kertomuksen muodolliset piirteet osaksi validia tulkintaa (Culler 1975, 113–130); eikä myöskään etsiä kognitiivisen narratologian luonnostelemaa tavallista (naiivia) lukijaa – tolkun saajaa – joka etsii fiktiivisistä maailmoista ainoastaan ne kognitiivisesti tutuksi tekevää ainesta (ks. esim. Jahn 1997). Paremminkin esikuviani ovat vanhan Tel Avivin koulun narratologit, Vanhan Testamentin koulumat lähilukijat kuten Menakhem Perry tai Meir Sternberg, jotka ainakin ilmoittavat konstruoivansa lukemisen prosessia, vaikka joku voisi väittää, että he vain esittävät omia strukturalistis­mielisiä tulkintojaan (ks. esim. Perry 1979, Sternberg 1985). ”Lukija” on siis yhdistelmä tämän tutkimuksen tekijästä, tutkittavien tekstien tarjoamista lukijapositioneista sekä tutkimukseni rakentumisen periaatteista.

Tässä lukijakonstruktiossa kiteytyy ongelmallinen hyppy tekstin kerronnallisista rakenteista niistä johdettuihin tulkintoihin (myös teemoihin). Miten tätä kuulun ylitystä voi kuvata – tai kuten Culler (1988) asian esittää, miten omista tulkinnoista voi jalostaa tutkimuskohteen sen sijaan että pitäisi itse tulkintoja varsinaisena tavoitteena? Yritän ratkaista tämän pohjimmiltaan varmaankin ratkeamattoman ongelman rakentamalla lukijaposition oman argumenttini etenemisen ja kohdetekstien vaatimusten ehdoilla: tutkimuksen edetessä kehitty

lukeva mieli, joka kouliintuu hahmottamaan fiktiivisten mielten rakentumista kerronnan keinojen ja temaattisten konventioiden vuorovaikutuksessa. Samaan aikaan kun lukija etenee varhaisesta vapaasta epäsuorasta esityksestä modernistisiin tajunnankuvauksen sovelluksiin, rinnalla kehittyvät myös kiellettyjä romansseja kokevat fiktiiviset miehet, jotka kantavat edeltäjiensä taakkaa yrityksissään kerronnallistaa ja verbalisoida omaa kokemustaan. Näin lukijan mielestä kehittyi kirjallisuuden kuvaamien fiktiivisten mielten heijastuspinta ja sisartajunta. Eikö kirjallisuudentutkimuskin ole usein tajunnankuvausta, nimittäin ”lukijan” tajunnan? Tai paremminkin, niin kuin kirjallisissa kertomuksissa miehet *luodaan* kuvaamalla niitä, näin tapahtuu myös tutkimuksessani: analyysit luovat ”lukijan”.

Lisäksi lukeminen ja erityisesti väärinlukeminen ovat uskotomuuskirjallisuuden perinteisiä temaattisia johtolankoja. Kohdeteksteissäni lukeminen rinnastuu toistuvasti sekä oman ja toisten henkilöiden tajuntojen tulkitsevaan rakentamiseen että fiktiivisten maailmojen konstruointiin. Tulkitsijan mieli – oli tämä mieli sitten lukijan, kokevan henkilöhahmon tai kertomusta välittävän kertojan – rakentuu konstruktivistisesti niin kuin kognitiotiede meitä opettaa: uusi tieto, uudet kerronnalliset ja tulkinnalliset tilanteet, kohdataan vanhan, prototyyppisyydelle rakentuvan tiedon (konventioiden) *kehyksissä* (ks. Fludernik 1996, 17–19; Jahn 1997). Siten konstruoitu mieli on *bovariaaninen*: aivan kuten Emma Bovaryn mieli ehdollistuu romanttisten fiktioiden kliseille, samoin tutkimukseni synnyttämä lukeva mieli ehdollistuu lukemiensa fiktioiden rakenteellis-temaattisille konventioille. Viimeinen käsitteilyluku, jonka materiaalina ovat Clinton-Lewinsky-skandaaliin liittyvät ei-fiktiiviset tekstit, on lukijakonstruktion kannalta ratkaisevin: tutkielman lopussa pyrin osoittamaan, miten fiktiivisen kokemuksellisuuden ja kielletyn romanssin kirjalliset kehykset voidaan irrottaa kaunokirjallisesta syntykontekstistaan ja tuoda uuteen yhteyteen lukemisen ja tulkinnan kehyksinä. Kirjallisista konventioista on tullut lukemisen konventioita – juuri niin kuin käy monelle liiaksi kaunokirjallisiin esikuviiin uppoutuneelle romaanisankarittarelle. Uskon, että paras lopputulos saavutetaan juuri

tekstuaalisuuden ja konstruktivistisuuden yhdistelyllä; fiktiivisten mielten tulkitseminen kun ei ole pelkkää kirjallisuuden teoriaa sen paremmin kuin pelkkää mielen teoriaakaan vaan loputtoman kiinnostava sekoitus näitä molempia.

Teeman, niin kuin esimerkiksi mainitun (väärin)lukemisen, ymmärrän tulkintana, joka yhdistää aiheita (uskottomuutta) ja rakenteita (vapaata epäsuoraa esitystä). Teemaa ei pidä eikä sitä edes voi erottaa kertovien rakenteiden tutkimuksesta. Niin kuin tulkinta yleensäkin, myös tulkinnan synnyttämät teemat ovat konstruoinnin tulosta ja kasautuvat osaksi esittämisen konventioita. Kirjalliset teemat ovat aina kirjallisten rakenteiden eli kerronnan kielen ja järjestymisen tulosta. Willie van Peer, kognitiotieteellisten sovellusten edelläkävijä kirjallisuustieteessä, empiirisen lukijatutkimuksen puolestapuhuja ja elitistisen formalismin ponnekas vastustaja, pohtii kirjallisia teemoja käsittelevässä artikkelissaan, miksi juuri uskottomat aviovaimot ovat kaunokirjallisuudessa alati toistuva aihe. Van Peer perustelee aiheen (tai teeman, hän ei erottele näitä kahta käsitettä) suosiota sen emotionaalaisella ja kognitiivisella potentiaalilla: moraalisen valinnan ja sen mahdollisten seurauksien luoma jännite riittää kantamaan pitkäkin kertomusta. (Van Peer 2002, 256–258.) Väitän, että kysymys on kuitenkin ennen kaikkea narratologinen: kielletyn romanssin kirjallista traditiota on pitänyt ja pitää edelleen hengissä mielten lukemisen ja konstruoinnin halu, ja nämä intohimot ovat erottamattomasti kytköksissä kerronnallisiin strategioihin.

Teema on tulkinnan tulosta, mutta niin ovat myös rakenteet. Lisäksi kumpaakaan näistä kahdesta ei voi hahmottaa ilman toista. Tunnusmerkittävässä vapaassa epäsuorassa esityksessä kiteytyy koko kerronnallisten rakenteiden tulkinnanvaraisuus. Vapaan epäsuoran esityksen ilmeisen dominantti rooli moderneissa uskottomuusromaaneissa houkuttelee tulkitsemaan rakenteiden ja teemojen suhdetta Shlomith Rimmon-Kenanin tavoin: Rimmon-Kenanin (1985, 404) esittää klassisessa artikkelissaan ”Qu’est-ce qu’un thème?”, että teema voidaan konstruoida kaunokirjallisen *tekstin yhteisen rakenteellisen nimittäjän homologiaksi*. Toisin sanoen teema olisi siis tulkinnallinen heijastus teks-

tin toistuvista rakenteellisista periaatteista. Rimmon-Kenan ei mainitse venäläisiä formalisteja tässä yhteydessä, mutta hänen ehdotuksessaan kaikuu formalistien, erityisesti Roman Jakobsonin, käsitys kirjallisista dominanteista. Vertaillenään Majakovskin ja Pasternakin runoutta Jakobson asettaa vastakkain kaksi yksioikoista tulkinnallista logiikkaa: mekanistinen formalisti ajattelee, että rakenteet, kuten Pasternakilla toistuva metonymia, tuottavat runoutteen tietynlaisen elämänasenteen (passiivisuuden, kiinnittymättömyyden); mekanistiset sisällöntulkitsijat (Jakobsonilla psykoanalyttisesti tai materialistisesti suuntautuneet) puolestaan päättelevät, että metonymia on ilman muuta *heijastusta* kirjailijan psykologisesta ja sosioekonomisesta vieraantuneisuudesta (Jakobson 1987, 315). Jakobson itse kehittää rakenteiden ja teemojen välille vastaavuussuhteita, jotka eivät *palautu* kumpaankaan tasoon. Lisäksi hän huomauttaa, että koko kirjallisuushistorian liike perustuu myös rakenteellisten ja sisällöllisten vastaavuuksien rikkomiseen. (Emt. 316–317.)

Tässä tutkimuksessa rakentuva käsitys rakenteiden ja teemojen suhteesta sitoutuu enemmän formalistisiin kuin kontekstualisoiviin lähtökohtiin. Siten tutkimukseni ei ole osa jälkiklassisen narratologian yleistä ”tematisoitumista” vaan paremminkin metodinen askel taaksepäin, takaisin kohti muodon korostusta. Toisaalta pyrin löytämään kirjallisiin teemoihin lähestymistavan, joka olisi nimenomaan narratologian kannalta relevantti. Siten teemojen ja rakenteiden suhteen määrittelyssä keskeiseksi nousee kertomuksen hierarkkinen rakenne ja siitä seuraava tulkintojen ja konstruointiprosessien monitasoisuus. Kun tulkitseva mieli kuuluu yhtä aikaa kokevalle henkilöahmolle, kertojalle ja lukijalle, myös teemoja hahmotetaan kaikilla näillä tasoilla. Tässä piilee kirjallisen aviorikostradition yksi keskeisimpiä temaattisia avaimia: lukijan lisäksi myös uskottomat sankarit ja heidän kertomustensa kertojat etsivät vastaavuuksia muotojen ja sisältöjen välillä. Tutkimissani teksteissä homologia ja muodollisen koherenssin kaippuu ulottuvat siis syvälle fiktiivisiin tajuntoihin. Henkilöhahmot ovat inokkaampia vetämään yhtäläisyysmerkkejä muodon ja merkityksen välille kuin kenenkään kirjallisuuden- tai kertomusentutkijan pitäisi olla.

Moderni kerronnallinen tragedia syntyy siitä, että näitä vastaavuuksia ei lopulta löydy tai ne kumoavat toisensa kerronnallisen kommunikaation eri tasoilla. Siten bovariaaniset aviorikoskertomukset toteuttavat juuri sitä homologioiden rikkomista ja epäsymmetriaa, jota Jakobson pitää kirjallisuuden ilmaisumuotoja kehittäväenä voimana.

Kertomuksen mielet: kokemuksellisuudesta, välitteisyydestä, metarepresentaatioista ja kertomuksellisesta halusta

Kognitiivisen kertomustieteen ja kaunokirjallisuuden keskiöstä löytyy sentään sama ilmiö: kokeva ja kokemustaan järjestävä – kerronnallistava – ihmismieli. Kertomuksen tutkimuksen monialaistumisen keskellä ne ihmismielet, joita kertomakirjallisuus kuvaa, eivät suinkaan ole joutuneet syrjäytetyiksi tutkimuskohteena. Päinvastoin: nyt kun meitä kannustetaan näkemään kertomuksia kaikkialla⁸ ja lähestymään jokaista sosiaalista tilannetta kuin kyseessä olisi ajatustenlukemisen oppitunti, samalla kirjallisten kertomusten lukeminen on kohotettu aivan erityisen edustavaksi esimerkiksi mielen sisäisestä ja mielten välisestä toiminnasta. Fiktiivisten mielten tutkimus on saanut nostetta esimerkiksi Monika Fludernikin, Alan Palmerin, Lisa Zunshinen ja Uri Margolinin kirjallisuusteoreettisista kehitelmistä, jotka yhdistelevät perinteistä kirjallista tekstianalyysia ja todellisten ihmismielten tutkimukseen kehitettyjä malleja.

Kannustusta nimenomaan fiktiivisten mielten uudelleentutkimukseen kuullaan myös David Hermanin (2003) esittämässä kognitiivisen narratologian ohjelmanjulistuksessa. Hermanin mukaan uusin kirjallisen tajunnankuvauksen tutkimus ”hyödyntää kognitiivisen välineistöä kehittääkseen uusia tekniikoita fiktiivisen mielen toiminnan kuvaamiseksi ja selittämiseksi” (emt. 23). Hermanin tieteidenvälinen innostus ei kuitenkaan rajoitu tähän, vaan hän jatkaa: ”[...] ja samalla ehdottaa keinoja, joiden avulla entistä tarkempi fiktiivisten mielten

8. Tästä kertomus-käsitteen räjähdysmäisestä leviämisestä eri tieteenaloilla ja eri merkityksissä ks. Tammi 2006a/2009.

tutkiminen voisi valottaa 'todellisia mieliä' [...]” (emt.). Näin on todistettavasti käynyt: esimerkiksi sellaiset tunnetut kirjalliset mielet kuin Richardsonin Clarissa, Austenin Emma ja Nabokovin Humbert Humbert eivät ole päätyneet pelkästään kognitiotieteellisen operoinnin kohteiksi vaan myös näytekappaleiksi todellisista ihmismielistä, jopa välineiksi, joiden avulla voidaan tutkia kognitiivisia mekanismeja.

Fiktiivisten mielten ja kognition tutkimuksen yhdistäminen on sinänsä perusteltua. Eikö huomattava osa modernin kertomataiteen muotokokeiluista tavoittelekin ihmismieltä sellaisena kuin se todellisuudessa ”on”, oli tämä mieli sitten yksityinen, tiedostamaton tai intersubjektiivinen, modernistisen virtaava tai jälkimodernistisen fragmentoitunut? Fiktiivisen tajunnankuvauksen äärimmäinen luonnollistaminen on kuitenkin ristiriidassa nimenomaan tajunnankuvauksen muotoihin keskittyneen klassisen narratologian kanssa. Alan uranuurtajille kuten Käte Hamburgerille ja Dorrit Cohnille fiktiivisen mielen esittäminen oli ennen kaikkea osoitus kertovan fiktion erityislaadusta muihin diskursseihin nähden – ainoa kerronnallisuuden alue, joka tarjoaa tiedollisen pääsyn toisen ihmisen tajuntaan (ks. Hamburger 1993, 81–89; Cohn 1978, 5–7; Cohn 2006, 35–38, 149). Cohn väittää klassisessa tutkimuksessaan *Transparent Minds* (1978), että kerronnalliset keinot, jotka päästävät meidät lähimmäksi henkilöihahmojen kokemusmaailmaa, ovat samaan aikaan kaikkein kirjallisimpia – kaikkein ilmeisimmin kirjailijan taiteellisen luomistyön tulosta. Tajunnankuvauksessa kiteytyy siis samanaikaisesti toisaalta kertomakirjallisuuden kyky luoda kokemuksellisia illuusioita, toisaalta sen perimmäinen sepitteellisyys sekä kielellinen ja rakenteellinen määräytyneisyys.

Yksinkertaistaen voisi kuitenkin todeta, että siinä missä klassinen narratologia pyrki kartoittamaan niitä semioottisia keinoja, joilla jonkinlainen kognitiivinen todenkaltaisuus on mahdollista fiktion sisäisessä järjestelmässä, kognitiivinen narratologia on kiinnostunut fiktiivisten esitysten kuvausvoimasta nimenomaan oman systeeminsä ulkopuolella (ks. esim. Margolin 2003). Tajunnankuvauksen kannalta aukenee siis kaksi vaihtoehtoista tulkintamallia: fiktiiviset mielet omalakisena

systeminään, jossa kirjalliset keinot tuottavat tulkinnallisen kehyksen; ja toisaalta fiktiiviset mielet kognitiivisen tunnistamisen ja peilautumisen kohteena. Tätä perustavanlaatuista eroa heijastelevat Jonathan Cullerin strukturalistinen käsite luonnollistaminen (”naturalization”) ja Monika Fludernikin myöhempi kognitiivis-narratologinen vastine kerronnallistaminen (”narrativization”). Cullerin teoria kirjallisen diskurssin luonnollistamisesta kattaa lukijan lähtökohtaiset oletukset niin arkitodellisuudesta, kulttuurikontekstista kuin genre- ja tyylikoh-taisistakin konventioista. Lopulta Culler tukeutuu strukturalististen esi-isien Todorovin ja Barthesin suosimaan *vraisemblance*-käsitteeseen, joka viittaa toden kaltaisen sijasta paremminkin diskurssisidonnaiseen odotuksenmukaisuuteen.

Lähtökohtana Cullerilla, kuten myöhemmillä kognitiotieteen soveltajillakin, on ihmismielen kyky sopeuttaa oudoinakin teksti osaksi mieleemme kategorioita. (Culler 1975, 131–160.) Miten *vraisemblance* sitten eroaa – vaikkapa kognitiivisesta kehysajattelusta? Yksi ero on selvä: Culler ponnistaa mielen teorioiden sijasta kielitieteestä ja painottaa signifiikaatiota (”Vaikuttaa siltä, että saamme minkä tahansa *merkitsemään* jotakin”, emt. 138, kursivointi minun). Kun Fludernik adoptoi Cullerin ajatuksen tekstin sopeuttamisesta lukevan mielen kategorioihin (Fludernik 1996, 31–35), merkitysten tuottamisesta tuleekin tutun psykologisen mallin – kertomuksen – tuottamista: ”jonkin [tekstin] tekemistä kertomukseksi pakottamalla se kerronnallisuuden muottiin” (emt. 34; ks. Tammi 2009, 145). Merkityksestä ei enää puhutakaan mitään. Tyypillisessä kognitiivis-narratologisessa esitystavassa lukija on navigoija, teksti on kartta ja maalissa hämmöttää kognitiivinen uuden tiedon (kertomuksen) sulauttaminen osaksi jo tunnettua.

Eikö, nyt kun on kyse kaunokirjallisesta fiktiosta, tärkein tulkinnallisen sopeuttamisen strategia ole kuitenkin tasapainoilu ulkokirjal-listen kategorioiden ja kaunokirjallisen merkityskeskeisyyden välillä? Romaanikerronta, kuten klassiset ranskalaiset strukturalistit meitä opettivat, on sekoitus taiteellista motivaatiota ja todenkaltaisuutta. Siten Cohnin kuvaus fiktiivisen mielen illusorisuudesta on kirjalli-suustieteellisesti inspiroiva ja *Transparent Minds* yhä tänäkin päivänä

paras tutkimus fiktiivisistä mielistä. Lukukokemus – ja fiktiivisten henkilöhahmojen sisäisyyden tulkinta – on sekoitus outouden tunnetta ja tunnistamisia. Fiktiiviset mielet ovat ja eivät ole oikeiden ihmismielten kaltaisia. Esimerkiksi seuraava Uri Margolinin muotoilema oletus lukevan mielen ja fiktiivisen mielen suhteesta kadottaa tämän kaksisuuntaisen dynamiikan:

[... lukijoina] toimimme mielikuvitusmaailman ehdoilla, teeskennellen että kertojat ja tarinamaailman henkilöt ovat olemassa riippumatta siitä tekstistä, joka todellisuudessa luo ne semioottisilla keinoillaan – ja teeskennellen, että nämä olennot ovat riittävän ihmisenkaltaisia, jotta kognitiotieteelliset, todellisten ihmismielten toiminnan mallit soveltuvat niiden tarkasteluun – joskin vain analogisen siirtymän kautta. (Margolin 2003, 273)

Haluan tutkimuksessani osoittaa, että mielen mimeettisen illuusion säilyttäminen ei suinkaan ole lukijan ainoa intohimo. On myös muita illuusioita, kuten kerronnallisen sulkeuman illuusio tai muodollisen koherenssin illuusio – ja todellista *teeskentelyä* kaivataan silloin, kun näitä odotuksia kohdistetaan todellisiin tapahtumiin ja mieliin.

Viimeaikaisin puheenvuoro fiktiivisten mielten tutkimukseen on David Hermanin toimittama antologia *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English* (2011a). Herman rakentaa kokoelmansa johdannossa jyrkän vastakkainasettelun kognitiotieteellisten ja fiktiivisten mielten erityislaatuisuutta korostavien lähestymistapojen välille. Ensin mainittuun leiriin Herman asettaa itsensä ja kaikki kokoelmansa kirjoittajat, jälkimmäiseen Hamburgerin, Cohnin, luonnottoman narratologian puolestapuhujat sekä tämän tutkielman kirjoittajan (ks. Herman 2011b, 11 ja 31, viite 5). Herman hyökkää tajunnankuvauksen kirjallisuudellisuutta korostavia tutkimuksia vastaan osoittamalla todellisten ja kirjallisesti tuotettujen ihmismielten samankaltaisuuden kahdesta kansanpsykologiaan nojautuvasta näkökulmasta: (1) Tosimaailman mieltenlukeminen on samalla tavalla monikerroksista, välittyntä ja simuloitua kuin fiktiivisten

mielten ja lukijan mielen välinen vuorovaikutus (emt. 12–15). (2) Ihmismieli ei ole ”piilossa”, vaan osa näkyvää sosiaalista kanssakäymistä, jolloin kirjallista tajunnankuvausta ei voi – Hamburgerin ja Cohnin tavoin – pitää poikkeuksellisena näkymänä ihmismielen saloihin (emt. 15–18). Hermanin eetos on tyyppillisen interdisiplinäärinen: muista tieteistä lainaileva holistinen pyrkimys tuntuu edellyttävän, että kaiken analyysin tulee suuntautua yhtäläisyyksien osoittamiseen. Kognitiivinen lähestymistapa kaipaa kuitenkin *rinnalleen* teorioita ja metodeja, jotka ulottuvat peruskeemojen ulkopuolelle ja jotka kysyvät, miten tulkun saamisesta tulee tulkintaa.

Analyyseissani keskityn fiktiivisten henkilöiden havaintojen, tunteiden ja ajatusten kuvaamiseen, mutta tutkimuskohteena ei ole yksi mieli vaan kertovan diskurssin *monimielisyys*. Pysin kohdetekstieni kautta osoittamaan, että tajunnankuvauksen funktiot ulottuvat fiktiivisen mielen oletettua esittämistä laajemmalle: juuri yksittäisen mielen kuvaus tuo kertomusta rakentavat tajunnat tulkinnanvaraisesti yhteen. Tajunnankuvaus on vähintään kolminkertaisen konstruoinnin tulosta: henkilöhahmo itse sommittelee kokemustaan kielellisesti, kerronnallisesti ja myös taiteellisen motivaation kautta; kertomusta välittävä kertova agentti kytkee fiktiivisen mielen yhteyksiin, jotka ovat useimmiten itse kokevan henkilöhahmon tavoittamattomissa; ylin konstruoija on lukijan mieli, jonka kerronnallistamiseen ja merkityksellistämiseen liittyvät intohimot lopulta määrittävät muitakin mieliä. Siten kirjallista mieltä ei tule ymmärtää vain kertomuksen maailmaan ja yhteen kokijaan rajoittuvana ilmiönä. Kirjallinen mieli on kerronnallinen ja tulkinnallinen tiivistymisen piste, jonka kautta voimme lähestyä kaunokirjallisuuden esitystapojen ja inhimillisen kokemuksen monikerroksisia ja -tulkintaisia suhteita.

Seuraavassa otan esiin joitakin tajunnankuvauksen narratologiseen tutkimukseen liittyviä avainkäsitteitä, joita vasten kehitän tulevissa analyyseissä omia teoreettisia väitteitäni.

Kokemuksellisuus ja qualia

Kognitiivisen narratologian perusolettamus on varmasti myös jokaisen lukijan mielestä intuitiivisesti totta: kertomusten keskiössä on inhimillinen kokemus, ja tyydyttävä lukukokemus johdattaa meidät tuntemaan nahoissamme, miltä jokin asia jostakin henkilöstä tuntuu. Kognitiotieteen termin on kyse mentaalista *qualiasta* (yks. *quale*), joka vastaa kysymykseen ”millaista on olla x” (Herman 2007b, 256–257). Herman puhuu myös kertomusten kyvystä välittää ”raaka tuntemus” (”raw feels”; Herman 2009, 152–153). Fludernikin luonnollisen narratologian teoriassa kerronnallinen siirtymä henkilöhahmon kokemukseen sujuu romaanin konventioiden avulla sutjakkaasti; kyseessä on jo Franz Stanzelin klassisessa teoriassaan nimeämä *henkilökeskeinen kerrontatilanne*, oletettu täydellinen mukautuminen henkilöhahmon tapaan hahmottaa fiktiivistä maailmaa:

Henkilökeskeinen kertomus sallii [lukijoiden] kokea fiktiivisen maailman sen sisältä käsin, ikään kuin henkilöhahmon tajunnan kautta. Tämänäyttöinen lukukokemus tukeutuu KOKEMISEN luonnolliseen kehukseen, joka sisältää kokemuksen havainnosta, tunteesta ja tietoisuudesta. Tosielämän parametrit ylitetään. Sen sijaan että toisten ihmisten kokemuksista esitettäisiin vain arvauksia tai niitä arvioitaisiin ulkoisen käytöksen perusteella, omaa kokemusta jäsentävät kehukset mukautuvat sovellettavaksi kolmanteen persoonaan. (Fludernik 1996, 48)

Kohdetekstini osoittavat kuitenkin yhä uudestaan, että kirjallisten tajunnankuvausjaksojen toistuva teema on *yksityisen kokemuksen pohjimmainen saavuttamattomuus*. Erityisen hyviä ennakoivia esimerkkejä tästä löytyy *Clèvesin ruhtinattaresta*, joka on sekä 1800-luvun psykologisen realismin että 1700-luvun sentimentaalisen romaanin edelläkävijä. Kerronnassa toistuvat jatkuvasti kertojan epäilykset tajunnankuvauksen mahdollisuuksista: ”on mahdotonta ilmaista sanoilla, mitä Nemoursin herttua silloin tunsi” (CR, 202); ”Niinpä ei voikaan sanoin kuvata hänen [Clèvesin ruhtinattaren] tunteitaan ja hämmennystä!” (CR, 84).

Kirjallisuushistoriallisesti La Fayetteen kertoja on oikeassa: kerronnallisia välineitä sisäisen kokemuksen verbalisointiin ei vielä ole, kertoja joutuu luomaan ne itse ja on ymmärrettävästi vaikeuksissa. Ensimmäisessä, La Fayetteen romaanin analyysiin keskittyvässä käsittelyluvussa haluan kuitenkin osoittaa, että tämä kirjallisen tajunnankuvauksen itseään kyseenalaistava tendenssi on rakenteellisesti ja temaattisesti motivoitu – olkoonkin, että se on voinut syntyä aidosta hämmennyksestä. Siksi se elää myöhemmässäkin romaanikerronnassa.

Nimenomaan mielen verbalisoinnin ongelma, johon myös La Fayetteen kertoja viittaa (päähenkilöiden tunteet ovat *inexprimable*), kehittyi huippuunsa Flaubertin vapaassa epäsuorassa esityksessä. Tutkimukseni modernistiset ja jälkimodernistiset tekstit, Bernheimin romaanin *Sa femme*, Fordin novellit, ja lopulta Clinton–Lewinsky-skandaaliin liittyvät tekstit siirtävät kokemuksen kuvauksen haasteet verbalisoinnista enemmänkin kerronnallistamisen ongelmaksi. Niin Bernheimin pakkomielteinen Claire kuin myös Fordin syyllisyydentuntoiset mieskertojat rakentavat enemmän tai vähemmän päämäärätietoisesti omia fiktioitaan fiktioiden sisälle tavoilla, jotka johtavat tulkinnallisiin ja taiteellisiin epäonnistumisiin. Näiden henkilöhahmojen kokemuksellisuus ilmenee jonakin poissa tai ainakin pois paikoiltaan olevana. Toisin kuin kertomuspsykologinen standardioletus kuuluu, oman elämän kertomuksen kutomisesta ei tule kokemusta eheyttävä, vaan kokemuksellisuutta purkava projekti. Viimeisessä analyysissäni esitän lukemisen strategioita, jotka ottavat mallia aikaisempien tekstien keinoista kriisiyttää kokemuksen kielellistäminen ja kerronnallistaminen. Hukassa ovat niin Monica Lewinskyn kuin Bill Clintoninkin kokemus; psykologisesti uskottavaa tulkintaa eivät tarjoa elämäkerralliset sen paremmin kuin juridisetkaan kertomusversiot, vaikka niiden tavoitteena tuntuukin juuri olevan tajunnan (tunteiden, motiivien) kuvaus.

Siirtymä tajunnanliikkeiden verbalisoinnista kokemuksen kerronnallistamiseen kuvaa myös narratologian paradigmanmuutosta: kieli-keskeisestä kerronnan moodien erottelusta siirrytään holistisempaan käsitykseen ylipäättään kertomusmuodosta inhimillisen kokemuksen

jäsentäjänä. Klassisen narratologian pakkomielleisessä suhtautumisessa kertomuksen äänten hierarkiaan ja kognitiivisen narratologian uskossa kokemukselliseen siirtymään piilee kuitenkin taustalla sama yksinkertaistus: ikään kuin kieli ja kertomusmuoto palvelisivat kirjallisessa tajunnankuvauksessa yksinomaan kokemuksen autenttisuuden tai välittömyyden tavoittelua.

Välitteisyys

Saksalaista klassisen vaiheen narratologiaa edustaa Franz K. Stanzelin (1984) tyypologinen näkökulma kerronnallisiin tilanteisiin. Stanzel nostaa kirjallisten kertomusten keskeiseksi ominaisuudeksi *välitteisyyden* ("mediacy"; alkuk. "Mittelbarkeit", Stanzel 1955/1969): kerronnalliset tilanteet eroavat toisistaan kertomusta välittävän kertojan roolin ja näkyvyyden perusteella. Stanzel näkee historiallisen muutoksen autoritäärisestä, kertojakeskeisestä kertomuksesta kohti henkilökeskeistä kerrontatilannetta, joka luo välittömän kokemuksen illuusion. Millaista sitten on välitetty välittömyys? Millainen kertomus syntyy materiaalista, joka on oletetusti sensuroimatonta ja kehystämätöntä kokemuksen ääntä? Voimmekin nähdä ristiriitaisuutta Stanzelin pyrkimyksissä ymmärtää kokevan mielen kautta suodattuvaa kerrontaa:

Toisin kuin ulkoisten tapahtumien kuvaaminen, realistinen tajunnan esittäminen näyttää vaativan välittömyyden illuusiota, toisin sanoen näennäistä välitteisyyden torjumista. Erityisesti modernilla romanilla on selvä taipumus antaa vaikutelma välittömyydestä, muokkaamatomuudesta ja spontaaniudesta tajunnan esittämisessä. [...] Sisäinen monologi, vapaa epäsuora esitys ja henkilökeskeinen kerrontatilanne [...] luovat illuusion suorasta näkymästä henkilöahmon ajatuksiin. (Stanzel 1984, 127)

Stanzel puhuu illuusiosta, näennäisyydestä ja vaikutelmista, muttei anna sijaa epäilykselle lukijan tulkinnan tasolla. Kuka on se taustalla

vaijyvä auktoriteetti, joka tuottaa näitä illuusioita? Piiloutunut, henkilöihahmonsa mieltä taiteellisena materiaalina käyttävä kertojafiguuri? Vai johdammeko tästä tulkinallisesti ja narratologisesti paljon kiehtovamman ajatuksen: että illuusioita välittömän kokemuksen saavuttamisesta tuottaa fiktiivinen mieli itse? Kuten Fludernik toteaa, Stanzelin välitteisyys on aina kertojan aiheuttamaa manipulaatiota, oli kertoja sitten etualalla tai kätketty, fiktiivisten mielten lävitse kommunikoiva ”reflektoija” (Fludernik 2010c, 115–116). Stanzelille henkilöihahmon mieli on siten välittömyyden edustuma – ei osa kertovaa diskurssia vaan sen aihe. Kuitenkin juuri *kielellisyyden ja kertomusmuodon tuoma välitteisyys* kokemuksen kuvauksessa on henkilökeskeisen kerrontatilanteen olemassaolon ehto.

Saksalaista tutkimustraditiota jatkava Fludernik muokkaa Stanzelin välitteisyysajattelua siirtämällä teoreettisen painopisteen kertomisesta kokemiseen. Fludernikille kertomus ei ole kerronnan vaan kognitiivisen aseminnin kysymys; välitteisyys voi toteutua yhtä hyvin KERTOMISEN, KOKEMISEN kuin KATSOMISEN, TOIMINNAN tai metakertomuksellisen REFLEKTOINNIN kehyksen kautta, ja esimerkiksi henkilöihahmon sisäistä ääntä painottavissa kerrontatilanteissa ymmärrämme kertomusta KOKEMISEN kehyksessä.⁹ KERTOMISEN kehys, eli välitteisyys Stanzelin tarkoittamassa merkityksessä, väistyy. (Fludernik 1996, 43–52.) Fludernik loi kognitiotieteen inspiroiman kerronnalistamisen mallinsa sovellettavaksi muihinkin kuin kirjoitettuihin kertomuksiin, mutta valtaosa hänen esimerkeistään on kuitenkin fiktiivistä proosaa. Lisäksi Fludernikin tutkimus keskittyy huomattavan paljon juuri fiktiivisten tajunnankuvausten ja kirjallisten äänten problematiikkaan. Tästä seuraa ristiriita: Fludernik muun muassa toteaa, että KOKEMISEN ja KATSOMISEN kehykset eivät ole diskursiivisia (Fludernik 2010c, 117), mutta käsittelee kuitenkin henkilöihahmon oletettua ”ääntä” kertojan diskurssin tuottamana ”lingvistisenä hallusinaationa” (esim. Fludernik 1993,

9. Fludernik vakiinnuttaa tutkimuksessaan kognitiivisten kerronnalistamisen kehysten merkintätavaksi kapiteelit (TELLING, EXPERIENCING, VIEWING, ACTION ja REFLECTING). Merkintätapa on yleinen esimerkiksi kognitiivisessa semantiikassa, jossa vastaavasti johdetaan käsitteellisiä metaforia (TIME IS MONEY) kokemustamme jäsentävistä kehyksistä (ks. pioneeritutkimus Lakoff & Johnson 1980).

453; 1996, 178–221). Fludernikille siis henkilöhahmon kokemuksen ääni on lingvistiksi ehdollistunutta, mutta lukijan ja henkilöhahmon kokemuksellinen yhteys on pohjimmiltaan ei-diskursiivinen.

Pääsen yhteen tutkimukseni keskeisimmistä väitteistä, jonka validiutta ovat todistamassa kaikki teosanalyysit: henkilöhahmon kokemusta vainoava kielellinen, kertomuksellinen ja kirjallinen (taiteellinen) välitteisyys on kirjallisen mielen koko *olemus*. Fiktiivinen tajunnan kuvaus voi kurottua kohti autenttista kokemusta, mutta todellinen kuvauksen kohde ei ole tämä kokemus vaan sen tavoittelu. Siten kokemuksen välitteisyys ei ole jotain joka tulee lukijan ja fiktiivisen kokemuksen *väliin* vaan juuri se ilmiö, jota kirjallisuus käsittelee. Tästä välitteisyyden ongelmasta nousee myös aviorikosromaanien ja -kertomusten toisteisuuden ja tylsyyden – Emma Bovaryn *ennuin* – teema. Katkerinta *Madame Bovaryssa* ei ole Flaubertin ulkopuolisen kertojan Emmaan kohdistama ironia vaan Emmen oman tajunnan väistämätön kielellinen, kerronnallinen ja intertekstuaalinen ehdollistuminen, hänen mieltään riivaava romanttisen kirjallisuuden ”lyyriäinen joukko aviorikokseen syyllistyneitä puolisoita”.

Toisin kuin narratologiassa on totuttu asia näkemään, ajattelen henkilöhahmojen keinoja kerronnallistaa ja kielellistää omaa kokemustaan kaikkein suurimpana välitteisyytenä. Sen sijaan että lähestyisin henkilöhahmon subjektiivisuuden ilmauksia kerronnan läpi kuuluvana puheenkaltaisena äänenä, osoitan tajunnankuvauksen monien konventioiden implikoivan *kirjoitusta*. Kirjemuodon vaikutus myöhempään konventionaaliseen kolmannen persoonan tajunnankuvaukseen on tässä ratkaisevan tärkeä. Vaikka kertomataiteessa siirrytään koristeellisesti kirjepaperille sommitelluista tunteenilmauksista (Laclosta ja Richardsonista) hetkellisiin, mielen sisäisiksi jääviin impressioihin (Flaubertiin, Austeniin tai Tolstoihin), kirjallinen mieli ei lopeta oman kokemuksensa fabulointia. Psykologisen todenkaltaisuuden sijasta fiktiiviset henkilöt näyttävätkin kulkevan kohti toinen toistaan taidokkaampia sisäisyyden sommitelmia, jotka heijastelevat sitä kertomataidetta, jonka tuloksia itse lopulta ovat. Siten kertomakirjallisuudella on lopulta omanlaisensa mielen *vraisemblance*: se voi ilmetä vaikkapa

”romaanimaisena tajuntana”, joka ei ole luonnollinen heijastus kokevasta ihmismielestä vaan konstruktio, joka kyseenalaistaa kokemuksen, kielen ja kertomusmuodon mutkattoman suhteen. (Ks. myös Mäkelä 2011.)

Metarepresentaatiot

Lisa Zunshinen (2006) mukaan yleisinhimillinen taipumuksemme tehdä oletuksia toistemme tajunnanliikkeistä, niin kutsuttu mielen teoria (*Theory of Mind*), piilee myös kaunokirjallisuuden ymmärtämisen ytimessä. Hän kiinnittää huomion myös kertovan fiktion erikoistehtävään kognitiivisten kykyjen kehittäjänä: kirjallinen esitystapa ei ainoastaan aktivoi mielen teoriaa, vaan testaa ja haastaa sitä. Sen lisäksi että lukija rekonstruoi fiktiivisiä tajunnanliikkeitä esimerkiksi henkilöhahmojen käytöksestä, hän joutuu myös jäljittämään hahmojen intentioita kerronnasta, eli selvittämään ”kuka ajatteli, halusi tai tunsu mitä ja milloin” (emt. 5). Zunshinen esimerkkivalinnat ja analyysit tuntuvat kuitenkin johtavan (ainakin kirjallisuustieteellisesti) yksinkertaiseen päätelmään: kirjalliset mielet ovat pohjimmiltaan samalla tavoin kätkeytyjä tai avoimia kuin ”toinen mieli” yleensäkin. Lukemisen draama siis muistuttaa sosiaalista draamaa, ja kirjallisuuden viehäytys perustuu tälle yhtäläisyydelle; kun luemme Austenin *Ylpeyden ja ennakkoluulon* (*Pride and Prejudice*, 1813) kuuluisan aloituslauseen varakkaiden miesten pakottavasta vaimontarpeesta (”It is a truth universally acknowledged ...”), olemme ikään kuin saman sosiaalisen hämmennyksen keskellä kuin austenilaiset henkilöhahmot: Kuka näin ajattelee? Kehen voimme kiinnittää tähän lauseeseen sisältyvän opportunistin (äitiin vai tyttäriin)? Vai onko tämä jotakin mitä ironista etäisyyttä ylläpitävä Darcy haistaa pikkukaupungin ilmapiiristä? Vai onko lause todella universaalisti totta austenilaisessa universumissa?

Zunshine ei kuitenkaan lopulta joudu esittämään Austenin kerronnalle näitä kysymyksiä, koska – kognitiotieteellisin termein – *lähdemerkintä* (”source tag”) löytyy jo seuraavasta lauseesta: ”this truth is so

well fixed in the minds of the surrounding families [...] (ks. Zunshine 2006, 62–63). Zunshinen tulkinta Austenin romaanin aloituksesta on oireellinen: se paljastaa samaan aikaan hänen teorianensa erinomaisen kuvausvoiman ja siitä yksioikoisen luonnollistavasti johdettujen tulkintojen reduktiivisuuden. Tulkinnan kannalta keskeinen havainto on, että aloituslause on samaan aikaan representaatio ja *metarepresentaatio* fiktiivisestä maailmasta: se kantaa samaan aikaan merkkejä (kertojan) objektiivisesta raportoinnista ja epäilyttävän subjektiivisesta näkökulmasta (emt. 62) – lukijan *metarepresentaatiokyky* siis haastetaan. Tulkinnan kannalta latistavaa sen sijaan on tyytyä kerronnassa esitettyyn ratkaisuun: että ajatus on yksiselitteisesti lähtöisin tietyn piirin kanaemomaisten, tyttäriään naittavien äitien päästä. Voimme jälleen muistaa esimerkiksi Flaubertin lauseet ”Charlesin keskustelu oli matalaa kuin kadun jalkakäytävä” tai Mansfieldin kuvauksen ”ilmestys, nainen jolla oli värisevät, hymyilevät huulet”. Merkitystä ei ratkaise havainto subjektiivisuuden mahdollisuudesta, vaan merkitys syntyy mahdollisuuksien moninaisuudessa, lauseen kirjaimellisessa monimielisyydessä. Austenin aloituslause ei ole arvoitus vaan tulkinnallinen ongelma, joka elää läpi koko teoksen ja vielä sen lukemisen jälkeenkin. Lisäksi se juuri kaikessa kätkeyssä mutta *kiinnittymättömässä* subjektiivisuudessaan heijastelee henkilöhahmojen mieltenlukemisen ja väärinlukemisen prosesseja. Zunshinen teoriasta aukeneekin kerronnan analyysin kannalta kiinnostavampi polku kuin mitä teoreetikko itse seuraa: fiktiivisen maailman draamat jäljittelevät lukemisen draamaa.¹⁰

Zunshinen käsitys kertomakirjallisuudesta mentaalisten kykyjemme haastajana kiteytyy hänen avausesimerkissään, joka on poiminta *The New Yorker* -lehden parisuhdeaiheisesta pilakuvasta. Siinä aviomies selittää loukkaantuneen oloiselle rouvalle, että ”totta kai minä välitän siitä, kuinka kuvittelit minun ajattelevan sinun huomaavan mitä minä halusin sinun tuntevan” (Zunshine 2006, 29–30). Tämä lause, vaikka saattaakin muistuttaa esimerkiksi joistakin jaksoista Virginia Woolfin kerronnassa, ei kuitenkaan tuo esiin kirjallisen tajunnankuvauksen problematiikkaa kokonaisuudessaan. Klassisen narratologian piirissä

10. Tämän ajatuksen jäljillä ovat olleet jo narratologiset klassikot Peter Brooks (1984/1995) ja Gerald Prince (1992).

tehty tajunnankuvaustutkimus ei turhaan kiinnittänyt erityishuomiota vapaaseen epäsuoraan esitykseen, joka vaikeuttaa tulkintaamme nimenomaan kätkemällä intentionaalisuuden tasot. Kognitiivinen haaste syntyy siitä, että tajunnankuvauksen jaksot eivät tee näkyväksi kognitiivista toimijuutta. Siten myöskään kertomuksen tuottamista ja vastaanottamista säätelevät kehykset (kuten Fludernikin nimeämät KOKEMINEN ja KERTOMINEN) eivät mene ongelmattomasti yksi yhteen yksittäisten mielten kanssa. Haluan jatkaa ja muuntaa Zunshinen ajatusta lähtemällä analyseissäni siitä, että lähdemerkinnän puuttuminen on kirjallisen tulkinnan kannalta ikuisesti produktiivinen keino. Kertomakirjallisuus – litteydessään – vastustaa mielen teoriaan sisältyvää rekursiivisuuden periaatetta samalla kun se vie luonnollista alkuperää olevan mielenlukemisen äärimmilleen.

Kohdetekstini esittelevät henkilöahmoja lukemassa, konstruimassa ja jopa kertomassa toinen toistensa mieliä. Kerronnallisissa tilanteissa, joissa kertomuksen mimeettisyys ja kommunikaation luonnollisuus murtuvat monitulkintaisuudeksi, myös tekstuaalisen mielen monikerroksinen rakenne voi paljastua. Siten henkilöahmojen taipumus kuvitella ja rakentaa toistensa mieliä on temaattinen ja rakenteellinen juonne, joka saa täyden merkityksensä vasta paradigmaattisessa suhteessa niihin ylemmän tason strategioihin, joilla a) toisaalta ekstraprojektio kertojanääni kuvaa fiktiivisiä mieliä ja b) toisaalta fiktion lukija konstruoi tekstuaalisten agenttien tajuntaa ja kokemuksia. Kokemuksellisuuden projisoiminen toiseen mieleen – taipumus, joka käsittelemissäni kertomuksissa kehittyi pakkomielleiseksi – on fiktiivisten mielten lukijan peruskokemus. Fiktiivisestä paheesta tulee siis tulkinnallinen hyve. (Ks. myös Mäkelä 2006a.)

Orgaanisin suhde näillä mielenlukemisen eri tasoilla on ensimmäisessä kohdetekstissäni *Clèvesin ruhtinattaressa*. La Fayetteen kertoja kurkottaa kohti romaanimaista kaikkietävyyttä, mutta on kuitenkin vielä toinen jalka tanssilattialla: hovikronikoitsija, jolla ei ole muiden ihmisten mielenliikkeistä sen enempää tietoa kuin hovin parhaalla juoruilijalla. Ratkaisevat kamppailut koko myöhemmän romaanitradition kannalta käydään tanssiaisissa ja turnajaisissa, joissa ruhtinattaren ihai-

lija, hänen rakastajansa sekä koko hovi lukevat hänen mieltään kilpaa kertojan ja lukijan kanssa. Näissä kamppailuissa mielten lukeminen ja konstruoiminen lopulta eriytyvät siksi hierarkkiseksi kerronnallisten agenttien rakenteeksi, johon myöhemmät kertomakirjallisuuden konventiot nojaavat.

Tämän tutkimuksen luoma tajunnankuvauksen mikrohistoria esittelee lopulta kaksi jälkimodernistista ääripäätä mielten konstruoinnille. Luvussa III tavataan *Sa femmen* fokalisoijahahmo Claire, jonka mielen tuottamat kuvaukset rakastajansa (kuviteltujen) perheenjäsenten elämästä eivät erotu varsinaisesta kehyskertomuksesta muodollisesti juuri mitenkään. Tajunnankuvauksen kohteena oleva sankaritar ottaa siten itse autoritäärisen tajunnankuvaajan roolin romaanin maailmassa. Clairen tapauksessa lukijaa kiinnostaa luotettavien ”lähdemerkintöjen” sijaan kuviteltujen ja tosien maailmojen väliset näkymättömät kynnykset, jotka ovat kuin mieliä konstruoivien mielten – henkilöahmon, kertojan ja lukijan – diskursiivisia kohtauspaiikkoja. Toinen ehdotus fiktiivisen mieltenlukemisen ääripääksi on viimeinen analyysikohte, Clinton–Lewinsky-mediaskandaali. Analyysissäni todellisten ihmisten mielistä tuotetut tekstuaaliset rekonstruktiot – elämäkerralliset, omaelämäkerralliset, juridiset ja journalistiset – päätyvät fiktiosta ammentavien lukutapojen pelinappuloiksi. Tutkielmani lopussa en enää varsinaisesti etsi kohdeteksteistä parallelismeja ja ristiriitoja luonnollisen mieltenlukemisen ja kirjallisen tajunnankuvauksen välillä, vaan pyrin osoittamaan, miten tämä jännite on muotoutunut *tulkinnalliseksi kehyykseksi*. Toisin sanoen: Emma Bovary, c'est moi, la lectrice. Kirjallinen mieli löytää kaunokirjallista monimielisyyttä sieltäkin mihin sitä kukaan ei ole – ennen lukijan rikospaikalle saapumista – aikonut.

Kerronnallistamisen halu (ja vapaa epäsuora esitys)

1900-luvun jälkipuoliskon ihmistieteitä hallinneet ELÄMÄ ON KERTOMUS tai KOKEMUS ON KERTOMUS -makrometaforat on onneksi kyseenalaistettu

niin sosiologiassa kuin psykologiassakin (ks. esim. Hyvärinen 2006, Hydén & Brockmeier [toim.] 2008, Hyvärinen et al [toim.] 2010). Vaikka harva enää (uskaltaa) väittää, että jokainen meistä konstruoi hallittua kerronnallista esitystä kokemastamme, kertomuksiin ja kerronnallistamiseen liittyvä halu ja viehäytys eivät kuitenkaan ole kadonneet mihinkään. Juuri tästä kertoo kielletyn romanssin kaunokirjallinen traditio, ja kerronnallistamisen pettävään leikkiin lähtee myös tämän tradition lukija. Samaan aikaan uskottomuus kertomus dramatisoi kuitenkin kertomusmuodon kriisiä ja inhimillisen kokemuksen piinallista asemaa kerrottavan ja ei-kerrottavan rajalla. Matti Hyvärinen muistuttaa myös tosielämän lajityypillisestä kirjavuudesta: ”hetkissä ja yksityiskohdissa on paljon elementtejä jotka karkaavat kertomukselta” (Hyvärinen 2005, 15; ks. myös Hyvärinen 2010, 134–135).

Peter Brooks (1984/1995) tavoittelee Barthesin innoittamana merkityksen tai merkityksellistämisen intohimoa (”passion for [of] meaning”, emt. 48) osoittamalla, miten kertomus intohimosta on lukijaakin riivaavan *kerronnallisen halun* tekstuaalinen käänköpuoli. Myös Brooks löytää parhaat esimerkkinsä ranskalaisesta romaanitraditiosta. Brooksin tutkimus sijoittuu kuitenkin vaiheeseen, jolloin kerronnan analyysia oli tehty uupumiseen asti ja kaikki vähemmän formalistinen (kuten psykoanalyttiset sovellukset) oli toivottavampaa.¹¹ Hänen tutkimuksensa keskittyy ajallisuuden ja psykologian, etsinnän ja kuolemanvietin suhteisiin, mutta kertomuksen hierarkian tuottamista diskursiivisista jännitteistä hän ei ole kiinnostunut. Tässä tutkimuksessa kuitenkin juuri kertova esitys nähdään kerronnallisten intohimojen risteyskohtana; tällainen halujen kiteytymä voi olla vaikka vain yksittäinen lause *Rouva Bovaryssa*:

Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin, saattoi hyvällä syyllä täyttää oikkunsa. (*RB*, 112)

11. Brooksin teos on kirjallisuudentutkimuksen ”intohimoteorioista” kuitenkin narratologisin. Esimerkiksi René Girardin klassikkoteos *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) kulkee kauas kirjallisten piirteiden tutkimuksesta ja laajenee tulkitsemaan antropologisesti niin kirjallisuuden, uskontojen kuin politiikankin jakamia intohimo- ja syntipukkimekanismeja.

Une femme qui s'était imposé de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies. (MB, 217)

– tai Andrew Mortonin kirjoittamassa Monica Lewinskyn sentimentaalisessa elämäkerrassa *Monican tarina*:

Ahdistava satu tuntui sittenkin paremmalta kuin säröinen, vaillinainen todellisuus. (MT, 134)

Better the anguished fairytale than the genuine but flawed reality. (MS, 110)

Ei ole sattumaa, että nämä siteeratut kohdat ovat läpi tutkielmani eniten toisteltuja lauseita. Molemmat ovat malliesimerkkejä kertovan diskurssin intentionaalisesta litteydestä, sen samanaikaisesta kokemuksellisuudesta ja kiinnittymättömyydestä. Rakenteellisesti ne edustavat tässä tutkimuksessa eniten esillä olevaa kerronnan moodia, tyyllisesti ja lingvistisesti tunnusmerkitöntä vapaata epäsuoraa esitystä (vrt. Lehtimäki & Tammi 2011, 260). Nämä tekstuaaliset piirteet ovat kuitenkin erottamattomasti kytköksissä lauseiden temaattisiin ja tulkinnallisiin ulottuvuuksiin. Flaubertin lauseessa kiteytyy Emman kerronnallinen projekti kaikessa pettävyyydessään, kaikessa kirjallisessa toisteisuudessaan ("une femme qui s'était impose de si grands sacrifices..."); samanaikaisesti lause kuitenkin heittää kerronnallistamisen ja tulkinnan pallon sekä kertojalle että lukijalle. Mortonin banaalissa jälkimodernissa versiossa elämäkerrallisen kertojan toteamus pettävästä sadusta heijastelee yhtäläillä Monican omaa naiivia romanssikertomuksen konstruointia, kertojan itsensä (myyvää) elämäkerrallistamisen strategiaa sekä lopulta "Monican ja Billin satua" lukevan lukijan intertekstuaalisia kerronnallistamisen kehyksiä. Yksittäiset vapaan epäsuoran esityksen lauseet voivat siis tiivistää pienoiskokoon koko teosta määrittävät kerronnalliset intohimot. Siten näiden yksittäisten lauseiden analyysi edellyttää tulkinnallista käitystä teoksen kokonaisuudesta.

Liitän tämän yhden teoksen sisällä tapahtuvan kertomusten välisen taistelun siis ennen kaikkea vapaan epäsuoran esityksen konventioon. Sen tutkimustraditio alkaa Ranskasta ja Saksasta, paljon ennen klassisen narratologian puhekategorioiden syntyä. Ensimmäinen tästä ilmiöstä ranskan kielessä kirjoittanut tutkija Charles Bally nimittääkin ”style indirect libre” kaunokirjalliseksi ajattelun figuuriksi (ei ”puheen esittämisiksi”), ”figure de pensée” (Bally 1914, 407).

Ei ole enää kyse kielipollisesta muodosta, vaan kirjallisesta ajattelun kuvioista. Kuvion ymmärrän tapana saadaan aikaan ja ilmaista jokin esitys, joka ei noudata objektiivista todellisuutta eikä kielitieteellistä logiikkaa. (emt.)

Vaikka Bally on ollut esikuvana monille vapaan epäsuoran esityksen lingvistikille määrittelijöille (esim. Lips 1926, Bronzwaer 1970, Kuroda 1976, Dillon & Kirchhof 1976, Banfield 1982, Sanders & Redeker 1996), hänen varhainen muotoilunsa sisältää jo kaikki ne ambivalenssin siemenet, joista vuosisadan kestänyt käsite- ja tulkintakiista on versonut.¹² Vapaa epäsuora esitys ei ole lopulta esitystä mistään olemassa olevasta, *representaatiota*: tähän suuntaan vievät jo Ballyn sanat ”*représentation qui n'est pas conformée à la réalité objective*”.

12. Tulkintaeroja heijastelee jo terminologian kirjo: *le style indirect libre* (Bally 1912; Lips 1926), *erlebte Rede* (Lorck 1921), *verkappte Rede* (Kalepky 1913), *Rede als Tatsache* (Lerch 1914), *pseudo-objektive Rede* (Spitzer 1928), *quasi-direct discourse* (Uspensky 1973), *free indirect speech* (myös tajunnankuvauksen merkityksessä; Ullmann 1957/1964; Pascal 1977), *narrated monologue* (Cohn 1978), *nonreportive style* (Kuroda 1976), *represented speech and thought* (Banfield 1982, Jahn 1992), *substitutionary narration* (Hernadi 1972), *free indirect mode* (Ramazani 1988), *KHD* (”kertojan ja henkilön diskurssi”, joka ei koskaan täysin lunastanut legitimiin suomennoksen paikkaa; Tammi 1992) – eikä tässä vielä ole listattuna kaikkia variantteja. Tässä tutkielmassa käytetään käsitettä vapaa epäsuora esitys käännoksenä kaikkein vakiintuneimmasta, Brian McHalen (1978a) lanseeraamasta termistä ”free indirect discourse” (usein tuttavallisesti ”FID”, ks. esim. Tammi & Tommola [toim] 2003 ja 2006). Artikkelissaan, jossa myös käsitettä FID ehdotetaan, McHale esittää ensimmäisen sivun alaviitteessä (emt. 249, viite 1) samanlaisen käsiteerimpun kuin tässä. Tulkinnan tasolla analyseissani elävät mukana kaikki käsitevariantit: esimerkiksi Chopinin *Heräämisessä* on kyse mytologisoivan kertojaäänän ”eläytyvästä puheesta”, kun taas Bernheimin *Sa femmessa* Claires mieli tuottaa hyvinkin ”pseudo-objektiivista kerrontaa”. Cohn esittelee muodon varhaisia mallinnuksia ja myös kääntää englanniksi katkelmia Ballylta, Kalepkyltä ja Lerchiltä artikkelissa Cohn 2005.

Kaunokirjallisen vapaan epäsuoran esityksen taustalla ei ole mitään originaalia, mitään kokevan subjektiviteetin lausumaa; kieli voi korkeintaan tuottaa heijastuksen kokijasta (vrt. Fludernik 1993, 453). Tämä havainto purkaa edelleen ajatusta oletetusta henkilöhahmon diskurssin ”vapaudesta”, joka lähinnä merkitsee vapautta intentionaalisuutta ja subjektiivisuutta merkitsevistä johtolauseista (”Emma/Monica ajatteli/luuli...”). Enää ei siis myöskään ole perusteltua puhua epäsuoruudesta; ei syntaktisena ilmiönä eikä sen metaforisena laajentumana (kertojan hallintana ja välitteisyytenä henkilöhahmon tajunnan tai diskurssin kuvauksessa), koska koko mieleen ”pääsemisen” tai sen ”saavuttamisen” metafora ei kuvaa muodon ja sen tulkitsemisen dynamiikkaa. Mitä käsitteestä jää jäljelle? Kuten Pekka Tammi (2003, 51 ja 2006b, 160) esittää, meillä on edelleen tulkinnallisesti produktiivinen kategoria, jonka ristiriitaisia implikaatioita kantavaa nimeä voi kuitenkin käyttää ainoastaan *sous rature*: vapaa epäsuora esitys – kukin määre erillisesti ylipyyhkäistynä. Käsite on riittämätön ja silti välttämätön.

Tässä tutkielmassa vapaa epäsuora esitys ei ole tietty määriteltävissä oleva kerrontatilanne, eikä edes yksinomaan ratkaistavaksi tarkoitettu tulkinnallinen haaste, jollaisena sitä kontekstuaalisissa FID-teorioissa lähestytään (ks. esim. McHale 1978a, Ginsburg 1982, Jahn 1992). Vapaa epäsuora esitys on narratologis-lingvistinen nimi kerrontatavalle, joka omasta näkökulmastani on yhtä aikaa rakenteellinen, temaattinen ja lukijan tulkinnallisia ponnistuksia heijasteleva rajailmiö. Kerronnan rakenteessa vapaa epäsuora esitys voi samaan aikaan olla murtumakohta eri tekstuaalisten mielten välillä – yhtä hyvin kahden henkilöhahmon kuin henkilön ja kertojankin välillä – ja kynnyks mentaalisisista maailmoista toisiin, läpinäkyvä sauma toden ja kuvitelman rajalla. Se havainnollistaa kerronnan eri tasoilla tapahtuvan kerronnallistamisen ja tulkinnan yhtäaikaista samankaltaisuutta ja ristiriitaisuutta. Ballyn määritelmä ”ajattelun kuvio” on sattuva: analyysseissäni vapaasta epäsuorasta esityksestä korostuu tämän tulkinnanvaraisen muodon olemuksellinen taiteellisuus, tekstuaalisuus ja litteys. Ilmauksessa piilevä kokemuksellisuus (”...vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa...”) jää ilman selvää lähdettä, puhujaa tai fokalisoijaa. Kuten ornamentaaliset

kuviot saattavat muuten realistista perspektiiviä tavoittelevassa maalausksessa tuottaa dekoratiivisuutta keskelle mimeettistä illuusiota, niin myös tajunnankuvauksen muodot häiritsevät tekstuaalisesti mielenkonstruointia. Tajunnankuvaus muistuttaakin lopulta enemmän kirjallista tuottamista ja kirjallista tulkintaa kuin sisäisen puheen (vapaata tai epäsuoraa) esittämistä.

Valinnoista: tutkimuksen eteneminen

Chopinin *Heräämisen* alkupuolella, ennen Ednan kokemusmaailman ratkaisevia mullistuksia, puhutaan kirjasta, joka on kiertänyt lomaansa viettävän kreoliyhteisön käsissä; Edna lukee kirjaa salaa, hämmästyneenä ja punastellen. Mitä kirjaa – jos ei Flaubertin *Bovaryya*? Yhteys on juonen tasolla ilmeinen; Chopinin romaania on toistuvasti nimitetty ”Kreoli-Bovaryksi”. Räikeitä alluusioita Chopinin romaanista ranskalaiseen edeltäjäänsä ei kuitenkaan löydy, ellei sellaiseksi lasketa romaanin alussa häkistään huutelevaa papukaijaa (viitauksena Flaubertin *Yksinkertaiseen sydämeen*; *Un cœur simple* 1877). Vaikka kuohuttavan teoksen nimeä ei mainitakaan, on ehdottoman tärkeää ajatella, että kyseessä on *Rouva Bovary*, nimittäin ehdottoman tärkeää tämän käsillä olevan tutkimuksen kannalta.

Tutkimukseni etenee kaikkiaankin samanlaisella periaatteella: en kysy ”miten tajunnankuvaus ja kielletyn romanssin topos ovat kehittyneet?” (”mitkä romaanit ovat mahdollisia Ednan mielen kuohuttajia?”) vaan ”entä jos...” (”entä jos Edna lukee juuri Flaubertia?”). Entä jos rakennetaan tällainen diakroninen jatkumo – mitä kostumme narratologisesti, entä mitä temaattis-historiallisesti? Entä jos se geneerinen lukija, joka seikkailee nykyään kaikkein formalistisimmissakin tutkimuksissa, on tällä kertaa loputtoman innostunut *Rouva Bovarysta*? Kontekstuaalisten kertomusteorioiden yhteydessä on puhuttu diakronisesta narratologiasta, ja tämän suuntauksen merkittävin testaja on Fludernik (2003, myös 1996). Oma tutkimukseni, huolimatta teos-

jatkumon kronologisesta järjestyksestä, on diakronisen narratologian sijasta kuitenkin enemmän *narratologista diakroniaa*¹³. Käsitteilytapani ei siten ole fludernikilainen kartoitus kerronnan muuttuvista ehdoista sen paremmin kuin formalistinen muodon historiakaan, vaan nimenomaan kertomus lukevista mielistä. Jatkumo valittujen kohdetekstien välillä ei ole jotain minkä olemassaolon pyrin todistamaan, vaan tutkimuksellinen rakennelma: se on luotu kuvaamaan kertomuksen rakennetta, siihen liittyviä teemoja sekä näitä koskevia väitteitäni. Siten tämä narratologinen diakronia on myös osa konstruoitua lukijaa.

Tulkitsen kohdetekstejä nimenomaan tämän narratologis-temaattisen lukutavan sisällä, mutta toisaalta tajunnankuvauksen analyysistä kuljetaan aina jossain määrin kohti jonkinlaista ”kokonaistulkintaa”. Olen kuitenkin edellä perustellut kantani rakenteiden ja tulkintojen erottamattomasta suhteesta: makrorakenteiden hahmotus siis vaatii kokonaisvaltaisia tulkintoja. Myös vapaa epäsuora esitys, kaikessa näennäisessä teknisyydessään, saattaa vaatia suuren luokan johtopäätöksiä kertomuksen merkityksistä että se tulisi ylipäättään tunnistetuksi. Juuri tästä on kyse vapaan epäsuoran esityksen tunnusmerkittömyydessä.

Kokonaistulkintani kohdeteksteistä taipuvat kuitenkin toinen toisensa jälkeen kohti bovariaanista traditiota. Tutkimukseni on rakentunut yhtä paljon Flaubertin romaanin kuin jälkiklassisen narratologiankin varaan. Jokainen muu kohdeteksti soi jollakin tavalla yhteen *Rouva Bovaryn* keskeisten elementtien kanssa. Bovariaaniset teemat kuten kielen kiinnittymättömyys, kokemuksen pakeneminen, ilmaisun latistuminen, kirjalliset mallit kirjallisuuden sisällä sekä kerronnallinen epäonnistuminen ja tylsyys (*l'ennui*) nousevat analyyseni kantaviksi käsitteiksi – lähes metodeiksi. Nämä toistuvat elementit – joita pidän kirjallisina teemoina *par excellence* – ovat erottamattomasti kytköksissä kerronnan muodollisiin konventioihin. Lopulta muodon ja sisällön kuten vapaan epäsuoran esityksen ja kielen riittämättömyyden välinen eronteko on mahdotonta – myös flaubertilainen ikuisuuspulma.

13. Tätä en olisi itse keksinyt. Kiitän lisensiaatintyöni toisena tarkastajana toiminutta Samuli Häggiä tästä kuvaavasta luonnehdinnasta.

Ensimmäisen kohdetekstini, La Fayetteen *Clèvesin ruhtinattaren* sijasta olisi voinut valita romaanimaisen tajunnankuvauksen edelläkävijäksi feministisen kirjallisuudentutkimuksen suosikin Aphra Behnin, mutta La Fayette on paljon bovariaanisempi. *Clèvesin ruhtinatar* on esikuvana yhtä hyvin myöhemmälle sentimentaaliselle romaanille kuin psykologiselle realismillekin, tyyllilajeille, joiden uudelleenkohtaaminen *Rouva Bovaryssa* on tuhoava. Kuitenkin jo La Fayetteen kerronta sisältää nämä tuhon siemenet – tai kuilun kokemuksen ja kerronnan välillä. Analyysini La Fayetteesta kiteytyy *skemaattisen tajunnankuvauksen* käsitteeseen, joka syntyy omalaatuudesta kerronnasta romaanimaisen kaikkietävyuden ja hovikulttuurin rakentavan ”luonnollisen kaikkietävyuden” rajamaastossa. Se mikä *Clèvesin ruhtinattaressa* on vielä avantgardea ja syntyy epävarmuuden tilassa, on keskeisesti muokkaamassa myöhemmän modernin kertomataiteen konventioita, erityisesti vapaata epäsuoraa esitystä ja siirtymää epistolaisesta ensimmäisestä persoonasta kolmannen persoonan fokalisoijiin.

Laclos’n *Vaarallisia subteita* edustaa tutkielmassa epistolaisista kerrontaa yleisemminkin, mutta yksittäistapauksena se vie kielletyn romanssin kielen materiaalisuuden ja kirjallisen tajunnankuvauksen epäluotettavuuden teemat huippuunsa. Laclos opettaa lukijansa epäilemään ekspressiivisyyttä: mitä kiihkeämpi tekstuaalinen tunne, sen taidokkaampi sommittelu piilee taustalla. Yksi keskeisistä väitteistäni kumpuaa suoraan varakreivi Valmontin viettelystrategioista: tunnekokemuksen kielellinen asu säilyttää fabuloidun luonteensa silloinkin, kun siirrytään luonnollisesta välitteisyydestä (henkilöhahmon kirjoituksesta) luonnottomaan välittömyyteen (kokemushetken kiinnittyvään tajunnankuvaukseen). Kuten Laclos’lla, myös myöhemmissä kohdeteksteissä kokemuksen hahmottaminen ja taiteellinen konstruointi menevät – usein vaarallisesti – sekaisin. Edelleen, roolileikit kirjoittajien, lukijoiden ja kokijoiden välillä, jotka *Vaarallisissa subteissa* ovat koko juonen dynamiikan perusta, ovat narratologian hierarkkisia kommunikaatiomalleja uhkaava kirjallinen peli kautta koko tutkimukseni.

Rouva Bovarya käsittelevässä luvussa syvennytään niihin kerronnallisiin piirteisiin, joihin kiteytyy tutkimustani kannatteleva *déjà-*

lu-menetelmä: kirjallisten kehysten, kielen ja kerronnallistamisen ahdistus, joka syntyy temaattis-muodollisten konventioiden puristuksessa; kaunokirjallisten mielten taipumus kuvastella toinen toisiaan. Analyttisessä polttopisteessä on vapaa epäsuora esitys ja erityisesti tämän muodon, ei ainoastaan itserefleksiivisyys vaan itsetuhoisuus, jonka Flaubert vie huippuunsa. Tässä luvussa esitän myös klassisen narratologian hierarkkisen kommunikaatiomallin puolustusta. *Bovary*-luvussa myös vahvistuu Emman ja lukijakonstruktion välinen liittolaisuus: molemmat liittävät kokemansa (lukemansa) aiempiin kirjallisiin mieliin.

Chopinin *Herääminen* ei ole tutkimuksessani feministinen supplementti, sillä tulkintani romaanista on enemmän ei-emansipatorinen kuin kanonisia, lähinnä 80-luvulla kirjoitettuja feministisiä tulkintoja seuraileva. *Heräämisessä* toteutuvat vapaan epäsuoran esityksen ja äänen hierarkian suomat *autoritääriset* mahdollisuudet: romaani tarjoaa vastapainon tutkimuksessani esiintyville oman mielensä taidokkaille konstruoijille eli *figuraalisille* mahdollisuuksille. Edna Pontellier on nimittäin enimmäkseen kyvytön muotoilemaan omaa intohimoaan. Chopin luo kerronnallisen tilanteen, jossa henkilöhahmon kokemuksellisuus saa esteettiset ja poliittiset merkityksensä vasta mytologisoivan kertojaäänänen diskurssissa; Edna iloitsee kun oppii uimaan, mutta kertoja kuvaa aaltojen seasta nousevan seksuaalisesti vapautuneen venuksen. Edna ei siis liity omalla äänellään uskottomien sankarittarien kirjalliseen kuoroon, vaan siihen liittyy *Heräämisen* kertojaääni. Chopinin romaanilla on tärkeä teoreettinen rooli, kun pyrin havainnollistamaan uskottomuuskertomusten ja -kokemusten ristiriitaista konstruointia kertomuksen kommunikaation eri tasoilla. Keskityn erityisesti Chopinin luomiin *metaforisiin havaintoihin* narratologian kannalta kiusallisina fokalisaatioasetelmina.

Tähän asti – luvuissa II–V – kohdetekstini ovat klassikkoja; luvuissa VI ja VII kohdetekstit ovat satunnaisia löytöjä, joilla on kuitenkin monikerroksinen suhde klassisiin tajunnankuvaus- ja uskottomuusteksteihin. Aiempaa tutkimusta sen paremmin Bernheimin *Sa femmesta* kuin käsiteltävistä Richard Fordin novelleistakaan ei juuri löydy, mutta

olemukseltaan ne ovat kertomuksia, joista nykynarratologian pitäisi olla kiinnostunut: näissä teksteissä henkilöhahmojen mielen ja kertomuskokonaisuuksien toiminta horjuvat ”luonnollisen” ja ”luonnottoman” välillä. *Sa femmen* Claire kertomuksen fokalisoijana on samaan aikaan pakkomielteinen toinen nainen, fiktion sisäinen autoritäärisiä rooleja ottava sisäkkäiskertomuksen tuottaja, ja lopulta – kuin kuka tahansa meistä. Tämä ambivalenssi perustuu kerronnallisille keinoille, jotka ammentavat modernin romaanin traditiosta: kertojan ja henkilöhahmon roolien sekoittumisesta, vapaasta epäsuorasta esityksestä, uskottomuusdraamojen toinen toisiaan (väärin)lukevista mielistä, aviorikoskirjallisuuden kliseistä. Minimalistisuudessaan pienoismaailma on kuin kognitiivis-kirjallinen koe, jossa tutkimukseni konstruoima lukija haastetaan pohtimaan kirjallisen ja todellisen mielen toimintamekanismeja ja niiden eroja. Onko lukija halussaan konstruoida mieltä ja kertomuksia – ei ainoastaan Emma Bovary, vaan myös langenneen naisen pakkomielteisempi versio, Claire? Bernheimin romaanin myötä narratologiseen keskusteluun tulee hetkeksi mukaan myös kertomuksen mahdollisiin maailmoihin keskittyvä tutkimus. *Sa femme*, samoin kuin Fordin novellit, haastavat narratologisia maailmateorioita osoittamalla, että fiktion sisäiset maailmat ovat niitä konstruoivien kirjallisten mielten tekstuaalisuuden ja monitasoisuuden ehdollistamia. Lisäksi fiktion sisällä tapahtuva maailmojen luominen on aina sekä analogista että ristiriitaista suhteessa ylemmän tason maailmojen konstruointiin – eli kirjalliseen tuottamiseen ja tulkintaan. Ratkaiseva tekstianalyttinen avain tämän monitasoisuuden avautumiseen ovat toisen asteen fiktiiviset mielet ja kaksinkertainen vapaa epäsuora esitys: kirjallinen mieli tuottamassa kirjallisia mieltä. Näitä mielen teoriaa (luonnollista ”ajatustenlukemista”) peilaavia rakenteita ennakoidaan jo *Clèvesin ruhtinattaren* kaksinkertaisen fokalisaation jaksoissa: mustasukkainen Guisen ritari tarkkailemassa ruhtinatarta tarkkailemassa Nemoursin herttuaa ja niin edelleen. Jälkimodernissa *Sa femmessa* havainto vaihtuu kuvitelluiksi ja kerrotuiksi maailmoiksi, ja syntyvästä vapaasta epäsuorasta esityksestä tulee fiktiivisten maailmojen rajoja horjuttava voima.

Fordin novellit ”Oma rauha” ja ”Jälleennäkeminen” muuntelevat näitä samoja teemoja, mutta ensimmäisessä persoonassa. Fordin kertomusten viehätyksellä piilee niiden luomien kerrontatilanteiden ilmeisessä tavanomaisuudessa: hairahduksiaan tunnustavia keski-ikäisiä miehiä, kuin suoraan kapakan kulmapöydästä. Sukupuoli ei sinänsä tutkimissani kertomuksissa tuota tietynlaisia mieliä ja kertomuksia, mutta Fordin tunnustajat toimivat katuvan miehen kirjallisina malleina myöhemmille Clinton-tulkinnoilleni. *Sa femmesta* tuttu toisia mieliä konstruoiva henkilöhahmo yhdistyy näissä novelleissa koko kertomuksen komposition subjektiiviseen rakentamiseen: mieshahmot kertovat lopulta eri kertomuksen kuin minkä lukija kerronnasta johtaa. Aiemmissä kohdeteksteissä joko kieli, vieraat äänet tai toisten henkilöhahmojen mielten konstruointi häiritsevät kokemuksen välittymistä, mutta Fordin novelleissa kokemus on jo koko kertomuksen makrotasolla pois paikoiltaan. Kirjallisen kertomuksen taiteellinen määräytyneisyys ja toisaalta kertomusmuodon mieliämme kosiskeleva, kokemuksellinen luonnollisuus yhtä aikaa rinnastuvat ja asettuvat vastakkain. Esteettinen *closure* ja kognitiivis-psykologisen standardimallin kokemuksellinen sulkeuma – tai täyttymys – haastavat toisensa. Näiden novellien analyysin yhteydessä huipentuu se monitasoisen väärinlukemisen ja väärin konstruoinnin teema, joka kulkee läpi kohdetekstieni – ja jota voi perustellusti pitää kirjallisen uskottomuustradition selkärangana.

Vähemmän tunnetuista teksteistä siirryn lopuksi vielä kerran kaikkien tunteeseen klassikkoon, Clinton–Lewinsky-skandaaliin. *Bovaryn* ohella tämä monimuotoinen tekstimosaiikki sitoo koko tutkielman kohdetekstejä ja teoreettisia väittämiä yhteen. Nostan tulkinassani skandaalista esiin ilmiöitä, jotka kumpuavat kirjallisesta traditiosta ja aiemmista analyyseistäni: monitulkintaisuutta, tajunnankuvausta kirjallisena figuurina, fiktiivisen maailman ja kerronnan välisiä parallelismeja, ristiriitaisuutta ja kätkeytyviä yhteyksiä. Tässä viimeisessä luvussa lukija pääsee estradille testaamaan niitä mielten konstruoinnin kirjallisia strategioita, joita se on oppinut edellisissä analyysiluvuissa. Analogioiden luominen kirjeromaanin tai modernistisen tajunnankuvauksen ja vuosituhannen vaihteen mediaskandaalin välille havainnollistaa, miten

todellisten tapahtumien järjestämiseen ja kertovan fiktion lukemiseen vaadittavat strategiat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Kirjallisuus ei olisi ymmärrettävää eikä lähestyttävää, jos se ei olisi missään yhteydessä tosielämän kokemuksiin (vrt. Alber 2002 ja 2010). Kirjallisuus taiteenlajina antaa meille kuitenkin myös uudenlaisia keinoja hahmottaa todellisia tapahtumia ja ihmismieliä.

Lopullinen oikeutus jollekin kirjallisuustieteelliselle metodille tai tutkimuskohteelle perustuu tyypillisesti subjektiiviseen harhakäsitykseen: tutkija uskoo, että hänen lähestymistapansa tavoittaa kirjallisuuden pohjimmaisena *olemuksena* (Culler 1997, 41; ks. myös Korhonen 2001, 16–22). Samaan voi lisätä, että usko oman lukijakonstruktion täytyy olla lähes vankkumaton. Näin on myös tässä väitöskirjassa. Kaunokirjallisuudessa syntyvät mielet ovat ja eivät ole samanlaisia kuin lukeva mieli, ja tämä jännite on *kirjallisuudellisuuden* ja *lukijuuden* ydintä. Todisteeksi esitän seuraavat kirjallisuusanalyysit.

II

LA PRINCESSE DE CLÈVES: SKEMAATTINEN TAJUNNANKUVAUS

The unicity we strive not to express, for that is impossible, but to designate by the nearest analogy.
Samuel Taylor Coleridge¹

Parâître: oikein ja väärin lukeminen

- (1) Tanssiaiset alkoivat, ja kun ruhtinatar oli tanssimassa Guisen herttuan kanssa, salin ovelta kuului hälinää: tulossa oli joku jolle tehtiin tilaa. Ruhtinatar päätti tanssin ja kun hän silmäili läsnäolijoita uutta kavaljeeria valiten, kuningas huusi häntä ottamaan vieraan, joka juuri oli saapunut. Ruhtinatar kääntyi ja näki miehen, joka ei hänen mielestään voinut olla kukaan muu kuin Nemoursin herttua. Tämä harppasi tuolin yli päästäkseen tanssilattialle. Siinä oli nyt ruhtinas niin komea, että häntä saattoi vain ihailla, etenkin tuona iltana, kun huolellinen pukeutuminen korosti entisestään hänen upeaa ulkonäköään. Mutta ei Clèvesin ruhtinatartakaan voinut häkelymättä katsoa.

[...] Guisen ritari, joka jumaloi ruhtinatarta edelleen ja seurasi tätä koko tanssiaisten ajan, näki tietenkin äskeisen kohtauksen ja tunsi suurta tuskaa. Se oli hänen mielestään kuin ennusmerkki: kohtalo

1. *Webster's Revised Unabridged Dictionary 1913*, <http://machaut.uchicago.edu/?resource=Webster%27s&word=unicity&use1913=on&use1828=on>.

määräsi Nemoursin rakastumaan ruhtinattareen. Tämän kasvoilla oli ehkä häivähtänyt hämmennys, tai sitten mustasukkaisuus pani Guisen ritarin näkemään jotakin mikä ei ollut vielä totta: Nemours oli tehnyt ruhtinattareen vaikutuksen. (CR, 37–39)

[...] le bal commença et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place. Mme de Clèves acheva de danser et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le Roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que M. de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surpris de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne; mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement.

[...] Le chevalier de Guise, qui l'adorait toujours, était à ses pieds, et ce qui se venait de passer lui avait donné une douleur sensible. Il le prit comme un présage que la fortune destinait M. de Nemours à être amoureux de Mme de Clèves; et, soit qu'en effet il eût paru quelque trouble sur son visage, ou que la jalousie fit voir au chevalier de Guise au-delà de la vérité, il crut qu'elle avait été touchée de la vue de ce prince [...]. (PC, 34–35)

Monien mielestä moderni romaani sellaisena kuin me sen tunnemme – kertomuksena yksilön kokemuksista suhteessa sisäiseen ja ulkoiseen maailmaansa sekä toisiin yksilöihin – syntyy, kun Nemoursin herttua harppaa miehekkäästi tuolirivin yli tanssilattialle, ja tämä tapahtuma välitetään meille sellaisena kuin sen voisi kokea Nemoursiin koh- talokkaasti rakastuva Clèvesin ruhtinatar.² Marie-Madeleine de La

2. Monika Fludernikin diakronisessa kerronnan muotojen käsittelyssä tajunnanku- vauksen pioneerin rooli annetaan Aphra Behnille, joka kirjoitti fiktiiviset kerto- muksensa muutamia vuosia *Clèvesin ruhtinattaren* ilmestymisen jälkeen. Fludernik

Fayetten *Clèvesin ruhtinatarta* (1678) on jo vuosisatoja kiitelty sen hämmästyttävästä moderniuudesta ja tarkkasilmäisestä psykologiasta (ks. esim. Campbell 2007). Omalla tavallaan tämä romaani merkitsee myös lähtökohtaa narratologiselle kerronnan tutkimukselle – sellaisena kuin olemme sen tulleet tuntemaan: tutkimukselle, joka erittelee kertomuksen kertovia ja kokevia agenteja sekä näiden agenttien roolia. Nemoursin ja Clèvesin ruhtinattaren kohtaaminen ja tästä seuraavat katseidenvaihtojen ja tunnemyrskyjen kuvaukset muodostavat siis varhaisen perustan sellaisille diskurssinarratologian käsitteille kuin *ääni*, *fokalisaatio*, tai *vapaa epäsuora esitys*. Lisäksi romaani tarjoaa havainnollisen lähtökohdan jälkiklassiselle, kognitiotieteisiin pohjautuvalle narratologiselle tutkimukselle, jota kiinnostaa (myös kirjallisten) kertomusten rakentuminen yleisinhimillisen kokemuksellisuuden ja kognitiivisten kehysten varaan. Samaan aikaan tämä tajunnan ja kokemuksen kuvauksen pioneeriteos onnistuu kuitenkin problematisoimaan niin klassisen narratologian kuin kognitiivisten sovellustenkin lähtökohdat.

Kun La Fayetteen kertoja toteaa sankarittaresta, että ”sanoin ei voi kuvata” tämän tuntemaa tuskaa, tai että ”koskaan ei tuska ole ollut niin polttavaa ja kiduttavaa”, ainakin kertovan fiktion tradition näkökulmasta nämä väittämät ovat totta: La Fayette kirjoittaa tilanteessa, jossa yksilön sisäisyys on vasta hapuilemassa kohti ilmaisumuotojaan. Myös Clèvesin ruhtinattarelle lankeaa pioneerin rooli kokea ennennäkemättömiä – verbalisoituja – tunteita (”Hänellä oli sietämättömän tuskallinen, outo olo, jollaista hän ei ollut koskaan kokenut” *CR*, 111). *Clèvesin ruhtinatarta* lukiessa pääsemme seuraamaan, miten romaanin ilmaisullinen apparaatti *syntyy*. Samaan aikaan kun teos vie meitä kohti yksilöllisen kokemuksen kuvausta, se onnistuu myös

haluaa osoittaa, miten Behn ensimmäisenä kääntää kerronnan ”näyttämön” – ja sen mukana myös monet draamallisen esityksen piirteet – sisäänpäin, jolloin yksilön tajunnasta tulee fiktion luoma maailma (Fludernik 1996, 153–159). Behnin kerronnasta on erotettavissa myös lyhyitä vapaan epäsuoran esityksen jaksoja, mutta ne on tiukasti kehystetty autoritäärisen kertojan diskurssilla (emt. 158). Englanninkieliseen traditioon keskittyvä Fludernik ei mainitse La Fayettea, jonka kerronnassa henkilöahmojen tajunnat saavat kuitenkin enemmän näyttämöaika kuin Behnin kertomuksissa.

näyttämään ”mielen mimesiksen” kääntöpuolen. Tässä tutkielmani ensimmäisessä käsittelyluvussa *Clèvesin ruhtinatar* johdattaa sekä klassisen narratologian tajunnankuvaustutkimukseen että sen merkittävimpiin jälkiklassisiin sovelluksiin. Lisäksi se on itseoikeutettu pioneeriromaani kielletyn romanssin kirjallisessa traditiossa, johon tutkimuksen muutkin kohdetekstit kuuluvat.

Ekstradiegeettisen kertojan epäröinti tajunnankuvauksen haasteiden edessä saa muitakin kuin muotohistoriallisia merkityksiä. Esimerkiksi Päivi Kosonen huomauttaa, että *Clèvesin ruhtinattaren* kertoja (tai tekijä) on kiinnostavalla tavalla ”taitamaton” uusien ilmaisukeinojensa edessä. Hänen kerrontansa hakee sopivaa moodia vaihdellen kahden roolin välillä: tekstissä näkyvät sekä julkinen Marie-Madeleine de La Fayette, Ranskan hovin keskellä elävä ja aristokratian historian tunteva tarkkailija, että yksityinen, psykologisiin kysymyksiin keskittyvä kertojahahmo. (Kosonen 2004, 20–21.) Jälkimmäinen ”La Fayette” on kaiketi se, josta kehittyy fiktion ja konstruoitujen psykologisten totuuksien maailmassa liikkuva kirjallinen kertoja, romaanikerronnan konventio. Epäröinti tosielämän hoviroolien ja kirjallisen ilmaisun välillä on kuitenkin myös produktiivista taitamattomuutta. *Clèves*-tutkimuksissa on kiinnitetty huomiota romaanin rakentamaan nerokkaaseen kontrapunktiin suullisen kerronnan (hovijuorujen, dialogien) ja kertojan psykologisen analyysin välille (Knox 1983, 120). Käsittelen tätä kaksijakoisuutta merkittävänä ilmentymänä koko kertovaa fiktiota läpäisevästä jännitteestä mimeettisyyden ja diegeettisyyden sekä kokemuksen ja siitä kertomisen välillä: jännitteestä, jonka merkkejä voimme havaita modernissa romaanikerronnassa vielä tänäkin päivänä.

Kun Nemoursin herttua astuu tanssisaaliin esimerkissä (1), voimme kuvitella, että näin fokalisaatio klassisessa mielessään syntyy (erontekona kerronnan havaitsevan/kokevan agentin ja kertovan agentin välillä, Genette 1980, 186 ja 1988, 64). ”[K]un ruhtinatar oli tanssimassa [...], salin *ovelta kuului* hälinää: tulossa oli *joku* jolle tehtiin tilaa”; ”kun hän silmäili läsnäolijoita uutta kavaljeeria valiten, kuningas huusi häntä ottamaan *vieraan, joka juuri oli saapunut*”. Robert Alter (1989, 185–188) pitää *Clèvesin ruhtinatarta* avainteosena *romaanin-*

maisien kerronnan synnyssä; Alterille romaanikerronnassa on ennen kaikkea kyse sujuvasta perspektiivin vaihtelusta ja siitä, miten henkilöhahmon havainto maailmasta nousee kerronnan keinon sijasta kerronnan aiheeksi. Alter kommentoi samaista tanssisalikatkelmaa: ”kaikki tämä, sijoitettuna ilmeisen ’kaikkietävän’ kerronnan lomaan, tekee henkilöhahmon asteittaisesta tunnistamisen kokemuksesta hetkeksi kerronnan varsinaisen aiheen” (emt. 187). Kerronnan välittämä tieto rajoittuu siis prinsessan kuulo- ja näköhavaintoihin sekä hänen ennakkotietoihinsa fiktiivisestä maailmasta. Havainnot ja reaktiot ovat kuitenkin ekstradiegeettisen kertojan välittämiä – ja siten myös tekevät kertojasta kaikessa kaikkietävyydessään fiktiivisen konstruktion.³

Hovikulttuuriin elimellisesti kuuluvien arvailujen, juoruilujen ja toisten toiminnan tarkkailemisen piiristä siirrytään siis fiktiiviseen kokemuksen konstruointiin. Vai siirrytäänkö? ”Siinä oli nyt ruhtinas niin komea, että *häntä saattoi vain ihaillla*” (vrt. alkup. ”qu’il était difficile de n’être pas surpris de le voir quand on ne l’avait jamais vu”). Tarkemmin katsottuna passiivin käyttö herttuan ulkomuodon tarkastelun yhteydessä antaa myös mahdollisuuden tulkita prinsessan tilallisesta ja tiedollisesta asemasta annettu arvio hyväksi arvaukseksi.

3. *Clèvesin ruhtinattaren* ehkä merkittävin aikalaisarvostelija Jean-Baptiste Henri du Troussel de Valincour luki tätä uudenlaista romaania enemmän historiankirjoituksena kuin fiktiona, jota 1600-luvulla selvimminkin edusti vielä romanssi; siksi Valincouria hämmästytti kertojan etuoikeutettu tieto henkilöiden mielenliikkeistä. ”Luonnolliseksi” sisäisten tunteiden paljastuskeinoksi Valincour ehdotti, että kaikilla keskeisillä henkilöahmoilla tulisi olla uskottu henkilö, jolle tunnustaessaan henkilöahmo samalla tekisi tunnustuksensa luontevasti myös lukijalle. Aiemmin La Fayettea oli kuitenkin juuri syytetty liiallisesta uskottujen henkilöiden käytöstä hänen ensimmäisessä romaanissaan *Zaïde*. (Shoemaker 2002, 46–47.) Kehitys kohti kirjallista tajunnankuvausta näyttää vääjäämättömältä: tekijöitä ja lukijoita alkaa kiinnostaa enemmän ja enemmän sisäisen todellisuuden kuvaus, mutta siihen tarjoutuvat ”luonnolliset” intersubjektiviiset kehykset käyvät riittämättömiksi. Tunnustuksellisuutta La Fayetteella tutkinut Peter Shoemaker toteaa, että *Clèvesin ruhtinattaressa* salaisuuskierrätys ja kertomusten kertomiseen liittyvät petokset (erityisesti ruhtinattaren aviomiehelleen tekemän kuuluisan tunnustuksen eteenpäin kertominen, ks. tämän luvun esimerkit 9 ja 11) luovat lopulta tilanteen, jossa lukija tietää enemmän kuin henkilöahmot. Siten romaanin synnyttämä tunnustusten verkosto rakentaa uutta – kirjallista – tunnustuksen muotoa, tekijän ja lukijan välistä kommunikaatiota, joka modernissa romaanissa lopulta mahdollistaa henkilöahmojen tunteiden kuvaamisen ilman fiktion sisäisiä uskottuja. (Emt. 55–56.)

Puhuuko meille nyt hovi- La Fayette, ikään kuin yhtenä tanssisalin vieraista, jotka kaikki seuraavat tätä kahden hovin suosituimman henkilön ensikohtaamista? Alter (1989, 187) huomauttaa tulkinnessaan tästä tanssisalikohtauksesta, että kuvausta herttuan ulkomuodosta ja huomautusta siitä, miten sen eteen juuri kyseisenä iltana on nähty vaivaa, on vaikea yksiselitteisesti yhdistää kertojaan (joka tietäisi, että vaivaa on nähty) sen paremmin kuin ruhtinattareenkaan (joka voisi päätellä, että on nähty).

Entä jos samastuminen ruhtinattaren asemaan tapahtuisikin ekstradiegeettisen kertojan tason sijasta diegeettisellä tasolla, tanssilattialla? Tätä tulkintaa heijastelee Guisen herttuan esiin tuominen tilanteen lukijana: ”Guisen ritari [...] näki tietenkin äskeisen kohtauksen ja tunsu suurta tuskaa. Se oli hänen mielestään kuin ennusmerkki: kohtalo määräsi Nemoursin rakastumaan ruhtinattaren. [...] Nemours oli tehnyt ruhtinattaren vaikutuksen.” Juuri tällainen mielten lukeminen on ollut sosiaalisen selviytymisen ehto niin La Fayetteen kuvaamassa Henrik II:n hovissa kuin myös yli vuosisata myöhemmin Ludvig XIV:n hovissa, jossa kirjoittaja itse eli.

Clèvesin ruhtinatar osoittaa meille, miten modernissa romaanissa jo alusta alkaen esiintyy kahdenlaista lukemista rinta rinnan: (1) Me lukijoina luemme kertojan välittämää kuvausta fiktiivisen maailman tapahtumista, ja tämän luennan seurauksena on jonkinlainen kokonaistulkinta tästä välitetystä kokonaisuudesta. Tähän samaan lukemisen tasoon tai tapaan liittyvät myös käsitykset implisiittisestä tekijästä tai autoritäärisestä ulkopuolisesta kertojasta, johon voimme niin ikään liittää intentionaalisia lukemisyhtymyksiä: myös nämä fiktiivistä maailmaa välittävät ja tuottavat mielet tarjoavat lukuohjeita tai tulkinallisia positioita sekä kerrottuun maailmaan konstruktiona että sen kautta myös ulkotekstuaaliseen maailmaan. (2) Lukemista tapahtuu myös fiktiivisessä maailmassa, tekstin luomassa universumissa, jossa henkilöhahmot tulkitsevat toisiaan, ympäristöään ja itseään, omaksuen vuoroin erilaisia lukijan rooleja, passiivisesta vastaanottajasta aina aktiiviseen oman ja toisten mielten ja elämäntarinoiden konstruoijaan. Lukemisesta puhuminen on tässä yhteydessä metaforista, mutta tar-

koitukseni on sillä viitata fiktiivisiin maailmoihin ja mieliin liittyvään kaksijakoisuuteen: niiden yhteydessä ”lukeminen” on aina korostetusti sekä havainnointia, konstruointia että tulkintaa. *Fiktiivinen teos luo kertomansa maailman kertomalla siitä* (kuten klassisen narratologian oppiäidit Hamburger 1993 ja Cohn 2006 meitä muistuttavat, ks. myös Nielsen 2004, 145), jolloin myös havainnon esittäminen on samaan aikaan havaittavan objektin konstruointia; samoin mielen representaatio on mielen tuottamista. En väitä, että tämän toteaminen vielä tekee fiktiosta tutkimisen arvoista. Pohtimista kirjallisten kertomusten tutkijoille riittää sen sijaan siinä, miten kertomukset hyödyntävät tätä ominaisuuttaan. Jo *Clèvesin ruhtinatar* modernin romaanikerronnan edelläkävijänä tematisoi havainnon, tulkinnan ja konstruoinnin monimutkaisia suhteita ja onnistuu siinä nimenomaan esittämällä maailman ja fiktion lukemisen toisaalta analogisina, toisaalta vastakkaisina.

Kognitiivisen narratologian suurimpia ongelmia on näiden kahden lukemisen tason yhteen sulauttaminen, kun tulisi tutkia niiden välistä vuorovaikutusta. Guisen herttuan rooli edellä lainatussa tanssisalikotauksessa heijastelee sattuvasti juuri kognitiotiedepohjaisia lukutapoja, jotka rinnastavat intersubjektiivisuuden ja fiktion lukemisen sekä todellisen ja fiktiivisen mielen konstruoinnin (yhdeksi ja samaksi mielen teoriaksi). Jos fiktion lukija todella toimii samoin kuin Guisen herttua – tulkitsee henkilöihahmoja kuin todellisia ihmisiä, perustaa tulkintansa samanlaisiin odotuksenmukaisuuksiin (kognitiivisiin kehyksiin) – tästä seuraa, että todellista eroa ei ole myöskään ”hovi- La Fayetteen” ja romaanitradition myöhemmin vakiinnuttaman ”kaikkietävän” kertojan välillä. Eron katoaminen tekee fiktion kertojasta enemmän havainnoijan kuin konstruoijan – luonnollisemman agentin, kuin millaisena kertoja klassisen narratologian hierarkkisissa malleissa näyttäytyy. Tähän suuntaan kertojuuden määrittelyt ovat myös jälkiklassisessa narratologiassa menossa: ajatellaan vaikkapa Richard Walshin pragmaattista lähestymistapaa fiktiiviseen kertojaan aina joko diegeettisen maailman henkilöihahmona tai kertomuksen todellisena tekijänä (Walsh 1997 ja 2007); tai jo 1980-luvulla syntynyttä fokaliisaatioteorian juonetta, joka käsittelee myös kertojaa itse kertomansa

fiktiivisen maailman havainnoijana (ks. esim. Bal 1985/1997, Jahn 1996 ja 2007, 100–102; Phelan 2005a, 112–115).

Kenen havainnosta – tai kognitiivisesta prosessista – siis lopulta on kyse, kun La Fayetteen kerronnassa todetaan, että ”[e]i ole vaikea *arvata*, miten pahoillaan rouva Chartres oli, kun niin hyvä hanke raukesi!” (CR, 28; kursivointi lisätty); tai että ”[k]ukaan ei pysty *kuvittelemaankaan*, miten ahdistunut ja nolo Clèvesin ruhtinatar oli” (CR, 168; kursivointi lisätty)? Nykynarratologian luonnollistava ote sopii toisaalta erinomaisesti selittämään *Clèvesin ruhtinattaressa* esiintyvää mielten välistä dynamiikkaa: fiktion tekijä ja lukija asettuvat ikään kuin luontevaksi osaksi hovin tulkinnallista yhteisöä ja soveltavat samoja tulkintastrategioita kuin henkilöhahmot. Tällöin myös päähenkilön *éducation sentimentale* (vrt. Knox 1983, 120: ”emotional apprenticeship”) on yhtä lailla lukijan kehityskertomus: ruhtinatar ja lukija oppivat yhdessä, katseella seuraten ja hovin juoruja kuunnellen, niin mielen teorian kuin myös käyttökelpoiset tilanteelliset ja diskursiiviset kehykset. Tärkeimmän ohjeen sekä sankaritar että lukija kuulevat kuitenkin ruhtinattaren äidiltä: ”Jos arvioitte hovin asioita sen perusteella, miltä ne näyttävät’, äiti vastasi, ’joudutte erehtymään usein: totuus on melkein aina toisenlainen” (CR, 42; ”ce qui paraît n’est presque jamais la vérité”, PC, 38). Janine Anseaume Kreiter (1977) nostaa juuri *paraîtren* problematiikan keskeiseksi *Clèvesin ruhtinattaren* tulkinnassa; samaan aikaan kun romaanin henkilöt ovat mestareita lukemaan toistensa mieltä ja motiiveja, he hairahtuvat jatkuvasti myös lukemaan väärin. Siten romaanin kerronnallinen dynamiikka on suurelta osin seurausta juuri havainnoista ja havaintojen havainnoista (ks. myös Paulson 1998, 11–30; Virmaux 1981, 71–84). Samaan aikaan La Fayette kuitenkin näyttää *prosessin*, jossa luonnollinen kokemuksellisuus ja havainto kääntyvät klassisen narratologian hellimien kirjallisten strategioiden – kuten kolmannen persoonan sisäisen fokalisaation (Genette 1980, 189) tai verbalisoitujen tajunnanliikkeiden (Cohn 1978, 58–140) – kielelle. Toisin sanoen, La Fayette opettaa, miten romaani pääsee *paraîtren* taakse. Kyse ei ole siis pelkästään mielten lukemisen oppitunnista, vaan *Clèvesin ruhtinatar* päästää meidät kulissien taakse näkemään myös sen, miten tehdään kokemuksen tekstuaalinen illuusio.

Seuraavissa alaluvuissa lähestyn *Clèvesin ruhtinatarta* tekstinä, joka ei ainoastaan sovelle mielten lukemisen kehyksiä ja kirjallisen kokemuksellisuuden konventioita, vaan joka tematisoi niiden samuutta ja eroa. Tarkoitus on ohjata huomio kerronnan rakenteiden ja keinojen kautta niihin mielen toimintaan liittyviin teemoihin, joita juuri kertova fiktio etualaistaa: yksilöllisen kokemuksen ja sen kertomisen väliseen ristiriitaan; ihmiskognition taipumukseen toisaalta operoida prototyyppisillä kehyksillä, toisaalta oletuksella jokaisen mielen yksilöllisyydestä; tunteen ja kokemuksen kerronnallisuuteen ja ei-kerronnallisuuteen; ihmismieleen toisaalta välittömien impressioiden kokijana, toisaalta todellisuuden ja havainnon väliin työntyvänä suodattimena.

Intersubjektiivisuus ja lukeminen

George Butten (2004, vii ja *passim*) mukaan modernia kertovaa fiktiota on Jane Austenista (miksei La Fayettesta?) lähtien hallinnut “syvä intersubjektiivisuus”: erityisesti romaanikerronnan rakenteellinen ja temaattinen kehys on toisen henkilön sisäisyyden hahmottaminen – ja oman itsen hahmottaminen toisten kautta. Samalle käsitykselle pohjaa Alan Palmerin (2004) narratologiaa uudistava lähestymistapa fiktiivisiin mieliin: toisten mielten tulkitseminen sosiaalisten mallien pohjalta on sekä kirjallisuuden hallitseva teema että sen tulkitsemisen avain. Parhaimmillaan Palmerin tulkinnat ovat kuitenkin silloin, kun hän huomaa, miten kerronta saattaa leikkiä ihmiskognition kahtalaisella luonteella, toisaalta sosiaalisena ja toisaalta yksityisenä: Onko kyseessä kuvaus yksityisen tajunnan liikkeistä, joihin on pääsy vain ulkopuolisen kertojan välityksellä? Vai kohdistuuko kuvaus ulkoisen toimintaan, josta kertomuksen maailman muut henkilöt voivat konstruoida kokevan mielen siinä missä lukijakin (esim. emt. 134–135)? Kuten Palmer toteaa, klassiselle narratologialle tyypilliset rajanvedot henkilöahmon ulkoisen ja sisäisen kuvauksen välillä käyvät helposti ongelmallisiksi. Mitä lopulta kuvataan, kun *Clèvesin ruhtinatassa*

päästään turnajaiskohtaukseen, jossa Nemoursin herttua putoaa ratsailta koko hovin silmien alla?

- (2) Clèvesin ruhtinatar pelkäsi hänen puolestaan enemmän kuin kukaan muu. Hän ei ennättänyt salata huolestumistaan, pelkoaan ja levottomuuttaan. Hän riensi kuningattaren ja kruununprinsessan kanssa Nemoursin luo, ja hänen kasvonsa olivat niin muuttuneet, että sen olisi huomannut kuka tahansa, vaikka olisikin ollut asiasta vähemmän kiinnostunut kuin Guisen ritari. Guise huomasi sen heti ja kiinnitti paljon enemmän huomiota ruhtinattaren kuin Nemoursin tilaan. Herttua oli putoamisesta niin pökerryksissä, että nojasi jonkin aikaa päätänsä miehiin, jotka tukivat häntä. Kohottaessaan katseensa hän huomasi aivan ensiksi rakastettunsa ja näki tämän kasvoilla sääliä ja vastasi katseeseen tavalla, josta näkyi miten liikuttunut hän oli. (CR, 107)

[...] Oli tuskallista huomata, ettei hän [Clèvesin ruhtinatar] enää kyennyt hillitsemään tunteitaan ja että hän oli näyttänyt ne Guisen ritarille. Häntä harmitti myös, että itse Nemours tiesi ne, mutta tämä toinen tuska ei ollut yhtä särötön, vaan siinä oli mukana jonkinlaista suloista nautintoakin. (CR, 110)

[...] Mme de Clèves le crut encore plus blessé que les autres. L'intérêt qu'elle y prenait lui donna une appréhension et un trouble qu'elle ne songea pas à cacher; elle s'approcha de lui avec les reines et, avec un visage si changé qu'un homme moins intéressé que le chevalier de Guise s'en fût aperçu; aussi le remarqua-t-il aisément, et il eut bien plus d'attention à l'état où était Mme de Clèves qu'à celui où était M. de Nemours. Le coup que ce prince s'était donné lui causa un si grand éblouissement qu'il demeura quelque temps la tête penchée sur ceux qui le soutenaient. Quand il la releva, il vit d'abord Mme de Clèves; il connut sur son visage la pitié qu'elle avait de lui et il la regarda d'une sorte qui put lui faire juger combien il en était touché. (PC, 85–86)

[...] Ce lui était une grande douleur de voir qu'elle n'était plus maîtresse de cacher ses sentiments et de les avoir laissés paraître au chevalier de Guise. Elle en avait aussi beaucoup que M. de Nemours les connût; mais cette dernière douleur n'était pas si entière et elle était mêlée de quelque sorte de douceur. (PC, 87)

Monet kertovassa fiktiossa esitetyt tilanteet voidaan tulkita siis sekä kertojan välittämänä tajunnankuvauksena että kuvauksena siitä, miten henkilöhahmot konstruoivat toistensa mieliä. Pidemmälle Palmer ei tämänkaltaisten ambivalenssien tulkinnassa mene. *Clèvesin ruhtinattares* diegeettisen ja ekstradiegeettisen tason väliset jännitteet tarjoavat kuitenkin mahdollisuuden pitkälle meneviin temaattisiin tulkintoihin. Edellä lainattu kohta (2) osoittaa, miten La Fayetteen romaanissa sekä kertomus että kerronta korostavat subjektiivisen oivalluksen sijasta intersubjektiivista paljastumista.⁴ Klassisen narratologian termein tästä seuraa, että suoran tai (vapaan) epäsuoran introspektiivisen mietiskelyn kuvauksen sijasta kerronta turvautuu enemmän fokalisaatioon ja myös upotettuun fokalisaatioon: Guise huomaa ruhtinattaren järkkyneen mielentilan, samoin myöhemmin Nemours – ja ruhtinatar puolestaan huomaa, että sekä Guise että Nemours huomasivat. Niin mustasukkaisen Guisen kuin myös hätääntyneen ruhtinattaren paljastavat katseet ja vastakatseet ovat tahattomia; Nemours sen sijaan on tässä

4. ”Sanoin ei voi kuvata sitä tuskaa, jota äidin äskeiset sanat tuottivat: nyt ruhtinatar tajusi kiintyneensä Nemoursiin, mitä ei ollut aikaisemmin uskaltanut tunnustaa edes itselleen. Hän tajusi että hänen tunteensa Nemoursia kohtaan olivat juuri sellaisia, joita aviomies oli häneltä pyydellyt. Hän ymmärsi, miten häpeällistä oli kohdistaa niitä toiseen mieheen eikä puolisoon, joka ne ansaitsi.” (CR, 58–59. ”L'on ne peut exprimer la douleur qu'elle sentit de connaître, par ce que lui venait de dire sa mere, l'intérêt qu'elle prenait à M. de Nemours: elle n'avait encore osé se l'avouer à elle-même. Elle vit alors que les sentiments qu'elle avait pour lui étaient ceux que M. de Clèves lui avait tant demandés; elle trouva combien il était honteux de les avoir pour un autre que pour un mari qui les méritait.” PC, 49–50.) Tämä yksityisen oivalluksen hetki kuvataan jonkinasteisin painotuksin (”elle vit alors”), mutta kertomuksen dynamiikan kannalta se ei saa ollenkaan samaa asemaa kuin ruhtinattaren tunteen paljastuminen muille. Tämä subjektiivinen paljastuksen hetkikin on seurausta ruhtinattaren äidin varoittavista sanoista; äiti on huomannut tunteet ennen tyttärtään, joka ei ole ”uskaltanut tunnustaa [niitä] edes itselleen”. Myös kertoja kohtaa vaikeuksia hetkellä, jolloin hän pyrkii epäsuorasti kuvaamaan yksityistä tunnetta, joka ei juuri sillä hetkellä ole kenenkään ”nähtävissä”: ”L'on ne peut exprimer la douleur qu'elle sentit...”.

laskelmoiva tilanteen ohjailija, joka antaa katseensa tarkoituksellisesti näkyä ("il la regarda d'une sorte qui put lui faire juger [...]") viestittäen sillä, että ruhtinatar "jäi kiinni" omasta katseestaan. Kerronnallinen tilanne on hyvin samankaltainen kuin tanssisalikohtauksessa (1), ja tämä asettaa nämä kaksi kohtausta myös dialogiseen suhteeseen itse kertomuksen tasolla: katseiden tihentyminen tuottaa kertomuksen ratkaisevat käännekohtat.

Ratkaisevien katseidenvaihtojen vauhdittamana alkaa myös ruhtinattaren moraalinen alamäki kohti uskottomia ajatuksia. Mitä enemmän ruhtinattaren kiellettyjä tunteita tulkitaan diegeettisessä maailmassa, sen alemmas hän vajoaa kiellettyihin tunteisiin – joita, vastaavasti, ekstradiegeettinen kertoja onnistuu yhä tarkemmin kuvaamaan ensin epäsuoran, myöhemmin myös suoran ja vapaan epäsuoran esityksen keinoin. Kertomuksen ja kerronnan välille kehittyy siis makrotason analogia, kun sankarittaren mielestä – vastoin diegeettistä maailmaa hallitsevaa *paraître*n sääntöä – tulee läpinäkyvä samanaikaisesti hänen ihailijoidensa sekä kertomuksen ulkopuolisen kertojan ja lukijan silmissä. Ruhtinattaren "lankeemus" on siis enemmän kerronnallista ja tekstuaalista lankeemusta kuin mitään muuta – varsinkin, kun aviorikollista toimintaa ei päästä romaanissa todistamaan ollenkaan.

Intersubjektiivisuuden ja lukemisen välinen jännite saakin viimeisimmän ilmauksensa ruhtinattaren kuuluisassa vetäytymisessä (*la retraite*, käsite, jolla on ollut ajan mittaan niin negatiivisia kuin positiivisiakin konnotaatioita, ks. Knox 1983, 137). Ruhtinatar ei miehensä kuoltuakaan antaudu Nemoursille, vaan valitsee hovin turmiollisen ympäristön sijasta luostarin. Peter Brooks (1993, 31–32) esittää psykoanalyytisessä luennassaan *Clèvesin ruhtinattaresta*, että vetäytyminen merkitsee ruhtinattarelle yksityisyyden takaisin saamista myös kerronnan tasolla: paetessaan sosiaalista katsetta (*le regard*) hän onnistuu pakenemaan myös lukijan silmistä. Katseiden vastakohtana ruhtinattaren tavoitteena on "lepo", *le repos*. Siksi, toteaa Brooks, kertomuksen on päättyttävä.⁵

5. Samaan analogiaan diegeettisen maailman tapahtumien ja kerronnan välillä kiinnittää huomionsa Knox (1983, 137–138), jo kymmenen vuotta ennen Brooksia. Knoxin tutkimuksen keskiössä on Clèvesin ruhtinattaren puheen

Narratologisesta näkökulmasta katsottuna sankaritar siis pakenee sisäistä fokalisaatiota tai *henkilökeskeistä kerrontatilannetta*, joka asettaisi hänen yksilöllisen tajuntansa keskiöön. Franz Stanzelin (1984) klassisessa kerrontatilanteiden kolmijaossa henkilökeskeinen kerrontatilanne on prototyyppi, jossa kolmannessa persoonassa kuvatun kokijan havainnot, tieto ja tuntemukset toimivat fiktiivisen maailman välittäjinä. Stanzelin seuraaja ja uudistaja Fludernik (1996, 345) rajoittaisi henkilökeskeisen kerrontatilanteen kuitenkin kuvaamaan vain (historiallista) ”siirtymävaihetta” varhaisen romaanin autoritäärisestä kertojasta sisäisen fokalisaation läpäisemään kerrontaan. Jotkin kerronnalliset tilanteet *Clèvesin ruhtinattaessa* – kuten esimerkit (1) ja (2) – tuntuisivat edustavan juuri Fludernikin tarkoittamaa siirtymävaihetta, ”arvottavan, ulkokohtaisen kerronnan ja pitkien sisäisen fokalisaation jaksojen yhdistelmää [...] siirtymävaihtoehtoa, jonka jälkikäteen voisi sanoa testanneen laaja-alaisen tajunnankuvauksen toteuttamiskelpoisuutta” (emt. 345). Kuitenkaan edes nämä lyhyet katkelmat (1) ja (2), saati sitten koko romaani, eivät ole staattisia esimerkkejä tietynlaisesta kertojan ja henkilön välisestä välimatkasta, vaan itse havainnollistavat tämän (historiallisen) siirtymisen prosessin autoritäärisestä kommentoinnista sisäisyyden illuusion. Siten La Fayette’n kerronta kyseenalaistaa myös ne tiukat ontologiset ja epistemologiset ehdot, joita tekstuaalisille agenteille tavataan asettaa niin klassisessa kuin kognitiivisessakin narratologiassa.

Ensinnäkään kertojaääni, jonka La Fayette’n romaanin alussa omaksuu, ei ole asemaltaan yksiselitteisen ”ulkopuolinen”. Genetten klassisen määritelmän (1980, 244–245) mukaan kyseessä on kyllä

suora esitys erityisesti romaanin päättävässä ruhtinattaren ja Nemoursin kohtaamisessa. Hänen mukaansa ruhtinattaren pitämä pitkä puhe Nemoursille, jossa hän perustelee ennennäkemättömän selväsanaisesti ja itsevarmasti valintansa, on koko romaanin tulkinnan kannalta ratkaisevassa asemassa: tällöin päähenkilö ulkoistaa oman sisäisyytensä – pelastaakseen juuri tämän sisäisyyden *itselleen*. Tässä vaiheessa lukija on onnistunut jo samastumaan niin etuoikeutetun tiedon omaavaan kertojaan kuin myös Nemoursiin, joka on henkilöihahmona myös monessa mielessä ”etuoikeutettu” lukijan samastumisen kohde. Pettymys on siis kaksinkertainen: ruhtinatar pakenee molempia. Tästä pettymyksestä todistavat niin tuomitsevat aikalaiskriitikit kuin myöhemmätkin ruhtinattaren valinnan kyseenalaistaneet tulkinnot. (Ks. Knox 1983)

heterodiegeettinen kertoja, joka ei millään tavalla viittaa olevansa henkilönä mukana diegeettisen maailman tapahtumissa – onhan kyseessä myös historiallinen romaani, jonka kertoja ennakoivien tietojensa perusteella sijoittuu selvästi teoksen kirjoittamisen aikaan, yli sata vuotta kuvattujen tapahtumien jälkeen. Aina esimerkissä (1) lainattuun katseidenvaihtoon asti kerrontaa hallitsee ”hovi- La Fayette”, joka on ajallisesti etäinen kronikoitsija (joka itse elää Ludvid XIV:n hovissa) mutta joka samalla omaksuu menneisyyden Henrik II:n hovin näkökulman, joko kollektiivina tai yhtenä sen jäsenistä. Tämä ajallinen kaksoisvalotus oli ainakin kertomuksen tapahtumien osalta jo La Fayetteen aikalaishavaintojen havaittavissa: alun perin nimettömänä ilmestynyt *Clèvesin ruhtinatar* sijoittui kyllä historialliseen hoviin, mutta kommentoi oman aikansa hovin suhdekiemuroita. ”Hovi- La Fayetteelle” tarjoutuu siis kaksi ”luonnollista” roolia, jotka hän yhdistää kirjalliseksi kokonaisuudeksi.

Teoksen henkilöahmot – joista jokainen on myös historiallinen henkilö nimihenkilöä lukuun ottamatta – esitellään toinen toistaan upeampina ilmestyksinä, joita kollektiivinen katse seuraa minne he ikinä menevätkin. Nemoursin herttua asetetaan kuitenkin jo kättelyssä erityisasemaan: ”Hänen koko olemuksessaan oli sellaista hohtoa, että hän veti puoleensa katset kaikkiällä missä esiintyi” (*CR*, 11; ”qu’on ne pouvait regarder que lui dans tous les lieux où il paraissait”, *PC*, 13). Hovin katse seuraa siis erityisesti Nemoursia – ja aivan erityisesti toisen *sui generis* -hahmon katsetta, joka kohdistuu Nemoursiin. Tästä on myös kyse esimerkissä (1), joka kuitenkin, samaan aikaan kuin se esittää tämän kollektiivisen katseen – joka ei voi mihinkään muuhun suuntautua ylivoimaisen Nemoursin saapuessa – tuottaa myös Clèvesin ruhtinattaren subjektiivisen havainnon ja kokemuksen. Kerronta dramatisoi siis varhaiselle romaanille tyypillisen etäisen kronikoitsija-kertojan, diegeettiseen maailmaan sijoittuvan kollektiivisen ”aikalaistodistajan” sekä modernia romaania ennakoivan psykologisesti ”kaikki tietävän” kertojan (historiallisen) kohtaamisen. Kertojan monitulkintainen läsnäolo tekee näkyväksi sen, että ”luonnotonta” toisen mielen subjektiivisen aseman omaksumista edellyttävällä ker-

rontatekniikalla on luonnolliset alkuperänsä. Romaani tuntuukin siis seuraavan sisäisessä kehityskulussaan Fludernikin luonnollisen narratologian periaatteita.

Jos *Clèvesin ruhtinattaressa* juuri havaitseminen ja *paraitre* ovat keskiössä, onko romaanin kertojakin konstruoitavissa fiktiivisen maailman ekstrapadiegeettiseksi *havainnoijaksi*? Yleisiä kertomuksen malleja luotaessa klassisessa narratologiassa on oltu sekä tällaisten tulkintojen kannalla (Bal 1985/1997, Berendsen 1984, Jahn 1996; homodiegeettisen kerronnan yhteydessä Phelan 2001 ja 2005a, 114–119) että niitä vastaan (Genette 1988, 74–77; Chatman 1990, 144–145). Kognitiivisen narratologian myötä fokalisoiva kertoja on tehnyt paluun erityisesti Manfred Jahnin (1996) teoreettisessa mallissa, joka palauttaa mieliimme Henry Jamesin ”fktion talo” -metaforan: fiktiivinen maailma on talo, jonka sisälle voi katsoa erimuotoisista, eri puolille sijoitetuista ikkunoista – jotka kukin tarjoavat erilaisen näkymän tarinamaailmaan. Jahnille nämä ikkunat ovat tarinamaailmaa omasta ikkunastaan fokalisoivia ekstrapadiegeettisiä kertojia, ja diegeettisen maailman henkilöhahmot puolestaan talon sisäisiä agentteja, jotka voivat oman fokalisaationsa kautta tarjota ”peilejä”, omanlaisiaan ikkunoita ekstrapadiegeettisille kertojille (emt. 251–252). Jamesin metafora tukee luontevasti kognitiivisen narratologian uskoa siihen, että henkilöhahmot, kertojat ja lukijat asettuvat kognitiivisesti pohjimmitaan samalla tavalla suhteessa kertomuksen maailmaan. La Fayetteen luoma fiktion talo on oikeammin fiktion tanssisali, joka kutsuu tarkkailemaan *Clèvesin ruhtinattaren* ja Nemoursin herttuan kohtaamista niin tanssisalin ulkopuolelta kuin sen sisäisten ”peilien” – hoviväen, ruhtinattaren ja Guisen ritarin – heijastamana. Sen paremmin klassisen narratologian luokitukset kuin Jahnin kognitiivinen lähestymistapa eivät kuitenkaan ota huomioon seikkaa, joka *Clèvesin ruhtinattaressa* ja monissa muissakin kerrostuneen havainnoinnin esityksissä on keskeinen: ovi käy, lukijan tulkinnassa ulkopuolelta kuljetaan sisäpuolelle ja päinvastoin.

Jahn sivuaa jonkin verran esimerkkejä kerrontatilanteista, jotka tematisoivat kertojaa havaitsijana tai jopa konkretisoivat ikkunametaforaa – tai esittävät diegeettisen maailman näyttämönä, jota kertoja

ja hänen välityksellään lukija seuraavat yleisönä: ”Jamesin kertoja, joka ’istuu katselemassa inhimillistä näyttämöä tai esitystä’ tuo elävästi mieleen teatterikatsomon” (Jahn 1996, 253). Narratologialle ja myös Jahnille on tyypillistä, että kertomuksen kerrostuneisuutta tematisoivat esimerkkisitaatit tuodaan vain tukemaan ja värittämään jo valmista teoreettista mallia, sen sijaan, että temaattisten kehysten merkitys ulotettaisiin itse teoreettisiin kehitelmiin. Robert Alter, joka puolestaan omassa kerronnallisen näkökulman käsittelyssään jo heti kättelyssä kieltäytyy tukeutumasta narratologiseen käsitteistöön (kuten fokalisaatioon; Alter 1989, 171–172), ottaa huomioon myös fiktiivisen maailman havainnointiin kytkeytyvät temaattiset kehukset. Alter huomauttaa, että juuri tanssisalikohtaukset ovat modernissa romaanikirjallisuudessa La Fayettesta lähtien hyvin tyypillisiä, koska tanssiaiset edustivat tärkeitä sosiaalista riittä ja olivat itsensä esittelyn ja kosiskelukulttuurin hyväksytty muoto. Lisäksi romaanikerronta suosii tilanteita, joissa tila ja henkilöhahmojen havainto luovat ”paljastumisen” mahdollisuuksia: astuminen tanssialiin tai salonkiin, peiliin katselu ja tapahtumien seuraaminen ikkunasta ovat Alterin mainitsemia fiktiivisen maailman toimintoja, jotka konkretisoivat havainnon ja subjektiivisen näkökulman teemaa. (Emt. 187–188 ja 194–195; ks. myös Paulson 1998, 11.)

Siten myös *Clèvesin ruhtinattaressa* hovikulttuuri ja *paraitren* koodi eivät ainoastaan heijastele kerronnan strategioita vaan kerronnan eri tasoilla tapahtuvan ympäristön ja mielten konstruoinnin samuuksia ja eroja. Esimerkin (2) turnajaiskohtauksessa kertoja toteaa, että ruhtinattaren kasvot ”olivat niin muuttuneet, että sen olisi huomannut kuka tahansa, vaikka olisikin ollut asiasta vähemmän kiinnostunut kuin Guisen ritari [un homme moins intéressé]”. Juuri rajoittumalla ensin vain yleisesti havaittavissa olevaan kerronta luo kontrastin tulevaan, etuoikeutettuun näkymään sekä Guisen ritarin (”le remarqua-t-il”), ruhtinattaren (”Ce lui était une grande douleur”) että Nemoursin (”il connut sur son visage la pitié”) mielen toimintaan. Fiktiivistä maailmaa hallitsevat havainnoinnin, paljastumisen ja tunteiden tulkitsemisen skeemat vaikuttavat edelleen fiktiivisen maailman ulkopuolella, ker-

tojan ja lukijankin asemiin. Kun konventiot, joita La Fayette on ollut osaltaan luomassa, elävät edelleen elämäänsä myöhempien aikojen teksteissä, intertekstuaalisena perintönä eivät siirry ainoastaan kerronnan moodit vaan myös niiden kanssa kontrapunktisesti syntyneet temaattiset aiheet. Ilmeinen seuraaja *Clèvesin ruhtinattarelle* on Tolstoin *Anna Karenina* (1878), jota myös Alter käsittelee La Fayetteen romaanin yhteydessä. Alter (1989, 188–196) poimii Tolstoilta taidokkaan tanssisalikohtauksen La Fayetteen rinnalle, mutta ei mainitse kohtausta, jossa niin ikään salainen rakastaja putoaa hevosen selästä ja katsomossa tapahtumia seuraava rakastettu antaa hämminkinsä näkyä. Myös mustasukkainen Guisen ritari löytää tolstoilaisen vastineensa Annan aviomiehestä Aleksei Aleksandrovitšista.

- (3) Hänen kätensä puristi kouristuksenomaisesti viuhkaa ja hän pidätti henkeään. Aleksei Aleksandrovitš katsahti häneen, mutta käänsi nopeasti katseensa pois silmäilläkseen muitten kasvoja.

”Jännittynythän on tuokin nainen ja toiset myöskin. Sehän onkin varsin luonnollista”, arveli Aleksei Aleksandrovitš itsekseen. Hän tahtoi olla katsomatta Annaa, mutta ei voinut estää katsettaan liukumasta häntä kohti. Hän tarkasti jälleen noita kasvoja koettaen olla huomaamatta sitä, mitä ne niin selvästi kuvastivat. Mutta vasten tahtoaankin hän näki niistä kaiken sen, mitä ei ollut tahtonut nähdä, ja kauhistui. (*Anna Karenina*, 240)

[...] kauhu oli yleinen, niin ettei siinä, että Anna Vronskin suistuessa voihkaisi ääneensä, ollut mitään tavatonta. Mutta heti sen jälkeen tapahtui Annan kasvoissa muutos, joka rikkoi kaikki säädyllisyyden lait. Hän hätäntyi siinä määrin, että unohti itsensä kokonaan. Hän alkoi vavahdella kuin kiinni otettu lintu, milloin nousten pystyyn ja aikoen mennä, milloin kääntyen Betsyyn päin. (*Anna Karenina*, 241)

Tolstoin kerronnassa, kaksisataa vuotta La Fayetteen jälkeen, fiktiivisen maailman ja henkilöhahmojen havainnointi on ilmeisemmin sidottu henkilöhahmon (Aleksei Aleksandrovitšin) kuin kertojan tajuntaan.

Monensuuntaisten havaintojen kerronnallinen ja temaattinen kehys – näyttämö, jossa tarkkailijat muuttuvat tarkkailtaviksi – muistuttaa *Clèvesin ruhtinattaren* kerronnasta, mutta Tolstoilla kertojaroolin ja havaitsevan henkilöahmon välinen analogia ja ambivalenssi ei ole yhtä korostettu. Sen sijaan havaintoja tulkitseva mieli on koko kohtauksen ajan Aleksei Aleksandrovitš, joka seuraa Annan käytöstä oikeastaan kahdesta näkökulmasta, toisaalta omastaan (”vasten tahtoaankin hän näki [Annan kasvoista] kaiken sen, mitä ei ollut tahtonut nähdä”), toisaalta omaksuen heitä ympäröivän seurapiirin näkökulman. Samoin kuin aiemmin La Fayetteen kertoja on (esimerkissä 1) konstruoinut tanssisalissa herääviä odotuksenmukaisia reaktioita Nemoursin saapumiseen, niin myös toimii Aleksei Aleksandrovitšin mieli. Hän kuvittelee prototyypin seurapiirifokalisaation (vrt. La Fayetteen ”un homme moins intéressé”) Annan käytökseen ja hakee rakennelmansa avuksi havainnon, tunteen ilmaisun ja sosiaalisten koodien prototyypin kehyksiä: ”Jännittynehdän on tuokin nainen...Sehän onkin varsin luonnollista”; ”ettei siinä [...] ollut mitään tavatonta”; ”rikkoi kaikki säädyllisyyden lait”.

Kuten tässä tutkimuksessa tullaan toistuvasti huomaamaan, La Fayetteen jälkeinen kertova fiktio toistaa samoja mieltenvälisyyden ja mielten konstruoinnin sekä lukemisen ja väärinlukemisen teemoja. Niin kuin *Anna Kareninassa*, niin myös tulevissa kohdeteksteissä Laclossta Flaubertiin ja Bernheimistä Fordiin tapahtuu siirtymä mieliä konstruoivasta kertojasta mieliä konstruoiviin henkilöahmoihin. Miksi *Anna Kareninan* ratsastuskilpailukohtaus ja muiden henkilöahmojen havainnot on fokaloitu juuri Aleksei Aleksandrovitšin kautta? Tapaus on pariskunta Kareninin suhteessa ratkaiseva, sillä se esittää aviomiehen vihdoin oivaltavan jotakin petollisen ja onnettoman vaimonsa mielenliikkeistä. Tätä ennen Karenin on ollut lähes autistisen kykenemätön kuvittelemaan toisten ihmisten tajunnanliikkeitä. Kuvaus Aleksei Aleksandrovitšista vaimonsa työpöydän ääressä paljastaa kuitenkin hänen oman mielensä lukijalle – ja asettaa siten henkilöahmon mielikuvituksettomuuden ja romaanikerronnan mahdollistavan kirjallisen kuvittelukyvyyn vastakkain:

- (4) Katsellessaan siinä hänen pöytänsä, sen malakiittista kirjoituslusta ja sillä olevaa aloitettua kirjettä, muuttuivat hänen ajatuksensa. Hän alkoi ajatella Annaa ja sitä, mitä tämä mahtoi ajatella ja tuntea. Ensi kerran tuli hänen mieleensä Annan persoonallinen elämä, hänen ajatuksensa ja toiveensa; ja ajatus siitä, että hänelläkin saattoi olla ja varmasti olikin erikoinen elämänsä, tuntui hänestä niin kauhealta, että hän lakkasi sitä ajattelemasta. Se oli kuilu, jonne hän ei uskaltanut katsoa. Siirtyä mielikuvituksessaan toisen asemaan oli Aleksei Aleksandrovitšille vieras sielunliike. Hän piti sitä vahingollisena ja vaarallisena haaveskeluna. (*Anna Karenina*, 165)

Pian tämän kohtauksen jälkeen esitetään kuitenkin Anna itse ongelmissa oman mielensä liikkeiden kanssa. Karenina on juuri antautunut Vronskille eikä saa otetta ”äärimmäisestä” kokemuksestaan. Nyt tajunnan konstruoinnin ongelmat liittyvät kielen banalisoivaan vaikutukseen.

- (5) Anna tunsi itsensä sinä hetkenä kykenemättömäksi sanoilla ilmaisemaan sitä häpeän, ilon ja kauhun tunnetta, joka täytti hänet uuden elämän kynnyksellä, eikä tahtonut puhua siitä, jottei halventaisi tätä tunnetta epätasällisin sanoin. Mutta jälkeensäinkin, toisena ja kolmantena päivänä, oli hänen yhtä vaikea löytää sanoja, joilla olisi voinut ilmaista tunteittensa moninaisuuden, eikä hän jäänyt ainoastaan sanojen puutteeseen – hän ei löytänyt edes ajatuksiakaan voidakseen itsekseen miettiä sielunsa liikuntoja. (*Anna Karenina*, 172)

Anna välttää kokemuksensa kielellistämistä ja kehystämistä, koska ne tekevät yksilöllisestäkin kokemuksesta prototyyppisen ja omasta mielestä vieraan. Tämä bovariaaninen teema ilmenee myös *Clevesin ruhtinattaressa*, mutta toisin kuin 1800-luvun keskeisissä romanssikuvauksissa. La Fayette'n kerronnassa mielen konstruoinnin ongelmat ovat vielä kertojan (ja oletettavasti myös kirjailijan) haasteita. Koska kyseessä on kuitenkin käänteen tekevä romaani, tulkinnalliset seura-

ukset ulottuvat moniaalle: La Fayetteen henkilöhaahmot käyvät kokeuksen singularisuuden ja universaaliuden välillä kamppailua, joka heijastuu ylempään tason kerronnallisiin valintoihin; tähän aiheeseen käännyimme seuraavaksi.

Skemaattinen tajunnan esittäminen

Clèvesin ruhtinattaren kertoja on ehkä kaikkietävä, jopa tietäväisempi kuin kruununprinsessa Maria Stuart, joka on hovin pääjuoruilija sekä innokas Clèvesin ruhtinattaren ja Nemoursin herttuan orastavan rakkauden tarkkailija ja edesauttaja. Kaikkivoipa La Fayetteen kertoja ei kuitenkaan ole fiktiivisen maailman välittäjän roolissaan. Kohtaus, jossa ruhtinattaren ja herttuan rakkaudesta vielä tietämätön Maria Stuart pöyristelee Nemoursin Englannin kuningatar Elisabethiin kohdistuneiden kosioaikeden raukeamista, korostaa henkilöhaahmon ja kertojan välisiä tiedollisia eroja – mutta samalla purkaa niitä.

- (6) Mitä myrkkyä kruununprinsessan sanat olivatkaan Clèvesin ruhtinattarelle! Miten hän olisi voinut olla tunnistamatta itseään naiseksi, jonka nimeä ei tiedetty! Miten hän olisi voinut olla tuntematta kiitollisuutta ja hellyyttä saadessaan kuulla varmalta taholta, että herttua joka oli jo kosketanut hänen sydäntään kätki rakkautensa kaikilta eikä rakkauden takia välittänyt edes tavoitella kruunua? Niinpä ei voikaan sanoin kuvata hänen tunteitaan ja hämmennystään! Jos kruununprinsessa olisi katsonut nuorta ruhtinatarta tarkkaan, hän olisi helposti huomannut, etteivät hänen puheensa olleet yhdentekeviä, mutta kun hänellä ei ollut aavistustakaan totuudesta, hän jatkoi sen kummempia miettimättä [...]” (CR, 84)

Quel poison, pour Mme de Clèves, que le discours de Mme la Dauphine! Le moyen de ne se pas reconnaître pour cette personne dont on ne savait point le nom et le moyen de n’être pas pénétrée de reconnaissance

et de tendresse, en apprenant, par une voie qui ne lui pouvait être suspecte, que ce prince, qui touchait déjà son cœur, cachait sa passion à tout le monde et négligeait pour l'amour d'elle les espérances d'une couronne? Aussi ne-peut on représenter ce qu'elle sentit, et le trouble qui s'éleva dans son âme. Si Mme la Dauphine l'eût regardée avec attention, elle eût aisément remarqué que les choses qu'elle venait de dire ne lui étaient pas indifférentes; mais, comme elle n'avait aucun soupçon de la vérité, elle continua de parler, sans y faire de réflexion. (PC, 68)

Kertoja kertoo meille sen, mitä kruununprinsessa ei *huomaa*, mutta olisi huomannut jos olisi katsonut ruhtinattaren kasvoja tarkemmin (niin kuin kertoja katsoo?). Kertojan ei kuitenkaan onnistu verbalisoida huomaamaansa sielunliikettä, se on *inexprimable*, niin kuin moni muukin tunne ja impressio romaanissa. Edward C. Knox (1983, 122) huomauttaa, että *Clèvesin ruhtinattaressa* jotkin kertojan retoriset strategiat tekevät korostetusti eroa henkilöhahmojen keskinäisen kommunikaation ja kertojan ja yleisön kommunikaation välillä. Kun ruhtinattaren kuolevan äidin pitämä moraalinen ohjeistusmonologi päättyy, siirrytään kertojan analyysiin tapahtumista toteamalla, että "[v]oimme kuvitella, missä tilassa ruhtinatar poistui äitinsä huoneesta" (CR, 63; "en l'état que l'on peut s'imaginer", PC, 53). Knoxin mukaan tämänkaltaiset siirtymät pitkistä diegeettisen maailman puheenvuoroista kertojan diskurssiin vahvistavat kertojan ja lukijan välistä luottamuksellista suhdetta. Knox ja La Fayette -tutkimus yleensäkin ei mainitse, että *Clèvesin ruhtinattaren* kertoja – juuri kaikessa tarkkaavaisuudessaan ja arvailuissaan – on psykologisen romaanin kertojaksi melkoisen epäluotettava.

Vanhahtavaa "kaikkítietävyyden" käsitettä kritisoi Jonathan Culler toteaa, että tämän käsitteen alle mahtuu hyvin erilaisia kertojia, joiden strategiat tulisi ymmärtää kaunokirjallisina funktioina eikä yli-inhimillisenä tietämisenä. Psykologisessa romaanissa Culler tunnistaa ulkopuolisen kertojaäänänen, jonka autoritääriset lausumat henkilöhahmon sisäisyydestä eivät ole seurausta tietämisestä vaan konventiosta,

jonka mukaan lausuma itse, fiktiivisen kerronnan performatiivina, tekee omasta väitteestään totta (Culler 2007a, 193). Mutta eikö näin ole fiktiossa ylipäättänsä, yhtä hyvin sisäisen kuin ulkoisenkin todellisuuden kuvaamisessa? Nykynarratologiassa tästä jaksaa meitä muistuttaa ainostaan Henrik Skov Nielsen (2004), jonka tutkimus keskittyy luonnollisen tietämisen rajat ylittävään homodiegeettiseen kerrontaan. Toisin kuin Nielsenin, Cullerin käsitys lukijan intuitiosta on luonnollistava: meillä on taipumus liittää kaikki tekstuaaliset yksityiskohdat – myös kaikenlainen kertomuksen välittämä ”tieto” – johonkin inhimilliseen agenttiin (Culler 2007a, 193). Sisäisessä fokalisaatiossa pitäytyvät kertomukset eivät Cullerin mukaan kuitenkaan houkuttele lukijaa konstruoimaan tajunnan liikkeiden ”tietäjää”, koska kokeva mieli tyydyttää tekstuaalisen agenttiuden kaipuun: ”Jos jossakin lähettyvillä on yleensä jokin tajunta, niin kuin fokalisoituissa kertomuksissa on, tunnemme vähemmän tarvetta keksiä mitään toista henkilöä, joka tietäisi mitä sen ensimmäisen henkilön mielessä liikkuu” (emt.).

Zunshinen ja Palmerin kognitiivinen narratologia tuo toisen mielen ”tietämiseen” sen mitä muun muassa Cullerin käsittelystä puuttuu: luonnollisen intersubjektiivisuuden. Esimerkissä (6) kertojan rooli (tai oletettu ”kognitiivinen toiminta”) ei rakennu pelkästään kertojan oman puheen kautta vaan vuorovaikutuksessa fiktiivisen maailman mielten – Maria Stuartin tarkkaavaisuuden puutteen, ruhtinattaren oivalluksen – kanssa. Zunshinen (2006) soveltama mielen teoria keskittyy juuri tähän fiktiivisen maailman sisäisten ajatusten lukemiseen ja näkee sen analogisena fiktion lukemisprosessin kanssa. Maria Stuart on siis esimerkin (6) ”huono lukija”, joka ei osaa soveltaa mielen teoriaansa oikeassa kohdassa. Myös Zunshinen käsitys modernin kertomakirjallisuuden rakentumisesta juuri mielen teorian varaan (emt. 16–27) tuntuu pitävän paikkansa monissa *Clèvesin ruhtinattaren* kerronnallisissa käänteissä: esimerkissä (6) sankaritar konstruoii Nemoursin mieltä kuulemansa perusteella ihan oikein (”eikä rakkauden takia välittänyt edes tavoitella kruunua”), myöhemmin (esimerkissä 7) puolestaan väärin, ja näillä tulkinnoilla on seurauksensa fiktion maailmassa.

Samoin esimerkkiin (6) sopii myös Palmerin (2004) ajatus, jonka mukaan fiktiiviset tajunnat rakentuvat enemmän toiminnan (tässä kasvojen ilmeiden) intersubjektiivisessa tulkinnassa kuin ulkopuolisen kertojan välittämässä tajunnan verbalisoinnissa. Kertoja vihjaa, että hänen tietonsa ruhtinattaren tuntemuksista olisi kuka tahansa tarkkaavainen voinut tulkita tämän kasvoista. Tuntemusten kuvaus ei myöskään käänny ruhtinattaren mielen sisäiseksi kieleksi, vaikka lauseet lingvistisesti, kysymyksineen ja huudahduksineen (”Le moyen de...!”) muistuttavatkin vapaata epäsuoraa esitystä. Tunnehan on sanoinkuvaamaton. Onko se sitä sankarittarelle itselleen, vai onko kyse kertojan kyvyttömyydestä välittää subjektiivista kokemusta? *Clèvesin* ruhtinatar ei anna tähän suoraa vastausta, vaan päinvastoin asettaa henkilöhahmojen ja kertojan kohtaamat verbalisoinnin haasteet monitulkintaisesti rinnakkain: ”Sanoin ei voi kuvata, mitä Nemoursin herttua ja Clèvesin ruhtinatar tunsivat, kun he nyt ensimmäistä kertaa olivat kahdestaan ja saivat jutella. *Hetkeen he eivät sanoneet mitään*, mutta sitten herttua katkaisi hiljaisuuden: [...]” (CR, 226; kursivointi lisätty).

Niin Cullerin kirjallisuuden konventioissa pidättäytyvä näkemys kertojan kaksijakoisesta roolista fiktion tietäjänä ja tuottajana, kuin myös Zunshinen ja Palmerin teoriat toistensa mieliä konstruoivista henkilöhahmoista, molemmat kuitenkin sivuuttavat näiden kahden tason välisen temaattisen ja rakenteellisen vuorovaikutuksen. *Clèvesin ruhtinattaressa* tätä kognitiivisten tasojen välistä vuorovaikutusta kokemuksen konstruoinnissa havainnollistaa erityisesti kertojan ambivalentti rooli tietämisen ja tuottamisen välillä sekä se, miten tämä kertojan horjuminen vaikuttaa henkilöhahmon kokemuksen rakentumiseen. Tämä horjunta on vähemmän seurausta La Fayetteen asemasta pseudohistorioitsijana kuin koko kertovan fiktion ja sen myötä kertojan roolin historiallisesta muutoksesta.

Palataan vielä kerran esimerkin (1) tanssialikohtaukseen: La Fayetteen kertoja onnistuu konstruoimaan samanaikaisesti odotuksenmukaisen – skemaattisen – reaktion Nemoursiin ilmestymiseen sekä luomaan vaikutelman ruhtinattaren subjektiivisesta kokemuksesta. Havainto ja konstruointi sekoittuvat. Kertoja käyttää odotuksenmukaisuuteen

perustuvia kehyksiä, joiden avulla kehittää vaikutelman yksilöllisestä näkökulmasta. Samantyyppinen vaikutelma syntyy esimerkin (6) tajunnankuvauksesta (”Miten [...] olisi voinut olla tunnistamatta”) – kuin kuvaus perustuisi odotuksenmukaisiin reaktioihin. Sama ”Comme...!” / ”Combien...!” / ”Quel...!” (joista ”Le moyen de...!” on vain arkaaisempi versio) toistuu useammassakin romaanin tajunnankuvausjaksossa. Seuraava katkelma kuvaa Clèvesin ruhtinattaren reaktion erääseen kirjeeseen, josta kehkeytyy yksi romaanin tärkeimpiä motiiveja. Kyseessä on hovijulkisuuteen vuotanut nimettömän rakastajattaren mustasukkaisuuden purkaus, jonka vastaanottajaksi epäillään Nemoursia.

- (7) Mikä ajatus ja mikä tieto hänenlaiselleen naiselle [Clèvesin ruhtinattarelle], joka rakasti niin kiihkeästi ja oli juuri osoittanut sen miehelle, jota nyt ei enää pitänytkaan rakkautensa arvoisena, samalla kun oli paljastanut sen toiselle, jota tämän rakkauden takia kohteli kaltoin! Koskaan ei tuska ole ollut niin polttavaa ja kiduttavaa. [...] Kaikki nämä ajatukset vain lisäsivät hänen suruaan ja epätoivoaan. Miten hän itseään tutkiskelikaan! Miten mietti äitinsä neuvoja! Miten katuikaan, ettei ollut pysynyt loitolla seurapiireistä, vaikka hänen puolisonsa ei siitä pitänyt. Tai ettei ollut toteuttanut aikomustaan ja tunnustanut puolisolleen kiintymystään herttuaan! Hänen olisi ollut parempi paljastaa se aviomiehelle, jonka hyvyyden hän tunsi. Aviomiehellä oli kaikki syyt pitää se salassa! Sen sijaan hän oli mennyt ilmaisemaan sen arvottomalle miehelle, joka petti häntä, ehkä uhrasikin hänet toisen hyväksi ja halusi hänen rakkauttaan vain ylpeyttään ja itsetuntoaan pönkittääkseen! Ja lopulta hän tuli siihen tulokseen, että kaikki mahdolliset onnettomuudet ja vaarat, joita hän saattaisi kohdata, merkitsisivät hyvin vähän sen rinnalla, että hän oli näyttänyt Nemoursille rakkautensa ja saanut tietää tämän rakastavan toista. (CR, 114–115)

Quelle vue et quelle connaissance pour une personne de son humeur, qui avait une passion violente, qui venait d'en donner des marques à un homme qu'elle en jugeait indigne et à un autre qu'elle maltraitait

pour l'amour de lui! Jamais affliction n'a été si piquante et si vive [...] Enfin elle pensait tout ce qui pouvait augmenter son affliction et son désespoir. Quels retours ne fit-elle point sur elle-même! quelles réflexions sur les conseils que sa mère lui avait donnés! Combien se repentit-elle de ne s'être pas opiniâtérée à se séparer du commerce du monde, malgré M. de Clèves, ou de n'avoir pas suivi la pensée qu'elle avait eue de lui avouer l'inclination qu'elle avait pour M. de Nemours! Elle trouvait qu'elle aurait mieux fait de la découvrir à un mari dont elle connaissait la bonté, et qui aurait eu intérêt à la cacher, que de la laisser voir à un homme qui en était indigne, qui la trompait, qui la sacrifiait peut-être et qui ne pensait à être aimé d'elle que par un sentiment d'orgueil et de vanité. Enfin, elle trouva que tous les maux qui lui pouvaient arriver, et toutes les extrémités où elle se pouvait porter, étaient moindres que d'avoir laissé voir à M. de Nemours qu'elle l'aimait et de connaître qu'il en aimait une autre. (PC, 90–91)

Prototyypisyys tuodaan esiin viittaamalla ruhtinattareen ”hänenlaisenaan naisena”, mutta samaan hengenvetoon eläytyvä kertoja korostaa sankarittarensa tunteiden ainutlaatuisuutta: ”Koskaan ei ole tuska ollut niin polttavaa ja kiduttavaa”. Katkelma muistuttaa koko romaanin prosessiluonteesta, asemasta kerronnan strategioiden muutoksen ytimessä. Jos esimerkissä (1) saimme seurata sisäisen fokalisaation syntyä, esimerkki (7) puolestaan tiivistää kronikoivan kertojaäänien katoamisen ja kertovan diskurssin kääntymisen vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi: kertojan hypoteettiset ilmaukset kehittyvät henkilöhahmon subjektiivisuutta imitoivaksi kieleksi, ja lopulta diskurssi tuntuu ilmentävän suoraan Clèvesin ruhtinattaren sisäistä, jopa verbalisoitua kokemusta. Toisaalta monia huudahduksia voidaan pitää kahtalaisen diskursiivisen agenttiuden ilmentyminä (Pascal 1977), sillä samalla kun ne viittaavat kertojan ”tiedon” hypoteettisuuteen, koko *combien*-rakenne on myöhemmin vakiintunut ranskankielisessä kirjallisuudessa vapaan epäsuoran esityksen konventioksi.

Fludernikin (1993, *passim*) mukaan kaikki toisen käden esitetty puhe, samoin kuin tajunnan kuvaukseen käytetty kieli, perustuu niin

arkikielessä kuin fiktiossakin *skematisoinnin* ja *tyypillistämisen* mekanismeihin. Puheen ja tajunnan esitys on siten aina vain ”likiarvo” oletusta ”alkuperäisestä” lausumasta, näennäinen toisinto, joka tuotetaan ja tulkitaan tilanteisen ja diskursiivisen odotuksenmukaisuuden kehyksessä. Jos kertojan näennäiseen tietoon perustuva tajunnankuvauskin tulkitaan vain prototyyppeihin nojautuvana sepityksenä (”kielellisten keinojen ’tehtailemana’ *fiktiona*”, kirjoittaa Fludernik, emt. 398, kursivointi alkup.), ero kertojan ja henkilöhahmojen välillä käy vähemmän jyrkäksi kuin genetteläisessä jaossa ekstradiegeettiseen ja diegeettiseen tasoon. Kertomuksen eri tasojen kognitiiviset toiminnot lähenevät siis toisiaan; myös lukija on tilanteisiin ja diskursiivisiin prototyyppeihin tukeutuva tulkitsija. Fiktiivisten mielten lukemisessa kenelläkään ei siis olisi etuoikeutettua ”tietoa”, vaan kaikki operoivat pohjimmiltaan samalla mielen teoriolla.

Kuitenkin, kuten Fludernik (1993; 398–408, 453 ja 463) toteaa, kertojan diskurssilla on valta ”lingvistisen hallusinaation” kautta tuottaa ekspressiivisyyttä, jonka perusteella lukija projisoi tekstiin henkilöhahmon mielen. Esimerkissä (7) ruhtinattaren mielen voi helposti projisoida ainakin kiihtyneisiin sanoihin ”halusi hänen rakkauttaan vain ylpeyttään ja itsetuntoaan pönkittääkseen!”. Yksi tämän tutkimuksen lähtökohdista nojaa tukevasti juuri Fludernikin skematisaatioteoriaan: tajunnan kielellinen, kerronnallinen ja temaattinen skematisaatio on keskeinen strategia koko kertovan fiktion traditiossa – yhtä hyvin fiktiivisessä maailmassa, lukemisen tasolla kuin kertojan diskurssissakin. Kohdetekstien analyysissä nousevat uudestaan ja uudestaan esiin ekstradiegeettisen tason tajunnankuvauksen ja diegeettisen tason henkilöhahmojen välisen mielten konstruoinnin suhteet, jotka nähdään diakronisesti muuttuvina ja alituisesti tulkinvaraisina. La Fayette’n romaani on oma erikoistapauksensa, koska sen *work in progress*-luonne tekee ekstradiegeettisellä tasolla tapahtuvat skematisaation ja tyypillistämisen prosessit näkyviksi ja nostaa niiden käsittelyn myös temaattiselle tasolle.

Kerronnan tason skeemaattisuudella ja yksilöllisyydellä (vrt. ”Koskaan ei tuska ole ollut niin polttavaa ja kiduttavaa”) pelaamisen

ajatus tuo uuden näkökulman La Fayette -tutkimukseen. Klassisen narratologian kultakaudella romaania tutkittiin tietenkin lingvistisestä puhekategoriainäkökulmasta. Näiden tutkimusten kantavana ajatuksena on kulloisenkin puheen tai ajattelun esittämisen muodon kyky päästää meidät lähimmäs psykologista totuutta (Knox 1983, 122–123). Kuitenkin, kuten Fludernik osoittaa, niin epäsuorissa, vapaissa epäsuorissa kuin jopa suorissakin henkilöhahmon (sisäisen) diskurssin esityksissä on usein paljastavia merkkejä skematisaatiosta ja tyypillistämisestä (Fludernik 1993, 398–414). Edellä käsitellyssä katkelmassa (7) esimerkiksi vapaaseen epäsuoraan esitykseen viittaavia huudahduksia rytmittää aina välillä kertojan summaava ”enfin” (vrt. suomennoksen ”Kaikki nämä ajatukset [...]”). *Clèvesin ruhtinattaressa* löytyy myös oppikirjaesimerkki suoran esityksen skematisaatiosta. Kun Nemours on ensin vakoillut rakastettuaan öisessä puutarhassa (alla esim. 8), hän esittää sisäisesti puolentoista sivun mittaisen huudahtelumonologin, jonka esikuvat löytyvät draamasta ja oopperasta⁶: ”Miten kaunis hän oli viime yönä! Miten saatoinkaan vastustaa kiusausta enkä heittäytynyt hänen jalkoihinsa? [...]”. Tähän tyyliin monologi jatkuu, kunnes kertoja katkaisee sen toteamalla, että ”[n]äitä samoja asioita Nemoursin herttua pohti kaiken päivää”. (*CR*, 206–207.) Tällainen skematisaation näkyväksi tekeminen ei kuulu oopperaan eikä teatteriin, mutta romaaniin kyllä.

La Fayetteen tajunnankuvaus samanaikaisesti houkuttelee skemaattiseen luentaan ja purkaa skemaattisuutta viittaamalla henkilöhahmojen tunteiden ainutlaatuisuuteen ja sanoinkuvaamattomuuteen. Toisessa ilmaisullisessa ääripäässä ovat tuntemukset, jotka ovat *inexprimable*, toisessa päässä tunteenkuvaukset, jotka kuitataan pelkästään viittaa-

6. Fludernik (1996, 153–159) pitää juuri tämänkaltaisia draaman esitystavoista johdettuja, ulkoisesta sisäiseksi muuntautuvia monologeja ratkaisevana askeleena tajunnankuvauksen kehityksessä. Fludernikin analysoimat Aphra Behnin ”tajunnan näyttämöt” ovat kuitenkin lopulta hyvin staattisia ja kohtaasmaisia, ei-kertovia (emt. 158) – erityisesti verrattuna La Fayetteen sisäisiin monologeihin. *Clèvesin ruhtinattaressa* ”tajunnan näyttämöt” kytkeytyvät sujuvammin osaksi kerronnallista dynamiikkaa, koska ne konstruoidaan jatkuvasti analogisessa suhteessa fiktiivisen maailman tapahtumiin: tajunnan näyttämöiden tapahtumat heijastuvat tanssisalien, turnajaisten ja puistokävelyiden sosiaalisilla näyttämöillä.

malla johonkin kokemukselliseen skeemaan: La Fayette'n lyhyessä kertomuksessa ”La Comtesse de Tende”, joka on kerronnallisesti *Clèvesin ruhtinattaren* edeltäjä ja juonellisesti sisarteos, kertoja viittaa petetyn aviomiehen tunteisiin näin: ”[...] agité et affligé, comme on peut se l'imaginer: il pensa d'abord tout ce qu'il étoit naturel de penser en cette occasion; il ne songea qu'à faire mourir sa femme [...]” (”La Comtesse de Tende”, 480; ”[...] kiihtyneenä ja murheissaan, kuten kuvitella saattaa: hän siis ajatteli kaikkea sitä, minkä ajattelu tällaisessa tilanteessa oli luonnollista; hänellä ei ollut mielessään muuta kuin vaimonsa surmaaminen [...]”, suom. MM). Äärimmäisetkin tunteet, tai ehkä juuri ne, altistuvat skematisoinnille. *Clèvesin ruhtinattaressa* kertoja joutuu aivan erikoisiin vaikeuksiin, kun hän pyrkii kuvaamaan ruhtinatarta öisessä puutarhassa vakoilevan Nemoursin tunteita. Ensin kertoja toteaa salaisesta hiippailijasta: ”Aidanviertä hiipien Nemours lähestyi: on helppo kuvitella, miten kiihtyneenä ja liikuttuneena” (CR, 201; ”avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter”, PC, 155). Kun Nemours on päässyt kunnan tirkistelyasemiin, kertoja ei enää kykenekään verbalisoimaan herttuan tunnekuohua.

- (8) On mahdotonta ilmaista sanoilla, mitä Nemoursin herttua silloin tunsu. Hän näki keskellä yötä maailman kauneimmassa paikassa jumaloimansa naisen, näki tämän salaa. Hän näki naisen syventyneen puuhiin, jotka liittyivät häneen ja rakkauteen, jonka toinen salasi. Sellaisesta näystä ei yksikään toinen rakastaja ole ikinä saanut nauttia, tuskin saattanut uneksiakaan. (CR, 202)

On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant. (PC, 156)

Kuviteltavissa olevasta tunteesta tulee kaiken kuvittelukyvyyn ylittävä kokemus. Alkukielinen kerronta poikkeaa suomennoksesta siten, että skemaattista luentaa purkavien ääri-ilmaisujen (”On ne peut exprimer [...] jamais [...] par nul autre amant”) välissä kertoja turvautuu lingvistikin tyyppillistämiseen: tilanteen kuvaus on geneerisessä muodossa (”Voir au milieu de la nuit [...] la voir [...]”), joka kääntyisi suomeksi muotoon ”Nähdä keskellä yötä [...] nähdä hänet” ja niin edelleen.

Erityistä tässä kohtauksessa on moninkertainen salaisuus ja tarkkailu: sen sijaan, että Nemours olisi kaikilta katseilta salassa piilopaikassaan, hän onkin toisen asteen vakoilijan, mustasukkaisen aviomiehen lähettämän aatelismiehen tarkkailtavana. Tämän tyyppisissä fiktiivisen maailman tilanteissa tajunnankuvauksen luonnolliset ja epäluonnolliset piirteet tematisoituvat: kertoja lukee Nemoursin salaista mieltä, mutta samaan aikaan kertomus on tiheänä luonnollisista mielen teorioista. Niin ruhtinatar kuin Nemourskin luulevat olevansa yksin eivätkä peittele tunteitaan; heidän tarkkailijoilleen avautuu siis etuoikeutettu näkymä tarkkailtaviinsa – kuin ekstradiegeettisellä kertojalla tai todellisella lukijalla, joiden asema suhteessa diegeettiseen maailmaan muistuttaa aina jollakin tavalla vakoilijan roolia. Fiktiivisen maailman tapahtumat heijastelevat kertovan fiktion rakenteessa piilevää yksisuuntaisuuden logiikkaa, joka näyttäytyy vastakkaisena luonnolliselle intersubjektiivisuudelle: henkilöhahmo ei ”näe” sen paremmin kertojaa, lukijaa kuin sitä kompositiota, jonka osana itse toimii. Kuten edellä on todettu, romaanin lopussa ruhtinatar kuitenkin onnistuu pakenemaan vakoilijoitaan jokaisella kertomuksen tasolla.

Mary Jo Muratore kiinnittää huomiota siihen, miten *Clèvesin ruhtinatar* tematisoi 1500- ja 1600-lukujen hovikulttuuriin kuuluvaa jäljittelyn ihannetta: inhimillinen täydellisyys saavutetaan, kun pysytään imitoimaan tunnustettuja käyttäytymisen esimerkkejä niin erinomaisesti, että oma käytös nousee uuden *exemplumin* asemaan ja jäljittelyn kohteeksi (Muratore 1994, 94–95). *Parâttren* logiikka kuitenkin asettaa oman teeskentelyn ihanteensa: kuten Muratore toteaa, ”hovissa *le vraisemblant* ohittaa *le vrai*’n” (emt. 96). Muratoren tulkinnassa ruhtinattaren tunnustus aviomiehelleen (*l’aveau*)

ja vetäytyminen hovista (*la retraite*) vastustavat tätä mallia ja siten asettavat myös teoksen fiktiivisen ja ei-mimeettisen aineksen historiallisen ja mimeettisen *kopioinnin* edelle (emt. 99–101). Kuten myös edellä käsitelty Peter Brooks'n tulkinta ehdottaa, romaanin kerrontaa ja fiktiivisen maailman tapahtumia yhdistävä teema romaanissa on ruhtinattaren onnistuminen yksilöllisyyden, ainutlaatuisuuden saavuttamisessa (emt. 100: ”unicity”). Siten *Clèvesin ruhtinattaressa* havaittava kehitys kopioinnista yksilöllisyyteen on myös romaanin kehityksen historiallinen tiivistymä: modernin romaanin synty on ollut pitkälti siirtymistä ”mallikertomuksia” tuottavasta ja allegorisia luentoja suosivasta *exemplum*-perinteestä kohti individualismia ja yksilön kokemusta (ks. Saariluoma 1989; 2001b ja 2001c; Watt 1984 [1957], 174–207).

Myös kertomuksen teorian näkökulmasta käsillä on ratkaiseva muutos. Nykynarratologiassa on luovuttu tiukoista määritelmistä ja imitoitu ihmiskognition toimintaa siinä määrin, että käsitteet pyritään määrittelemään prototyyppien kautta – aivan kuten inhimillisen kokemuksen katsotaan rakentuvan odotuksenmukaisuuteen perustuvien skeemojen avulla. Kaikkein *tyypillisin* ”kertomus”, prototyyppi, on määrittelijöidensä (ks. esim. Herman 2007a, 9–10; Ryan 2007, 29–30) mukaan kuitenkin nimenomaan yksilön kokemuksen ja yksittäistapausten kuvaus, vastakohtana esimerkiksi ilmiöiden sanakirjamääritelmille. Onko *Clèvesin ruhtinatar* siis askel kohti kertomuksellisempaa kertomusta? Omalaatuinen asema *exemplum*-konvention ja individualistisen romaanin välimaastossa tekee *Clèvesin ruhtinattaresta* ehkä jopa kaikkein esimerkillisimmän kertomuksen. Romaani tarjoaa esimerkinsä kuitenkin tulkinnallisen dynamiikan kautta, ja ulottaa siten kuvausvoimansa kognitiivis-narratologisia prototyyppejä pidemmälle. La Fayette'n romaanin suhdetta kertomuksen tai kertomuksellisuuden teemaan kekseliäimmin onkin käsitellyt klassista narratologiaa edustava Gerald Prince (1992), joka niin ikään näkee koko romaanimuodon syntyvän tässä ”toden” ja ”todennäköisen” välillä käytävässä neuvottelussa. Prince toteaa ruhtinattaresta: ”Kohdatessaan mahdollisia mutta tavallisia kertomuksia ja yhden ainutlaatuisen mutta mahdottoman

ruhtinatar päätyy valitsemaan jälkimmäisen” (emt. 49). Kuten Prince toteaa, hovi on erilaisten mallikertomusten – enemmän varoittavien kuin esimerkillisten (ks. Paulson 1998, 83) – kyllästävä ympäristö, jossa prinsessan on joko muokattava oma kertomuksensa tai jouduttava sen uhriksi. Princen tulkinnassa ruhtinatar esittäytyy erinomaisena kertomusten lukijana, sillä hän pystyy ennakoimaan skemaattisia kertomusrakenteita (skandaali, kunnian menetys, rakastajan kyllästyminen ja hyläytyksi tuleminen) välttyäkseen epämiellyttäviltä vakiorooleilta ja luodakseen oman, epäskemaattisen, kaikessa individualistisuudessaan romaanimaisen kohtalonsa. (Emt. 48–49.)

La Fayetteen aikalaislukijoiden oli vaikea sulattaa ruhtinattaren yksilöllisiä, epäskemaattisia ratkaisuja, ja erityisesti hänen tunnustustaan aviomielle, joka ajan käyttäytymiskoodiston valossa on täysin *invraisemblable*. Teoksen ilmestyttyä *Mercure Galant* -lehdessä käytiin pitkälinen ja kiihkeä lukijakirjeenvaihto, jossa toinen kulttuurihenkilö toisensa jälkeen tuomitsi ruhtinattaren ratkaisun epäuskottavana. Itsekin kirjallisten skandaalien synnyttäjänä tunnettu Bussy-Rabutin kirjoitti *Clèvesin ruhtinattaresta*, että ”tällaista ei voi olla kuin tositarinassa; huvitukseksi kirjoitetussa kertomuksessa on naurettavaa antaa sankarittarelle näin erikoislaatuiset tunteet”⁷. Skeptikkofilosofina tunnettu Pierre Bayle esitti myös omat epäluulonsa: Bayle lupasi matkustaa vaikka neljäsataa peninkulmaa jalan tavatakseen sen naisen Ranskassa, joka olisi La Fayetteen luoman ruhtinattaren lihallinen esikuva (*Nouvelles Lettres critiques sur l’histoire du calvinisme* 1685; sit. Virmaux 1981, 16).

1600-luvulla vasta lapsenkengissä olevaa romaanikirjallisuutta arvioitiin pitkälti saman odotuksenmukaisuuden perusteella kuin sosiaalisia ja kulttuurisia ilmiöitä muutenkin. Toisaalta oman kirjallisen doksansa muodostivat romanssit, joiden kehyksessä luostarin valitseminen salskean Nemoursin sijasta oli tietenkin mitä törkein rikkomus. Genette sattuu käyttämään juuri *Clèvesin ruhtinatarta* esimerkkinä selittäessään *vraisemblancen* historiallisesti muuttuvaa

7. “Cela ne se peut dire que dans une histoire véritable. Mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire.” (*Correspondance de Bussy*, osa III; sit. Virmaux 1981, 14.)

luonnetta kirjallisuuden lukemisessa: teoksen ilmestymisajankohdan *vraisemblance*-käsite – ja siten myös La Fayetteen kohtaama kritiikki – perustui tiettyihin maksiimeihin, normatiivisiin käsityksiin siitä, miten *tulee* toimia (Genette 1969, 73–75). 1600-luvun *Theory of Mind* on siten ollut jotakin muuta kuin mitä mielen teorian narratologiset sovellukset antavat ymmärtää: ei niinkään psykologista realismia vaan tulkinnallista horjuntaa prototyypisyyden ja esimerkillisyyden välillä. Jälkmodernin lukijan ja *Clèvesin ruhtinattaren* kohtaamisesta tulee mielenkiintoinen ehkä juuri tästä syystä. Nancy K. Millerin (1981) feministisessä tulkinnassa mieskriitikoita kiukuttaneet doksanvastaiset tunnustus ja loppuratkaisu ovat ratkaiseva vaihe distinktiivisen *naiskirjallisuuden* kehittymisessä: Clèvesin ruhtinatar ikään kuin väistää valmiiden skeemojen asettamaa ansaa ja tekee radikaalilla tavalla *toisin* (emt. 39). Toisin tekeeminen tuo näkyviin legitimoitujen tekstien sisällä – sekä romaanin maailmaa että lukijaa hallitsevat odotukset käyttäytymisestä ja romanttisesta juonenkulusta (emt. *passim*). Millerin tulkinta sopii yhteen tässä esitetyn narratologisen analyysin kanssa, sillä myös tajunnankuvauksen skemaattisuus on sidottu nimenomaan patriarkaatin legitimoimaan romanssijuoneen. Vapautuessaan tästä juonesta ruhtinattaren mielestä tulee kuvauskelvotonta: ilman malleja ja maksiimeja tämä mieli on aidosti *inexprimable*.

Kuitenkin – jälleen – *Clèvesin ruhtinatar* ennakoi omaa asemaansa tulevaisuuden prototyypisenä (vai esimerkillisenä?) romaanina. Myös sankarittaren erikoislaatuisuuden ja hänen *sui generis* -tunteensa voi hetkellisesti nähdä ironisessa valossa. Ironia häivähtää jo kohtaauksessa, jossa Clèvesin ruhtinas puolustautuu, kun hänen vaimonsa syyttää tätä kuuluisan tunnustuksen vuotamisesta hovipiireihin; aviomies epäilee, että ruhtinattaren kuulemat huhut tunnustuksesta liittyvät johonkin toiseen naiseen.

(9) [Clèvesin ruhtinas:]”Te olette nyt soveltanut itseenne jotakin, mitä on kerrottu toisesta ihmisestä.”

”Voi ei, maailmassa ei ole toista sellaista kohtaloa kuin minun”, ruhtinatar jatkoi. ”Ei ole toista naista, joka pystyisi toimimaan kuin minä.

Eikä juttua ole voitu keksiä, eihän sellaista voi kukaan edes kuvitella, eihän sellainen ajatus voi juolahtaa kenenkään muun päähän. [...]” (CR, 173)

”[...] il faut sans doute que vous ayez pris pour vous ce que l’on vous a dit de quelque autre.”

- Ah! Monsieur, reprit-elle, il n’y a pas dans le monde une autre aventure pareille à la mienne; il n’y a point une autre femme capable de la même chose. Le hasard ne peut l’avoir fait inventer; on ne l’a jamais imaginée et cette pensée n’est jamais tombée dans un autre esprit que le mien. (PC, 135)

Metafiktiivinen luenta ruhtinattaren huudahduksesta ironisoi tämän käsityksen omasta ainutlaatuisuudestaan: ruhtinatar itse (ainoana henkilönä koko romaanissa) on kokonaan kuvittelun tulosta, hänen tunnustuksensa on todellakin pälkähtänyt jonkun – fiktion kirjoittajan – päähän. Sama metafiktiivinen ironia on havaittavissa edellä käsitellyssä esimerkissä (8), jossa kertoja toteaa, että Nemoursin yöllistä näkyä ei voisi kukaan (toinen rakastaja) edes kuvitella; kuvaelma on romanttisuudessaan mielikuvituksen ulottumattomissa. Juuri se seikka, että nämä tapahtumat ja kokemukset todella ovat tekijän ja edelleen lukijan kuvittelun tulosta, ironisoi niiden väitetyt tavoittamattomuuden. Tämä tavoittamattoman tai ainutkertaisen välittäminen on keskeinen paradoksi *Clèvesin ruhtinattaressa*: perustuuhan koko fiktiivisen tajunnan kuvaus välittömyyden ja välitteisyyden mahdolltomalle yhteiselolle.

Palataan vielä esimerkissä (7) esitettyyn kohtaukseen, jossa Clèvesin ruhtinatar saa luettavakseen kirjeen, jonka vastaanottajaksi väitetään Nemoursin herttuaa. Ruhtinattaren mustasukkaisuusreaktion jälkeen lukijalle paljastetaan saman tien, että katkeran ex-rakastajattaren vuodatus ei ole suunnattu Nemoursille vaan Chartresin vidamille. Tajunnankuvauksen kannalta tämä lukijalle kokonaisuudessaan siteerattu kirje on teoksen merkittävin *mise en abyme*, sillä se tarjoaa kolmannen persoonan tajunnankuvaukselle sen ”luonnollisen”, ensimmäisen

persoonan vertailukohdan. Lisäksi se tuo konkreettisesti näkyviin modernin romaanin syntyyn vaikuttaneen epistolaarisen kirjoittamisen tradition. Samoin kuin Clèvesin ruhtinatar, myös tämän kirjeen kirjoittaja (joka säilyy pitkään nimettömänä mutta paljastuu lopulta Chartresin vidamin rakastajattareksi rouva Thémimes'ksi) esitetään poikkeuksellisenä naisena, tai ainakin poikkeuksellisenä kirjoittajana: kiertäähän hänen kirjeensä hoviväen käsissä tunteenilmaisun hienoimpana esimerkkinä ("plus jolie que toutes celles qui avaient jamais été écrites"). Temaattinen *mise en abyme* -suhde pääkertomuksen ja mustasukkaisen naisen kirjeen välillä on ilmeinen. *Kerronnallinen* parallelismi upotetun kertomuksen ja pääkertomuksen välillä tuo kuitenkin vielä enemmän vivahteita koko romaanin tulkintaan.

(10) [...] Kukaan ei ole koskaan kärsinyt niin kuin minä. Luulin että Te rakastitte minua intohimoisesti, ja siksi minä en enää salannut rakkauttani Teihin. Ja juuri kun paljastin sen Teille kokonaan, sain tietää Teidän pettävän minua, rakastavan toista ja mitä ilmeisimmin haluavan uhrata minut uuden rakastajattaren hyväksi. [...] Luulin että saattaisin herättää uudelleen eloon Teidän tunteeenne vain näyttämällä, että minun tunteeeni olivat muuttuneet, mutta teeskentelemällä salaamista aivan kuin minulla ei olisi ollut voimaa tunnustaa muutosta Teille. Sellainen oli lopullinen päätökseni, mutta miten vaikea se oli tehdä! Ja miten mahdotonta toteuttaa, kun Teidät näin! Olin sata kertaa paljastamaisillani itseni syytöksin ja kyynelin. [...] (CR, 111–113)

Jamais douleur n'a été pareille à la mienne. Je croyais que vous aviez pour moi une passion violente; je ne vous cachais plus celle que j'avais pour vous et, dans le temps que je vous la laissais voir tout entière, j'appris que vous me trompiez, que vous en aimiez une autre et que, selon toutes les apparences, vous me sacrifiez à cette nouvelle maîtresse. [...] Je crus que si quelque chose pouvait rallumer les sentiments que vous aviez eus pour moi, c'était de vous faire voir que les miens étaient changés; mais de vous le faire voir en feignant de vous le cacher,

et comme si je n'eusse pas eu la force de vous l'avouer. Je m'arrêtai à cette résolution; mais qu'elle me fut difficile à prendre, et qu'en vous revoyant elle me parut impossible à exécuter! Je fus prête cent fois à éclater par mes reproches et par mes pleurs [...] (PC, 88–89)

Kertomuksen maailmassa kirje nostetaan tunteenilmaisun *exemplumiksi*: kaikesta ekspressiivisyydestään ja henkilökohtaisuudestaan huolimatta kirje voisi olla kenen tahansa kirjoittama ja kelle tahansa tarkoitettu. Siten se toteuttaa täydellisesti 1600-lukulaista sisäisyyden ilmaisun ihannetta: kaikessa esimerkillisyydessään se tulee luoneeksi uudet standardit. Kerronnan tasolla nämä standardit peilautuvat välittömästi ruhtinattaren tajunnankuvaukseen (edellä esimerkki 7): vapaata epäsuoraa esitystä muistuttavassa jaksossa kaikuvat epistolaarisen esi-merkin kielelliset ja sisällölliset piirteet:

[Anonyymi kirje:]

Kukaan ei ole koskaan kärsinyt niin kuin minä.
Jamais douleur n'a été pareille à la mienne.

Luulin että Te rakastitte minua intohimoisesti, ja siksi minä en enää salannut rakkauttani Teihin. Ja juuri kun paljastin sen Teille kokonaan, sain tietää Teidän pettävän minua, rakastavan toista [...]

Je croyais que vous aviez pour moi une passion violente; je ne vous cachais plus celle que j'avais pour vous et, dans le temps que je vous la laissais voir tout entière, j'appris que vous me trompiez, que vous en aimiez une autre [...]

Sellainen oli lopullinen päätökseni, mutta miten vaikea se oli tehdä! Ja miten mahdotonta toteuttaa, kun Teidät näin!

Je m'arrêtai à cette résolution; mais qu'elle me fut difficile à prendre, et qu'en vous revoyant elle me parut impossible à exécuter!

[Kuvaus ruhtinattaren reaktiosta kirjeeseen:]

Koskaan ei tuska ole ollut niin polttavaa ja kiduttavaa.

Jamais affliction n'a été si piquante et si vive.

[...] joka rakasti niin kiihkeästi ja oli juuri osoittanut sen miehelle, jota nyt ei enää pitänytkaan rakkautensa arvoisena, samalla kun oli paljastanut sen toiselle, jota tämän rakkauden takia kohteli kaltoin!

[...]qui avait une passion violente, qui venait d'en donner des marques à un homme qu'elle en jugeait indigne et à un autre qu'elle maltraitait pour l'amour de lui!

Miten hän itseään tutkiskelikaan! Miten mietti äitinsä neuvoja! Miten katuikaan, ettei ollut pyssynyt loitolla seurapiireistä [...]

Quels retours ne fit-elle point sur elle-même! quelles réflexions sur les conseils que sa mère lui avait donnés! Combien se repentit-elle de ne s'être pas opiniâtre à se séparer du commerce du monde [...]

Ruhtinattaren tajunnankuvaus saa ekspressiivisyytensä ”tartuntana” kirjeestä. Kolmannessa persoonassa esitetty tajunnankuvaus myötäilee ensimmäisen persoonan kirjoituksen hengästynyttä, kiihkeätä rytmiä (”une passion violente”) ja kysymyksen muotoisia huudahduksia (”que... quels... quelles... combien...!”). Sankarittaren tuntemusten ainutlaatuisuus päättyy ironiseen valoon tässä vastakkainasettelussa: sekä kirjeen kirjoittajan että kirjeen lukijan tuska (*l’affliction / la douleur*) on ennennäkemätöntä, mutta tämä ainutkertaisuus purkautuu välittömästi kerronnassa: naisten tunteiden ilmaisujen samankaltaisuus ja peräkkäisyys syö niiden kuvausvoimaa nimenomaan yksilöllisen tunteen ilmauksena. Skematisointi ja tyyppillistäminen käyvät näkyväksi. Yksilölliset tunteet voivat hyvinkin poiketa toisistaan, mutta kielellisesti ilmaistuna ne päättyvät samoihin prototyyppeihin kehyksiin.⁸

Narratologisessa tajunnankuvauksen tutkimuksessa on suorastaan ohitettu varhaismodernin epistolaarisen kerronnan vaikutus; kirjeroomaanien pioneerirooli tajunnankuvaajina kuitataan lyhyesti (ks. Fludernik 1996, 48; Palmer 2004, 242–243; Zunshine 2006, 86). On vaikea uskoa silmiään, kun Hermanin toimittamasta, tajunnankuvauksen kehitystä kartoittavasta *The Emrgence of Mind* -teoksesta ei löydy mitään epistolaarisesta kerronnasta. Toisaalta tämä puute käy yksiin Hermanin kognitiotieteellisten painotusten kanssa: hän ei kollegoineen puutu millään tavalla kirjallisuuden mielten *tekstuaalisuuteen*. Ainoa poikkeus narratologian saralla on Joe Brayn (2003) perinpohjainen tutkimus epistolaarisen ensimmäisen persoonan kerronnan ja modernin vapaan epäsuoran esityksen yhteyksistä. Bray nostaa esiin epistolaaristen sankarittarien kaksoisroolin kerronnan kohteina ja kertojina sekä osoittaa, miten epistolaarinen kerronta tematisoi kirjoitetun ja kirjoittavan minän välistä epäjatkuvuutta: Richardsonin Lovelace on jo ehtinyt reflektoida kokemuksensa uudelle tasolle lyhyellä matkallaan

8. Kirjeen kieli tekee ruhtinattaren todistettavasti vaikutuksen, sillä monien suhdekemuroiden keskellä sankaritar päätyy yhdessä Nemoursin kanssa jäljentämään kirjeen sanatarkasti *ulkomuistista* pelastaakseen vidamin maineen. Näin myös yksilöllisen tunteen jäljentäminen saa kaikkein konkreettisimman ilmaisunsa. Täysin yksilöllistä kirjettä olisi varmasti mahdotonta muistaa – sen sijaan skematisaatioon ja tyyppillistämiseen (epistolaariin konventioihin) tukeutuminen auttaa varmasti.

Clarissan kamarista oman kirjoituspöytänsä ääreen, vaikka Lovelace itse korostaakin kirjeissään omaa ”preesens-tyyliään” (”this lively *present-tense* manner”; ks. Bray 2003, 54–80). Bray päättyy tutkimuksessaan lopulta Austenin vapaaseen epäsuoraan esitykseen, jonka hän näkee ennen kaikkea tämän epistolaarisen kokeva minä – kirjoittava minä -jännitteen perillisenä. Siinä missä kirjeromaaneissa epäjatkuvuus tai äänten ristiriita elää samassa henkilöahhossa, Brayn mukaan kolmannen persoonan kerrontatilanteessa jännite piilee ulkopuolisen kertojan ja tajunnankuvauksen kohteena olevan henkilöahhmon välillä. (Emt. 27–28, 108–131.)

Johtuneeko sitten siitä, että Bray keskittyy vain englanninkieliseen traditioon ja sivuuttaa niin La Fayetteen kuin Laclos’inkin, mutta hän ei kiinnitä huomiota siihen *tyylilliseen* jatkumoon, joka piiryy kiihkeistä epistolaarisista tunteenilmaisista ekspressiiviseen vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Siten kokemisen ja kielen välinen jännite pysyy *osana henkilöahmoo* myös vapaassa epäsuorassa esityksessä. Epistolaarinen kaksijakoisuus on siten tuottamassa pohjimmiltaan ”luonnotonta” kirjallista mieltä, joka on samaan aikaan mielen esittämisen subjekti ja kohde. Rinnastettuna kirjemuotoon Clèvesin ruhtinattaren tajunta ei muistuta puhetta (mikä olisi lingvistikis-narratologinen pohjaoletus), vaan ilmeisen intentionaalisesti muotoiltua *kirjoitusta*; mieli kirjoittaa itse itseään.

Myös Bray nostaa Austenin romaaneista esiin kohtia, joissa kirjeen lukeminen synnyttää tunteikasta vapaata epäsuoraa esitystä (Bray 2003, 126–131). Bray pitää kuitenkin tulkitsevan katseensa niin rajatusti henkilöahhmon välittömän kokemuksen ja kertojaäänänen reflektioivan etäisyyden suhteessa, ettei hän kiinnitä huomiota siihen, miten kokeva mieli tuntuu *fabuloituvan* niin kirjeen manereissa kuin niitä seuraavissa ajattelun manereissa. Yhtä hyvin Austenilla kuin La Fayettekin kirjeen kirjoittajan ja sen lukijan mieli rakentuvat dialogisessa suhteessa. Oikeastaan kirje ja sitä välittömästi seuraava kiihkeä vapaa epäsuora esitys muodostavat toistuvan kirjallisen rakenteen, josta löytyy esimerkkejä myös vaikkapa Puškinin *Jevgeni Oneginista* tai Goethen *Vaaliheimolaisista* (*Die Wahlverwandtschaften* 1809). Seuraavassa esi-

merkissä tapaamme Goethen sentimentaalisen sankarin Eduardin kiihottumasta *omasta* kirjoituksestaan:

- (11) Viimeinen käänne kirposi Eduardin kynästä, ei hänen sydämestänsä. Alkoipa hän, sen paperilla nähdessään, katkerasti itkeä. Pitäisikö hänen jollakin tavoin luopua siitä onnesta, tai vaikkapa onnettomuudestakin, jonka Ottilian rakastaminen hänelle tuotti! Vasta nyt hän tunsi mitä teki. Hän poistui tietämättä mikä saattoi olla seurauksena. Missään tapauksessa hän ei nyt enää näkisi Ottiliaa, ja mitä varmuutta hänellä voikaan olla siitä, että hän vielä joskus hänet näkisi? (*Vaalihemolaiset*, 143)

Diese letzte Wendung floß ihm aus der Feder, nicht aus dem Herzen. Ja, wie er sie auf dem Papier sah, fing er bitterlich zu weinen an. Er sollte auf irgend eine Weise dem Glück, ja dem Unglück, Ottilien zu lieben, entsagen! Jetzt erst fühlte er, was er tat. Er entfernte sich, ohne zu wissen, was daraus entstehen konnte. Er sollte sie wenigstens jetzt nicht wiedersehen; ob er sie je wiedersähe, welche Sicherheit konnte er sich darüber versprechen? (*Die Wahlverwandschaften*, 107)

J. A. Hollon suomennos paljastaa alkutekstin vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi juuri sillä kömpelyydellä, jota tavataan 1900-luvun alkupuolen yrityksissä suomentaa tätä moodia, erityisesti sen viljelemiä persoonapronomineja ("hän vielä joskus hänet näkisi!"). Samoin kuin La Fayette'n kerronnassa, myös Goethen varhaisessa vapaan epäsuoran esityksen kokeilussa henkilöahmon diskurssi kasvaa autoritäärisen kertojan huudahteluiden saattelemana. Ensimmäinen huudahdus ("Ja, wie er sie...") voisi vielä kirvota Goethen myötälävän kertojan huulilta, mutta toinen (".. ja, dem Unglück...") on jo aivan ilmeisesti Eduardin omaa itseruoskintaa. "Ja"-huudahduksilla Goethe hämärtää tulkinnanvaraisesti kertojan ja Eduardin välistä eroa, mutta tulee samalla korostaneeksi Eduardia oman tilanteensa kertojamaisena dramatisoijana. Voimme melkein kuvitella sentimentaalisen Eduardin itse mielessään päivittelevän omaa liikutustaan ("Ja, [...] fing er bitterlich

zu weinen an”). Sama katkelma löytyy Pascalin vapaata epäsuoraa esitystä käsittelevästä klassikkoteoksesta *The Dual Voice*, mutta kertovan ja kokevan äänen samanaikaisuutta korostava Pascal sivuuttaakin täysin tajunnankuvauksen ja kirjeenkirjoittamisen rinnakkaisuuden (Pascal 1977, 39). Eduardin kirje vaimolleen, jossa hän lupaa pysyä erossa nuoresta Ottiliasta, muuntuu siksi ”sydämen kirjoitukseksi” (”aus dem Herzen”), jota vastentahtoisesti ja taka-ajatuksin kirjoitettu kirje ei edusta.

Ensimmäisen persoonan kerrontaa edustava kirje vapaan epäsuoran esityksen innoittajana tai peilinä on ratkaiseva konteksti, joka ohjaa tulkintaamme tästä kolmanteen persoonaan puetusta subjektiivisuudesta, sen välittämistä tekstuaalisista agenteista ja ”äänistä”. *Clèvesin ruhtinattaren* lausetta ”Koskaan ei tuska ole ollut niin polttavaa ja kiduttavaa” käsiteltiin edellä osana tajunnankuvauksen jaksoa, joka tuntuu liukuvan kertojan kuvauksesta kohti henkilöhahmon sisäistä diskurssia. Luentaamme ei kuitenkaan voi olla vaikuttamatta se, että tämä lause esiintyy välittömästi anonyymin kirjeen jälkeen. Kerronta on juuri johdattanut lukemaan samanlaista intohimoista kokemuksen kuvausta ensimmäisen persoonassa, kokijan itsensä välittämänä; lisäksi toteamus ruhtinattaren tuskan ainutlaatuisuudesta näyttäytyy epätotena tai subjektiivisena käsityksenä. Kirje johdattaa siis vapaan epäsuoran esityksen lukemiseen ensimmäisen persoonan kokemisena, henkilöhahmon diskurssina, vaikka lingvistiksi lause ”Jamais affliction n’a été si piquante et si vive” näyttäytyykin objektiivisena, kertojan todeksi tietämänä seikkana. Samaan aikaan nousee tajunnankuvauksen ja kirjoittamisen välisestä jännitteestä *väärinlukemisen* teema, joka tässä tutkimuksessa ilmenee jokaisen kohdetekstin yhteydessä kokemuksellista ja kirjallista tulkintaa yhdistävänä kehyksenä. Näennäisen autoritäärisesti esitetyt tulkinnat kirjeen sisällöstä ja yhteydestä Nemoursiin (”Sen sijaan hän oli mennyt ilmaisemaan sen arvottomalle miehelle, joka petti häntä”) ovatkin ruhtinattaren väärinlukemisen tulosta ja siten luettavissa uudessa ja modernissa vapaan epäsuoran esityksen kehyksessä. Aivan erityislaatuiseksi lauseen ”Jamais affliction n’a été...” tekee sen tunnusmerkittämyys: poissa ovat kaikki *combien-*

huudahtelut, edessämme on lause joka kohottaa ruhtinattaren mielen hetkeksi raportoivan kerronnan asemaan.

La Fayetteen kerronta tekeekin samanaikaisesti näkyväksi sekä kokemukselliset (henkilöhahmojen) kehukset kuin myös lukemisen kehukset – tai oikeammin, näiden kehysten synnyn. Clèvesin ruhtinatar näyttää saavan kirjeestä kielelliset kehukset oman kokemuksensa merkityksellistämiseen, ja samoin lukija tulee saaneeksi kirjeestä lukuohjeet vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Nämä kehukset ovat kuitenkin ongelmallisesti toisiinsa kietoutuneita. Onko prinsessan kokemuksessa mitään verbaalista, vai onko hänen kokemuksensa skemaattinen ainoastaan kirjallisessa esitysmuodossaan ja lukijan tulkinnessa? Paulson (1998, 13) kirjoittaa La Fayetteen kertojan suhtautumisesta superlatiivisesti kuvaamansa hovin loistokkuuteen: “Tässä mahtavassa seurapiirissä, jossa kaikki kuvataan niin loistokkaina, komeina, puoleensavetävinä, kaikella tavalla erinomaisina, aavistamme piilevää keskinkertaisuutta”. Paulsonin, kuten ainakin La Fayette -tutkimuksen enemmistön tulkinnessa ruhtinattaren yksilöllisyys loistaa tätä keskinkertaisuutta vasten entistä kirkkaampana. Ruhtinatar ei silti itsekään säästy tältä keskinkertaisuudelta – ainakaan kerronnan tasolla. Prince mainitsee La Fayetteen romaanin monista aviorikoskertomuksista ja niiden ”tarttuvuudesta”: ”[k]ertomus johtaa kertomukseen, ja toinen kerronnallinen rooli toiseen” (Prince 1992, 43–44). Kokemuksen kuvauksen kannalta olennaista kuitenkin on, että ei ainoastaan kertomus, vaan myös *kerronta* voi tarttua, kuten esimerkkien (7) ja (10) kohdalla huomattiin.

Joe Bray päätyy esittämään, että Austenin romaaneissa kirjeet ovat keino päähenkilöille päästä lukemaan toisia mieliä, ja samaan aikaan ne johdattavat henkilöt pohtimaan omia tuntemuksiaan (Bray 2003, 131). Brayn tutkimus toistaa siten yhtä hyvin uudesta kuin vanhastakin narratologiasta tuttua ajatusta ”tajuntaan pääsemisestä”, oli se sitten oma tai toisen. Siten tekstuaalinen pinta ja kerronnalliset jännitteet – elementit jotka lopulta kuitenkin luovat nämä fiktiiviset mielet – jäävät huomiotta. Voimme muotoilla tämän modernin romaanin tarjoaman oppitunnin toisinkin: kirjeitä lukemalla henkilöahmot

oppivat, miten toinen mieli rakentuu tekstuaalisesti, ja siten he myös oppivat verbalisoimaan itsellensä kirjallisen mielen. Samaan aikaan *lukija* oppii hahmottamaan kirjallista tajunnankuvausta jonakin, joka samaan aikaan kurottaa toisaalta kohti ihmismielen psykologiaa, toisaalta kohti itseään eli kirjoitusta.

Yksilöllisen kokemuksen välittäminen onkin *Clèvesin ruhtinattaressa* siis samaan aikaan mahdollista ja mahdotonta. Tunteet tulevat tulkituksi subjektiivisina ja ainutlaatuisina juuri silloin, kun ne on ollut tarkoitus esittää skemaattisina; näin käy, kun Nemours menee tunnekuohun vallassa kuvailemaan Chartres'n vidamille tilannetta, jossa hän on (jälleen salakuuntelijana) päässyt todistamaan ruhtinattaren tunnustusta aviomiehelleen. Nemours kavaltaa tunteikkailla ilmaisuillaan osallisuutensa, mistä seuraa, että ruhtinatar saa tietoonsa, että hänen tunnustuksensa on vuodettu (edellä esim. 9).

(12) Nemours oli niin rakkautensa lumoissa ja hämmentynyt kuulemastaan, että lankesi varsin tavanomaiseen varomattomuuteen: hän puhui omista tunteistaan muka yleisesti ja selosti omia kokemuksiaan keksityillä nimillä.[...] Hän puhui kuitenkin niin lämpimästi ja ihailevasti, ettei vidami voinut olla huomaamatta hänen puhuvan omasta rakkaudestaan. (*CR*, 156)

Ce prince était si rempli de sa passion, et si surpris de ce qu'il avait entendu, qu'il tomba dans une imprudence assez ordinaire, qui est de parler en termes généraux de ses sentiments particuliers et de conter ses propres aventures sous des noms empruntés. [...] mais il la conta avec tant de chaleur et avec tant d'admiration que le Vidame soupçonna aisément que cette histoire regardait ce prince. (*PC*, 122)

Herttuan osallisuuden kavaltaa siis hänen kielensä ekspressiivisyys – sama seikka, joka anonyymien kirjeen yhteydessä sai kirjoittajan ja lukijan sisäiset kokemukset purkautumaan prototyypeiksi. *Clèvesin ruhtinattaressa* esiintyvät upotetut kertomukset, kerrontatilanteet ja sisäisyyden ilmaukset muodostavat pääkertomuksen ja ekstradiegeet-

tisen tason kerronnan kanssa dialogisen suhteen, jossa on lopulta mahdoton sanoa, kuka ottaa mallia kenestäkin ja kenen tajuntaan kielellisen ilmaisun alkuperä on jäljitettävissä.

Tämä ”originaalin” kadottaminen ennakoii niitä myöhempiä romaani-kerronnan konventioita, joita tässä tutkimuksessa tullaan käsittelemään vaihtelevissa yhteyksissä ja eri otsikoiden alla: henkilöhahmon ja kertojan diskurssien välistä ambivalenssia ja niiden ”luotettavuutta”, vapaata epäsuoraa esitystä, havainnon ja verbalisoinnin suhdetta, diskursiivisen agenttiuden ja ”äänen” ongelmaa sekä kertomusten ja toisten henkilöiden tajuntojen konstruointia kertomuksen eri tasoilla. *Clèvesin ruhtinatar* on varhainen tutkielma tekstuaalisten ja tulkitsevien mielten välisistä suhteista. Se tematisoi kysymyksiä, joita nykyajan kognitiotieteessäkin pidetään vielä tutkimisen arvoisina. Yksi näistä kysymyksistä koskee kokemuksen luonnetta joko ensisijaisesti ensimmäisen persoonan tai kolmannen persoonan ilmiönä (”first/third person ascription”): kognitiotieteilijät eivät ole päässeet yksimielisyyteen siitä, onko kokemus ensin subjektiivinen (ensimmäisen persoonan) ilmiö, joka sitten edelleen projisoidaan toisiin mieliin (kolmannen persoonan kokemukseksi) – vai toimiiko kognitiomme sittenkin toisin päin, ottamalla mallia toisten ihmisten käyttäytymisestä ja luomalla oman sisäisyytemme tämän mallin mukaan (Palmer 2004, 124–129 ja 137–147; Herman 2011b, 12–15). Alan Palmer kuvaa kolmannen persoonan kokemuksellisuutta lähtökohtanaan pitävää ajattelua:

[...O]n mahdotonta soveltaa käyttöön sanontaa ”tuskissaan” vain oman kokemuksen perusteella. Täytyy olla tietoinen myös toisten tavoista olla tuskissaan. Tämä tarkoittaa, että tuskan osoittaminen käytöksellä ei ole pelkästään merkki tuskasta, vaan se luo käyttöehdot sanonnalle ”tuskissaan” [...] (Palmer 2004, 138)

Palmer käsittelee tätä mielenfilosofista kiistakysymystä fiktiivisen kirjallisuuden yhteydessä ja toteaa muun muassa, että ylipäättään fiktiivisen mielen ontologia perustuu kolmannen persoonan lähtökohtaan: fiktiivinen mieli on olemassa vain toisten ihmisten (lukijan) tulkintana,

eikä se koskaan voi olla olemassa ensimmäisen persoonan ilmiönä (emt. 141). Kokonaisuudessaan Palmer käyttää ensimmäisen persoonan lähtökohdan kyseenalaistamista pohjana omalle teorialleen fiktiivisistä mielistä, joka on ytimeltään toiminnallinen eikä diskursiivinen, niin kuin aikaisemmat tajunnankuvausteoriat: jos kokemuksen subjektiivinen sisäisyys ei olekaan lähtökohta, fiktiivisen ja todellisen tajunnan konstruoinnin ero haipuu olemattomiin. Fiktio ei siis tarjoaisikaan ”etuoikeutettua” näkymää toiseen mieleen niin kuin klassiset (Hamburgerin ja Cohnin) teorit ovat väittäneet, vaan perustuisi samanlaiseen mielen teoretisointiin kuin tosielämän sosiaalinen kanssakäyminen: tajunta on lopulta ulkoista toimintaa; omakin tajunta ja sen tulkinta perustuu tämän ulkoisen toiminnan merkityksellistämiseksi. Kolmannen persoonan teoria siis demystifoi sen käsityksen salaisesta ”sisäisestä elämästä”, jonka esittämiseen monet klassisen narratologian tutkimukset ovat keskittyneet. Tähän samaan argumenttiin tukeutuu myös Herman (2011a, 15–18).

Miten mieli siis esitetään *Clèvesin ruhtinattaressa*? Vaikka, kuten edellä on osoitettu, intersubjektiivisella käyttäytymisen tulkinnalla on huomattava temaattinen ja rakenteellinen rooli romaanissa, tajunta ei esiinny meille pelkästään ulkoisten merkkien tulkintana. Palmer itse mainitsee, että *ilmaisulle* ”tuskissaan” on mahdoton antaa merkitys ainoastaan oman kokemuksen pohjalta – silti hän ei käsittele kokemuksen *kielellistämistä* ensimmäisen persoonan tai kolmannen persoonan ilmiönä. Toisin on *Clèvesin ruhtinattaressa*: esimerkiksi kirjeenlukukohta esittää juuri ruhtinattaren ensimmäisen persoonan ”tuskan” kolmannen persoonan *kielellisenä* tartuntana. Paradoksaalisesti – ja kuitenkin hyvin *tyypillisesti* kertomakirjallisuudessa – ”kolmannen persoonan” kokemusta edustaa ensimmäisen persoonan kerronta, kun taas ensimmäisen persoonan sisäisyyden ilmauksena tulee tulkituksi kolmannessa persoonassa kerrottu ruhtinattaren kokemuksen kuvaus. Intersubjektiivisen mielten konstruoinnin ja tulkinnan rinnalle nousevat nyt sekä kielellinen tulkinta ja konstruointi että kertovan fiktion konventioita luovat kehykset. Siten La Fayette onnistuu kommentoimaan samanaikaisesti luonnollista kokemuksellisuutta (toisaalta

yksilöllisenä, toisaalta jäljittelynä tai projisointina), mielten välistä dynamiikkaa sekä romaanikerronnan tulkintaa.

Les Exemples inimitables

Kokemuksesta tulee monikerroksinen ja monitulkintainen, kun se kielellistetään ja keronnallistetaan. *Clèvesin ruhtinatar* tematisoi tämän monikerroksellisuuden tavalla, joka luo ylittämättömän esimerkin myöhemmälle kertomakirjallisuudelle (ks. myös Campbell 2007, 72); näin päättyy La Fayetteen romaani:

(13) Ja hänen lyhyt elämänsä antoi kauniin esikuvan hyveellisyydestä, jota on mahdotonta jäljitellä. (*CR*, 246)

[...] et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables. (*PC*, 189)

Niin ikään La Fayetteen lopetuslausetta siteeraavan Muratoren (1994, 101) mukaan yksi historiankirjoituksen ja fiktion olennaisista eroista piilee siinä, että toisin kuin todellisten henkilöiden asettamaa esimerkiksi, lukijat eivät tunne itseään pakotetuiksi seuraamaan fiktiivisten henkilöihahmojen asettamia esikuvia. Oma lähtökohtani seuraavissa luvuissa on päinvastainen. Kyse ei kuitenkaan ole mallien – kielellisten ja kerronnallisten kehysten – siirtämisestä suoraan fiktion sivuilta tosielämään (vaikka sinnekin päästään viimeisessä käsittelyluvussa), vaan niiden tulkinnasta toisissa fiktioissa. *Clèvesin ruhtinatar* saa seuraajia Emma Bovarysta ja Edna Pontellierista aina Monica Lewinskyyn (tai Bill Clintoniin) asti, mutta kyse ei ole originaalin ja jäljitelmän suhteesta vaan kieltä ja kerrontaa ikuisesti riivaavasta kolmannen persoonan kompleksista: koska kieli ja kerronta ovat aina välitettyä, ne eivät koskaan jää kenenkään omaksi.

Samoin kuin La Fayetteen henkilöihahmojen verbalisoitu kokemus huojuu ainutkertaisen ja skemaattisen välillä, niin myös *Clèvesin*

rubrinatar tarjoaa romaanikirjallisuudelle paradoksaalisen esikuvan: kerronnalliset kehykset ”sanoinkuvaamattoman” tai ”ennen kokeamattoman” kuvaamiselle. Yhden La Fayetteen perikunnan muodosti 1700-luvun sentimentaalinen romaani, jonka tunnetuin edustaja on Samuel Richardson (johon kiinnitämme huomiota seuraavassa pääluvussa) mutta jonka varhaiseen traditioon kuuluu keskeisesti myös Antoine François Prévostin *Manon Lescaut* (1731). Kuten Maija Lehtonen erinomaisessa johdatuksessaan *Manon Lescaut*’n suomennokseen (1954) toteaa, sentimentaalisen romanin henkilöihahmoilla on geneerinen taipumus pyörtyilemiseen ja kyynelehtimiseen (Lehtonen 1954, x). Samaan geneeriseen tunne-elämään kuuluu myös tunteiden sanoinkuvaamattomuus ja ainutlaatuisuus, tosin Prévostin romaanissa kokemuksen verbalisoinnin ja kerronnallistamisen vaikeudet kohtaa sisäkkäisenä kertojana toimiva ritari de Griex. Katsotaan romaanista vastaava kirjeenlukukohta kuin La Fayetteen romaanista: tässä petollinen Manon on jälleen vaihtanut rakastettunsa varakkaampaan mieheen ja jättänyt jälkeensä vain ylimalkaisen kirjeen, joka saa menneisyyden kokevan de Griex’n niin käsittämättömään tilaan, että sitä ei ymmärrä sen paremmin vielä myöhemmin tarinaansa kertova de Griex’kään.

- (14) Kirjeen luettuani oli mielialani sellainen, että minun olisi vaikea sitä kuvailla; en näet vielä nytkään tiedä millaiset tunteet minua silloin järkyttivät. Olin ainoalaatuudessa tilassa, jollaista tuskin kukaan on milloinkaan kokenut. Sitä ei osaa selittää toisille, koska näillä ei ole siitä mitään käsitystä, ja vaikeata on itsekään saada siitä selkoa, koska se on ainoalaatuinen, ei liity mihinkään muistissa eikä edes muistuta mitään muta koettua tunnetta. Mutta olipa tuo mielentilani millainen tahansa, varmaa on että siihen sisältyi tuskaa, katkeruutta, mustasukkaisuutta ja häpeää. Onnellista olisi ollut, jos siihen ei olisi sisältynyt vielä enemmän rakkautta! (*Manon Lescaut*, 66–67)

Je demeurai, après cette lecture, dans un état qui me serait difficile à décrire car j’ignore encore aujourd’hui par quelle espèce de sentiments je fus alors agité. Ce fut une de ces situations uniques auxquelles on

n'a rien éprouvé qui soit semblable. On ne saurait les expliquer aux autres, parce qu'ils n'en ont pas l'idée; et l'on a peine à se les bien démêler à soi-même, parce qu'étant seules de leur espèce, cela ne se lie à rien dans la mémoire, et ne peut même être rapproché d'aucun sentiment connu. Cependant, de quelque nature que fussent les miens, il est certain qu'il devait y entrer de la douleur, du dépit, de la jalousie et de la honte. Heureux s'il n'y fût pas entré encore plus d'amour! (*Manon Lescaut*, 58)

Hylätty ritari tulee antaneeksi perinpohjaisen määritelmän modernin kirjallisen tajunnankuvauksen ristiriidasta: tunteen pitäisi olla mielen teorian tulkittavissa ("qui soit semblable"), mutta maksimaalisen kerrottavat kokemukset ovat tietenkin ainutlaatuisia ("seules de leur espèce"). De Griex'n ongelma on koko varhaisen romaanikerronnan haaste: miten muuntaa yksilöllinen yleistettäväksi (jaettavaksi) – tai miten antaa subjektiivisuuden vaikutelma prototyypisyyteen perustuvissa kielellisissä ja kerronnallisissa kehyksissä? Tämä tajunnankuvauksen paradoksi tulee luoneeksi kirjallisia mieliä, joiden ydin on juuri tässä ristiriitaisuudessa: kieli, joka pyrkii kuvaamaan kokemusta, *tuottaa* kokemuksen; tajunnan kuvaamisessa vakiintuneet kehykset vakiinnuttavat myös tietynlaisia kokemuksia (ajatellaan vaikkapa de Griex'n kanonista sanaketjua "de la douleur, du dépit, de la jalousie et de la honte"). Yksi keskeisistä kehyksistä nousee näistä epäskemaattisen tunteen kuvauksista – Clèvesin ruhtinatar (esim. 7) ja de Griex (esim. 13) lukemassa ylenmääräistä mustasukkaisuutta herättäviä kirjeitä, anonyymien naiskirjoittajan mustasukkaisuus (esim. 10), Nemours vakoilemassa rakastettuaan (esim. 8) ja myöhemmin avioparin välisen tunnustustilanteen salakuuntelijana (esim. 11) – jotka yhdessä muodostavat romaanimaisen tunteen *vraisemblancen*: opimme odottamaan ennennäkemättömiä ja sanoinkuvaamattomia tunteita romaanihenkilöiltä. Kielellisten ja kerronnallisten kehysten näennäinen uskottomuus suhteessa yksityiseen kokemukseen on kuitenkin harhaa: originaalia ei olekaan.

Tämä sisäisyyden ilmauksia leimaava alkuperän puute nousee monesti vielä tässä tutkimuksessa esiin ja erityisesti vapaan epäsuoran esityksen yhteydessä. Tämän romaanikerronnan konvention varhaisesta käytöstä La Fayetteen jälkeen tarjoaa esimerkin jälleen Goethen *Vaaliheimolaiset*, jossa 1700-luvun sentimentaalisen romaanin konventiot muokkautuvat romantiikan geneerisiksi piirteiksi – esimerkiksi Prévostin pikareskimaiset seikkailut korvautuvat luontomystiikalla. Kuten Pascal toteaa, myös Goethella henkilöhaahmon sisäisen diskurssin esittäminen on vielä horjuvaa. Henkilöhaamoilla ei esimerkiksi ole minkäänlaista yksilöllistä idiomiä, vaan he jakavat saman sivistyneen puhetyylin ulkopuolisen kertojan kanssa. (Pascal 1979, 38.) Lisäksi, samoin kuin La Fayetteella, kertojan rooli häilyy luonnollisen arvailijan ja luonnottoman tietäjän välillä: välillä kertoja on psykologiselle romaanille tyypillinen, persoonaton sisäisen puheen raportoija, välillä muistuttaa taas enemmän ”huolestunutta perhetuttavaa”, joka ilmaisee omia tunnereaktioitaan ja arvioitaan suhteessa henkilöhaamojen (yhä omituisemmaksi käyvään) toimintaan (emt. 37). Monet tajunnankuvauksen jaksot tuntuvat kuitenkin yhdistävän nämä kaksi kertojaroolia, samoin kuin La Fayetteen kerronta edellä esimerkissä (7), jossa ulkoinen tarkkailu, kommentointi ja arvailu (”Mikä ajatus ja mikä tieto hänenlaiselleen naiselle...”) kietoutuvat henkilöhaahmon emotiiviseen ja tiedolliseen asemaan (”...oli paljastanut sen toiselle, jota tämän rakkauden takia kohteli kaltoin!”). Kertojan isällinen huoli kohdistuu erityisesti kertomuksen kolmanteen pyörään, kasvattityttö Ottiliaan:

- (15) Tasan vuosi sitten hän [Ottilia] oli astunut vieraana, mitättömänä olentona näihin suojiin. Kuinka paljon hän olikaan sittemmin voittanut! Mutta ikävä kyllä myöskin menettänyt! Hän ei ollut milloinkaan ennen tuntenut itseänsä niin rikkaaksi eikä milloinkaan niin köyhäksi. (*Vaaliheimolaiset*, 242)

Gerade vor einem Jahre trat sie als Fremdling, als ein unbedeutendes Wesen hier ein; wie viel hatte sie sich seit jener Zeit nicht erworben!

aber leider wie viel hatte sie nicht auch seit jener Zeit wieder verloren!
Sie war nie so reich und nie so arm gewesen. (*Die Wahlverwandtschaften*, 182)

Lisäksi, kuten La Fayetteella, myös Goethella rooliensa välillä huokuva kertoja on välillä kykenemätön kuvaamaan henkilöhahmojensa tajuntaa. Esimerkiksi on – jälleen – kyse kirjeen herättämästä reaktiosta, kun kertoja toteaa, että ”[k]ävisi vaikeaksi kuvailla, mitä siitä hetkestä lähtien tapahtui Eduardin mielessä” (emt. 161); kirje paljastaa, että Eduard on saamassa vaimonsa kanssa lapsen – juuri kun on ollut aikeissa aloittaa uuden elämän Ottilian kanssa. Toisaalta Goethen kertoja käyttää hyväkseen henkilöhahmojen (erityisesti Eduardin vaimon Charlottan) ”mielen teoriaa”, jolloin ekstradiegeettisen tajunnankuvauksen aukkojen tilalle tulee luonnollinen, intersubjektiivinen mielten konstruointi.

(16) Hetki oli Ottilialle ankara. Hän ei tajunnut, ei käsittänyt mitä tapahtui, mutta tunsi, aavisti, että Eduard oli häneltä riistetty pitkäksi ajaksi. Charlotta arvasi oman tunteensa nojalla hänen tilansa ja jätti hänet yksin. Me emme uskalla ryhtyä kuvailemaan hänen tuskaansa, hänen kyyneleensä; hän kärsi sanomattomasti. (*Vaaliheimolaiset*, 145)

Es war für Ottilien ein schrecklicher Augenblick. Sie verstand es nicht, sie begriff es nicht; aber daß ihr Eduard auf geraume Zeit entrissen war, konnte sie fühlen. Charlotte fühlte den Zustand mit und ließ sie allein. Wir wagen nicht, ihren Schmerz, ihre Tränen zu schildern, sie litt unendlich. (*Die Wahlverwandtschaften*, 108)

Hetkellisesti Charlotta pystyy lukemaan Ottilian mieltä, mutta lukija ei, koska kertova taho ei uskalla lähteä verbalisoimaan sitä. Mielen teoria saa kuitenkin Goethen kerronnassa erityisen geneerisiä ja temaattisia piirteitä: päähenkilönelikko (Eduard, Charlotta, Ottilia ja kapteeni) esitetään luonnontieteellisen metaforan kautta alkuaineina, jotka muodostavat rakenteensa ja ympäristönsä determinoimina erilaisia

kombinaatioita, joissa aina jokin yhdiste ("vaaliheimolaiset") tulee valituksi ja jokin toinen (alkuperäinen ainekombinaatio, tässä tapauksessa avioliitto) hylätyksi. Tämä metaforinen viitekehys ohjaa myös henkilöhahmojen mielten konstruointia: heidän parinmuodostuksensa vaikuttaa deterministisyydessään mekaaniselta, jolloin esimerkiksi Charlottan kapteenia kohtaan tuntema intohimo on (molekyyylitasolla!) *sama* kuin se jota Ottilia tuntee Eduardia kohtaan ("Charlotta arvasi oman tunteensa nojalla hänen tilansa"; saksan verbi "mitfühlen").

La Fayette ja Goethe kuljettavat meitä kohti kerrontaa, jossa luonnollinen ja kirjallis-fiktiivinen mielten konstruointi limittyvät yhä monimuotoisemmin toisiinsa. Niin *Clevesin ruhtinattaressa* kuin *Vaaliheimolaisissakin* kertoja vakiinnuttaa loppua kohden yhä enemmän rooliaan ulkopuolisena tajuntojen konstruoijana ja tulkitsijana sekä vahvistaa kommunikaatiotaan *kirjallisena*; juorut tunteva hovi- La Fayette ja Goethen "perhetuttava" väistyvät kirjallisemmän kertojankonstruktion tieltä. Hypoteesien sijasta tajunnankuvauksen keskiöön nousevat monitulkintaiset diskursiivisten agenttien roolinvaihdot sekä henkilöhahmojen subjektiivisen kokemuksen ja objektiivisen todellisuuden välisen rajan hämärtäminen. Tästä ei ole enää pitkä matka *Rouva Bovaryyn*.

- (17) Eduardia värisytti; hän piti itseänsä petettynä ja vaimonsa hellii sanoja harkittuina, teennäisinä: ne palvelivat suunnitelmaa, jonka tarkoituksena oli riistää häneltä onni. (*Vaaliheimolaiset*, 142)

Eduard schauderte; er hielt sich für verraten und die liebevolle Sprache seiner Frau für ausgedacht, künstlich und planmäßig, um ihn auf ewig von seinem Glücke zu trennen. (*Die Wahlverwandschaften*, 106)

Tässä vapaa epäsuora esitys ei näyttäyty enää kertojan horjuntana eri roolien välillä vaan paremminkin *henkilöhahmon* diskursiivisen roolin monitulkintaisuutena: henkilöhahmon subjektiivinen näkökulma alkaa saada kielellistä ja kerronnallista valtaa fiktiivisen maailman konstruoinnissa ja tulkinnassa ("um ihn auf ewig von seinem Glücke

zu trennen”, näkökulma, jota Eduardin pinttymästä huolestunut ja Charlottan tavoin ajatteleva kertojaääni ei jaa). Esimerkki (17) on jo sukua Flaubertin kerronnalle, jossa Emmen tajunta saa näennäisesti tulkinnallisen etulyöntiaseman koko fiktiiviseen todellisuuteen: ”Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin, saattoi hyvällä syyllä täyttää oikkunsa” (RB, 112). Tajunnankuvaus on siirtynyt jo kertojan käsistä kokijan itsensä konstruoimaksi. Skematisointi ja tyypillistäminen ovatkin nyt enemmän Emmen kuin kertojan strategioita: hän kohottaa itsensä marttyrikertomuksen esimerkilliseksi hahmoksi, ”naiseksi, joka...”.

Flaubertin sankaritarhan ammentaa kirjalliset mallinsa kaukaa eksoottisesta historiasta, myös ritariromantiikasta, joka toimii *Clèvesin ruhtinattaessa* yhtenä vanhan kertomustradition kehyksistä. Lukijalla on kuitenkin valta soveltaa kirjallisia kehyksiä myös anakronistisesti. Jos Clèvesin ruhtinattaren reaktiota lukemaansa kirjeeseen (esimerkissä 7) nyt katsotaan Flaubertin kerronnan luomien konventioiden kautta, voimme nähdä (kuulla? lukea?) ruhtinattaren itsensä luonnostelemassa itsestään kuvaa ”hänenlaisenaan naisena, joka rakasti niin kiihkeästi” ja niin edelleen. Tyypillistäminen ja skematisaatio eivät ole enää välineitä toisen, vaan oman mielen konstruoinnissa. Kolmannesta persoonasta ei ole pitkä matka ensimmäiseen persoonaan, ja tosielämäkin lyhyempi se on kertovassa fiktiossa. Siksi siirryn seuraavassa pääluvussa käsittelemään lähemmin kirjeromaanitradiation vaikutusta tajunnankuvaukseen.

III

LES LIAISONS DANGEREUSES: KOKIJAT, TEKIJÄT JA LUKIJAT

Ach Ich dachte nicht, daß mich der Weg hierher führen sollte! – Sei ruhig! Ich bitte Dich, sei ruhig! – Sie sind geladen – es schlägt zwölf! So sei es denn! – Lotte! Lotte, lebe wohl! lebe wohl!
(Wertherin viimeiset sanat, *Die Leiden des Jungen Werthers*, 146)

Ah! En aavistanut silloin, että tieni veisi minut tähän! – Pysy rauhallisena, minä pyydän sinua, pysy rauhallisena! Ne ovat ladatut – on keskiyö! – Näin siis tapahtukoon! – Lotte! Lotte! Jää hyvästi! Jää hyvästi!
(Nuoren Wertherin kärsimykset, 206)

Intohimon materiaaliset todisteet

Choderlos de Laclos'n *Vaarallisissa suhteissa* arveluttavin suhde syntyy tunteiden kuvaukseen käytetyn kielen ja todellisten tunteiden välille. Ritari Danceny, joka on epätoivoisen rakastunut nuoreen Cécile de Volangesiin, luottaa kuitenkin tähän suhteeseen – niin referentiaalisessa kuin performatiivisessakin mielessä.

- (1) Onko todella niin, että rakastatte minua, ettette pelkää vakuuttaa minulle *rakkauttanne? Mitä enemmän sanotte sitä minulle, sitä tyytyväisempi olette*. Luettuani tuon viehättävän ”minä rakastan Teitä” Teidän käsialallanne kirjoitettuna, näin kauniin suunne toistavan noita sanoja. [...] Miksi en aina saa pitää kädessäni tuota sievää kättä, joka kirjoitti minulle ”minä rakastan Teitä” [...] Ettekö sanonut itsellenne: Yksi suudelma olisi tehnyt hänet onnellisemmaksi ja minä riistin häneltä sen onnen?” [...] Näkemiin, oma hurmaava Cécileni; kello on jo niin paljon, että minun täytyy lähteä Teidän luoksenne. Minun olisi mahdotonta jättää Teitä, ellen tulisi Teitä tervehtimään. Näkemiin, Te, jota niin paljon rakastan; Te, jota rakastan yhä enemmän. (VS, 90–91)

Quoi! vous m’aimez, vous ne craignez plus de m’assurer de votre amour! Plus vous me le dites, et plus vous êtes contente! Après avoir lu ce charmant *je vous aime*, écrit de votre main, j’ai entendu votre belle bouche m’en répéter l’aveu. [...] pourquoi ne puis-je sans cesse tenir cette jolie main qui m’a écrit *je vous aime*! [...] ne vous êtes-vous pas dit: Un baiser l’eût rendu plus heureux, et c’est moi qui lui ai ravi ce bonheur? [...] Adieu, ma charmante Cécile: voici l’heure où je dois me rendre chez vous. Il me serait impossible de vous quitter, si ce n’était pour aller vous revoir. Adieu, vous que j’aime tant! vous, que j’aimerai toujours davantage! (LD, 112–113)

Danceney ei ainoastaan usko, että lukemalla lauseen ”je vous aime” ja kirjoittamalla sen yhä uudestaan nuoren parin rakkaus käy yhä todemmaksi – kirjoittaessaan tunteestaan hänen tunteensa *kasvaa* entisestään (”vous, que j’aime tant! Vous, que j’aimerai toujours davantage!”). Dancenyn kirjeestä voi jopa saada sellaisen vaikutelman, että hän mieluummin kirjoittaisi rakastetulleen kuin tapaisi tätä; silti suurin osa romaanin sisältämästä kirjeenvaihdosta, Dancenyn ja Cécilen välinen kuin myös varakreivi Valmontin ja presidentin rouva Tourvelin kirjesuhde, perustuvat etäisyyden synnyttämään kaipuuseen. Tämä etäisyys voi olla yhtä hyvin fyysistä kuin sosiaalista etäisyyttä, ja epis-

tolaariselle kerronnalle tyypillisesti kirje toimii rakkaussuhteessa sekä rakastetun fyysisenä jatkeena (metonymiana) että jaetun rakkauden metaforana (Altman 1982, 19). Dancenyn tapaus johdattaa kuitenkin myös toisenlaiseen lukutapaan: sen sijaan, että tunne tuottaisi tekstiä, teksti tuottaakin tunteen. Tässä luvussa tutkitaan Laclos'n romaanin kautta epistolaarista kerrontaa eräänlaisena tajunnan arkkikirjoitukseksi, joka edeltää modernissa romaanikerronnassa kehiteltyjä keinoja fiktiivisten mielten esittämiseksi. Kirjeromaanin muodolliset ja tematiset konventiot johdattavat lukemaan fiktiivisiä mieliä nimenomaan *kirjoitettuina*. Kerronta, jonka monesti julkilausuttuna tarkoituksena on tarjota lukijalle pääsy henkilöhahmon kokemusmaailmaan ilman autoritäärisen kertojaäänän manipulointia, päätyykin lopulta tematisoimaan sitä monitasoista välitteisyyttä, joka erottaa lukevan, kokevan ja kirjoittavan mielen toisistaan.¹

Kirjeromaanin ymmärtämisessä tajunnankuvausta edeltävänä ja tuottavana moodina ei ole sinänsä mitään uutta: Dorrit Cohn (1978, 113) esittää, että Jane Austen yhtenä ensimmäisistä vapaan epäsuoran esityksen systemaattisista käyttäjistä yhdisti nimenomaan (richardsonilaiset) epistolaarisen kerronnan konventiot (fieldingiläiseen) autoritääriseen kolmannen persoonan kerrontaan (ks. myös Watt 1984 [1957], 296–299). Tzvetan Todorov huomauttaa klassisen strukturalistisessa analyysissään Laclos'n romaanista, että kirjemuoto on rinnastettavissa suoraan esitykseen ja siten lähenee draamaa. Henkilöihahmojen kirjoitustyyli on yhtä tärkeä karakterisaation väline kuin draamassa suora puhe. (Todorov 1967, 40.) Kirjeromaani on myös edeltäjä kerrontamuodoille, joissa vaihdellaan subjektiivista näkö-

1. Kuuluisin epistolaarisen kerronnan "easy access" -ideologiaa mainostava ääni kuuluu itselleen Samuel Richardsonille. *Clarissan* esipuheessa kirjailija toteaa melko itsetyytyväisesti, että epistolaarimuoto on "ainoa mahdollisuus edes vaatimattomalla hienostuksella esittää niitä eläväisiä ja hauraita vaikutelmia, joita senhetkiset asiointilat tietävästi saavat aikaan mielissä, jotka ovat niille alttiina" (sit. McKeon 1997, 259). Toinen juhlava arvio on peräisin Samuel Johnsonin kynästä: Johnson asettaa kuuluisasti Richardsonin Fieldingin edelle taiteilijana, koska edellinen pystyy "sukeltamaan sydämen perimmäisiin sopukoihin" (sit. Watt 1984, 261).

kulmaa fiktiiviseen maailmaan.² Janet Gurkin Altman pitää hitautta yhtenä epistolaarisen kerronnan tunnusmerkeistä, ja tämän hitauden seurauksena psykologiset tilat korostuvat tapahtumien kustannuksella (Altman 1982, 21). Toisaalta voidaan ajatella, että kirjemuoto yleistyy, kun kertova fiktio kehittyy psykologisempaan suuntaan. Romaanikerronnan ilmiselvä tehtävä kronologisesti etenevän *kertomuksen* välittäjänä saattaa siten osin väistyä taka-alalle tai jopa kyseenalaistua. Myös Fludernikin luonnollisessa narratologiassa kirjeromaani edustaa siirtymää episodimaisista tapahtumien kuvauksista kohti psykologista realismia; siten se ohjaa myös lukijaa luonnollistamaan lukemaansa KOKEMISEN kehyksessä (ks. esim. Fludernik 1996, 48, 130).

Kuitenkin jo ennen modernien tajunnankuvauksen tekniikoiden yleistymistä Laclos'n romaani haastaa tällaisen lukutavan – jopa kirjallisuuskäsityksen – jonka mukaan kerronnan keinojen kehitys vie lukijaa yhä ”lähemmäs” fiktiivistä tajuntaa. Esimerkiksi käy romaanin 68. kirje, joka on Valmontin mestarinäyte rakkauskirjeen genressä ja jonka kirjoittamista hän myöhemmin 70. kirjeessä kuvaa markiisitar de Mertuil'lle:

- (2) [...] vaikkakin alussa tuntui, että kysymys oli vain sanoista, niin kirjoitin kirjeeni hyvin huolellisesti ja koetin saada siihen kaiken tuon epäjärjestyksen, joka yksin voi kuvata voimakasta tunnetta. No, olin niin järjetön kuin mahdollista, sillä ei hellyyttä ilman järjettömyyttä; ja luulenpa, että naiset ovat juuri tästä syystä meitä miehiä parempia rakkauskirjeitten kirjoittamisessa. (VS, 199)

[...] qui ne paraît d'abord qu'une dispute de mots [...] j'ai mis beaucoup de soin à ma Lettre, et j'ai tâché d'y répandre ce désordre, qui peut seul peindre le sentiment. J'ai enfin déraisonné le plus qu'il m'a été possible: car sans déraisonnement, point de tendresse; et c'est, je crois, par cette raison que les femmes nous sont si supérieures dans les Lettres d'Amour. (LD, 207)

2. Ks. Fludernik hakusanasta LETTERS AS NARRATIVE teoksessa Herman, Jahn & Ryan 2005, 277.

Noudattamalla epistolaaresia viettelyksen ja tunteenilmaisun konventioita Valmont onnistuu *väärentämään* tunteen – ja osoittaa siten, että kyse todella on vain sanoista ja niiden (epä)järjestyksestä. Valmont vihjaa tunteellisen sekavuuden olevan nimenomaan naisten laji, mutta ei paljasta, viittaako hän tällä yleisesti naisten hysteerisiin taipumuksiin vai heidän kykyynsä tuottaa tekstuaalinen illuusio tunteen voimakkuudesta; tämä kysymys jää tulkinnanvaraiseksi myös romaanin kokonaisuudessa.³ Markkiisitar de Merteuil’n kykyjä kielellisten figuurien taitajana ei voi kuitenkaan kyseenalaistaa, ja myös Valmontin huomio sanojen järjestyksen tärkeydestä on tulosta markiisittaren opeista, jotka hän esittää 33. kirjeessä:

- (3) [...] rakkaudessa ei ole mikään niin vaikeata kuin kirjoittaa sellaista, mitä ei tunne. Tarkoitan kirjoittaa aidontuntuisesti: samoja sanoja osaa kuka tahansa käyttää, mutta järjestys ei ole sama. Tai pikemminkin riittää jo se, että sanat ovat järjestyksessä. Lukekaapa kirjeenne: siinä on sellainen järjestys, että sen jokainen sana kavaltaa teidät. (VS, 97)

[...] il n’y a rien de si difficile en amour, que d’écrire ce qu’on ne sent pas. Je dis écrire d’une façon vraisemblable: ce n’est pas qu’on ne se serve des mêmes mots; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit. Relisez votre Lettre: il y règne un ordre qui vous décèle à chaque phrase. (LD, 117–118)

Markkiisittaren huomio paradoksaalisesti toisaalta vihjaa todellisen tunteen mahdollisuudesta (”qu’on ne sent pas”), toisaalta palauttaa kaiken syntaksiin – onko rakkaus vain onnistunut sanajärjestys? Laclos’n romaanin teemat sijoittuvat juuri tähän kuiluun immateriaa-

3. Genren sukupuolittuneisuutta vastustaa (ritari Dancenyn kirjeiden lisäksi) ainakin tunteen myllerryksiin (*Sturm und Drang*) keskittyvä epistolaaresien kerronnan klassikko *Nuoren Wertherin kärsimykset* (*Die Leiden des Jungen Werthers* 1774). Romantiikka muuttikin 1700-luvulla valinnutta käsitystä, jonka mukaan naisten tunteikkaat kirjeet todistivat tiedostamattomasta luonnonlahjakkuudesta, kun taas mieskirjailijat, kuten Laclos ja Guilleragues, kunnostautuivat muodon tietoisina hallitsijoina (Jensen 1995, 10).

lisen tunteen ja materiaalsen ilmaisun välillä. Tässä kuulussa romaanin taitavat kirjoittajat, Merteuil ja Valmont, löytävät myös manipulaation mahdollisuuden. Kyse on lopulta myös fiktiivisen tajunnan kuvauksen ikuisuusongelmasta: miten välittää aidon tunteen *vraisemblance*?⁴ Edellisessä luvussa jo huomasiimme, miten Clèvesin ruhtinattaren yksityinen mieli sai tyylillisen tartunnan taidokkaan intohimokirjeen kielestä ja rakenteesta. Mikä siis lopulta on enää sisäpuolta (”aitoa tunnetta”) ja mikä ulkopuolta (”ilmaisua”)?

Tekstuaalisuus on yksinkertaisimmillaan materiaalisuutta, ja kirjeromaani historiallisena muotona on aina enemmän tai vähemmän tematisoinut tätä ilmiötä. Todorov kiinnittää *Liaisons*-analyysissään huomiota kirjeromaanin materiaalsiin erityispiirteisiin ja lähtee liikkeelle teoksen kohdista, joissa kirjeen kirjoittaminen ja kirje fyysisenä objektina nousevat varsinaisiksi kirjoittamisen aiheiksi (Todorov 1967, 11–49). Todorovin analyysissä erityisesti markiisitar de Merteuil’n kirjeet toimivat esimerkkinä tällaisesta epistolaarisesta metatekstuaalisuudesta, joka korostaa kielen referentiaalisen funktion sijasta *kirjallista* funktiota: huomio kiinnittyy enemmän ilmaisuun kuin ilmaisun kohteeseen (emt. 14–15). Todorov puuttuu kirjeen materiaalisia ominaisuuksia käsitellessään muun muassa toistuvaan motiiviin kyyneleiden tahrimesta ja sotkemasta kirjepaperista; lähetetty viesti ei olekaan vastaanotettuna enää sama (se on voinut kärsiä kyyneleitä proosallisempiäkin kosteusvahinkoja toimituksen aikana, likaantua ja niin edelleen), ja siihen sisältyvät merkit eivät ole pelkästään lingvistisiä. Todorovin mukaan nämä materiaalsat piirteet – vaikkapa tärkeä käsiälä – tulee ottaa samalla tavoin huomioon kuin puhetta tulkitessa huomioimme

4. Kirjemuoto tuo välitteisyyden ongelman myös konkreettiselle tasolle: kirjeiden hankala tai epäonnistunut toimittaminen on kirjeromaanien toistuva motiivi ja tapahtumien katalysaattori (ks. esim. Altman 1982, 18–19). Jean-Louis Cornille huomauttaa, että Laclous vie huippuunsa aistillisen halun ja postilaitoksen metaforisen suhteen: kirjeen suhteellinen hitaus kommunikaatiovälineenä asettuu vastakkain niiden nopeiden (rajujen) toimenpiteiden kanssa, jotka ovat ominaisia libertiiniviettelijöille sitten kun päästään itse fyysiseen asiaan (Cornille 2001a, 167). Cornille jopa väittää, että libertiiniyden ja epistolaarisen viettelyksen ydintä on kirjeiden tietynlainen välittäminen, eivät tietyt intohimon sanat tai halun syntaksi. Valmont on siis paremminkin viestinviejä kuin kirjoittaja; hänelle on tärkeämpää se, missä olosuhteissa Tourvel vastaanottaa hänen kirjeensä kuin itse kirjeiden viettelyä ja lemmentalittelua yhdistelevä sisältö. (Emt. 172.)

äänteiden lisäksi eleitä ja ilmeitä. (Emt. 17–18.) Nämä merkit jäävät kuitenkin painettua tekstiä tutkivan lukijan tavoittamattomiin – näin illusorisessa mielessä ilmaistuna. 1700-lukulaisessa fiktiossa juuri halutaankin korostaa tätä ”aitojen dokumenttien” olemassaoloa (niiden poissaolon kautta), koska vallitsevana konventiona oli seipitettyjen kertomusten pseudofaktuaalisuus; niin myös Laclos’n romaani on kääritty – ei yhteen vaan kahteen – kirjeiden aitoutta vakuuttelevaan esipuheeseen. ”Alkuperäisten” kirjeiden fyysinen poissaolo selittääkin epistolaarisessa kerronnassa tiheästi esiintyviä, usein silmiinpistävästä kömpelöitä ja siten lähes itseään parodioivia viittauksia kirjeen materiaaliseen olomuotoon (kuten jo Richardsonin *Pamelan* ensimmäisessä kirjeessä: ”Oi kuinka silmäni vettyvät! Älkää ihmetelkö tämän paperin tuhrautumista”, *Pamela vainottuna*, 4; ”O how my eyes run! Don’t wonder to see the paper so blotted”; *Pamela, or, Virtue Rewarded*, 1). Kun puhutaan epistolaarisen kerronnan materiaalisesta ulottuvuudesta, meidän tuleekin muistaa tämän kerrontamuodon *kaksinkertainen tekstuaalisuus* – tai sellaisten itsensä tiedostavien teosten kuin Laclos’n romaanin kohdalla, *moninkertainen* tekstuaalisuus: kerronta on moneen kertaan (monelle paperille) kirjoitettua, jolloin tekijyys ja lukijuuskin moninkertaistuvat. *Liaisonsissa* tätä ominaisuutta korostavat edelleen henkilöiden into kopioida tai sanella omia ja toistensa kirjeitä sekä luetuttaa niitä monilla yleisöillä (vrt. Cornille 2001a, 169).

Kirjeet fyysisinä esineinä saattavat ylikorostua epistolaaristen henkilöahmojen elämässä jopa siten, että niistä ei voida enää puhua kirjoittajansa metonymioina tai kirjeenvaihtajien tunnesiteen metaforana; paremminkin todellisista henkilöistä tulee kirjeiden metonymioita ja tunteesta kirjeen metafora. Rouva de Tourvelille sekä viettelysprojektissaan onnistuneen Valmontin kirjeet että hänen itsensä tälle kirjoittamat nousevat arvoon arvaamattomaan:

- (4) [...] minä kärsin sen häpeän, että luen ne joka päivä, kunnes kyyneleeni ovat pesseet kirjoituksen näkymättömiin; ja hänen kirjeensä minä poltan ikäänkuin ne olisivat sieluni murtaneen vaarallisen myrkyr saastuttamat. (VS, 404)

Je m'imposerais la honte de les relire chaque jour, jusqu'à ce que mes larmes en aient effacé les dernières traces; et les siennes, je les brûlerais comme infectées du poison dangereux qui a corrompu mon âme. (LD, 389)

Jälleen kyyneleet tuovat oman semioottisen panoksensa kirjepaperille, kun ne pesevät pois sankarittaren oman kirjoituksen. Paperin tahrautuminen muuttuu Valmontin kirjoittamien kirjeiden kohdalla kuitenkin metaforaksi, kun Tourvel kuvaa ”sielunsa myrkyin” likaavan ne – materiaalisesta tulee käänteisen metaforisen strategian kautta jälleen immateriaalista. Kirjeen voittoa siitä todellisuudesta, jota sen on alun perin ajateltu kuvaavan, todistaa myös se, miten suuren osan niiden kirjoittamisen voi ajatella vievän henkilöhahmojen elämästä; Richardsonin *Pamelassa* Mr. B huomauttaa usein, miten sankaritar on ”a mighty letter-writer” – ja tämä huomio ei voi olla muodostumatta itsereflektiiviseksi koko romaanin kontekstissa.⁵ Viettelysyrityksissä kirjeiden vyöry voikin toimia väsytystaktiikkana. Merteuil huomauttaa tämän keinon hyödyllisyydestä Valmontin projektissa:

- (5) Vielä eräs seikka vakuuttaa Teille menestymistänne: hän käyttää yhdellä kertaa liikaa voimaa; aavistan, että hän käyttäävoimavaransa loppuun puolustautuessaan sanoja vastaan, hänelle jää tuskin mitään jäljelle varsinaista asiaa varten. (VS, 98)

Ce qui me paraît encore devoir vous rassurer sur le succès, c'est qu'elle use trop de forces à la fois; je prévois qu'elle les épuisera pour la défense du mot, et qu'il ne lui en restera plus pour celle de la chose. (LD, 118)

5. Kirjemuodon *vraisemblancea*, esimerkiksi kirjoitushetkeen viittaavan preesensin luomaa mielikuvaa jatkuvasta ylöskirjaamisesta tilanteessa kuin tilanteessa, ovat kyseenalaistaneet lukuisat parodiat Fieldingin *Shamelasta* lähtien. Päiväkirjaro-
maaneissa on mahdollisuus samankaltaiseen parodiaan henkilöhahmojen arjen ylitiekstualisoitumisesta; tästä hyvänä esimerkkinä *Bridget Jones's Diary* (1996).

Valmont käyttää niin suvereenisti hyväkseen kirjeen materiaalisia ominaisuuksia, että pystyy kuitenkin säästämään omia vaivojaan: kun hänen ja Tourvelin kirjeenvaihdossa tulee vaihe, jolloin presidentin rouva lähettää kirjeet avaamattomana takaisin, Valmont vaihtaa aina saman ”yleisluontoisen valituskirjeen, jonka jätin päiväämättä” (VS, 360) uuteen kuoreen. Tämä taktiikka muistuttaa ironisesti *Clèvesin ruhtinatarissa* havaittavista kielellisistä kaksoisstandardeista: oletettu välitön, yksilöllinen tunne voidaan ilmaista ”yleisluontoisella valituskirjeellä”, samoin kuin La Fayetteen henkilöhahmojen tuntemukset ovat toinen toisensa jälkeen ”ainutkertaisia”. Epistolaiset sanankäänteet saavat myös ironisen konkreettisia merkityksiä, kun Valmont laatii presidentin rouvalle kirjeen, jonka hän kirjoittaa sängyssä rakastajattarensa selkää vasten ja, kuten hän markiisittarelle uskoutuu, ”jonka kirjoittamisen täydellinen uskottomuus hetkeksi keskeytti” (VS, 139).

- (6) Olen viettänyt raivoisan yön voimatta sulkea silmäni; olin milloin polttavan tulen vallassa, milloin taas koko sieluni oli täysin lamassa; [...] Todellakin tämä tilanne, jossa nyt Teille kirjoittaessani olen, antaa minun tuntea rakkauden vastustamattoman voiman selvemmin kuin koskaan; minun on vaikea hillitä itseäni niin paljon, että saisin ajatuksiini järjestyttä; ja aavistan jo, että minun on pakko keskeyttää tämä kirje, ennen kuin saan sen loppuun. Enkö siis saa toivoa, että Te jonakin päivänä jakaisitte kanssani tämän tuskan, jota nyt tunnen? [...] Koskaan en ole ollut iloisempi Teille kirjettä laatiessani kuin nyt, koskaan minua ei ole aikaisemmin hallinnut niin viehättävä ja kuitenkin niin elävä tunne. [...] pöytä, jolla kirjoitan ja jota ensi kertaa käytän tähän tarkoitukseen, tulee minulle rakkauden pyhäksi alttariksi; kuinka se kaunistuukaan silmissäni minun vannottuani se alustanani rakastavani teitä ikuisesti! Rukoilen teitä, että suotte minulle anteeksi mieleni sekasorron. Ehkä minun pitäisi antautua vähemmän sellaisten ilojen valtaan, joita Te ette jaa; minun täytyy jättää Teidät hetkiseksi antaakseni koko ajan voimistuvan ja minut jo voittavan huuman haihtua. (VS, 140–141)

C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, [...] En effet, la situation où je suis en vous écrivant me fait connaître, plus que jamais, la puissance irrésistible de l'amour; j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées; et déjà je prévois que je ne finirai pas cette Lettre, sans être obligé de l'interrompre. Quoi! ne puis-je donc espérer que vous partegerez quelque jour le trouble que j'éprouve en ce moment? [...] Jamais je n'eus tant de plaisir en vous écrivant; jamais je ne ressentis, dans cette occupation, une émotion si douce, et cependant si vive. [...] la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour, combien elle va s'embellir à mes yeux! j'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours! Pardonnez, je vous en supplie, au désordre de mes sens. Je devrais peut-être m'abandonner moins à des transports que vous ne partagez pas: il faut vous quitter un moment pour dissiper une ivresse qui s'augmente à chaque instant, et qui devient plus forte que moi. (*LD*, 157–158)

Koko Valmontin kirje näyttäytyy sen pahaa-aavistamattomalle fiktiiviselle lukijalle tunne-elämän myllerrysten kuvauksena; kuitenkin kyse on jälleen tajunnanliikkeiden metaforisen kuvauksen purkamisesta (takaisin) konkreettisiin merkityksiin ja kirjeen muuttumisesta (takaisin) paperiksi.

Tekemällä tehty tunne ja taiteen epäluotettavuus

Laclos'n romaanissa kielen ja tunteen välinen vaarallinen suhde aiheuttaa myös epämääräisiä suhteita henkilöahmon, kertojan, tekijän ja lukijan *roolien* välillä; fiktiivinen maailma ei ole enää turvallinen, kun sen totuudet paljastuvat tekstuaaliseksi kuvioinniksi. Laclos'n

romaanin perustuu petokseen, teeskentelyyn ja rooleilla leikkimiseen, mutta jotta tällaisia termejä voitaisiin käyttää, tulisi lukijalla olla myös oletus fiktiivisen maailman ”totuudesta”. Voimmeko kuitenkin nostaa yhtä homodiegeettistä kertojaa toisten yläpuolelle, objektiivisimmaksi tietolähteeksi? Narratologian eettinen käänne on innostanut tutkijoita palaamaan Wayne C. Boothin klassisiin retorisiin teoretisointeihin ja niiden myötä myös epäluotettavan kerronnan määrittelyyn (ks. erityisesti Phelan 2005a). Retorisiin määrittelyihin liittyy aina se ongelmallinen taustaoletus, että lukija havaitsee kertojan *arvomaailmassa* jotakin epäilyttävää; narratologisenä käsitteenä epäluotettavuus onkin aina viittannut tiedollisen harhaanjohtamisen sijasta ensisijaisesti kertovan äänen välittämään arveluttavaan *maailmankuvaan*, joka on ristiriidassa joko lukijan käsitysten (Nünning 1999) tai oletetun implisiittisen tekijän (Phelan 2005a) käsitysten kanssa.

Kertomusteoreettinen kiistely epäluotettavasta kerronnasta tuntuu sivuuttavan ongelmat, jotka liittyvät ylipäätään fiktiivisten mielten kuvaukseen. Toisaalta, kuten Greta Olson huomauttaa, epäluotettavuus lyö leimansa jokaiseen kertovaan henkilöhaamoon: ”homodiegeettiset kertojat ovat alttiina eletyn kokemuksen epistemologiselle epävarmuudelle; silti he eivät välttämättä ole epäluotettavia” (Olson 2003, 101; ks. myös Salin 2008, 117). Toisaalta – kuten tässä tutkimuksessa pyritään toistuvasti osoittamaan – toisen ihmisen tajunnan suora ”lukeminen” on jo mahdoton lähtökohta sinänsä. Amit Marcus huomaa yhtymäkohtia itsepetosta koskevien filosofisten keskusteluiden ja kertomuksen teoriassa esitettyjen epäluotettavuuden määritelmien välillä: molemmissa on kyse ihmismielen piilevästä irrationaalisuudesta, mutta toisaalta myös kyvystä kätkeä tämä irrationaalisuus esimerkiksi ehjän ja järkeenkäyvän kerronnan muotoon (Marcus 2006, 130).

Laclos’n kirjeenkirjoittajat ovat kukin omalla tavallaan epäluotettavia, eikä kenenkään kirjoittama versio fiktiivisestä maailmasta tai henkilöiden sisäisten maailmojen liikkeistä tarjoa taustaa, jota vasten muiden epäluotettavuus paljastuisi. Toisaalta Cécile, Danceny ja presidentinrouva Tourvel sentimentaalisuuden uhreina ovat juuri niitä ”irrationaalisia mieliä”, jotka etääntyvät todellisuudestaan tun-

nekuohujen myötä; toisaalta Merteuil ja Valmont, jotka pyrkivät kirjeissään toisilleen kuvaamaan tapahtumia analyttisen viileästi, soveltavat lukemattomia eri epäluotettavuuden muotoja katalysoidakseen nämä tapahtumat. Laclos'n romaani on syntynyt ennen realismin konventioita, joten sen kertojien luotettavuutta tuskin kannattaa anakronistisesti arvioida mimeettistä kirjallisuuskäsitystä vasten (vrt. Pettersson 2005, 72); 1700-luvun romaanille tyypillisesti tämän kertomuksen todellisuus on filosofinen, moraalinen ja emotionaalinen, ja Merteuil'n ja Valmontin harrastamassa manipuloinnin taiteessa ulkoinen todellisuus on tuotettujen sisäisten todelluuksien sanelema.⁶ Jos siis tätä romaania halutaan lähestyä epäluotettavuuteen liittyvien narratologisten ikuisuuskysymyksien kautta, teos herättää ennemminkin epäilyksiä moraalista ja eettisestä kuin epistemologisesta epäluotettavuudesta.

Mutta miten *Vaarallisia suhteita* voisi lukea ”eettisesti”? Mihin, tai kehen henkilöhaamoon, voimme lopulta kiinnittää Laclos'n teoksen edustaman moraalisen kannan? Marcus (2006, 133) huomauttaa, että kielen valta (toisin sanoen sen oletettu referentiaalisuus) voi ajaa niin lukijan kuin epäluotettavaa kertojaa määrittelevän tutkijankin etualais-tamaan homodiegeettisen kertojan näkökulman. Mutta onko lukija – saati ”tutkija-lukija” – näin kouliintumaton kertomakirjallisuuden konventioiden suhteen? Toisesta näkökulmasta katsova lukija/tutkija voisi olettaa ja väittää, että kirjallisuuden konventiot ohjaavat nimenomaan epäilemään kertojana toimivan henkilöhaamon luotettavuutta, sillä epäluulo, itsen ja toisten pettäminen sekä suoranainen harhaisuus ovat fiktiivisten kertomusten tyypillisimpiä lähtökohtia. (Ks. tästä myös Pettersson 2005, 59–60, Mäkelä 2006a, 257.) Toisaalta, jos puhutaan kielen vallasta, retoriikasta jonkin tietyn tiedollisen ja eettisen näkökulman vahvistajana, Valmontin ja ennen kaikkea Merteuil'n taituruuden voisi ajatella dominoivan täysin lukijan suhtautumista koko romaaniin ja sen esittämään maailmaan.

6. Vastaavasti Vera Nünning huomauttaa tutkimuksessaan *The Vicar of Wakefieldistä* ja epäluotettavuuden historiallisesta vaihtelusta, että englantilainen valistuksen ajan kulttuuri sisälsi uuden ajatuksen ihmisyyden ”sisäisyydestä” ja sen yhteydestä tunteen kuvaukseen. (Nünning 2004, 240)

Bruno Zerweck (2001) korostaa epäluotettavuuden määrittelyssä lukutapojen historiallisuutta, kulttuurisidonnaisuutta ja lajityypillisyyttä; mitä 1700-lukulaisessa epistolaisessa kerronnassa voidaan siis pitää epäluotettavana? Valmont ilmoittaa Merteuil’lle, että hän ei aio suoda hyveelliselle – tai hyveellistä esittävälle – Tourvelille ”paheitten iloa ja hyveen kunniaa” (VS, 362; ”les plaisirs du vice et les honneurs de la vertu”; LD, 351) pakottamalla tätä mihinkään, vaan aikoo toimia niin, että nainen itse lankeaa syntiin. Näin kirjoittaessaan Valmont lainaa sanoja, joilla Julie nuhtelee Saint-Preux’ta Rousseau’n *La Nouvelle Héloïse*.⁷ Roolit vain kääntyvät toisin päin kuin Rousseau’n teoksessa: vieteltävä nainen näyttyytöy juonittelijana, joka yrittää elää kaksoiselämää (*la double existence*) – petos, josta Rousseau’n Julie syyttää Saint-Preux’ta. Julien ja Valmontin sanat kuvastavatkin laajemmin 1700-luvun kirjallista moraalikoodistoa: niin kauan kuin kaikki esitetään hyveen kehyksessä, voidaan myös kuvata paheellisia nautintoja. Kirjallisena traditiona ”moraalitonta moraalisuutta” luotiin laajalti jo keskiaikaisissa satiireissa (ks. esim. Mehtonen 2003).⁸ Tämä

7. Tosin Valmont siteeraa lausumaa ulkokuuistista hieman väärin, kuten Cornille (2001a, 177 viite 5) huomaa: ”kunnia” on Rousseauilla yksikössä, ”l’honneur”.
8. Tähän perinteeseen liittyvät myös monet varoittavat esipuheet, joissa siveettömiin yksityiskohtien julkaisemista perustellaan sillä, että ne toimivat varoittavana esimerkkinä (ks. esim. Genette 1997b, 283–284). Myös Laclos’n romaanin fiktiiviset esipuheet, sekä ”Kustantajan huomautus” että ”Toimittajan esipuhe”, soveltavat tätä konventiota – joskin melko purkavassa hengessä. Kuten Todorov (1967, 42) huomauttaa, kirjeiden fiktiivinen toimittaja on todellisuusvaikutelman takuumies: hänen esipuheensa ja kirjeiden seassa viljelemänsä alaviitteet kirjeiden valikoinnista, hukkuneista kirjeistä ja muista toimituksellisista yksityiskohdista todistelevat kirjeiden materiaalisesta olemassaolosta. Toimittaja ei kuitenkaan pitäydy objektiivisessa toimitustyössä, vaan paikoin myös kommentoi henkilö-
hahmojen toimia. Näillä kommentaareilla on vieraannuttava vaikutus, kun ne esiintyvät toimituksellisten huomioiden välissä ja liittyvätkin yllättäen esimerkiksi kielen ja rakkauden suhteeseen. Kun Danceny toistelee kirjeessään (46.) Cécilelle lausetta ”je vous aime” ja viittaa itse kielelliseen ilmaisuun ”rakkauden taikamerkkinä”, jonka kieltäminen häneltä on koko hänen elämänsä kieltämistä, toteaa toimittaja alaviitteessään, joka on yhtä aikaa lakoninen ja sentimentaalinen: ”Ceux qui n’ont pas eu occasion de sentir quelquefois le prix d’un mot, d’une expression, consacrés par l’amour, ne trouveront aucun sens dans cette phrase” (LD, 152); ”Ne, joilla ei ole koskaan ollut tilaisuutta tuntea jonkin rakkauden pyhittämän sanan tai ilmaisun arvoa, eivät löydä mitään järkeä tästä lauseesta” (VS, 137). Todorov toteaaakin toimittajasta: ”hän näyttölee kahta roolia yhtä aikaa: kirjailijaa, joka tarkastelee kirjeitä objektiivisesti, ja lukijaa, joka tulee puolestaan lähelle henkilö-
hahmoja sekä yhdessä meidän kanssamme hämmästelee ja pahek-

hyveellisyyden ja paheellisuuden luovan yhdistelyn tuottama *double existence* purkaa myös sitä yksinkertaista jakoa ”hyviin” ja ”pahoihin” henkilöhahmoihin, johon Laclos’n romaani näyttää ensi näkemältä lankeavan; Tourvelin tai Cécilen hyveellisyyden voi tulkita taitavaksi kielelliseksi kehykseksi, johon pahe on upotettu.

Kulttuuristen epäluotettavuuden kehysten lisäksi erityisesti uudemmassa narratologiassa on toistuvasti mainittu geneeristen konventioiden vaikutus (ks. esim. Nünning 2004; Nünning 1999, 68; Nünning 2005, 98; Pettersson 2005, 74–75). Epistolaaarisessa kerronnassa on myös epäluotettavuuteen liittyvät kuriositeettinsa: niin kirjeromaanin kuvaaman maailman sosiaalinen dynamiikka kuin myös kerronnan rakenne perustuvat suurelta osin *luottamukselle*. Epistolaaarista luottamusta laajasti käsittelevä Altman (1982, 47–86) toteaa tunnustuksellisuuden, luottamuksen ja epistolaaarisen sopimuskonvention yhteyksistä:

Tehdäkseen *tunnustuksen* (*confidence*), kuten epistolaaarisilla henkilöhahmoilla on niin usein tapana, pitää olla *luottamusta* (*confiance*) *uskottuun* (*confidant*). Jos *tunnustukset* ovat osa kirjeromaanin mediumia (uskotuille kirjoitettujen kirjeiden ollessa yksi keskeisimmistä epistolaaarisen kerronnan välineistä), *luottamuksen* menettäminen ja voittaminen on puolestaan kirjeromaanien keskeinen aihe. (Altman 1982, 48)

Eli kuten Altmanin muotoilu vihjaa, epistolaaarisuuteen kirjallisena kehyksenä on jo koodattu epäluotettavuus – *peripeteia* tai *anagnorisis*, jonka myötä *confidant* paljastuu epäluotettavaksi henkilöksi, joka on vain käyttänyt hyväkseen syntynyttä *confidence*-suhdetta. Epistolaaarisuuden, ensimmäisen persoonan kerronnan kehityksen ja epäluotetta-

suu heidän tekemisiään” (Todorov 1967, 43). Kirjeet esitetään kuitenkin ennen kaikkea *luotettavina* dokumentteina – usein niiden kirjoittajan *epäluotettavuudesta*. Myös Laclos’n henkilöhahmoille kirje materiaalisena esineenä edustaa viimeisintä totuutta, sillä heidän maailmassaan suurimmat totuudet liittyvät tunteisiin, eivätkä siten perustu mihinkään vääristymättömään havaintoon fiktiivisestä maailmasta sinänsä. Merteuil’n ja Valmontin viettelyskilpailussa ”ainoastaan kirjalliset todisteet” (VS, 62) kelpaavat osoitukseksi onnistuneesta valloituksesta.

vuuden traditioiden kytkökset eivät ole sattumaa, vaan kirjallisen evoluution tulosta. Epäluotettavuus on jo tematisoitu tässä ensimmäisen persoonan kerronnan varhaisessa muodossa: toisaalta koska kirjoitus ja materiaalisuus edeltävät ”sisäisiä totuuksia”, toisaalta siinä, miten merkittävästi juuri epäluotettavuus kytkee yhteen epistolaarisen tarinan ja kerronnan. Tyypillisesti monet kognitiivisesti suuntautuneet narratologit, sattuvimpana esimerkkinä epäluotettavuutta teoretisoinut Ansgar Nünning, listaavat toistuvasti erilaisia lukijan kognitiivisia kehyksiä, joilla tekstuaaliset ilmiöt kuten epäluotettavat kertojat sulautuvat kirjallisuuden erikoisalueelta osaksi todellisen kokemusmaailmamme hahmottamista. Näissä lähestymistavoissa kirjalliset konventiot ovat aina vain yksi kehys muiden joukossa. Epäluotettavuuden epistolaariset juuret, jotka korostavat kielen ja kirjoituksen roolia, kuitenkin vaativat *etualaistamaan* kirjallisen kehyksen.

Romaanikerronnalle ominainen ulkoisen ja sisäisen maailman välinen ambivalenssi – tai epäluotettavuus, jos niin halutaan – syntyy lopulta *kielessä*, joka esittää objektiivisen kuvauksen tarinamaailmasta sekä subjektiivisen mielen siitä välittämän version yhtä referentiaalisina – tai paremminkin yhtä ei-referentiaalisina, koska kyse on aina sepitteestä. Marcus (2006, 133) päätyykin toteamaan, että periaatteessa fiktion sisällä on mahdotonta lopulta osoittaa sitä pistettä, josta katsoessa henkilöhahmon itsepetos tai muu epäluotettavuus paljastuisi. Marcusin oma analyysi Ishiguron *Pitkän päivän illasta* (jonkinlaisesta epäluotettavan kerronnan klassikosta, vrt. Phelan & Martin 1999; Phelan 2005a, 31–65) seuraa kuitenkin nykynarratologian valtavirtaa sen verran tiiviisti, että etualalle nousee itsepetos *todellisena* psykologisena ilmiönä, eivät niinkään kohdetekstin erityiset tekstuaaliset piirteet.⁹

Kirjeromaani palauttaa kuitenkin fiktiivisen mielen kuvauksen juurilleen – kirjoitukseen. Kirjoitus ei ole pelkästään mentaalisen toiminnan heijastusta, vaan myös, usein korostetusti, sen *tuottaja*.

9. Marcus tekee mielitieteille kumartavan tehtävänasettelunsa selväksi jo alussa korostamalla sitä, miten kirjallisuuden tutkimus voi *hyödyttää* meitä, kun yritämme ymmärtää itsepetosta psykologisena ilmiönä (Marcus 2006, 129). Tästä kognitiivispsykologisesta hyötyajattelusta mainittiin jo tutkielman johdannossa: Humbert Humbert opettamassa etiikkaa ja sofistikoitunut raiskaaja Lovelace täsmentämässä skitsofrenian määritelmää (ks. Zunshine 2006, 90–91, 113).

Vaarallisissa suhteissa tai *Pamelassa* kirjoittaminen usein edeltää niin tunteita kuin toimintaakin ja siten käänteisesti tuottaa sen todellisuuden, jota sen arkipäiväisemmin ymmärrettynä tulisi kuvata. Altman huomauttaa tästä kirjeiden taipumuksesta toimia itseään toteuttavina ennusteina: “Mr. B:n havainto Pamelan kirjeistä hänen ”romaaninaan”, heidän romaninaan – jonka lukija ja henkilöhahmo B itse on samanaikaisesti – muistuttaa Valmontin ja Merteuil’n tietoisuutta itsestään oman kertomuksensa luojina ja lukijoina” (Altman 1982, 105). Lisa Zunshine (2006, 82–86) huomauttaa, että juuri kirjeromaanista voimme löytää tyypillisen epäluotettavan kertojan, jollaisia on totuttu enemmänkin etsimään modernistisista ja postmodernistisista teksteistä: Zunshinen esimerkkitaipaus, Richardsonin *Clarissan* (1747–48) ahdistelija Lovelace, saa romaanin kokonaisuudessa tarpeeksi tekstuaalista valtaa johdatellakseen lukijan paikoin uskomaan oman versionsa viettelyskertomuksesta. Tulkinnanvaraiseksi kuitenkin jää, missä määrin Lovelace itse tempautuu oman kertomuksensa vietäväksi ja harhautuu luulemaan, että Clarissan pakoyritykset ovat vain rakastavaisten kisailua. Zunshinen mukaan Lovelace on myös oireellinen esimerkki henkilöahmosta, joka – hieman skitsofreenikon tavoin – uskoo pystyvänsä lukemaan toisten henkilöahmojen mieltä, mutta erehtyy kohtalokkaasti (emt. 89–100).

Zunshinen soveltama mielen teoria on ylipäätään keskeinen kirjeromaanin traditiossa. Zunshine on kuitenkin vaitelias sen suhteen, miten näiden (näennäisen) intersubjektiivisesti tuotettujen mielten tekstuaalisuus vaikuttaa kirjoitettujen mielten laatuun tai niiden tulkintaan. Niin Lovelace, Clarissa kuin muutkin taitavasti kirjoittavat henkilöahmot lähestyvät oman retoriikkansa avulla niiden tekstien *tekijyyttä*, joiden tuotoksia itsekkin ovat: he eivät rakenna kirjoituksellaan ainoastaan toisten henkilöiden, vaan myös oman tajuntansa. Tämä on paradoksi, joka uhkaa narratologisissa (vaikkapa epäluotettavuutta käsittelevissä) tutkimuksissa yhä uudestaan purkaa eroa kerrotun maailman ja sitä tuottavan kerronnan – tai mimesiksen ja diegesiksen – välillä. Jos fiktiivisessä todellisuudessa osoitetaan yhä uudestaan, miten henkilöahmot erehtyvät kohtalokkaalla tavalla toistensa aivoitusten

suhteen, miten voimme luottaa yhtään paremmin kirjoittavaan tai kertovaan mieleen? *Vaarallisia suhteita* näyttää, miten tajunnankuvaus itsessään on kirjallisen epäluotettavuuden tyyssija.

Laclos'n romaanissa todellisuuden ja tajunnan tekstualisoitumisen voidaan ajatella olevan kahdenlaisen epäluotettavuuden tulosta: A) subjektiivisen tunteellisuuden, jossa hallitsematon (välitön) kokemuksen ilmaisu menee yleisölle suuntautuvan kertomisen edelle ja B) taiteellisen organisoinnin, jossa kielellisten, kirjallisten ja geneeristen kehysten välityksellä sekä maailma että kokemus järjestetään halutunlaisiksi. Lopulta *Vaarallisia suhteita* kuitenkin C) purkaa monissa kohdin näiden kahden ilmaisutavan väliset oppositiot ja paljastaa kirjeiden takaa niitä hallitsevan *double existence*'in.

Tunne

1700-luvun ranskalaisessa tieteessä ja filosofiassa nainen nähtiin olentona, joka on miestä lähempänä luontoa, ja joka on sekä fyysisiltä että psyykkisiltä ominaisuuksiltaan herkempi ympäristönsä vaikutuksille (ks. Ikonen 2000, 148). Tämä luonnollisuus ja mielen *sensibilité* asettuvat vastakkain kaikenlaisen organisoinnin ja hallinnan, myös taiteellisen ja verbaalisen sommittelun kanssa, jolloin naisellisena kirjoituksena pidettiin juuri hallitsematonta tunteiden ja impressioiden purkausta (ks. esim. Kauffman 1986; Jackson 1989, 166–167). Kuten Linda S. Kauffman osoittaa, myös vuosisatoja kestänyt kiista vuonna 1669 ranskankielisinä julkaistujen *Portugalilaisten kirjeiden* (*Lettres Portugaises*, suomennettu nimellä *Sisar Marianan rakkauskirjeet*) alkuperästä perustuu vastakkainasettelulle miehisen sommittelun ja naisellisen kirjoittelun välillä. Kiihkeiden rakkauden ja katkeruuden tunteiden kuvauksen välitön ekspressiivisyys on saanut monet uskomaan, että kirjeet ovat aitoja ja niiden kirjoittaja on portugalilainen nunna Maria Alcoforado. Toisaalta kirjeiden kirjallinen nerokkuus on vakuuttanut toiset siitä, että kirjeiden kääntäjäksi merkitty ranskalainen Guillera-gues onkin niiden todellinen kirjoittaja – jolloin siis miehinen kyky

taiteelliseen organisointiin olisi synnyttänyt illuusion naisellisesta tunteesta. (Kauffman 1986, 92–98.) Tästä kaksijakoisuudesta huolimatta *Portugalilaisten kirjeiden* innoittama epistolaarinen kirjallisuus oli pitkään feminiinisen kirjoituksen ja feminiinisen kokemuksen kuvauksen kuninkuuslaji (ks. tästä Kauffman 1986; Goldsmith 1989; Jensen 1995; Ikonen 2000, 161).

Voimakkaiden tunteiden sekoittamassa kirjoituksessa ansioituu parhaiten rouva de Tourvel, joka toteaa tyylistään uskotulleen, rouva de Rosemondelle: ”Je me suis, je crois, beaucoup égarée dans cette Lettre; je le présume au moins par le trouble où je n’ai pas cessé d’être en vous écrivant” (*LD*, 390); ”Luulen, että olen kirjoittanut kovin sekaisin; oletan, että se johtuu suuresta häädästäni” (*VS*, 405). Tourvelin kirje (124.) uskotulleen käyttää kieltä tavalla, joka ennakoiki kaikkein konventionaalisimpia tajunnan esittämisen syntaktisia keinoja: huudahduksia (”Et j’étais réservée à tant d’humiliation!”), itselle osoitettuja kysymyksiä (”Hé! qu’a-t-il besoin de me revoir encore? que sommes-nous à présent l’un à l’autre?”) ja keskittyy varsinaisten tapahtumien kuvaamisen sijasta esimerkiksi kauhukuviin tulevaisuudesta (”Enfin, je le verrai s’éligner...”).

Tyypillisenä esimerkkinä kirjemuodon yhteydestä moderniin tajunnankuvaukseen voidaan pitää 102. kirjettä, jossa rouva de Tourvel vuodattaa ystävälleen rakkauttaan Valmontia kohtaan: ”Recevez aussi celui que je fais de ne vous dérober aucune de mes actions; [...] ainsi engagée à vous dire tout, je m’accoutumerai à me croire toujours en votre présence” (*LD*, 324); ”Ottakaa vastaan myöskin se vala, etten salaa Teiltä mitään siitä, mitä teen [...] näin totun kertomaan Teille kaiken ja minusta tuntuu, että olisin koko ajan Teidän seurassanne” (*VS*, 331). Ystävälle, joka sattuu olemaan Valmontin täti rouva de Rosemonde, jää Tourvelin tunnustuksellisessa kirjoituksessa kovin passiivisen yleisön rooli, sillä rakkauden riivaaman presidentinrouvan teksti on enimmäkseen ajatusmonologia, jota vain paikoin siivittävätkin puhuttelevat huudahdukset (”Ô mon amie!”). Uskottu ystävä puuttuukin Tourvelin kirjoitustapaan: ”Si je n’avais été instruite que par elle, j’ignorerais encore quel est celui que vous aimez; car en me parlant de

lui tout le temps, vous n'avez pas écrit son nom une seule fois" (LD, 325); "Jos en tietäisi asioista kuin sen, mitä kirjeissä lukee, ei minulla olisi aavistustakaan, ketä rakastatte; sillä puhutte hänestä koko ajan ettekä kirjoittanut hänen nimeänsä kertaakaan" (VS, 333). Myös Richardsonin Pamela ajautuu kirjeissään vanhemmilleen käyttämään herra B:stä tuttavallista kolmannen persoonan pronominia, vaikka korostaakin toistuvasti isäntänsä korkeata ja autoritääristä asemaa suhteessa itseensä, "such a poor servant as I".

- (7) Hän on nyt näyttäytynyt oikeassa karvassaan, ja minusta ei mikään näytä niin mustalta ja kauhistavalta. Minä en ole ollut jouten, vaan olin tuon tuostakin piirtänyt paperille, kuinka hän viekkain pikkuastein paljasteli häijyjä tarkoituksiaan; mutta joku varasti kirjeeni, ja minä en tiedä mihin se on joutunut. Se oli hyvin pitkä. Pelkään, että se, joka oli kyllin halpamainen pahuuteen yhdessä suhteessa, ei tätäkään empinyt. Mutta olkoon se miten tahansa, muuhun ei hän voi sitä käyttää kuin ehkä hävetäkseen *omasta* puolestaan, *minun* joutumattani siitä sekaannuksiin; sillä hän näkee vain, että minä olin päättänyt pysyä siveänä ja ylpeilin köyhien vanhempieni kunnollisuudesta. (*Pamela vainottuna*, 22–23)

He has now shewed himself in his true colours, and, to *me*, nothing appears so black, and so frightful. I have not been idle; but had writ, from time to time, how he, by sly mean degrees, exposed his wicked views; but somebody stole my letter, and I know not what has become of it. It was a very long one. I fear, he that was mean enough to do bad things, in one respect, did not stick at *this*. But be it as it will, all the use he can make of it will be, that he may be ashamed of *his* part; I not of *mine*: for he will see I was resolved to be virtuous, and gloried in the honesty of my poor parents. (*Pamela, or, Virtue Rewarded*, 10)

Omista kirjoittamistavoistaan hyvin tietoinen Pamela toteaaakin: "Kenties minä hänettelen häntä liian paljon; mutta on hänen oma vikansa

jos niin teen. Sillä miksi hän hukkasikaan kaiken arvokkuutensa minun silmissäni?” (*Pamela vainottuna*, 23); ”May-be, I *he* and *him* him too much: but it is his own fault if I do. For why did he lose all his dignity with me?” (*Pamela, or...*, 11).

Kun Tourvel tai Pamela käyttävät tunteidensa kohteesta kolmannen persoonan pronominia, he eivät enää ajattele ilmaisuaan vastaanottajan kannalta (jolle pronominin viittaussuhde voi jäädä hämäräksi), vaan keskittyvät kielellistämään kokemustaan *itselleen*. Ensisijaisena tarkoituksena ei ole kertoa tapahtumista jollekin toiselle, vaan kieli ikään kuin kääntyy kohti käyttäjänsä, kirjoitukseksi ilman lukijaa. Todorov (1967, 14) käyttää yllä lainattua esimerkkiä (Tourvelin tavasta olla mainitsematta Valmontia nimeltä) esimerkkinä epätarkoituksenmukaisesta puheesta (*la parole inadéquate*), joka motivoituu ennemmin kirjallisen kuin referentiaalisen funktion kautta kiinnittäessään huomiota luomansa viittaussuhteen vajavaisuuteen. Esimerkki yhdistää siis tajunnankuvauksen ja kielellisen itserefleksisyyden: ikään kuin kirjemuoto kommentoisi omaa taipumustaan kääntyä viestinnästä sisäiseksi monologiksi. Tämä ajatus saa parodisen ilmaisunsa myös siinä, miten edellä siteeratun katkelman mukaan Pamelalta häviää pitkä tilityskirje, jossa hän on puolustanut siveyttään ja hehkuttanut perhetaustansa hyveellisyyttä: jos kirje on yksinkertaisesti kadonnut, se on jäänyt yleisöttömäksi ajatusmonologiksi, mutta jos Mr. B on varastanut sen niin kuin Pamela epäilee, hyveellisyydellään keimaileva ”tajunta” on saanut nälkäisen yleisön – kuten romaanin edetessä tapahtuukin, kun isäntä alkaa availla Pamelan kirjeitä.

Jean-Louis Cornille erottaa epistolaaressa kirjoittamisessa kaksi funktiota, jotka asettuvat osin vastakkain: oman tunteen ilmaisun ja toisen tunteisiin vaikuttamisen. Siinä missä *Portugalilaisten kirjeiden* sisar Mariana toteaa kirjoittavansa ”enemmän itselleni kuin teille”, markiisitar de Merteuil varoittaa nuorta Cécileä moisesta hölmöydestä (”kirjoitatte hänelle ettekä itsellenne”). (Cornille 2001b, 72.) 1600-luvun lukijoille Marianan kirjeet merkitsivät lukijakuntaa hätkähdyttävää siirtymää sievistelevistä epistolaaressa manereista intohimon ilmaisun suoruuteen. Impressionistisen käänteeseen seurauksena myös kirjeen

vastaanottaja jää taka-alalle, kun heti ensimmäisen kirjeensä alussa sisar Mariana puhuttelee ambivalentisti, joko rakastettunsa sijasta tai tämän lisäksi, omaa rakkauden tunnettaan: "Considère mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah! malheureux, tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses." (*Lettres Portugaises: Première Lettre.*) "Ajattele, sydämeni, kuinka varomaton sinä olet ollut. Voi, sinua onnetonta! Annoit pettää itseäsi ja petit samalla minuakin pilvilinnoillasi." (*Sisar Marianan rakkauskirjeet*, 17.) (Ks. tästä myös Kauffman 1986, 100.)

Voidaanko siis tulkita, että kirjeromaanissa, johon kerronnan sisäisen kommunikaation malli¹⁰ tuntuu istuvan mitä luontevimmin, tämä viestintätilanne voi muuttua sisällöllisten piirteiden ja kielellisten muotoilujen seurauksena, vaikkapa yksittäisen lauseenkin kohdalla? Ainakin monissa Laclos'n romaanin kirjeissä on havaittavissa usein pienoiskoossa sama "sisäinen käänne", jota kirjemuotoinen kerronta kokonaisuudessaan on ollut edistämässä romaanikirjallisuuden kehityksessä. Tämä käänne edellyttää kirjemuodon totunnaisten kaavojen osittaista murtumista, sillä kirjeen kirjoittamisen konventioissa korostuu suuntautuminen kohti yleisöä. Altman kuitenkin osoittaa strukturalistisessa analyysissään epistolaaarisesta kerronnasta, että tämänkaltainen vastaanottajan (uskotun) "katoaminen" on toistuva konventio silloin, kun kirjeen kirjoittaja on shokkitilassa (*eclipse of the confidant*; Altman 1982, 57–59).

Radikaaleimman vastakohdan hallituille, kohti vastaanottajaa suuntautuville epistolaaarisen kirjoittamisen figureille luo rouva de Tourvelin viimeinen kirje (161.), jonka hänen kamarineitonsa on sanelusta kirjannut ylös emäntänsä kuolinvuoteen äärellä. Kirje ei ole ainoastaan sisältönsä puolesta epäjohdonmukainen, vaan jättää lopulta avoimeksi myös sen, kenelle se on osoitettu (*La Présidente de Tourvel à...*). Hysteriset fragmentit on osoitettu vuoroin Valmontille ("Être cruel et malfaisant, ne te laisseras-tu point de me persécuter?"), vuoroin aviomiehelle ("Et toi, que j'ai outragé [...] Viens punir une femme infidèle"), vuoroin avunpyynnöiksi ystäville ("aidez-moi à le

10. Jakobson 1987, 66; Jakobsonin mallihan perustuu postimetaforaan lähettäjiineen ja vastaanottajiineen.

combattre”), vuoroin ei kellekään. Puhutteluilla Valmontille ja aviomiehelle alkanut kirje kääntyy ajatusmonologiksi, jossa Valmont on vain *il* ja *lui* – vaihtuakseen jälleen Valmontin puhutteluksi, mutta nyt harhaisen näyn kautta: Tourvel luulee kohtaavansa rakastettunsa. Rajankäynti hallitun ilmaisun ja subjektiivisen tunteenpurkauksen välillä käy erityisen näkyväksi, kun Tourvel heureissaan vuoroin sinuttelee, vuoroin teitittelee Valmontia. Tietoisen ironisesti presidentin rouvan taholta tai ei, saneltu kirje päättyy virallisiin jäähyväisiin: ”Adieu, Monsieur”. Kuolemantaudin kourissa taistelevalla sankarittarella menevät kirjeen saneleminen, omat sisäisen maailman visiot ja havainnot ulkomaailmasta sekaisin; kirjeeksi muutettuna nämä puolihoureet tuottavat ambivalentin viestinnällisen tilanteen, jossa Valmont (*toi, vous, il, Monsieur*) on paikoin yleisö, paikoin poissaoleva vihan ja kaipauksen kohde, paikoin hallusinaatio. Kirjeeksi muutettuna sairaan puheesta tulee samalla tavalla yleisötöntä/lukijatonta kirjoitusta kuin modernin romaanikerronnan tajunnankuvauksesta. Cornille toteaa sattuvasti, että Tourvelin jäähyväiskirje osoittaa miten epistolaarista taistelua ei lopulta käydä viettelijän ja siveytensä puolustajan välillä, vaan feminiinisen sensibilitetin sisäisenä kädenvääntönä; libertiini-Valmont on vain viestintuoja ja ”diskursiivinen funktio” (Cornille 2001a, 174). Tuleeko rakastajasta siis intohimon kielellisellä tasolla, paradoksaalisesti, aisankannattaja?

Avoimeksi jääkin, tarkoittaako Tourvel puhetulvaansa lopulta kirjeeksi – siis kommunikaatioksi. Tekstuaalisilta piirteiltään tämä kirje muistuttaa paljolti kerrontaa, jota Meir Sternberg (2005) kutsuu ”tiedostamattomaksi diskurssiksi”, fiktiivisestä henkilöahhmosta kumpuavaksi tekstuaaliseksi läsnäoloksi, jota värittävät usein sattumanvaraisuus, tunnepohjaisuus, elliptisyys ja pronominiin viittauskohteiden hämärtyminen (emt. 249). Vaikka Sternberg puhuukin tavallaan uudella nimellä siitä, jota perinteinen tutkimus on nimittänyt tajunnanvirraksi tai ajatusmonologiksi, hänen esittämänsä laajempi kommentti aiheesta on ajankohtainen koko narratologisen tutkimuskentän kannalta: liian vähän on kiinnitetty huomiota siihen, missä määrin kertomuksen tajunnan keskuksina, kertojina tai fokalisoijina, toimivat

henkilöhahmot tiedostavat itse välittävänsä jonkinlaista kertomusta jollekin yleisölle. Tämä aspekti on unohdettu usein myös epäluotettavuuden tutkimuksessa. Voidaanko esimerkiksi sisäisen ajatusmonologin subjektilta vaatia luotettavuutta? Eikö juuri hetkellisyys ja sitä kautta saavutettava sisäisen maailman mimeettisyyden illuusio vedä väkisin-kin mattoa ulkoisen luotettavuuden alta, joka puolestaan perustuu retrospektiivisesti saavutettavaan koherenssiin ja objektiivisuuden tavoitteluun – siis diegeettisiin hyveisiin? Tourvelin sanelema kirje on liminaalinen lajissaan, joka perustuu välitteisyyteen (vrt. Altman 1982, 13–46; *epistolary mediation*) ja on aina lähtökohtaisesti suunnattu vastaanottajalle. Se dramatisoi tajunnankuvauksen kaksijakoista asemaa toisaalta diskurssina, joka jollain tavalla kielellistyy, irtautuu subjektistaan ja suuntautuu kohti toista (eli lukijaa); toisaalta sisäisenä, jakamattomana ja yksityisenä, joka kielelle muutettuna tuottaa vain kommunikatiivisen harhan.

Voidaan kuitenkin kysyä, kumpi on radikaalimpaa epäluotettavuutta: kommunikatiivisen vai mimeettisen harhan tuottaminen. Jälkimmäisestä käy esimerkkinä edellä mainittu tunteenpurkauksen tekstuaalisia tunnusmerkkejä jäljittelevä Valmontin kirje 68. (”*ce désordre, qui peut seul peindre le sentiment*”), joka todistaa, että näennäisen epäreflektiivisellä kertojalla saattaa hyvinkin olla *a method in madness*.

Taide

Markiisitar de Merteuil on 1700-luvun ranskalaisen kulttuurin paha-maineininen arkkityyppi, hyveellisen naisen (*l'honnête femme*) vastakohta. Kuten Teemu Ikonen toteaa summatessaan 1700-luvun gender-käsityksiä, taidetta tunteva, rooleilla leikkivä ja illuusioiden luomiseen pyrkivä aktiivinen nainen on uhka: ”[Merteuil] on varoittava esimerkki siitä, miten kirjallisuutta voi käyttää väärin. Mme de Merteuil’n sosiaalinen identiteetti vastaa moraalisesti tuomittavaa teosta, joka ulkoisella viehättävyydellään viettelee pahaa-aavistamattoman lukijansa.” (Ikonen 2000,

151.) Taide ja viettelys ovatkin *Vaarallisissa subteissa* yhtä. Merteuil ja Valmont osoittavat viettelys- ja lankeemustilanteiden skemaattisuuden usein juuri yhdistämällä ne kirjeissään fiktiivisiin esikuviiin. Kirjoitettuna koetut tilanteet puolestaan lähenevät entisestään kirjallisia esikuviaan – tai ne on verbalisoitu uskollisena näiden esikuvien antamille malleille. Teos kääntää erityisesti Merteuil'n hahmon välityksellä toden ja representaation suhteen ylösalaisin, ja niin tajunnankuvauksen kuin epäluotettavuudenkin kannalta tällä on vakavia seurauksia. Kumpi on ensin, teksti vai kokemus? Valmont uhoaa Merteuil'lle johdattavansa Tourvelin richardsonilaiseen ansaan – ”d'en faire une nouvelle Clarisse” (*LD*, 351) – ja toisaalta Tourvel ennakoi jo tämän tekstuaalisen hyökkäyksen kantamalla makuuhuoneeseensa ”Kristillisten ajatusten” lisäksi *Clarissan* (ks. 107. kirje). Laclos-tutkijat ovat pohtineet, onko se, että Tourvel ei lopulta kuitenkaan lue Richardsonin romaania, merkki Laclos'n irtisanoutumisesta richardsonilaisesta asetelmallisuudesta (ks. Cornille 2001a, 164–165).

Laclos'n romaanin teemaa henkilöahmoista oman todellisuutensa ja toisten henkilöiden todellisuuksien kirjoittajina käsittelee kaikkein ilmeisimmin kirje 81., jossa Merteuil paljastaa Valmontille juonittelun ja manipuloinnin elämänoppinsa. Hän saarnaa *herkistä* naisista,

- (8) joiden valtava mielikuvitus panee melkein uskomaan, että heidän aistinsa on heidän päässään; he eivät ole koskaan ajatelleet ja sekoittavat koko ajan rakkauden ja rakastajan toisiinsa; he pitävät hulluudessaan sitä henkilöä, jonka kanssa he ovat etsineet iloa, sen ainoana omistajana [...]. (*VS*, 243)

Dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête; qui, n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant; qui, dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire; [...]. (*LD*, 246)

Pahimman ivan kohteeksi Merteuil'n kirjeessä joutuvat kuitenkin *tunteelliset* naiset,

- (9) jotka rakkaus saa niin helposti ja niin voimakkaasti pauloihinsa; jotka tuntevat tarvetta ajatella sitä vielä silloinkin, kun eivät enää nauti siitä; jotka antautuvat varauksetta kuumille ajatuksillensa ja synnyttävät niistä niin suloisia, mutta heille itselleen niin vaarallisia kirjeitä [...]. (VS, 243)

dont l'amour s'empare si facilement et avec tant de puissance; qui sentent le besoin de s'en occuper encore, même lorsqu'elles n'en jouissent pas; et s'abandonnant sans réserve à la fermentation de leurs idées, enfantent par elles ces Lettres si douces, mais si dangereuses à écrire [...]. (LD, 246)

Itsensä Merteuil kohottaa näiden naisten arkkityyppien yläpuolelle,

- (10) sillä minun menettelyni ei ole sattumasta riippuvaa, harkitsematta hyväksytyä ja tottumuksen takia toistettua niinkuin toisten naisten; se on ajatuksieni hedelmä; minä olen itse luonut periaatteeni ja voin sanoa, että ne ovat minun työtäni. (VS, 243–244)

car ils [mes principes] ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude; ils sont le fruit de mes profondes réflexions; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage. (LD, 246)

Kuten markiisitar toteaa alkutekstissä, hänen toimintansa ei ole ainoastaan tarkkaan harkittua vaan *hän on itse oma teoksensa* (*mon ouvrage*). Tämä ratkaisevan metatekstuaalinen kirje päättyy markiisittaren toteamukseen: ”voilà notre Roman” (LD, 254).

Laclos'n romaani onkin monessa mielessä myös markiisitar de Merteuil'n romaani: markiisitar ja Valmont eivät ole vastuussa ainoastaan omista kirjeistään, vaan ohjailevat (ja suorastaan sanelevat) na-

iivimpien henkilöhahmojen (Cécilen ja Dancenyn) kirjeitä; kuitenkin myös Valmont saa lopulta merkittävimmät ohjeet markiisittarelta, niin kirjeenkirjoitustekniikoiden kuin tositoiminnan suhteen. Merteuil'n rooli lähestyy kirjallista tekijyyttä, sillä hänen kykynsä manipuloida muita henkilöitä ulottuu yksittäistä kirjettä laajemman tekstuaalisen kokonaisuuden manipuloinniksi. Merteuil lähestyy romaanin tekijyyttä myös syvemmissä tulkinnallisissa merkityksissä; markiisittaren esittäminen taitavan romaanikirjailijan kaltaisena, laajasti sivistyneenä ja huippuälykkäänä yksilönä kieli tekijän sympatiasta tätä moraalisesti turmeltunutta henkilöahmoa kohtaan. Jälleen voidaan puhua *double existence*:stä: Laclos kehystää romaaninsa alun esipuheisiin, jotka tuomitsevat markiisittaren toiminnan, sekä loppuun, jossa markiisitar kokee karvaan sosiaalisen ja emotionaalisen tappion; kuitenkin koko muu teos alun ja lopun välillä on yhtä tribuuttia markiisittaren nerokkuudelle.

Siten *Les Liaisons dangereuses* on kokonaisuudessaan jonkinlainen genetteläinen *métalepse de l'auteur*. Uskottomuuden, romanssin ja viettelyksen teemat ovat niin läpeensä kirjallisia, että usein ne päätyvät tematisoimaan myös lukemista ja kirjoittamista. Genette huomauttaa, että jo sanamuoto ”Virgile fait mourir Didon” – sen sijaan, että todettaisiin Vergiliuksen *kertovan*, että Dido kuolee – sisältää metalepsiksen (Genette 2004, 12). Tämä sanamuoto, joka muistuttaa meitä fiktiivisen maailman keinotekoisuudesta ja kirjoittajan vallasta, läpäisee myös tavan, jolla Merteuil ja Valmont puhuvat omasta todellisuudestaan; keskellä projektia, jonka tarkoituksena on turmella nuori Cécile Volanges ja jossa hänen pahaa-aavistamaton ihailijansa ritari Dancenyn on välikappaleena, Merteuil toteaa Valmontille: ”C'est de vos soins que va dépendre le dénouement de cette intrigue. Jugez du moment où il faudra réunir les Acteurs.” (*LD*, 192.) ”Teistä riippuu tämän intrigin ratkaisu. Ajatelkaa sitä hetkeä, jolloin nämä kaksi näyttelijää on päästettävä yhteen.” (*VS*, 181.) Narratologisesti olisi harhaoppista väittää, että fiktiiviset henkilöt voisivat esiintyä metaleptisesti samassa fiktiivisessä todellisuudessa, jossa elävät. Kuitenkin Laclos'n romaani tuottaa paikoin tämänkaltaisen efektin, koska sen maailma on ennen

kaikkeaa diskursiivinen – tai paremminkin, kaikki fiktiiviset maailmat ovat diskursiivisia, mutta Laclos'n romaani tekee tämän seikan näkyväksi siinä, miten Merteuil'n ja Valmontin kirjalliset figuurit edeltävät ja tuottavat henkilöhahmojen todellisuutta. Siksi heidän sosiaaliset performanssinsa saattavat muistuttaa tyypillistä metaleptistä kuviota, jossa kirjailija sekaantuu itse tuottamansa maailman tapahtumiin. Mutta missä näemme itse Laclos'n? Diegeettisen tason metaleptisyys heijastuu myös kertomuksen hierarkian ylemmille tasoille: ei ainoastaan fiktiivinen maailma, vaan myös sen tuottavat kielelliset ja kerronnalliset rakenteet palautuvat Merteuil'hin – eli Merteuil palautuu todelliseen kirjailijaan?

Kuten Nünning (1999, 2005) ja monet muut ovat huomauttaneet, klassiseen epäluotettavuuden määritelmän kompastuskivi on oletus implisiittisestä tekijästä, jonka lukija pystyy konstruoimaan teoksen arvojen ja merkitysten takuumieheksi. Jos lukijan tehtäväksi jää tunnistaa kertojan arvojen yhteensopimattomuus mahdollisten kirjailijan arvojen kanssa – tehdä ”kypsä moraalinen päätelmä” (Booth 1961/1991, 307) – moraalista arvoista täytyisi olla jonkinlainen konsensus, jonka (hyvät) kirjailijat ja (hyvät) lukijat allekirjoittaisivat. Booth (emt. 157) käyttää Markiisi de Sadea esimerkkinä kirjailijasta, jonka arvot ovat todennäköisesti ristiriidassa lukijan tunnustamien arvojen kanssa. Saden *Justinessa* (1791) ”moraaliton moraalisuus” -koodi onkin viety huippuunsa. Romaani alkaa pitkäköllä omistustekstillä kirjailijan ystävättärelle Marie-Constance Quesnet'lle, jossa Sade perustelee teoksen eksplisiittistä sisältöä sen moraalilla ja varoittavalla *exemplum*-arvolla:

- (11) lyhyesti sanoen käyttää julkeimpia kohtauksia, erikoisimpia tilanteita, kauhistavimpia periaatteita, voimakkaimpia siveltimenvetoja vain siksi että tällä kaikella luotaisiin eräs jaloimmista moraalin oppitunneista, mitä ihminen on koskaan saanut. Myönnettäköön, että se merkitsee maaliin pyrkimistä tähän saakka melko harvoin kuljettua tietä käytäen. (*Justine, eli Hyveellisen neidon kovat kokemukset*, 10)

hasarder en un mot les peintures les plus hardies, les situations les plus extraordinaires, les maximes les plus effrayantes, les coups de pinceau les plus énergiques, dans la seule vue d'obtenir de tout cela l'une des plus sublimes leçons de morale que l'homme ait encore reçue; c'était on en conviendra, parvenir au but par une route peu frayée jusqu'à présent. (*Justine, ou Les Malheurs de la vertu*, 28)

Tämän jälkeen myös romaanin ulkopuolinen kertoja jatkaa samaan sävyyn kuin omistuksen tekstuaalinen Sade ja perustelee aluksi laajasti kertomuksen filosofista oikeutusta ja puolustaa hyvettä: "[...] on endurcit difficilement un bon cœur, il résiste aux raisonnements d'une mauvaise tête, et ses jouissances le consolent des faux brillants du bel esprit" (*Justine, ou...* 33); "[...] on vaikeaa kovettaa hyvää sydäntä, se vastustaa pahojen ajatusten järkeilyä ja sen mielihyvä korvaa säkenöivän mielen valheellisen loistokkuuden" (*Justine, eli...* , 14). Koska koko romaani kuitenkin on parhaimmillaan säkenöivän mielen valheellista loistokkuutta, implisiittistä tekijää on kovin vaikea konstruoida muuksi kuin säädyttömyyksiä rakastavaksi libertiiniksi. Teksti toimii kuin esimerkissä (6) siteerattu Valmontin kirje Tourvelille, jonka hän kirjoittaa rakastajattarensa sängyssä: kuvaannollinen, sisäisiin kamppailuihin viittaava tulkinta palautuukin takaisin lihallisiksi nautinnoiksi.

Kuka siis on *Justinessa* epäluotettava? Tekstistä konstruoitavissa oleva implisiittinen Sade on vähintäänkin *arveluttava* suhteessaan niin 1700- kuin 2000-luvunkin eettiseen doksaan; toisaalta romaanin alussa hyvettä saarnaava kertojaääni on *epäluotettava* juuri suhteessa tähän tekijäkuvaan. Ja edelleen: omia arvioitaan siellä täällä viljelevä kertoja paljastuu myöhemmissä kohdissa jokseenkin *ristiriitaiseksi*, jolloin kertojan voi hyvinkin ajatella edustavan Saden *valheellista* retoriikkaa, jonka tarkoitukset ovat osin myös kustannuspoliittisia. Hyveen ja paheen upotukset eivät pääty tähän: siveyden ruumiillistumaksi hekumallisesti kuvattu Justine päätyy omien sadomasokististen kokemustensa sisäkkäiseksi kertojaksi. Tästä seuraa paradoksaalinen efekti, kun kauhistunut neito kuvaa häntä kohdanneet onnettomuudet niin tarkkaan, että ne saavat paremminkin seksuaalifantasiaan hahmon.

Onko Justine itsekkin siis epäluotettava kertoja? Edelleen sama upotusrakenne toistuu kertomuksen maailmassa, jossa kaikki riettaisiin menoihin tarkoitettut yksityiset kamarit, luolat ja kabinetit ovat tyypillisesti kirkkojen tai luostarien kätköissä – pahe on siis jälleen kääritty hyveen asuun.¹¹ Tämä rakenteellinen toisto hämärtää kerronnan eri tasojen (moraalista) suhdetta toisiinsa ja korostaa teoksen luonnetta monitasoisena taiteellisena konstruktiona. *Justine* tematisoi hyveen ja paheen paradoksaalia rinnakkaiseloa – eikä vähiten juuri paradoksia kyseisen romaanin innokkaan *lukijan* mielessä. Lopulta romaani – rakentaessaan ”hyveellistä” yleisöä, joka kauhistuneena lukee filosofisia mietelmiä pahuuden monista muodoista – tuottaakin *epäluotettavan lukijan*, jonka epäluotettavuus on samanlaista kuin Justinenkin: seksuaalifantasioiden ristiriitaisessa maailmassa ”ei” tarkoittaa tunnetusti ”kyllä”, ja lukija ei aina haluakaan tehdä sitä ”kypsää moraalista päätelmää”, jota Booth kaikilta kompetenteilta lukijoilta odottaa.

Myös *Vaarallisia subteita* heittää haasteen boothilais-phelanilaisen retorisen narratologian määrittelyille kertojan epäluotettavuudesta ja implisiittisen tekijän konstruoinnista. Laclos’n romaani ei asetu yksitasoiselle hyvä–paha-akselille, koska sen maailma on niin tekstuaalisesti ehdollistunut, että ”hyvyys” redusoituu uudestaan ja uudestaan hyväksi kirjoittamiseksi. Erityisesti tämä korostuu siinä, miten Valmont ja Merteuil luovat itselleen ja muille kirjoittamalla ne ”sisäiset todellisuudet”, joista totuudellisten ja moraalisesti oikeiden käsitysten tulisi kummuta. Toisaalta myös retorisen narratologian yksioikoinen etiikkakäsitys on alkanut murtua, jolloin tilaa syntyy *Vaarallisten subteidenkin* kaltaisten tekstien analyysille. James Phelanin (2007) viimeisin painava puheenvuoro epäluotettavuuskeskusteluun heittää nimittäin peliin *yhdistävän epäluotettavuuden* käsitteen (*bonding unreliability*), joka toimii usein rinnakkain ja vastakkain *vieraannuttavan epäluotettavuuden* (*estranging unreliability*) kanssa. Phelanin otollisena esimerkkinä on *Lolita* ja muun muassa Humbertin kyky lähentyä

11. Roland Barthes (1977, 4, 15–17, *passim*) tulkitsee samantyyppisten homologioiden kautta sadelaisen maailman rakennuksia analogisena markiisin kirjallisten strategioiden kanssa: eristetyt tilat, joissa libertiini elämäntapa kukoistaa, luovat myös hedelmällisen tyhjiön kielen ja ilmaisun uudistumisen kannalta.

lukijaa hetkellisesti vertautumalla luojaansa Nabokoviin (emt. 233). Merteuil ja Valmont ovat tässä suhteessa samaa genreä Humbertin kanssa. Edelleen Phelan osoittaa, miten yhdysside pedofiili-Humbertin kanssa syntyy *otollisen vastakkainasettelun* kautta: *Lolitan* fiktiivinen esipuhe – parodia mainituista 1700-lukulaisista moraalin oppitunti-esipuheista – on niin kömpelösti kirjoitettu, että päästessään lopulta Humbertin kielen vietäväksi lukija tuntee pääseensä kuin omiensa pariin (emt. 234). Niin ikään Vaarallisissa suhteissa lukija liittoutuu pahojen viettelijöiden kanssa, koska heidän fabulointinsa ovat taidokkaampia kuin toisten henkilöhahmojen ”totuus”.

Merteuil esittäytyy siinä määrin klassisten naisellisten tunnereaktioiden mestarina, että hänen käytöksensäkin rinnastuu kirjallisiin figureihin:

(12) Olin niin kiero, että annoin käteni vapista antaessani sen hänelle, katsoin kävellessäni maahan ja hengitin kiivaasti. Vaikutin siltä, kuin olisin aavistanut tappioni ja pelännyt voittajaani. Hän [Prévan] havaitsi kaiken ihmeen hyvin; ja tuo petturi muuttikin heti sekä ääntään että käytöstään. Hän oli ollut loistava ja kohtelias, nyt hänestä tuli hellä. (VS, 266)

J’eus la malice, en acceptant [sa main], de mettre dans la mienne un léger frémissement, et d’avoir, pendant ma marche, les yeux baissés et la respiration haute. J’avais l’air de pressentir ma défaite, et de redouter mon vainqueur. Il le remarqua à merveille; aussi le traître changea-t-il sur-le-champ de ton et de maintien. Il était galant, il devint tendre. (LD, 266)

Samoin kuin Valmont tuottaa kirjeissään Tourvelille illuusion rakastuneen hämmennyksestä, Merteuil luo ulkoisten merkkien avulla vaikutelman sisäisen maailman myllerryksestä (”J’avais l’air de...”). Tekstuaalisia ja kerronnallisia konventioita on lähes mahdoton erottaa tunteen konventioista. Edellä lainattu kohta sisältää kuitenkin moninkertaisesti upotetun tietoisuuden sosiaalisten tilanteiden skemaat-

tisuudesta: myös viettelyn kohteena oleva Prévan on manipulaattori, joka ei suinkaan ilmaise tunteitaan huolenpidollaan, vaan käyttäytyy kuten olettaa viettely-yrityksen kohteen haluavan hänen käyttäytyvän. Merteuil tietää tämän hyvin, ja hänen toteamuksensa ”il devint tendre” on pisteliään ironinen ja samalla ilmaisee hänen ihailuaan Prévania kohtaan, joka on mestari Merteuil’n omassa lajissa.

Laclos’n romaanissa nämä intentionaalisuuden tasoja kuvaavat ”I know that you know that I know” -rakenteet tematisoituvat kirjekerroinnassa: ”sosiaaliset upotukset” saavat konkreettisen olomuotonsa monitasoisessa kirjeiden kirjoittamisen, uudelleenkirjoittamisen, lukemisen ja uudelleenlukemisen verkostossa. Näissä intersubjektiivisuuden ketjuissa Valmont ja Merteuil ovat huipulla: he eivät ainoastaan kirjoita tai sanele monia Dancenyn ja Cécilen kirjeistä, vaan lukevat toisten kirjeitä salaa, lähettävät niitä toisilleen luettaviksi ja tulkitsevat niitä niiden naiiveille vastaanottajille. Eräästä Cécilen kirjeestä Merteuil kertoo (kirjeessä 51.) huomanneensa uskontunnustuksiksi naamioituja rakkaudentunnustuksia, joita tyttö ei itse ymmärrä tekevänsä: ”elle a imaginé de prier Dieu de le lui faire oublier; et comme elle renouvelle cette prière à chaque instant du jour, elle trouve le moyen d’y penser sans cesse” (LD, 164); ”hän on keksinyt pyytää Jumalalta, että Hän saisi hänet unohtamaan Dancenyn; ja kun hän joka hetki toistaa tämän rukouksen, hän voi koko ajan ajatella Dancenytä” (VS, 150). Taas löytyy siis pahe hyveeseen kiedottuna. Merteuil huomauttaakin, että Dancenyn on ”siinä määrin Céladon¹²-tyyppi”, että hän ei osaa tunnistaa Cécilen kirjeistä uskonnollisen kiihkon alta kiihtymyksen todellista aiheuttajaa, eroottista kaipuuta. Toisin sanoen Dancenyn ei ymmärrä omassa kulttuurissaan piilevää *double existence*’in mahdollisuutta, tai ”moraalittoman moraalisuuden” koodia. Sosiaalisesti naiivi ja aatteiltaan yksioikoinen henkilö on Laclos’n romaanisissa ennen kaikkea *huono lukija*. Sen sijaan Merteuil, joka lukee, tulkitsee ja muokkaa suurinta osaa koko romaanin kirjeenvaihdosta, on ”superlukija” (Altman 1982, 96; Cornille 2001a, 169), joka tietomääränsä ja valtansa perusteella

12. Tämä Ovidius-viittaus kaihoisan ja saamattoman rakastajan arkkityyppiin on vain yksi monista Merteuil’n viljelemistä alluusioista antiikin perinteeseen, josta hän löytää sopivia malleja oman todellisuutensa rakentamiseen.

lähenee ekstradiegeettis-heterodiegeettisen kertojan asemaa. Edelleen kirjeromaanissa, joka tematisoi lukemista monin tavoin (Altman 1982, 88), tällainen superlukija lähestyy fiktion ulkopuolisen lukijan asemaa (emt. 96); Altman toteaaakin, että Merteuil'n kerronnallinen valta superlukijana saa lukijan myötäilemään tämän tapaa havainnoida fiktiivistä maailmaa (emt. 111, vrt. Phelan 2007).

Tajunnankuvauksen kannalta tämä tekijyyden ja lukijuuden korostuminen tematisoi tekstin tulkinnan ja mielen lukemisen yhteyttä. *Vaarallisissa subteissa* toisten mielten luominen liittyykin enemmän kirjalliseen luomiseen kuin normaaleihin kognitiivisiin toimintoihin: Merteuil'n ja Valmontin mielen teoria on taiteen – ehkä juuri romaanin – teoriaa. Sen sijaan, että tajunnan konstruoiminen olisi jotain johon pystyvät kaikki muut paitsi autistiset henkilöt (vrt. Zunshine), se esitetään taiteena – kirjallisuutena. Siten kirjeromaani myös tasoittaa tietä kirjallisen tajunnankuvauksen konventioille, joiden myötä lukijasta tulee se *confidant*, jolle ainoana välitetään henkilöhahmojen lausumattomia (kirjoittamattomia) tajunnanliikkeitä. Tämä taide on kuitenkin ytimeltään yhtä epäluotettavaa kuin Madame de Merteuil, jonka toiminnassa tajunnan tulkitseminen ja sen luominen sekoittuvat peruuttamattomasti.

Jos petollinen Merteuil lähestyy rakenteellisesti sekä romaanin tekijää että sen lukijaa, miten tulkitsemme implisiittisen tekijän käsitteitä? Jackson (1989, 161–162) näkee epistolaarisen kerronnan jonkinlaisena Laclos'n pakotienä tekijän vastuusta, koska hänen mukaansa kirjailija tunsu (tekijyyden) ahdistusta yrittäessään kirjoittaa feminiinisestä kokemuksesta. Kirjemuodon näennäinen polyfonisuus sallii Laclos'n ”omalle äänelle” liikkuvuuden: ”romaanin taidokkuus ei niinkään ole riippuvainen vieraiden äänien teennäisestä matkimisesta kuin kirjailijan oman sisäisen äänen tarjoamista laaja-alaisista mahdollisuuksista – siitä, että kirjailija on kotonaan yhtä hyvin sortajan, tämän apurin kuin itse uhrinkin rekistereissä” (emt. 169). Moraalisten tuomioiden sijasta lukija saattaakin päätyä tekemään Merteuil'n lailla ennemminkin ”esteettisiä tuomioita” (vrt. Phelan 2005b, 327: ”yksilöllisten lukijoiden eettiset arviot ovat erottamattomasti yhteyk-

sissä heidän esteettisiin arvioihinsa”). Niin *Vaarallisten suhteiden* kuin *Justinenkin* tekijöiden mielet ovat alttiita sille samalle taiteen epäluotettavuudelle, jota teokset itse tematisoivat; kuten Genette (2004, 20) huomauttaa, kirjailijan metaleptisillä varjoilla on niin figuraalinen kuin fiktiivinenkin luonne.

La Double existence ja taiteen murtuminen

Greta Olson (2003) esittää, että epäluotettavat kertojat voidaan jakaa karkeasti valheellisiin (*untrustworthy*) ja erehtyväisiin (*fallible*). Pinta-puolisesti katsottuna Valmont ja Merteuil kuuluisivat automaattisesti edelliseen ryhmään, heidän tunteelliset ja hyväuskoiset uhrinsa jälkimmäiseen. *La Double existence*'in koodi ja 1700-luvun kertomuksissa toistuvat hyveen, paheen ja taiteen kompleksiset suhteet purkavat kuitenkin tätä yksinkertaistettua jakoa. Richardsonin *Pamelassa* sen sijaan kirjeiden välissä esiintyy autoritääriin kertojaääni, jonka määrittelemänä Mr. B on ”elosteleva ja juonitteleva herrasmies”; Pamelan koettelemukset hän kohottaa *exemplum*-perinteen mukaisesti varoitavaksi esimerkiksi:

(13) [...] ja se kaikki osoittaa mitä kehoja keinoja salakavalat miehet häijyjen tarkoitustensa toteuttamiseksi käyttävät, sekä kuinka kauniimman sukupuolen on oltava perin varuillaan taitavia vehkeilyjä vastaan, varsinkin milloin rikkaus ja mahti yhtyvät väijymään alhaisentyistä viattomuutta. (*Pamela vainottuna*, 155)

And the Whole will shew the base Arts of designing Men to gain their wicked Ends; and how much it behoves the Fair Sex to stand upon their Guard against their artful Contrivances, especially when Riches and Power conspire against Innocence and a low Estate. (*Pamela, or...*, 92)

Mr. B tarjoaa kuitenkin Pamelan isälle suunnatussa kirjeessään toisen lukutavan – niin Pamelan vanhemmille kuin myös lukijalle, joka ei täysin vakuutu kertojaäänän moraalisisista lausunnoista:

- (14) [...] teeskennellyn yksinkertaisuutensa ja viattomuutensa ohella hän kykenee niin paljon romantilliseen sepittelyyn, etten ole moista ennen nähnyt. Sanalla sanoen tytön ovat saaneet päästään pyörälle ne haaveelliset lorukirjat, joiden pariin hän on ylenpalttisesti sulkeutunut siitä saakka kun hänen hyvä emäntänsä kuoli. Ja hän on niin olevinaan kuin olisi hän täydellisyyden kuvastin ja ikäänkuin jokainen juonittelisi häntä vastaan. (*Pamela vainottuna*, 156)

[...] with all her pretended Simplicity and Innocence, I never knew so much romantick Invention as she is Mistress of. In short, the Girl's Head's turned by Romances, and such idle Stuff, which she has given herself up to, ever since her kind Lady's Death. And she assumes such Airs, as if she was a Mirror of Perfection, and believ'd every body had a Design upon her. (*Pamela, or...* 93)

Kuin todisteeksi fabulointikyvyistään Pamela kirjoittaa pian Mr. B:n kirjeen jälkeen esitetystä kirjeestä aivan samaan opettavaiseen sävyyn kuin autoritäärinen, ulkopuolinen kertoja. Näin Pamelan oma tulkinta tilanteestaan saa yllensä kirjallisen totuuden auran.

- (15) Voi noiden herrasmiehiksi itseänsä nimittävien ääretöntä häijyyttä ja vehkeileväisyyttä! Tuosta nimestään huolimatta he kääntävät nurin kaitselmuksen suunnitelmat, saatuaan siltä runsaita keinoja hyviin töihin, ja siten saattavat itsensä ikuiseen turmioon sekä poloisen, vainotun viattomuuden tärviölle! (*Pamela vainottuna*, 168)

O the unparallel'd Wickedness, and Stratagems, and Devices of those who call themselves Gentlemen, yet pervert the Design of Providence, in giving them ample Means to do good, to their own Perdition, and the Ruin of poor oppressed Innocence! (*Pamela, or...* 99)

Edellisessä luvussa huomattiin, että Clèvesin ruhtinattaren fiktiivinen mieli saa mallinsa kiihkeästä epistolaarittyylistä; tämä havainto johti tulkintaan vapaasta epäsuorasta esityksestä, jossa henkilöhahmon into skematisoida oma kokemuksensa nousee ulkopuolisen kertojan arvioita voimakkaammaksi ("Mikä ajatus ja mikä tieto hänenlaiselleen naiselle...!"). *Pamelassa* tämä kerronnallisten perusroolien kääntymisen pääläelleen tapahtuu toisin päin: kirjoittaja-Pamelan moraalinen järkytys ("O the unparallel'd Wickedness, and Stratagems, and Devices of those who call themselves Gentlemen...") saa ikään kuin puhtia ja oikeutusta edeltäneistä ulkopuolisen, autoritäärisen kertojan hartaista sanoista ("... the base Arts of designing Men..."). Pohjimmainen vaikutus fiktiivisen mielen tulkintaan on kuitenkin sama: kirjoitus ja tajunta, tunne ja fabulointi, kokijuus ja tekijyys lankeavat yhteen.

Pamelan pohjavireenä onkin jännite kahden taiteenlajin välillä: Mr. B on omissa viettelysjuonissaan hyvinkin *artful*, mutta toisaalta hänen usein esittämänsä arvio Pamelasta kaikkein ovelimpana viettelijänä (*artful young Baggage*, *artful Slut*, *artful Wretch*) osuu myös oikeaan. Kuten edellä jo mainittiin, Pamelan kirjeiden voidaan nähdä toimivan käsikirjoituksena koko romaanin tapahtumille. Tämän tulkinnan myötä Pamelan ilmaisemat pelot siveytensä menettämisestä näyttäytyvät vähemmän impressionistisena tunteen kuvauksena ja enemmän harjittuna organisointina. Richardsonin teksti tarjoaa lopulta molempia tulkintoja – molempia taiteen lajeja – mahdollisina, mutta selvää on, että Pamela on *a mighty letter-writer*; kuten hän itse toteaa kirjeessään vanhemmilleen: "Minulla ei ole nyt muuta tehtävää kuin kirjoittaa, itkeä ja rukoilla!" (*Pamela vainottuna*, 167); "I have now nothing to do but write, and weep, and pray!" (*Pamela, or...* 82).

Linda S. Kauffman tulkitsee uudelleen feministisessä tutkimuksessaan (1986) käsityksiä, joiden mukaan epistolaarisen kerronnan ydin on hysteriaa lähestyvä, välitön itseilmaisuus. Kauffman osoittaa, miten fiktiiviset naiskirjoittajat (ja myöhemmin muunkinlaiset homodiegeettiset naiskertojat) nunna Mariana Alcoforadosta lähtien prosessoivat välittömistä tunnereaktioistaan taidetta, joka reflektoi juuri niitä sukupuolittuneita käsityksiä representaatiosta, joiden kaut-

ta niitä erehdytään usein tarkastelemaan (emt. 22). Kuten edellä jo osoitettiin Valmontin tapauksessa, tekstuaalinen tunnekuuhu voi olla hyvinkin tietoisien organisoimien tulosta – samoin kuin Merteuil pystyy teeskentelemään valloitetun naisen väristyksiä Prévanin käsipuolella. *Vaarallisissa suhteissa* oman mielen luominen yhdistyykin teeskenteleeseen, jolloin mielen ”diegeettisyydestä” – kyvystä järjestellä ja muokata kokemusta, jonka välittää toiselle – tulee pahe. Kuten Altman (1982, 207–210) huomauttaa, kirjeromaanissa tarina ja kerronta ovat jatkuvasti jännitteisessä suhteessa, kertomisen hetkellä ja tavalla (kirjeellä) on vähintään yhtä suuri merkitys kuin kerronnan välittämällä kertomuksella. Välittömyys ja välitteisyys ovat siten jatkuvassa rinnakkaiselossa, jolloin myös Sternbergin (2005) määrittelemät ”itsensä tiedostavan” ja ”tiedostamattoman” diskurssin piirteet voivat yhdistyä monin tavoin: taiteellista organisoimista ja epäkommunikatiivista kokemuksen välitöntä kirjaamista ei voi erottaa toisistaan. Siten myös esteettinen ja mimeettinen funktio (emt. 235–236, 250) voivat langeta yhteen. Tämä ristiriita on kuitenkin olemassa jo ylipäätään *verbalisoidussa tajunnassa*. Tätä tematisoivat paradoksaaliset sankarittaret kuten järkyttynyt Pamela, joka kirjaa kokemustaan ylös vielä silloinkin, kun herra B on jo hänen kamarinsa ovella; tai kuten mieleltään siveä Justine, joka lukuisten sarjaraiskauksien jälkeen kuvaa kokemuksensa yksityiskohtaisesti.

Tunne voi siis paljastua taiteeksi, mutta Laclos’n romaanissa voi aavistaa myös päinvastaisen muutoksen: Milloin Valmontin ja Merteuil’n taide murtuu? Milloin saamme selville, rakastaako Valmont todella presidentinrouvaa, jota hän väittää vain uhrikseen? Entä perustuuko näiden viettelijöiden keskinäinen suhde rakkauteen?

Kun rouva de Tourvel yllättäen lähtee kartanosta, jossa Valmont luuli jo saavuttavansa voiton tämän hyveellisyydestä, petetty viettelijä huomaa, ettei osakaan enää lukea uhrinsa mieltä. Tai paremminkin tämä mieli ei ole yksin Valmontin manipuloinnin tuotosta, vaan sisältää myös yllätysmomentteja:

(16) Mitä hän tekee parhaillaan? Mitä hän ajattelee? Ehkä hän onnittelee itseään jätettyään minut; ja uskollisena oman sukupuolensa

mieltymyksille pitää tätä suurimpana tyydytyksenään. Mihin niin kiitelty hyve ei pystynyt, siihen oveluus kykeni vaivatta. Mielehtöntä! Kauhistelini hänen kiltteyttään, mutta hänen petollisuuttaan minun olisi täytynyt pelätä.¹³

Que fait-elle à présent? que pense-t-elle? Peut-être elle s'applaudit de m'avoir trompé; et fidèle aux goûts de son sexe, ce plaisir lui paraît le plus doux. Ce que n'a pu la vertu tant vantée, l'esprit de ruse l'a produit sans effort. Insensé! je redoutais sa sagesse; c'était sa mauvaise foi que je devais craindre. (*LD*, 317)

Tässä 100. kirjeessä Valmont siis myöntää Merteuil'lle kykenemättömyytensä lukea uhriaan ja lankeaa lopulta verbalisoimaan omia tuntemuksiaan. Siten hän päätyy aikaisemmin viljelemiensä kielellisten nokkeluuksien sijasta esittämään ekspressiiviselle tajunnankuvaukselle tyypillisiä retorisia kysymyksiä ja huudahduksia:

- (17) Että minun onkin näin pakko niellä tunteeni! Että minun pitääkin näyttää vain hellästi surevalta, kun sydämässäni kiehuu raivo! [...] Mutta mikä paha kohtalo kiinnittääkään minua tuohon naiseen? Eikö sata muuta kaipaisi minun palvontaani? Eivätkö he kaikki ole valmiita vastaamaan siihen? Ja vaikka kukaan heistä ei olisikaan tämän naisen arvoinen, niin eikö vaihtelu virkistäisi, eivätkö uudet valloitukset olisi hurmaavia, eikö voittamien naisten lukumääräkin jo toisi minulle kunniaa? Miksi ajan takaa sellaista, joka pakenee minua, miksi laiminlyön läsnä olevien palvomisen? Oi, miksi?... En tiedä, mutta tunnen sen tuskallisesti.

Minulla ei ole enää muuta onnea, muuta lepoa kuin tuon raivokkaasti vihaamani ja rakastamani naisen omistus. Kestän oman kohtaloni vain silloin, kun minulla on hänen kohtalonsa käsissäni. Silloin voin rauhallisena ja tyytyväisenä katsoa hänen kärsivän kaikista niistä

13. Jostain syystä käyttämästäni suomennoksesta (Otava 2000, suom. Leena Kekomäki) puuttuu tämä kappale kokonaan; käännös on omani.

kauhuista, joita minä tällä hetkellä tunnen, ja minä luon hänelle niitä vielä tuhat lisää. Toivo ja pelko, epäluottamus ja varmuus, kaikki vihan keksimät pahuudet ja kaikki rakkauden luoma hyvyys, haluan, että ne täyttävät hänen sydämensä ja seuraavat siellä toisiaan aivan siinä järjestyksessä, kuin minä tahdon. (VS, 323)

Et être obligé de dévorer mon ressentiment! n'oser montrer qu'une tendre douleur, quand j'ai le cœur rempli de rage! [...] Mais quelle fatalité m'attache à cette femme? cent autres ne désirent-elles pas mes soins? Ne s'empresseront-elles pas d'y répondre? Quand même aucune ne vaudrait celle-ci, l'attrait de la variété, le charme des nouvelles conquêtes, l'éclat de leur nombre, n'offrent-ils pas des plaisirs assez doux? Pourquoi courir après celui qui nous fuit, et négliger ceux qui se présentent? Ah! pourquoi?... Je l'ignore, mais je l'éprouve fortement.

Il n'est plus pour moi de bonheur, de repos, que par la possession de cette femme que je hais et que j'aime avec une égale fureur. Je ne supporterai mon sort que du moment où je disposerai du sien. Alors tranquille et satisfait, je la verrai, à son tour, livrée aux orages que j'éprouve en ce moment; j'en exciterai mille autres encore. L'espoir et la crainte, la méfiance et la sécurité, tous les maux inventés par la haine, tous les biens accordés par l'amour, je veux qu'ils remplissent son cœur, qu'ils s'y succèdent à ma volonté. (LD, 317)

Valmont vuorottelee rooleissaan mimeettisenä henkilöhahmona ja mimesiksen luoja: hän haluaa kostaa omat tuntemuksensa projisoi-malla ne takaisin niiden aiheuttajaan, Valmontin itsensä haluamassa syntaktisessa järjestyksessä, ”succèdent à ma volonté”. Tourvelin loppua kohden yhä kiihkeämmän tunnustuksellisissa kirjeissä rouva de Rosemondelle voidaankin havaita tämä Valmontin luoma syntaksi. Vahinko on kuitenkin jo tapahtunut: kirjeessä 134. markiisitar de Merteuil osoittaa tarkan tekstianalyysin keinoin, miten Valmont on kirjeissään kavaltanut todelliset tunteensa: varakreivin muotoilut ovat

”aivan varmoja merkkejä rakkaudesta, jos rakkaudella yleensä on niitä” (VS, 443).

Sen sijaan Merteuil'n itsensä kirjoituksessa esiintyy lopulta vain yksi selvä murtumakohta, joka muistuttaa tajunnankuvausta *propre*, hetkellistä lipeämistä hallitusta kertomisesta kohti subjektiivista kokemista; heikkouden hetki liittyy toiveeseen lopulta tavata Valmont ja antautua hänelle palkintona Tourvelin taidokkaasta viettelemisestä:

(18) Näkisin Teidät vihdoinkin. Varakreivi, minä näkisin Teidät... mitä? ... Mutta ettehan unohda, että tämä on vain keskustelua, kertomusta mahdollottomista asioista, ja haluan että myöskin Te unohdatte sen... (VS, 444–445).

Je vous reverrais enfin, Vicomte, et je vous reverrais... comment?... Mais vous vous souvenez que ceci n'est plus qu'une conversation, un simple récit d'un projet impossible, et je ne veux pas l'oublier toute seule... (LD, 424)

Merteuil'n konditionaalissa esitetty haaveileva tulevaisuudenkuva päättyy kuitenkin ambivalenttiin käänteeseen, kun hän keskeyttää sen ikään kuin hän keskeyttäisi varakreivin vastaavan haaveen (*comment?*) ja nuhtelisi tätä moisen mahdollottoman haaveen vaalimisesta. Katkonaiset ja toisteiset lauseet ovatkin lopulta samanaikaisesti Merteuil'n omien intohimojen heijastuma sekä ironinen hypoteesi Valmontin tajunnan liikkeistä. Katkelmassa kohtaavat tulkinnanvaraisesti koko romaania sävyttävät vastavoimat: toisaalta hallitut viettelyksen figuurit, joilla manipuloidaan toisten henkilöiden tunne-elämää, toisaalta kirjoittaminen sekä pääsynä henkilön itsensä sisäiseen maailmaan että myös tämän sisäisen maailman tuottajana. Tajunnankuvauksen oppitunnin kannalta katkelma on ratkaiseva: oman tajunnan ja toisten henkilöiden mielten luominen lankeavat yhteen, ja tekstuaalinen pintataso jää ratkemattomuuden tilaan, kun ajatus, kokemus tai diskurssi ei lopulta palaudu kehenkään.

Lopulta *Les Liaisons dangereuses* purkaa oman kiintopisteensä, sen, jota kohti kaikki tulkinnat ainakin jossain muodossa pyrkivät: rakkauden ja aidon tunteen (esimerkin 18 *un projet impossible*). Tajunta ja tunne tekstualisoituvat, kun kerronta tasapainoilee impressionistisen itseilmaisun ja taiteellisen itsepetoksen välillä. Toisessa päässä ovat hallitsemattomat vaikutelmat, kokemuksen ikuinen presens, jossa henkilöhahmo on kulloisenkin tunnetilansa uhri; toisessa päässä romaanikirjailijamainen järjestelijä, manipulaattori ja taiteilija, joka luo sekä omansa että toisten henkilöiden kokemuksen. Siten voidaan väittää, että epistolaarinen kerronta sisältää jo itsessään sekä autoritäärisen, kaikkivoivan ulkopuolisen kertojaäänänen että henkilöhahmon subjektiivisen näkökulman, kaksi vastavoimaa, joiden monimuotoiset suhteet jäsentävät myöhempää modernin romaanin kehitystä. Haluan kuitenkin väittää sekä tämän että edellisen käsittelyluvun perusteella, että tunteen ja taiteen roolijako romaanikerronnassa ei ole näin yksioikoinen. Tajunnankuvauksen tulkinnassa on kurkotettava ”kertojan äänen” ja ”henkilöhahmon äänen” yli.

Edellisessä, *Clèvesin ruhtinatarta* käsittelevässä luvussa viitattiin jo Joe Brayn väitteeseen epistolaarisesta ensimmäisen persoonan kerrontatilanteesta kolmannen persoonan tajunnankuvauksen muodollisena ja temaattisena edeltäjänä. Brayn tulkinnan mukaan kirjeenkirjoittajaa repivä ristiriita aiemman kokevan mielen ja myöhemmän, kirjallisesti järjestävän mielen välillä kääntyy fokalisoivan henkilöhahmon ja ulkopuolisen kertojan suhteeksi, ja tämän suhteen tulkinnanvaraisena ilmentymänä voidaan pitää vapaata epäsuoraa esitystä. (Bray 2003, 27–28.) Kuitenkin jo niinkin varhaismoderni sankaritar kuin Clèvesin ruhtinatar tuntuu olevan *myös itse vastuussa oman mielensä taiteellisesta järjestelystä*. Ei ole sattumaa, että ruhtinatar ottaa mielensä mallin mustasukkaisen ja hylätyn rakastajattaren kirjeestä: juuri kirjemuoto tarjosi 1600- ja 1700-luvun kirjallisessa kulttuurissa mallin tavoiteltavalle ”esimerkillisen ainutlaatuiselle” mielelle. Vastaavasti epistolaarisen kirjallisuuden klassikoissa kirje on samaan aikaan tunteenilmaisu ja manipulaatiota, subjektiivinen ja autoritäärisen. Kaiken tämän ristiriitaisuuden takana on henkilöhahmon ääni, se mitä narratologiassa

on totuttu lukemaan ”mielen mimesiksenä”, pääsynä yksilölliseen kokemukseen (”qualiaan” – *millaista on olla* Clèvesin ruhtinatar, tai Madame de Tourvel). Kerronnan keinojen kehitys ei johda kohti sielun syvyyksiä vaan kohti uusia keinoja figuroida omaa tajuntaa. Siirtymä ensimmäisestä persoonasta kolmanteen on vain yksi näistä keinoista.

IV

MADAME BOVARY: TAJUNNANKUVAUKSEN MAHDOTTOMUUS

Novelists should thank Flaubert the way poets thank spring: it all begins again with him.
(Wood 2008, 32)

He [she] is interested in Flaubert because of the empty spaces his own discourse can fill.
(Culler 1974, 24)

Bovary-metodi

Lubomír Doležel tekee anteeksiantamattoman virheen väittäessään seuraavaa: ”Fiktiivinen maailma on helpompi muistaa kuin se tekstuuri, joka tämän maailman tuotti. Luulen, että lukijoille tuottaisi vaikeuksia vastata kysymyksiin moodista ja tyylistä *Madame Bovaryssa*, mutta Emma Bovaryn traagista kohtaloa he eivät unohda koskaan.” (Doležel 1998, 202.) Väite liittyy intertekstuaalisuuden kokemiseen, joka Doleželin mukaan perustuu enemmän maailmojen kuin kerronnan viittaussuhteisiin. Miksi *Bovary*? Doleželin olisi ainakin pitänyt valita esimerkkinsä toisin, sillä eikö Flaubertin romaani ole lukuisissa yhteyksissä todettu yhdeksi länsimaisen kaanonin *tekstuaalisimmista* kertomuksista? *Madame Bovaryn* kielen ja kerronnan tekstuuri on Emman maailma – ja myös hänen traaginen kohtalonsa. Saman virhearvio

tapahtuu Woody Allenin kertomuksessa ”Kugelmassin episodi” (1975), jossa humanististen tieteiden professori järjestetään sisälle *Madame Bovaryyn* kokemaan intohimoinen suhde Emmen kanssa. Intertekstuaalisen tuttuuden tunteen sijasta lukijan valtaa epäusko ja vierauden tunne, kun Kugelmass käyskentelee Yonvillen maalaismaisemissa rouva Bovaryn käsipuolella. Kugelmass kyllästyy Emmaan, kun tämä sujahtaa romaanista Kugelmassin maisemiin, maleksimaan newyorkilaiseen hotellihuoneeseen ja tuhlailemaan rahoja kaupungille. Kugelmass ei ole lukenut Flaubertiaan riittävän tarkkaan; *Madame Bovary* on romaani siitä, miten muodon ja sisällön yhdistäminen epäonnistuu.

Flaubertin *Madame Bovary* muodostaa yhden tämän tutkimuksen keskeisimmistä analyysi- ja tulkintakehyksistä. Intertekstuaalisuus ei ole sopiva käsite kuvaamaan tätä rinnakkainlukemisen tilannetta: kyse ei ole sen paremmin alluusioiden metsästämisestä kuin jälkistrukturalistisesta tekstikäsitteestäkään. Lähimmäksi ajatustani *Bovaryn* keskeisyydestä uskottomuus- ja tajunnankuvaustraditiossa tulee varhaisen Harold Bloomin teoria vaikutuksen ahdistuksesta (1973/1997): suuret kirjailijat syntyvät isänmurhan kautta, kun jälkipolvet ”lukevat väärin” edeltäjiään. Kielletyn romanssin kirjallisessa traditiossa vaikutuksen ahdistus tekstualisoituu monitasoisesti: (väärin) lukevan sankarittaren topos toistuu fiktiivisissä maailmoissa; uskottomuuskertomusten kerrotut kamppailevat ylikerronnallistetun ja puhki kulutetun aiheensa kanssa; lopulta tekijä ja lukija kohtaavat kuilun kokemuksellisuuden (*what is it like*) ja sitä koskaan saavuttamattoman, mutta turhista yrityksistä raskaaksi tulleen kielen välillä. Emma on tämän ahdistuksen arkkityyppi – ja siksi myös Flaubertin ja lukijan omakuva:

- (1) Ennen naimisiinmenoaan Emma oli luullut olevansa rakastunut, mutta sitä onnea, jonka olisi pitänyt johtua tuosta rakkaudesta, ei ollut tullutkaan, ja siksi hän luuli erehtyneensä. Ja Emma tahtoi nyt tietää, mitä oikeastaan tarkoitettiin elämässä sellaisilla sanoilla kuin onnellisuus, intohimo ja huumaus, jotka olivat tuntuneet hänestä niin kauniilta kirjoissa. (*RB*, 34)

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. (MB, 97)

Vaheed K. Ramazani luonnehtii Flaubertin romaania sekä Emman että lukijan epäonnistuneeksi tutkimusretkeksi kielen merkityksiin (Ramazani 1988, xi). *Bovary* antaakin epäonnistuneen kerronnan klassikkona lukuohjeen itsensä lisäksi myös muulle kirjallisuudelle. Ehkä voimme puhua *Bovary-metodista*. Sen sijaan, että pyrkisimme tässä esittämään jälleen uuden tulkinnan *Rouva Bovarysta* kielen ja fiktion tematisoijana ja ”lukemisen allegoriana”, tarkoitus on pohtia Flaubertin romaania metodina tai lukustrategiana kolmella mielten konstruoinnin tasolla:

- (i) Bovary-metodi ilmenee *diegeettisellä tasolla* henkilöhahmon (Emman) semanttisena projektina, jossa henkilöhahmosta itsestään tulee kielen kyllästämisen kokemuksen (*félicité*, *passion*, *ivresse*) tavoittelun seurauksena itseään tekstualisoiva ja itseään kirjallisuutena lukeva mieli. Tälle kirjallisen mielen itseäntuottavalle luonteelle löytyy tausta epistolaarisen kerronnan traditiosta, kuten edellisessä luvussa väitettiin.
- (ii) Lukemisen ja väärinlukemisen draama toteutuu edelleen *ekstradiegeettisellä tasolla* kerronnan ambivalentissa välitilassa, jossa realistisen normin mukainen ulkopuolinen kertoja tasapainoilee tietämisen (*omniscience*) ja fiktiivisten mielten tietoisien ja taiteellisen konstruoinnin rajalla; kuten *Clèvesin ruhtinattaren* analyysissä jo esitettiin, psykologisen realismin kertojakonstruktio on huokuva rakennelma sosiaalisen mieltenlukemisen ja kaunokirjallisuuden epistemologisen yliluonnollisuuden välillä.

- (iii) Lopulta kerronnan sisäisen kommunikaation tekijä- ja lukijapositiot (mielten tuottajat ja niiden lukijat) heijastuvat ja toisintuvat *lukemisen ja tulkinnan tasolla* bovariaanisenä ahdistuksena, jota lukija kokee tavoitellessaan kokemuksellisuutta kielen kautta – projekti, joka on jo ennakkoon tuhoon tuomittu kertomuksen sisäisessä kommunikaatiossa.

Flaubertin romaani, jos jokin, opettaa lukijaa tekstuaalisen kokemuksen litteyteen. Tästä otettiin jo johdannossa esimerkiksi koulupoika-Charlesin hattu, romaanin kuuluisa avaus ja koko sen toimintatavan *mise en abyme*. Keskeisin mikrostruktuuri Flaubertin kerronnassa ei kuitenkaan ole toistuvat ”lukukelvottomat” kuvaukset (jotka ovat nekin saaneet paljon huomiota, ks. esim. Culler 1974, 91–93; Ricardou 1978, 24–33; Schehr 2004, 213–215) vaan vapaa epäsuora esitys, joka hämärtää kirjallisten mielten tuottajien ja niiden lukijoiden rajoja sekä ”litistää” kerronnan oletetun hierarkian (tasot i–iii).

Vapaa epäsuora esitys häivyttää tekstuaalista agenttiutta, mutta samaan aikaan se myös korostaa semanttisia katkoksia kerronnan eri tasojen välillä. Tätä paradoksia käsittelem lähemmin analyyseissä Bernheimin ja Fordin teksteistä, mutta siemenet modernistisiin kokeiluihin löytyvät Flaubertilta. Väärinlukeminen ja kielen riittämättömyys, Emman tragedia, siirtyy Bernheimin *Sa Femmessa* ja Fordin novelleissa henkilöahmojen väliselle mielen teorian kentälle, jossa fiktiiviset mielet tuottavat fiktioita toinen toisistaan. Luovan väärinlukemisen sekä kokemuksellisen ja kerronnallisen konstruoinnin epäonnistumisen teemat liikkuvat siten flaubertilaisesta tekijän ja lukijan ahdistuksesta enemmän kohti fiktiivistä maailmaa ja niitä alueita, joiden ympärillä viimeaikainen kognitiivinen narratologia on pyörinyt. Kuitenkin jo perustutkimus konventioita luovien klassikoiden parissa syö pohjaa yksioikoisimmilta mielen teoria – ja qualia-sovelluksilta: modernin tajunnankuvauksen juuret (La Fayette, Laclos, myös näiden yhteydessä mainittu Goethe) ja prototyytit (Flaubert keskimmäisenä) tematisoivat jo itseään kielenä, joka ei tavoita kokemusta. Siten myös vapaan epä-

suoran esityksen tutkimus on niin klassisessa kuin jälkklassisessakin narratologisessa valtavirrassa kulkenut jokseenkin väärään suuntaan, kohti oletettua ”henkilöhahmon ääntä”. Tämä oletamus onkin juuri koko moodin ytimessä, tämän väärinluennan kautta se kytkeytyy myös aviorikoksen kirjalliseen aiheeseen, johon kuuluvat kohtalokkaat väärinluennat ja kokemuksen (myös ”äänen”) tavoittamattomuus.

Kuten Nabokov kirjallisuusluennoissaan toteaa, Emma on sentimentaalinen väärinlukija: ”Hän lukee kirjoja tunteella, pinnallisen lapsellisesti, asettaen itsensä milloin kenenkin sankarittaren asemaan” (Nabokov 1983, 137–138). Nabokovin mukaan Emman haaveellisuutta kuvaa paremmin termi *romanesque* kuin *romanticist*, joka tarkoittaa kirjallis-historiallista periodia; *romanesque*-termi viittaa ylipäätään romaanikerronnan sentimentaaliseen ja eksoottiseen ainekseen (Nabokov 1983, 132). Tämä nimenomaan romaanimuotoon kytkeytyvä väärinlukeminen juontuu Emmalla jo lapsuudesta: ”Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l’amitié douce de quelque bon petit frère...” (MB, 97); ”Emma oli lukenut *Paulin ja Virginian*, uneksint bambumajasta, Domingo-neekeristä, Usko-koirasta, mutta etenkin jonkun pienen, hyvän veljen suloisesta ystävytydestä...” (RB, 34). Kun Emman avioliitto osoittautuu täysin epäromaneskiksi, hänestä tulee väärinlukijan lisäksi myös huono avionrikkoja. Siirtämällä intohimoisen romanssin kirjallisista kehyksistä omaan banaaliin todellisuuteensa Emma parodioi viktoriaanisen romaanin *lukevan naisen ja langenneen naisen* rooleja; kuten Klaus Brax toteaa, nämä kaksi kirjallista prototyyppiä kytkeytyvät usein toisiinsa (Brax 2003, 177). Braxin analysoima Sarah Woodruff Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin naisessa* on hyvä lukija myös todellisuuden suhteen: hän ymmärtää katkeralla tavalla ympäröivää viktoriaanista kulttuuria sekä sen diskursiivista luonnetta (emt. 181–182). Emman tapaus on päinvastainen, hänen ahdistuksensa johtuu nimenomaan siitä, että hän joutuu huomaamattaan diskursiivisten kehysten uhriksi.

Tämä diskursiivisuus – kielellisyys, kulttuuriset käytänteet ja konventiot – ei ainoastaan altista Emmaa pettymyksille fiktiivisessä maailmassa, vaan tekee hänestä uhrin myös niiden kielellisten ja kerronnallisten kehysten puserruksessa, joita *Madame Bovaryn* kerronta luo. Esimerkiksi romanttinen kuvasto ja sentimentaalinen kieli saavat uuden funktion, kun kertoja kuvaa nuoren Emman lukukokemuksia.

- (2) Niissä [romaaneissa] kerrottiin vain rakkaudesta, rakastajista ja lemmitystistä, ahdistetuista naisista, jotka pyörtyivät yksinäisissä huvimajoissa, matkavaunujen kuljettajista, joita murhattiin joka kyytivälillä, kuoli-
aiksi ajetuista hevosista, synkistä metsistä, sydämen huolista, valoista, nyhkytyksistä, kyynelistä ja suuteloista, souturekistä kuutamossa, satakielistä pensaikoissa, hienoista herroista, jotka olivat urhoollisia kuin leijonat, lauhkeita kuin karitsat, hyveellisiä jos ketkään, aina hienosti pukeutuneita ja kyynelehtiviä kuin seulat. (*RB*, 36)

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. (*MB*, 100)

Nabokov mainitsee edellä lainatun kohdan osoitukseksi Flaubertin taituruudesta: retrospektiivinen katsaus Emman taustaan väärinlukijana muotoutuu ironisen stereotyypioiden listaamisen kautta lopulta poeettiseksi kokonaisuudeksi (Nabokov 1983, 138) – jonka poeettisuus on kuitenkin toisenlaatuista kuin niiden tekstien, joista se ammentaa kuvastonsa. Rinnastukset rakastajien, pyörtyilevien naisten, satakielien ja murhattujen vaunukuljettajien välillä muuntavat Emman mielen vallanneet impressiot absurdiksi kokoelmaksi sekalaisia, liian räikeillä väreillä maalattuja kuvia, joiden kollaasi paljastaa takaansa ironisen sommittelijan. Näin syntyneessä *tableaussa* (tai freskossa tai

gobeliinissa; vrt. Israel-Pelletier 2004, 186) on samaa viehätystä kuin Charlesin hatussa ja Bovaryn pariskunnan hääkakussa. Klassisen kaksiiänisyshypoteesin (Pascal 1977) valossa romanssin kieli ja kuvastot saavat kerronnassa kaksi funktiota: ne luovat Emman mentaalista maisemaa ja toimivat siten yksittäisen henkilön kokemusmaailman kuvauksena, mutta samalla, kerronnan ironisten rinnastusten ja vastakkainasettelujen kautta, osoittavat tällaisten kehysten pitämättömyyden yksilöllisen kokemuksen kuvaajana. Tulkinta tästä diskurssista jää kuitenkin ikään kuin puristuksiin niiden vastakkaisten merkitysten välille, joita Emma ja kertoja antavat samalle kielelle. Tässä välitilassa syntyy vapaa epäsuora esitys ja sen tulkinnat. Tulevassa pyrin purkamaan kaksiiänisyshypoteesia juuri korostamalla tämän näennäisesti kokemuksellisuutta tuottavan kerronnan *tableau*-luonnetta, sen kyvyttömyyttä johtaa kolmiulotteisiin tulkintoihin mielistä ja kerronnan kerrostuneista intentioista.

Millaista sen olisi pitänyt olla?

Vapaa epäsuora esitys kerronnan hierarkian murtumana

Romaanimaisen tajunnankuvauksen keskeisiä paradokseja on, että samaan aikaan kun Emman mieli on *romanesque*-kehysten tuotosta, juuri tämän geneerisille vaikutuksille alttiin tajunnan kuvaus tuottaa kerrontaa, josta itsessään tulee modernin romaanin tunnusmerkki. Mikään ei ole kerronnallisesti niin *romanesque* kuin vapaa epäsuora esitys. Flaubertia pidetään ensimmäisenä ranskankielisenä kirjailijana, joka käytti tätä kerronnallista tekniikkaa systemaattisesti (Pascal 1977, 34). *Madame Bovary* esiintyy jo varhaisimmilla teoreetikoilla esimerkkinä moodin taiturimaisesta käytöstä (Bally 1912 ja 1914, Thibaudet 1922, Lips 1926). Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan siitä, että Flaubertin teksti olisi sopivaa esimerkkimateriaalia; *Madame Bovary* on myös muokannut vapaasta epäsuorasta esityksestä muodostettuja käsityksiä, kuten esimerkiksi ranskan *imparfait*-aikamuodon merkitystä keinon lingvistisenä tunnusmerkkinä (Pascal 1977, 102).

Narratologisessa keskustelussa on usein todettu, että mikään yksittäinen kerronnan muoto ei kannu mukanaan mitään tiettyä merkitystä. Tätä periaatetta narratologit heräsivät aivan erityisesti puolustamaan, kun joukko foucaultlaisia kirjallisuusteoreetikoita (Seltzer 1984, Bender 1987 ja Miller 1988) riehaantui vertaamaan porvarillisen romaanimuodon tajunnankuvausta – erityisesti vapaata epäsuoraa esitystä – *panopticoniin*, totaaliin, yksisuuntaiseen valvontakoneistoon perustuvaan rangaistuslaitokseen. Vertauksesta provosoituivat niin McHale (1994, 60–62), Cohn (1995) kuin myös Fludernik (1996, 367–371). Vaikka ajatus kaikista tajunnankuvauksen kohteena olevista henkilöahmoista rangaistusvankeina ei ehkä tunnukaan täysin kuvausvoimaiselta, voidaan vapaan epäsuoran esityksen temaattisia implikaatioita silti pohtia hieman pidempään kuin strukturalistinen lähtökohta sallisi. Aktivoiko tietty kerronnan keino tietynlaisia jännitteitä kertojan ja henkilöahmon välillä? Kerronnan tekniikoiden ja teemojen suhteesta keskusteltaessa unohdetaan välillä kirjallisen tradition merkitys: *Madame Bovary* oppikirjaesimerkkinä on epäilemättä vaikuttanut sekä moodin myöhempään käyttöön että sen tulkintaan. Tähän oletukseen perustuu koko käsillä oleva tutkimus; vapaa epäsuora esitys kehittyi jatkuvassa dialogissa kirjallisten teemojen kanssa. Modernin yhteiskunnan valvontamekanismien sijasta haen vapaan epäsuoran esityksen temaattisia juuria kuitenkin kielen ja kokemuksen välisestä kriisistä, tajunnankuvauksen tuottamasta syvyysvaikutelman puutteesta sekä lopulta henkilöahmoja, tekijöitä ja lukijoita yhdistävästä agenttiuden kriisistä. Kuka konstruoi – ja kenet?

Vapaan epäsuoran esityksen virallinen olemassaolo alkaa vuoden 1857 oikeudenkäynnistä, jossa Flaubertia syytettiin moraalisen pahennuksen aiheuttamisesta. Sekä Jauss (1967/1996), LaCapra (1982) että Teilmann (2000) esittävät, että syyte ei kohdistunut ainoastaan moraalittoman toiminnan kuvaamiseen vaan *tietynlaiseen kerrontaan*. Flaubert pyrki tietoisesti häivyttämään kertojan autoritäärisen läsnäolon (vrt. Culler 1974, 109–122), kun taas aikalaislukijat olivat tottuneet balzaciaaniseen kertojaääneen moraalisenä kantavana voimana. Stina Teilmann toteaa syyttäjää vaivanneen erityisesti tuomitsevan auktori-

teetin puute kerronnassa ja yleisemmin koko esitystavan monitulkinnaisuus (emt. 76) – toisin sanoen kerronnallisen agenttiuden häivyttäminen. Oikeudessa erityisenä kiistakapulana oli Emmen ensimmäisen syrjähyppyn jälkitunnelmia kuvaava vapaan epäsuoran esityksen jakso, josta onkin sittemmin tullut koko kerronnallisen muodon kuuluisin edustaja:

- (3) Hän toisteli: ”Minulla on rakastaja! Minulla on rakastaja!” riemastuttaen itseään tuolla ajatuksella kuin olisi uudelleen tullut sukukypsäksi. Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa, tuota lemmen kuumetta, jota hän jo oli lakannut toivomasta. Hän oli joutunut ihmeelliseen pyörteeseen, missä kaikki oli intohimoa, kuumetta, kiihkoa. (RB, 144)

Elle se répétait: ”J’ai un amant! un amant!” se délectant à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l’amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; [...] (MB, 266)

Teilmannin mukaan koko oikeudenkäynti koski lopulta vapaata epäsuoraa esitystä, joka kerronnallisena moodina hämärtää tarkoituksellisesti objektiivisen kerronnan ja henkilöahhmon subjektiivisten merkitysten rajoja; juuri esitystavan kaksiaänisyys aiheuttaa *Madame Bovaryssa* sen moraalisen kiinnittymättömyyden, joka johti paheksuvaan aikalaisvastaanottoon (Teilmann 2000, 77). Erityisesti esimerkin (3) toinen lause (”Elle allait donc posséder enfin...”) on prototyyppistä vapaata epäsuoraa esitystä, jossa epäsuoran kerronnan lingvistiset merkit (kolmannen persoonan viittaus, mennyt aikamuoto) yhdistyvät henkilöahhmon oletettuun subjektiiviseen kieleen. Teilmannin mukaan lopulta myös puolustuksen puheenvuorot perustuivat vapaan epäsuoran esityksen monitulkintaisuuteen: kiistanalaisten sanojen hämärai alkuperä kääntyi Flaubertin eduksi, kun puolustusasianajaja ”todisti” (tulkitsi) niiden alkuperän olevan Emma Bovaryn naiiveissa

kuvitelmissa. Puolustaja esitti omassa puheenvuorossaan pioneeri-
maisena tulkinna, joka loi kerronnan taakse vahvan kertojaaänen
tuomitsemaan Emman käytöksen ja ajatukset. (Emt. 79–80.) Kuitenkin
myös Teilmann toteaa, että viimeistään puolentoista vuosisadan jälkeen
myös tämä Emman subjektiviteettia korostava lukutapa näyttäytyy
väärinluentana (emt. 78).

Jos kuitenkin noudatetaan narratologisten konventioiden mu-
kaista lukutapaa ja ajatellaan, että kerronta ikään kuin liikkuu vuoroin
etäämmälle ja vuoroin lähemmäs henkilöhaamon subjektiviteettia
tai ääntä, esimerkin (4) jatkosta voidaan ajatella, että nyt siirrytään
tarkastelemaan Emman mieltä etäämmältä:

- (4) (a) Hänet ympäröi sinertävä äärettömyys, tunteen huiput säkenöivät
hänen ajatuksissaan, ja tavallinen olemassaolo oli häipynyt kauas, oli
aivan alhaalla, varjossa, noiden kukkuloiden välimailloilla. (b) Hänen
mieheensä muistivat hänen lukemiensa kirjojen sankarittaret, ja
lyyrillinen joukko aviorikokseen syyllistyneitä puolisoita alkoi laulaa
hänen muistissaan viehättävien sisarten äänellä. (c) Hän itse liittyi
heihin mielikuvituksessaan, ja nyt olivat todellisuutta hänen nuoruutensa
monet haaveilut, joissa hän oli kuvitellut itsensä tuollaiseksi
rakastetuksi, missä hän niin mielellään halusi olla. (RB, 144)

[...] (a) une immense bleue l'entourait, les sommets du sentiment
étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au
loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. (b)
Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion
lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire
avec des voix de sœurs qui la charmaient. (c) Elle devenait elle-même
comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue
rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse
qu'elle avait tant envié. (MB, 266)

Sen sijaan, että Emman tajunta ilmenisi subjektiivista kokemusta
heijastelevana sanastona ja syntaksina kuten edellä (3), se esitetään

visuaalisten metaforien kautta (lause a). Tämän jälkeen herätellään kirjallisen tradition ääni lauseessa (b) Emmen mielleyhtymän kautta. Lauseessa (c) kuvataan, miten siirtymä todellisuudesta mielikuvituksen sfääreihin heittää sankarittaren osaksi haavekuvaansa. Lauseet (b) ja (c) jäävät kaikessa itsereflektiivisyydessään kuitenkin monitulkintaisiksi: mitä eroa on Emmen mielensisäisellä siirtymällä todellisuudesta kohti haavemaailmoja ja lukijan kokemuksella siitä, miten Emma todella siirtyy kirjallisten aviorikkojen rivistöihin? Lopulta on kuin jakso (3 ja 4) olisi kokonaisuudessaan laulettu aviorikokseen syyllistyneiden sankarittarien äänellä. Osaltaan tämä vaikutelma syntyy, koska Emma todella on, vaikkei sitä itse tiedäkään, yksi näistä viehättävistä sisarista, jotka rakentavat aviorikoksen kirjallista traditiota uskottomien sankarittarien tajunnan kuvaamiselle. Toisaalta taas kerronta synnyttää ratkaisemattoman vierauden ja etäisyyden sekä suhteessa kertovaan instanssiin että henkilöhaamoon: kuvauksen kohteena ei ole lopulta Emmen autenttinen kokemus eikä kertojan näkemys fiktiivisen maailman tapahtumista, vaan *romanesque*-diskurssi, jota yritetään sovittaa subjektiivisen kokemuksen kehykseksi mutta joka jää irvistelemään saumakohdista. Kieli tulee henkilöhaamon, kertojan ja lukijan väliin paljastaen kirjallisen kommunikaation epäluonnollisuuden. Samalla kyseenalaistuu fiktiivisen maailman tasolla kuitenkin myös subjektiivisen kokemuksen (rakastumisen huuman, seksuaalisen kiihkon) ja sen merkityksellistämisen (*romanesque* tai ”romanttinen koodi” ks. Ramazani 1988) suhde.

Oletus tekstuaalisen mielen taustalla piilevästä todellisesta ja lopullisesta, diskurssista eristettävissä olevasta agentista johtaa narratologin yhä uudestaan ja uudestaan segmentoimaan tajunnankuvausta henkilöhaamon ääneen ja kertojan ääneen. Kirjallisuudentutkimuksen piirissä on jo moneen kertaan kuitenkin sanouduttu irti vapaan epäsuoran esityksen lingvistikista vaatimuksista ja todettu, että narratologisen analyysin kannalta kyse on pohjimmiltaan kontekstuaalisesta ja tulkinnallisesta ilmiöstä. Tähän oletukseen liittyy erottamattomasti myös ”suoran puheen illuusion” torjuminen: vastoin kanonisoitua lingvistikistä oletusta, vapaata epäsuoraa esitystä ei voi ”palauttaa” takaisin henki-

löhahmon suoraksi puheeksi, koska muoto ei sisällä oletusta mistään originaalista lausumasta (* *Pääsen siis vihdoin nauttimaan sitä rakkautta iloa, sitä lemmen kuumetta, jota olin jo lakannut toivomasta!*). (Ks. erityisesti McHale 1978a; Ron 1981; Ginsburg 1982; Jahn 1992.)

Myös yksi strukturalistisen diskurssinarratologian tuotteliaimmista oivalluksista, kaksiaänisyyshypoteesi, pohjautuu lopulta samalle kertoja-henkilö-dikotomialle. Roy Pascalin klassikkotutkimus *The Dual Voice* (1977) – huolimatta joistakin nerokkaista tulkintoista – palauttaa äänen ambivalenssin toistuvasti joko kertojan ironiaan tai empatiaan, jolloin kaksiaänisyys näyttäytyy vain autoritäärisenä retorisenä kuviona. Pascalin vankka tulkinta löytyy monien myöhempien tutkimusten taustalta (ks. esim. Cohn 1978, Aczel 1998, Gunn 2004). Tällöin ei kuitenkaan ole enää kyse ajattelun kuviosta, *une figure de pensée*, joksi varhainen teoreetikko Bally (1914) *le style indirect libren* nimesi. Ylittämätön tajunnankuvaustutkimuksen merkkiteos, Dorrit Cohnin *Transparent Minds* (1978), määrittelee vapaan epäsuoran esityksen (Cohnilla *narrated monologue*) moodiksi, jolla voidaan kuvata mentaalisia liikkeitä ”verbalisoinnin kynnyksellä” (Cohn 1978, 103), ja sen avulla voidaan kuroa kiinni kuilua ”sanattomien tunteiden ja tunteellisten sanojen välillä” (emt. 135). Hänen käsittelystään saa kuitenkin sellaisen kuvan, että vapaan epäsuoran esityksen ambiguiteetti on lopulta ratkaistava eheän tulkinnan saavuttamiseksi kontekstuaalisten, semanttisten, syntaktisten tai sanastollisten vihjeiden perusteella (ks. emt. 106). Entä kun itse analysoitava kertomus kertoo nimenomaan *ylittämättömystä* kuilusta sanattomien tunteiden ja tunteellisten sanojen välillä?

Myöskään kognitiivinen narratologia ei tarjoa vapautusta henkilö-kertoja-oppositiosta. Fludernik kuvaa laajassa ja erinomaisen käyttökelpoisessa tutkimuksessaan *Fictions of Language and the Languages of Fiction* (1993) vapaan epäsuoran esityksen tuottamaa mielikuvaa taustalla vaikuttavasta subjektiivisesta tajunnasta ”lingvistisenä hallusinaationa” (Fludernik 1993, 439), eli hallusinaationa jonka kertova ääni tuottaa. Fludernikin monimutkaisessa taksonomiassa esimerkiksi ”reflektorisaatio” ja ”figuralisaatio” ovat kerronnallisia tilanteita, joissa joko tietyn henkilölohahmon tai -hahmojen ääntä tai vaihtoehtois-

ti kiinnittymätöntä ekspressiivistä kieltä käytetään hyväksi kertojan puheessa. Kyse on pohjimmiltaan luonnollisista kerrontatilanteista kumpuavasta äänen matkimisesta ja jäljittelystä. (Fludernik 1996, 178–221.) Samaan aikaan luonnollinen narratologia perustuu kuitenkin odotuksenmukaisuuden kehyksiin ja valintaan niiden välillä. Fludernikin mukaan kertovan diskurssin luomat hallusinaatiot luonnollistuvat lukijan tulkinnassa joko KERTOMISEN tai KOKEMISEN kehysten kautta – eli lukijan ”illusorisessa” tulkinnassa etualaistuu aina joko kertojan tai henkilöihahmon mieli. Ainoastaan ei-illusorisen, lingvivistis-rakenteellisen analyysin tasolla äänet eivät kiinnity ”mieleen”. (Fludernik 1993, 319–359, 439–453.)

Fludernikin näkemykset vapaasta epäsuorasta esityksestä kiteyttäivät sekä luonnollisen narratologian suuria oivalluksia että sen häiritseviä outouksia. Toisaalta Fludernik onnistuu erottamaan dynaamisen luku-kokemuksen lingvistiksestä segmentoinnista. Toisaalta tämä lukukokemus riisutaan kovin yksioikoiseksi. Jos kertomakirjallisuuden ytimessä on aina kokemuksellisuus, eikö ole odotuksenmukaista, että sen sisällä ja vuorovaikutuksessa lukijoiden kanssa kehittyy hyvinkin hienostuneita *lukukokemuksellisuuden* muotoja, jotka ylittävät yksinkertaiset (illusoriset), sosiaaliseen todellisuuteen perustuvat mieltenlukemisen ja ”lähteiden etsimisen” (*source-tracking*) mekanismit? Miksi lukija ei olisi tottunut kaunokirjallisuudelle tyypilliseen tapaan esittää pohjimmiltaan kiinnittymätöntä kieltä ja kokemuksellisuutta? *Madame Bovary* tematisoi väärinlukemista monella tasolla, mutta ei automaattisesti oleta, että romaanin todellinen lukija haluaa ainoastaan – kuten Flaubertia oikeudessa syyttäneet institutionaaliset lukijat ikään – selvittää, *kuka on vastuussa* mistäkin lausumasta ja kokemuksesta.

Samalla kun kertova fiktio osoittaa yksityisen mielen yhä uudelleen saavuttamattomaksi, sen keskiöstä löytyy kuitenkin juuri tämä sama ihmismieli. Nykyteoreetikot kuten David Herman, Lisa Zunshine tai Alan Palmer eivät varmasti ole väärässä väittäessään, että niin kertomakirjallisuuden kuin yleensä kertomusmuodonkin kannatteleva voima on halu päästä selville toisten ihmisten mieltenliikkeistä. Tämän tutkimuksen tarpeita varten kysymyksen mielestä ja qualiasta voi

kuitenkin *jättää kysymykseksi*. Entä jos romaanikerronta ei olekaan vastaus kysymykseen, miltä jokin jostakin henkilöstä tuntuu, vaan juuri itsessään se kysymys – *what is it like?* Jokainen kohdetekstini tuntuu kysyvän tämän saman kysymyksen omalla tavallaan, samoin näiden kertomusten henkilöahmot.

Emman romanttiset haavekuvat ovat epäilemättä kirjallista ta-
junnankuvausta. Samaan aikaan ne kuitenkin vieraannuttavat lukijan
henkilöhahmon (oletetusta) autenttisesta kokemuksesta.

- (5) Hän mietti kuitenkin usein, että tässähän nyt olivat hänen elämänsä kauneimmat päivät, kuherruskuukausi, kuten sanottiin. Sen suloisuutta tuntemaan olisi kai pitänyt mennä sointuvanimisiin maihin, joissa häiden jälkipäivät saadaan viettää mitä ihanimmassa laiskuudessa. Postivaunuissa, sinisilkkisten verhojen takana, noustaan hitaasti vuoristoteitä, kuunnellaan kuljettajien lauluja, joiden kaiku vuoristossa sekautuu vuohenkellojen kilinään ja koskien kumeean pauhuun. [...] Miksi hän ei saanut nojata sveitsiläisten vuoristomajojen parvekkeisiin taikka paeta alakuloisuudessaan skotlantilaiseen mökkiin mukanaan puoliso, jolla olisi yllään pitkäliepeinen, musta samettitakki, pehmeät saappaat, terävähuippuinen hattu ja rannikkaat! (*RB*, 38–39)

Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paressees! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. [...] Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes! (*MB*, 105–106)

Haavekuvia tuottavan mielen lisäksi Emma tuntuu olevan myös kielen lähde: epärointiin ja päättelyyn viittaavat adverbit (”pourtant”, ”sans doute”) ja modaalisuus (”il eût fallu”) sekä kysymykset ja huudahdukset (”Que ne pouvait-elle [...]!”) täyttävät lingvistisetkin vapaan epäsuora esityksen vaatimukset ja johtavat tulkitsemaan kerrontaa henkilöhahmon subjektiivisesta näkökulmasta. Mutta missä tarkalleen ottaen koemme Emman läsnäolon? Entä missä kertoja tulee väliin? Esimerkkiä (5) seuraava kertojan kommentti paljastaa, että kuvat menetetyistä onnista eivät ole Emmalle selkeärajainen skeema, vaan joukko impressioita, joita hän on lopulta kykenemätön jäsentämään.

- (6) Ehkäpä hän olisi toivonut saavansa uskoa jollekulle kaikki nämä seikat. Mutta kuinka ilmaista selittämätöntä, epämieluisaa tunnetta, joka muuttaa muotoa kuin pilvet ja kierteleä kuin tuuli? Häneltä puuttuivat sanat, tilaisuus, uskallus. (RB, 39)

Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confiance de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse. (MB, 106)

Jos Emma todella on kykenemätön verbalisoimaan tuntemuksiaan (”[l]es mots lui manquaient”), tulkinta edeltävästä vapaan epäsuoran esityksen jaksosta (5) ei voi perustua ongelmattomasti kaksiaänisyshypoteesiin; emme voi ajatella ”kuulevamme” henkilöhahmoa, McHalen sanoin ”jonkin sellaisen äänen tunkeutumista kerrontaan, joka ei ole kertojan mutta joka voi olla samanaikainen” (McHale 1978a, 264).

Michael Peled Ginsburg (1982) esittää vastalauseensa vapaan epäsuoran esityksen lingvististä määrittelyä vastaan ja korostaa moodin kirjallisuudellisuutta ja temaattisia implikaatioita. Hänen mukaansa muoto mahdollistaa lausumat, joita *kukaan ei todellisuudessa voisi puhua* (Ginsburg 1982, 136)¹; ”vapaa epäsuora esitys ansaitsee huomiomme,

1. Näin muotoiltuna Ginsburgin ajatus tuo mieleen Ann Banfieldin kiistellyn tutkimuksen *Unspeakable Sentences* (1982), mutta kyseessä on kaksi hyvin erilaista näkökulmaa vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Banfieldin tutkimus, joka

sillä se tekee näkyväksi romaanin diskurssin luonteenomaisimman piirteen, sen kaksijakoisuuden toisaalta jonkin esittämisenä ja toisaalta itse esittämisen kohteena” (emt. 140). Ginsburg päätyy väittämään, että edes konteksti, lingvistisistä merkeistä puhumattakaan, ei lopullisesti ratkaise vapaan epäsuoran esityksen alkuperää, sillä poeettisen kielenkäytön perusta on tulkintojen ja äänien moninaisuudessa (emt. 146). Toisin kuin vaikkapa Cohn (1995) ja Fludernik (1993), Ginsburg antaa moodille mahdollisia temaattisia implikaatioita; esimerkiksi *Madame Bovaryn* vapaan epäsuoran esityksen jaksot tematisoivat kerronnan tasolla subjektin kahtia jakaantumista sekä subjektin ja hänen kielensä välistä eroa (Ginsburg 1982, 146–147). Edellä lainattu katkelma (5) sekalaisine skenaarioineen tukee Ginsburgin ajatusta. Tämä kuvaus ihanasta kuherruskuukaudesta maalaismaisemissa on Emman mielen tuottama projektio, mahdollinen maailma, mutta representaationa silti mahdollon: se ei lopulta esitä fiktiivistä haavemaailmaa (kognitiivisen narratologian termein Emman mentaalista mallia fiktion sisäisestä mahdollisesta maailmasta, ks. esim. Ryan 1991, 22) sen paremmin kuin haaveilevaa mieltäkään.

Onko narratologiselle ”äänen” käsitteelle siten edes oikeutusta? Flaubertin kerronta houkuttelee näkemään itsensä vain kudelmana illuusioita, joiden takaa ei löydy muita agenteja – mieliä – kuin kirjailija itse. Myös narratologiassa on alettu puhua vakiintuneiden kommunikatiivisten kategorioiden illusorisuudesta. Fludernikin mukaan narratologinen analyysi, joka myötäilee oletettua lukukokemusta, on riskialtista puuhaa: abstraktit kategoriat kääntyvät turhan helposti henkilöidyiksi toimijoiksi, puhujiksi ja ääniksi. Siten myös vapaassa epäsuorassa esityksessä henkilöhahmo on läsnä ainoastaan ”lingvistisen hallusinaation” kautta (Fludernik 1993). Narratologisen analyysin ei tule olla itsessään luonnollistavaa vaan selvittää luonnollistamisen kielellisiä ja rakenteellisia ehtoja (ks. esim. Fludernik 1996, 197). Samuli

ei koskaan saavuttanut yleistä hyväksyntää narratologien keskuudessa, perustuu generatiiviseen kielioppiin ja kieltää kertomuksen kommunikatiivisen mallin kokonaan. Ginsburgin artikkeli sen sijaan puolustaa vapaan epäsuoran esityksen loputtoman ambivalenttia asemaa – ja siten myös romaanikerronnan tasapainoilua kommunikatiivisuuden ja epäkommunikatiivisuuden rajalla (ks. myös McHale 1983).

Hägg toteaa kuitenkin tutkimuksessaan *Gravity's Rainbow'n* ”kerronnallisista ääriolosuhteista”, että jopa Pynchonin kokeellinen kerronta kutsuu hahmottamaan taustalleen illusorisen äänten hierarkian – vaikka samaa rakennelmaa pakotetaankin jo hetimmiten purkamaan (Hägg 2005, 120). Hägg päätyykin toteamaan, että *Gravity's Rainbow'n* tekstuaaliset äänet ovat samaan aikaan mahdollisia ja mahdottomia (emt.). (Ks. myös Hägg 2006.) Mutta edellyttääkö tämä tasapainoilu äänen (subjektiviteetin) illuusion ja tekstuaalisuuteen palauttavan lukutavan välillä äärimmäisen kokeellista tekstiä – ja tarvitseeko olla narratologi pystyäkseen pitämään nämä kaksi palloa ilmassa yhtä aikaa?

Madame Bovaryssa pinnan ja syvyyden vaihtuvat vaikutelmat eivät ole ainoastaan seurausta joko ”tavallisesta” tai ”tieteellisestä” lukutavasta: tätä vaihtelua nimittäin tematisoidaan kertomuksen eri tasoilla. Flaubertin kerronta onnistuu tuottamaan tekstuurin, joka on kuin edellä mainittu gobeliini: samaan aikaan koristeellinen ja sekasortoinen kuvaelma, jossa etualan ja taka-alan suhde hämärtyy; esillepano, jossa ajallisuus on litistetty ja kertomuksen dynamiikka jähmettyy.

- (7) Pariisi välkkyi siis Emman silmissä rusohohteisena, laajempana kuin valtameri. Sen pauhaava, kiehuva elämä oli kuitenkin keräytynyt ikäänkuin eri tauluiksi. Emma näki niistä vain kaksi, kolme, ja ne edustivat hänelle yksinään täydellistä ihmiskuntaa. Suurlähettiläiden maailma kulki kiiltävillä permannoilla, peileillä verhotuissa saleissa, soikeiden pöytien ympärillä, jotka oli peitetty kullalla kirjailuilla samettiliinoilla. Siellä oli laahustinhameita, suuria, salaperäisiä menoja, hymyjen takana piilevää ahdistusta. Sitten tuli herttuattarien maailma. Siellä oltiin kalpeita, noustiin vuoteesta iltapäivällä kello neljältä. Naisilla, noilla enkeli-paroilla, oli englantilaisia pitsejä alushameidensa reunoissa, ja miehet, väärinkäsitetty kyvyt, joilla oli joutavanpäiväinen ulkonäkö, ajoivat hevosensa kuoliaiksi huviretkillä, kävivät viettämässä kesää Badenissa ja päästyään neljäkymmenen ikään menivät naimisiin perijättärien kanssa. [...] Se oli elämää toisten yläpuolella, taivaan ja maan välillä, myrskyissä, jotakin hyvin ylevää. (*RB*, 53–54)

Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète. Le monde des ambassadeurs marchait sur des parquets luisants, dans des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépines d'or. Il y avait là des robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires. Venait ensuite la société des duchesses; on y était pâle; on se levait à quatre heures; les femmes, pauvres anges! portaient du point d'Angleterre au bas de leur jupon, et les hommes capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d'été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritières. [...] C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. (MB, 129)

Kuvalma herättää epäilemättä henkiin lingvistisen hallusinaation henkilöahmon läsnäolosta jossakin fokalisaation ja sisäisen kielen esittämisen välimaastossa; silti kyse ei ole sen paremmin Emman havainnosta ("Emma n'en apercevait que deux ou trois") kuin verbali-soiduista mielenliikkeistäkään ("de grands mystères", "pauvres anges!", "quelque chose de sublime"). Katkelmat (5) ja (7) havainnollistavat myös *Madame Bovaryn* tajunnankuvauksessa toistuvaa iteratiivista (Genette 1980, 116–117) rakennetta: esimerkki (5) alkaa lauseella "Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie", eli kyseessä on Emman mielessä *toistuva* kuvasarja, ajatus ja tunne. Sama ajallinen ulottuvuus on esimerkin (7) kuvauksella Emman Pariisin-haaveista, jotka "välkkyvät" Emman mentaalisisessä horisontissa. Iteratiivisessa vapaassa epäsuorassa esityksessä oletettu sisäinen ääni ei voi olla toisintoa mistään; ainutkertaisen impression sijasta kerronta välittää Emmalle *tyypillisten* haaveiden kuvitusta. Iteratiivisen kerronnan on yleensä katsottu kielivän nimenomaan autoritäärisen kertojahahmon masinoinnista kokevan henkilöahmon taustalla, sillä se korostaa eroa

kerrotun hetken ja kerronnan hetken välillä (Ramazani 1988, 39–43; Fludernik 1996, 184). Katkelman loppua kohden ironisen kertojäänen läsnäolo antaakin yhä selvempiä merkkejä itsestään: ”les hommes capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d’été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritères”. Samaan aikaan kyse on kuitenkin ikään kuin samasta *tableausta*, kertojan maalaama ironinen skeema on edelleen yhtä kuin Emmen mielenmaisema; kielen rytmi ja rinnastusten nopeus kutovat katkelmasta yhtenäisen gobeliinin.

Katkelma (7) muistuttaa esimerkkejä (2) ja (5), joissa romanssin ja intohimon kirjallis-kulttuurinen skeema rakentuu ristiriitaisten rinnastusten kautta: pyörtyily huvimajoissa ja satakielet ovat elimellisessä yhteydessä toisiinsa (2), samoin maaseudun rauha ja terävähuippuinen hattu (5). Myös esimerkissä (7) ylevä elämä yhdistyy kullalla kirjailtuihin samettiliinoiniin ja laahustinhameisiin. Emmen havaintojen ja haavekuvien yhdessä muodostamien skeemojen perusteella esimerkin (4) tunteiden huiput assosioituvatkin lähinnä rakastajien samettitakkeihin (myöhemmin kuvioihin ilmaantuvan Rodolphen vihreä samettitakki toteuttaa haavekuvan [5] pitkäliepeisen, mustan samettitakin) ja tavallisen olemassaolon laaksot ovat yhtä kuin Charlesin yömyssy tai poimuiset maalaisaappaat (*RB*, 40; *MB*, 108). Flaubertin kerronnalle tyypillisesti ironia rakentuu subliimin kokemuksen ja banaalin todellisuuden väliselle jännitteelle: Emma tavoittelee pois pääsyä pikkuporvarillisesta arjestaan, mutta lankeaa haavekuvissaankin rakentamaan maailmaa materiaalisten yksityiskohtien varaan. Ironia syntyy kuitenkin vasta kun nämä ”sanoinkuvaamattomat tunteet” verbalisoidaan ja kudotaan osaksi kerrontaa. Siten subliimin ja banaalin välinen jännite on temaattisen lisäksi myös kerronnallista. Kerronnan äänien tarkastelu ei kuitenkaan johda päättelemään, että jokin ilmaus vie meidät ”lähemmäs” Emmen mieltä ja jokin toinen (ironinen) vastaavasti etäännyttää meidät siitä. Lukijoina olemme paradoksaalisesti koko ajan lähellä Emmen kokemusta siitä, miten Kokemus jää tavoittamattomaksi (*what is it like?*): siinä missä Emmen kuvittelukyky tyssää erilaisiin kankaisiin ja kirjailuihin, lukijalla on vastassaan yksitasoinen tekstuuri joka lopulta

tyrmää yritykset erottaa kerronnasta selkeitä agenttiuden tasoja. Tätä kertovan fiktion tarjoamaa kokemuksellisuuden purkamista Flaubert hyödyntää – ja tätä samaa turhautumista hän laittaa sankarittarensa heijastelemaan fiktiivisen maailman sisällä.

Yksityinen, kokonaisvaltainen kokemus, johon Emma pyrkii, näyttäytyy yhtä teennäisenä artefaktina kuin itse kaunokirjallisuus. Kuten kertoja Emmasta toteaa, ”Elle confondait, dans son désir, les sénsualités du luxe avec les joies du cœur, l’élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment” (*MB*, 130); ”Hän sekoitti kaipauksessaan ylellisyyden aistinhurmat sydämen iloihin, tapojen hienostuneisuuden ja tunteen herkkyyden” (*RB*, 54). Kerronnallisia *illuusioita* rakentuu siten kertomuksen monella tasolla: Emmen mielen tuottamat projektiot ovat epäilemättä illuusioita, mutta niin on myös kerronnan tason tuottama näennäinen tajunnankuvaus; lopulta myöskään lukijan kannalta ei ole kyse Emmen kokemuksen tavoittamisesta, vaan osallistumisesta samantyyppiseen merkityksen etsintään sankarittaren kanssa. Siten henkilöhahmon sisäisen äänen illusorisuus kytkeytyy sekä temaattiseen että lukemisen tasoon. Fiktion kertova diskurssi tarjoaa aivan erityisen ympäristön kokemuksen illusorisuuden käsittelylle, sillä kokemuksen kielellinen ja kerronnallinen konstruoiminen rinnastuvat fiktion tuottamiseen ja lukemiseen.

Keskeistä näissä mielenmaisemien kudoksissa ja subjektiivisen kielen illuusioissa on edellä mainittu iteratiivinen aikarakenne: ”Comme elle était triste le dimanche, quand on sonnait les vêpres!” (*MB*, 135); ”Kuinka alakuloinen hän olikaan sunnuntaisin, kun iltakellot soivat!” (*RB*, 57). Cohnin mukaan iteratiivinen vapaa epäsuora esitys tavoittaa parhaimmillaan ”henkilöhahmon mielen jäähmettyneenä johonkin näennäisen väistämättömään kohtaloon” (Cohn 1978, 132). Tämä Cohnin hieno muotoilu tuntuu jo johtavan kohti päätelmää, että ehkä joillakin kerronnallisilla muodoilla voisi sittenkin olla temaattisia sivumerkityksiä. Flaubertilla iteratiivinen vapaa epäsuora esitys, *imparfait*-aikamuoto ja *l’ennui*, tylsyyden ja tyytymättömyyden teema, ovat erottamattomassa yhteydessä toisiinsa ja rakentavat toinen toisiaan kontrapunktisesti. Tässä kerronnassa muovautuva Emmen ”mieli” on kaikkea muuta kuin selvärajainen kokemuksellisuuden keskus.

- (8) Ne [päivät] seuraisivat siis alati toisiaan tällä lailla, aina samanlaisena jaksona, lukemattomina, tuomatta mitään mukanaan. Toisten elämässä, oli se sitten kuinka jokapäiväistä hyvänsä, olivat ihmeelliset tapahtumat ainakin mahdollisia. [...] Mutta hänelle ei tapahtunut mitään! Jumala oli niin tahtonut! Tulevaisuus oli pilkkopimeä käytävä, ja sen päässä oli vain tarkoin suljettu ovi.
- Hän hylkäsi musiikin. Miksi hän soittaisi! Kuka häntä kuuntelisi? [...] Hän jätti kaappiin piirustusvihkonsa ja käsityönsä. Miksi hän piirtäisi? Miksi hän ompelisi? Ompeleminen hermostutti häntä.
- ”Olen lukenut kaiken”, sanoi hän itseksensä.
- Ja hän seisoj siinä kuumentaa käherryssaksiaan tai katsellen sateen valumista. (RB, 57)

Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n’apportant rien! Les autres existences, si plates qu’elles fussent, avaient du moins la chance d’un événement. [...] Mais, pour elle, rien n’arrivait, Dieu l’avait voulu! L’avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.

Elle abandonna la musique. Pourquoi jouer? qui l’entendrait? [...] Elle laissa dans l’armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. À quoi bon? à quoi bon? La couture l’irritait.

– J’ai tout lu, se disait-elle.

Et elle restait à faire rougir les pincettes, ou regardant la pluie tomber. (MB, 134–135)

Siinä missä klassisen narratologian traditio kannustaa analysoijaa etsimään lausuvaa subjektia fiktiivisen kudoksen takaa, kognitiivisessa kertomuksen analyysissa oletetaan, että lukukokemuksta hallitsee halu konstruoida kokonaisia ihmisenkaltaisia kokevia tai kertovia tajuntoja. Äkkiseltään voisikin ajatella, että Flaubertin iteratiiviset kuvaukset Emmen sateisista iltapäivistä vahvistaisivat kokonaiskuvaa Emmen mielenlaadusta ja rakentaisivat sitä mitä Palmer kutsuu ”yhtenäisen ja jatkuvan tajunnan kehykseksi” (*continuing consciousness frame*; Palmer 2004, 175–183). Kaikkihan jatkuu samana ja Emmen kokemukselli-

suuden kehys pysyy vakaana. Palmerin mukaan tässä fiktiivisen mielen kokonaiskehyksessä henkilöhahmo muuttuu eläväksi toimijaksi, jonka mennyttä, tulevaa ja kuviteltua kokemusta voimme lukijoina täydentää. Palmer yhdistää tämän psykologisesti realistisen jatkuvuuden ajatuksen Marie-Laure Ryanin määritelmään henkilöhahmojen mielistä ”upotettuina kertomuksina”: fiktiivistä mieltä täydennetään ja yhtenäistetään samalla tapaa kuin itse kirjallista kertomusta (emt. 183–193); vastaavasti fiktiiviset mielet ovat lukijoita muistuttavia kertomusgeneraattoreita, jotka tuottavat oman konstruktionsa fiktiivisestä maailmasta, fiktion fiktion sisään (Ryan 1991, 22, 156–174). Tämän tutkimuksen jälkipuoliskossa tarkastellaankin, miten juuri nämä kertomusten ja mielten upotetut konstruktioit muokkaavat modernistisia ja jälkimodernistisia uskottomuuskertomuksia. Mutta mitä tapahtuu kertomuksen ja mielen yhtenäistämisyrittämiselle, kun sekä maailma, tapahtumat että tajunnanliikkeet *toistuvat samana*?

Bovariaaninen iteratiivi samaan aikaan sekä tukee että purkaa niin kertomuksen kuin kokevan mielenkin konstruointia. Toisaalta voidaan ajatella, että nyt olemme Cohnin kuvaaman jumituksen ytimessä, tunnemme nahoissamme Emmen elämän tapahtumattomuuden (sateen, käherryssakset) ja henkisen vankeuden yhteyden (”Miksi hän soittaisi! Kuka häntä kuuntelisi?”). Samaa aikaan kuitenkin juuri ajatus yksilön kokemuksesta kyseenalaistuu radikaalisti. Emmen kielellinen agenttius rakentuu mitä vahvimmin tyyppillistämisen ja skematisaation kautta: *sunnuntaisin* Emma ajattelee *suurin piirtein* jollakin tavalla ja joillakin sanoilla (”Dieu l’avait voulu!”). Tuloksena on siis tajunnan likiarvo, kertomuksen tarpeita varten mallinnettu prototyyppi. Samalla kun Emmen maailma hänen ympärillään – ja siten myös itse kertomus – jäävät junaamaan paikalleen, myös tulkinta henkilöhahmon mielestä ”upotettuna kertomuksena” saa ironisia merkityksiä. Voimekin käyttää kognitiivisten narratologioiden omaa välineistöä heidän omia perusoletuksiaan vastaan: juuri kokemuksen skematisointi ja tyyppillistäminen (sama jota käsiteltiin jo *Clèvesin ruhtinattaren* yhteydessä) tuottavat jatkuvan ja yhtenäisen tajunnan kehystä ja siten *loitontavat lukijaa oletetusta henkilöhahmon yksityisestä, ainutkertaisesta*

kokemuksesta. Jatkuvuus ja yhtenäisyys ovatkin siten lopulta kertovan diskurssin eivätkä mielen ominaisuuksia. Kertomuksellisuus kääntyy kokemuksellisuutta vastaan.

Modernista tylsyydestä kirjoittava Elisabeth S. Goodstein väittää, että juuri vapaan epäsuoran esityksen käyttö tekee Emman tylsyydestä ”objektiivisen tiedon kohteen”, jotakin, jota voi välittää toisesta mielestä toiseen. Edelleen Goodstein näkee vapaan epäsuoran esityksen Emman tajunnasta inspiroivan modernia lukijaa pohtimaan, miten hänen *omat* käsityksensä kokemuksesta ja sisäisyydestä ovat kielellisesti ehdollistuneita. (Goodstein 2005, 186–188, 203.) Kulttuuri- ja psykohistoriallisesti tilanne on siis toinen kuin La Fayetteen ja vielä Laclos’ nkin aikana, jolloin yksilöllisyys ja sisäisyys olivat vielä tunnustetusti ulkoisten mallien tulosta. Emman ja modernin lukijan kriisi on yhteinen, sillä molemmat uskovat lähtökohtaisesti, romantiikan ohjaamina, oman sisäisyytensä kahlitsemattomaan ainutkertaisuuteen. Kieli tulee kuitenkin väliin; tajunnankuvaus ja mieltenlukeminen rappeuttavat omaa kohdettaan, sisäistä kokemusta. Tämän tulkinnan *Madame Bovarysta* jakavat useimmat Flaubert-tutkijat, mutta sen paremmin klassisten kuin jälkiklassistenkaan narratologien teorioihin tämäntyyppiset tulkinnat eivät ole jättäneet jälkeä. *Madame Bovary* ei kuitenkaan ole mikään poikkeus vaan nimenomaan arkkiteksti, romanikonventioiden kiteymä, jonka tulkinta avaa myös teoreettisesti valaisevia näkökulmia kokemuksen, kertomuksen ja kirjallisuuden suhteisiin; niin Flaubertin edeltäjiin kuin seuraajiinkin. Kaksi tärkeintä *Madame Bovaryn* läksyä narratologialle ovat a) kielellistetty kokemus purkaa itse itseään ja b) kertomusmuoto johtaa useammin harhaan kuin totuuden (sen paremmin objektiivisen kuin subjektiivisenkaan) jäljille.

Fiktiivisen maailman tapahtumattomuus korreloi siten kokevan mielen *ennuin* kanssa: molemmat pakenevat kerronnallistamista, molemmista puuttuu se poikkeuksellisuuden ja yksilöllisyyden elementti, joka kognitiivisten narratologien mukaan jäsentää suullisia arkipäivän kertomuksia ja joka on siten prototyyppiseltä kertomukselta vaadittava ominaisuus (*tellability* ja *point*; ks. esim. Herman 2002,

100–109; Fludernik 2010a, 19). Kertomuksen määrittelyissä saate-
taan kyllä huomata, että ”korkeakirjallisuudessa tehdään mieluusti
taidetta ei-kerrottavuudesta” (Ryan 2005a, 590). Jos vertaillaan Em-
man ennalta-arvattavaa, skemaattista mieltä Clèvesin ruhtinattaren
”sanoinkuvaamattomiin” ja ”ennennäkemättömiin” mielentiloihin,
voidaan paradoksaalisesti päätellä, että mitä vähemmän pelissä on
raakaa kokemuksellisuutta, sen paremmin kokevaa mieltä voidaan
lukea – mutta vastaavasti sen vähemmän kokemuksesta on mitään
kerrottavaa. Tylyys ja tunne jo-luetusta (*déjà-lu*) eivät siten ole vain
osa modernin subjektin peruskokemusta vaan myös tärkeä elementti
fiktiivisten tajuntojen konstruoinnissa. Tätä toistoon ja ennalta-ar-
vattavuuteen perustuvaa lukutapaa soveltaa myös *Bovaryssa* esiintyvä
käytännöllisen lukijan alter ego, viettelijä ja maailmanmies Rodolphe
Boulanger. Palatessaan ensikäynniltään Bovaryn pariskunnan luota
Rodolphe näyttää konstruoivan Emman tylsistynyttä mieltä aivan
oikein, mikä auttaakin ratkaisevasti tulevassa viettelyksessä.

(9) Hän ajatteli siis häntä ja hänen miestään.

”Luulen että mies on aika typerä. Rouva on epäilemättä väsynyt hä-
neen. Hänellä on likaiset kynnet ja kolmen päivän parta. Sillä aikaa
kun mies ajelee sairaiden luona, täytyy rouvan parsia sukkia. Ja hänen
on ikävä. Hän tahtoi asua kaupungissa, tanssia polkkaa joka ilta.
Pikku naisparka! Hän haukkoo rakkautta kuin karppi vertä keittiön
pöydällä. [...]” (RB, 116–117)

[...] il y rêvait donc, et à son mari.

” Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles
sales et une barbre de trois jours. Tandis qu’il trotte à ses malades,
elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s’ennuie! on voudrait habiter
la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Ça bâille
après l’amour, comme une carpe après l’eau sur une table de cuisine.
[...]” (MB, 225)

Alkuperäistekstin ilmaukset, etenkin passiivimuoto (“on s’ennuie! on voudrait habiter la ville”) saavat Rodolphen näkemyksen Emman ajatuksista muistuttamaan romaanin tajunnankuvausjaksoja. Katkelmassa ilmenee jo sama horjunta kertojuuden ja kokijuuden välillä, joka nousee keskeiseksi myöhemmän romaanikerronnan tavoissa käyttäen vapaata epäsuoraa esitystä: Rodolphe on Emman mielen lukija ja kuvaaja siinä missä ekstradiegeettinen kertojakin, ja pystyy luonnostelevaan likiarvon Emman kokemuksesta skematisoinnin ja tyyppillistämisen avulla. Samaan aikaan Rodolphen kyky rakentaa Emman sisäisestä diskurssista hyvin samankaltaista kuin millaisena se on esitetty kertojan auktorisoimanakin (“on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs”) todistaa vapaan epäsuoran esityksen psykologista kuvausvoimaa vastaan. Kysymystä siitä kuka lopulta konstruoi kenenkin tajuntaa tai kuka tietää jotakin Emman mielenliikkeistä sekoittaa edelleen Rodolphen ajatusmonologiin upotettu flaubertmainen groteski metafora henkeään haukkovasta karpista. Hetkellisesti tuntuu siltä, että *Madame Bovaryn* ironisoiva kerronta käyttää hyväkseen Emman sisäisyyttä aivan yhtä brutaalisti kuin Rodolphe. Romaanikerronnan kyky tarjota etuoikeutettu tiedollinen pääsy Emman mieleen kyseenalaistuu, kun ronskiotteinen viettelijä pystyy tarjoamaan saman likiarvon. Vapaa epäsuora esitys päättyykin *Madame Bovaryssa* tematisoimaan tajunnankuvauksen mahdottomuutta.

Lukijasta tekijäksi: bovariaaninen ahdistus

Vaikka *Madame Bovaryssa* olisikin enemmän kyse kokemuksen puutteesta kuin intohimoisesta kokemuksesta, romaania hallitsee kuitenkin monitasoinen kerronnallisuuden kaipuu. Myös tämä, tylsyyden, toisteisuuden ja ei-kerrottavuuden vastainen tendenssi on kirjattu Flaubertin vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Valaiseva esimerkki löytyy aiemmin lainattua kuuluisaa katkelmaa (3) (“Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa, tuota lemmen kuumetta, jota

hän jo oli lakannut toivomasta”) edeltävästä kerronnan jaksosta, jossa Emma – peilikuvansa inspiroimana – tuntuu tavoittelevan ulkopuolista kerronnallista valtaa suhteessa omaan kokemukseensa.

(10) Mutta nähdessään itsensä kuvastimesta hämmästyivät hän. Hänen silmänsä eivät olleet milloinkaan olleet niin suuret, niin mustat, niin syvät. Jotakin selittämätöntä oli levinnyt hänen ylitseen ja se oli muuttanut hänen muotonsa. Hän toisteli: ”Minulla on rakastaja! Minulla on rakastaja!” (RB, 144)

Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: ”J’ai un amant, un amant!” (MB, 266)

Vapaalle epäsuoralle esitykselle tyypillisesti kielen ja merkitysten alku-perä hämärtyvät, jolloin henkilöihahmon subjektiivinen näkemys voi näyttäytyä kertojan auktoriteetilla estettynä objektiivisena totuutena (ks. Cohn 1978, 106). Tässä vaiheessa on syytä muistaa *Clèvesin ruhtinattaressa* esiintyvä ambivalentti lause, joka, kuten aiemmin todettiin, nivoutuu osaksi esimodernia kronikoivaa kertojaääntä, mutta joka vallankin myöhemmän tajunnankuvauskirjallisuuden valossa voi saada myös tulkinnan ruhtinattaren sisäisenä – itse itselleen kertovana – äänenä: ”Mikä ajatus ja mikä tieto hänenlaiselleen naiselle, joka rakasti niin kiihkeästi ja oli juuri osoittanut sen miehelle, jota nyt ei enää pitänyt kukaan rakkautensa arvoisena, samalla kun oli paljastanut sen toiselle, jota tämän rakkauden takia kohteli kaltoin!” (CR, 114). Juuri Emma Bovaryn tajunnan läpi luettuna myös varhaismodernin ruhtinattaren mieli voi näyttäytyä juonikkaana fabuloijana: sankarittarena, joka konstruoi itsestään sankaritarta omaksumalla kertojamaisen otteen omaan kokemukseensa. Tämän kerronnallisen haltuunoton mahdollistaa vapaan epäsuoran esityksen kaksijakoinen asema toisaalta muotona joka tukeutuu kerronnan hierarkiaan (kertoja vs. henkilöihahmo), toisaalta purkaa tätä fiktiivisiin totuuksiin sitoutunutta arvojärjestelmää.

Tämän kerronnallisen liukuman konkretisoijana toimii esimerkiksi (10) peili, joka tarjoaa Emmalle mahdollisuuden tarkastella itseään ikään kuin visuaalisessa kolmannessa persoonassa: ”Hänen silmänsä eivät olleet milloinkaan olleet niin suuret [...]”. Kerronnan tasolla peilin kaltaisesti toimii ensimmäisen ja kolmannen persoonan viittauksen hämmentävä suhde: miksei mieli voisi toimia myös kolmannessa persoonassa, vallankin kun Emman haaveena on päästä ajatuksissaan osaksi *kirjallisten* avionrikkojien lyrillistä joukkoa?

Emman oman äänen kerronnallista valtaa painottava tulkinta tuntuisikin taas vievän lähemmäksi sitä mitä Palmer nimittää henkilö-
hahmon ”upotetuksi kertomukseksi”. Toisaalta voi kysyä, kuinka syvä psykologista realismia Emman kerronnalliset konstruktiot tarjoavat. *Madame Bovary* – toisin kuin kognitiivisen narratologian tyyppilliset esimerkkikertomukset – on nimenomaan epäonnistunut kertomus. Juuri kaikessa turhauttavuudessaan se pystyy havainnollistamaan enemmän kerronnallistamisen *tarvetta* kuin kerronnallista *hallintaa*, etäisesti samaan tapaan kuin jotkin niistä epäkoherenteista trauma- ja sairauskertomuksista, joita uudempi suullisten kertomusten tutkimus on nostanut esiin (ks. esim. Hyvärinen et al [toim.] 2010).

(11) Silloin palasivat Tostes’in pahat pahat päivät. Hän piti itseään nyt paljon onnettomampana, sillä hän oli kokenut murheen ja saanut varmuuden, ettei sillä ollut loppua. Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin, saattoi hyvällä syyllä täyttää oikkunsa. Hän osti itselleen goottilaisen rukoustuolin ja kulutti yhdessä kuukaudessa sitruunoita neljäntoista frangin arvosta kynsien puhdistamiseen. (*RB*, 112)

Alors les mauvais jours de Tostes recommencèrent. Elle s’estimait à présent beaucoup plus malheureuse; car elle avait l’expérience du chagrin, avec la certitude qu’il ne finirait pas. Une femme qui s’était imposé de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies. Elle s’acheta un prie-Dieu gothique, et elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles [...] (*MB*, 217)

Kertomuksen ja mielen konstruointi kulkevat käsi kädessä, kun henkilöhahmo ja kertoja käyttävät hyväkseen toistensa asemia kerronnan hierarkiassa. Sen paremmin kertojan kuin Emmankaan ääni ei luo sisäisyyttä, vaan molemmat kamppailevat kerronnallisesta määrittelyvallasta, siitä, kumpi voi esittää gnoomisia totuuksia tyyliin ”Nainen, joka...”. Strukturalistisen narratologian klassikko Moshe Ron huomauttaa, että tyypillisesti objektiiviseen ja epäsuoraan esittämiseen liitetty neutraali kieli ja kognitiiviseen toimintaan viittaavat verbit (kuten johtolause ”hän ajatteli”) voivat toisinaan sisältyä myös suurempiin tajunnan esittämisen muotoihin. Tällöin nämä epäsuoruuden merkit kertovat esimerkiksi henkilöhahmon pyrkimyksestä koherenssiin ja uskottavuuteen omassa ajattelussaan. (Ron 1981, 35.) *Madame Bovary* opettaakin lukijalle yhden tajunnankuvauksen keskeisistä konventioista: oivalluksen ja itsereflektion hetki (”Nyt hän tiesi/yymmärsi/näki...”) on yleensä henkilöhahmon oma, pettävä konstruktio, joka on ainoastaan kerronnallisesti auktorisoitu muistuttamaan kertojan objektiivista raporttia (vaikka konventionaalinen ”nyt” toimiikin suoran esityksen muistumana). Näin käy myös rouenilaisessa oopperassa, vain hetki ennen kuin Léon ja intohimot palaavat kuvioihin:

- (12) Oi, jos hänen kauneutensa tuoreudessa, ennen avioliiton tahraa ja aviorikoksen pettymystä, olisi voinut laskea elämänsä jonkin suuren, vahvan sydämen varaan! [...] Hän tunsi nyt niiden intohimojen pienuuden, joita taide liioitteli. (*RB*, 196)

Ah! Si dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l’adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide [...] Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l’art exagérait. (*MB*, 344)

Taipumuksessaan dominoida oman mielensä esittämistä Emma muistuttaa varhaismoderneja epistolaarisia siskojaan, Mariana Alcoforadoa, Pamelaa ja rouva de Tourvelia: välitön näköala sielun syövereihin onkin kerronnallisen fabuloinnin tulosta. Emmen kerronnallinen projekti

ja halu nähdä itsensä kolmannessa persoonassa, kirjallisena mielenä (vrt. Tanner 1979, 292–296), toimii lukuohjeena myös myöhempien fiktioiden vapaalle epäsuoralle esitykselle. Esimerkiksi myöhemmin käsiteltävä Emmanuèle Bernheimin romaani *Sa femme* vie tämän kertomuksen hierarkiaa uhmaavan vapauden niin pitkälle, ettei vapaaseen epäsuoraan esitykseen voi oikeastaan enää soveltaa mitään lingvistisiä kriteerejä; siitä tulee tulkinnallinen kategoria, jota ei voi erottaa siihen liittyvistä bovariaanisista teemoista.

Vapaan epäsuoran esityksen tutkijat, jotka haluavat kritisoida klassista narratologista puhekatégoriatutkimusta, käyttävät taikasauvanaan Bahtinia (ks. esim. Lock 2001): Bahtinin nimissä voidaan aina sanoa, että kertovaa diskurssia ei voida jakaa kertojan ja henkilöihahmon lausumiin, koska romaanin diskurssi on ikuisen heteroglossian aluetta, jossa subjektiviteetit eivät kiinnity lopulta mihinkään; kerronta on ”toisen puhetta toisen äänellä” (ks. Bakhtin 1981, 324–325). Bahtinin ajatukset romaanin äänistä asettuvatkin haastavaan suhteeseen jälkiklassisen narratologian kanssa, sillä Bahtin painottaa sekä tekijän intentioita heteroglossian taustalla (emt.) että toisaalta lukijan roolia kerronnan kiinnittymättömien ja ”lausumattomien” äänien konstruoijana (emt. 8). Se mille Bahtin kääntää selkensä on kuitenkin kerronnan *hierarkia*, klassisen narratologian tukipilari. Tässä tutkimuksessa analysoidut henkilöihahmojen strategiat juonikkaista kirjeenkirjoittajista omaa kertomustaan konstruoivaan Emma Bovaryyn ovat ja samaan aikaan eivät ole bahtinilaisen kielenkäytön ilmentymiä. Nämä fiktiiviset äänet hyödyntävät kyllä romaanidiskurssin kiinnittymättömyyttä (vapaan epäsuoran esityksen *vapautta*) tunkeutumalla omine konstruktiivineen määrittämään itse heistä itsestään kerrottavaa kertomusta, mutta samaan aikaan törmäävät siihen *epäsuoruuteen*, joka sitoo kaunokirjallista kokemuksellisuutta. Käsitteenä vapaan epäsuoran esityksen tulisikin lingvistisen kategorian sijasta kuvata kerronnan hierarkian rakentamisen ja tätä rakenteellista määräytyneisyyttä hyväkseen käyttävän kerronnallisen manipuloinnin rajatilaa.

Jonathan Culler toteaa klassikkotutkimuksessaan *Bovarysta*, että romaanimuoto sijoittuu siihen ylitsepääsemättömään kuiluun, joka

ammottaa kokemuksen ja merkityksen välillä (Culler 1974, 24). Tätä voisi päätellä, että ne jälkiklassisen narratologian edustajat, jotka uudestaan ja uudestaan löytävät kertomuksen merkityksen sen välittämistä inhimillisestä kokemuksesta, eivät vaivautuisi tutkimaan tätä pohjatonta kuilua. Tilanne on kuitenkin päinvastainen; kuten Gerald Prince vahingoniloisesti totesi taannoisessa konferenssisitelmässään², narratologit tutkivat romaaneja enemmän kuin koskaan. Yksi painava syy tälle on varmasti romaanimuodon kyky tuoda yhtäaikaaisesti näkyviin päällekkäisiä ja ristiriitaisia kerronnallisia *intentioita*: epätoivoiset yritykset kurottaa kertomusmuodon kautta kohti kokemusta ja merkitystä ovat aina myös tekstejä fiktion lukemisesta ja tuottamisesta. Culler kirjoittaaakin Flaubertin inspiroimana, että ”kohtalon käsite on juuri niitä ongelmallisia romaanimaisia konstruktioita, joiden avulla yritämme jäsentää elämäämme [...] kohtalottomuus on tragedian moderni muoto” (Culler 1974, 145). Se mikä Emmalle näyttytyy kohtalona, on lukijalle yhtä kuin skemaattinen kertomus psykologisine motivaatioineen ja sulkeumineen; molemmat ovat umpikujia.

Flaubert-tutkimuksessa on ollut tapana löytää tämän umpikujan päästä kirjailija itse (Genette 1966; Culler 1974 ja 2007b; Goodstein 2005, 188, 204). Erityisesti varhaisemmat Flaubertin kerrontaan keskittyvät tutkimukset paljastavat hämmennyksen, jonka synnyttää kirjailijan tapa sekoittaa henkilöhahmojen toinen toistaan banaalimpiin mielenliikkeisiin ”omaa” nerokasta tarkkanäköisyyttään (Pascal 1977, 103–111, Ullmann 1964, 112). Pascal äityy jopa toteamaan, että lipsuessaan henkilöhahmojen fokalisaatioasemasta Flaubert *epäonnistuu* sekä julkilausutussa tavoitteessaan luoda näkymätön ja objektiivinen kertojaääni että koko psykologisen realismin projektissa (Pascal 1977, 107). Pascal suorastaan syyttää Flaubertia ”kerronnallisesta anastamisesta” (*narrative usurpation*, emt. 110). McHale huomauttaa, että Pascal ei ota huomioon Flaubertin taipumusta nimenomaan ”vastustaa tulkinnallista menetelmää, jonka ohjaamana liitämme impressionismin henkilöhahmon havaintoon” (McHale 1978b, 400). Samaan kiinnittää huomiota Tammi (1985, 109–111) tarkastellessaan Nabokovin

2. *The International Society for the Study of Narrative Conference*, Cleveland 2010.

tuotannossa vastaavia tarkoituksellisia lipsahduksia, kirjailijamaista kertojaa masinoimassa keskinkertaisen henkilöhahmon havaintojen taustalla. Toisaalta Pascal huomaa jotakin mitä narratologiassa harvoin tuodaan esille: sama mekanismi toimii kerronnan hierarkiassa myös toisin päin. Kun henkilöhahmon verbalisoinnit saavat objektiivista kerrontaa muistuttavan olomuodon,

[v]oimme sanoa että subjektiivinen näkemys ikään kuin anastaa kertojan auktoriteetin, sillä kaikki mitä meille esitetään on henkilöhahmojen kokemus, kaikki mitä suoraan tiedämme heidän maailmastaan on se mikä ilmenee *heidän* mielessään. (Pascal 1977, 108)

Kuten Pascal toteaa, jo Flaubertin vapaa epäsuora esitys aktivoi tällaisia tulkintoja, mutta yleisemmäksi nämä kerronnalliset vallankaappaukset käyvät modernistisissa romaaneissa (emt.). Myöhemmin analysoitavan *Sa femmen* päähenkilö Claire on tämän konvention tulosta, todellinen mestarikaappaja. Pascal siis osoittaa jo klassisessa tutkimuksessaan narratologisten hierarkioiden taipumukseen vuotaa ja tästä seuraavaan diskursiivisen agenttiuden hämärtymiseen. Hän ei kuitenkaan näytä antavan paljoakaan temaattista painoarvoa näille kerronnallisille vallankaappauksille.

Toiset, flaubertilaisia lähtökohtia enemmän kunnioittavat tutkijat kuten Genette ja Culler pitävät autoritäärisiä tyyliopioikeamia ja niiden tuottamaa kerronnallista häirintää (Culler 1974: *radical indeterminacy*) *Madame Bovaryn* syvimpänä olemuksena. Genette kiinnittää huomiota juuri samanlaisiin yllirunsaisiin mielenmaisemien kuvauksiin, jollaisia edellä nimitin gobeliineiksi:

Tämä materian ylenpalttinen läsnäolo kuvissa [*les tableaux*], jotka ovat periaatteessa hyvinkin subjektiivisia ja joiden todenkaltaisuuden nimissä tulisi olla vaikutelmiltaan paremminkin epämääräisiä, hajanaisia ja pakenevia, on yksi Flaubertin proosan silmiinpistävimpiä ominaisuuksia. [...] Usein Flaubertin tyyli tuntuu olevan yhtä vastustuskykyinen psykologisoivalle tulkinnalle [*l'intériorisation*] kuin elokuvallinen kuva. (Genette 1966, 227–228)

Cohn puolestaan mainitsee Flaubertin metaforista psykonarraation keinona: henkilöhahmon mielenliikkeiden summaaminen tapahtuu usein jonkin liioittelevan ja ironisen kielikuvan kautta, joka kiinnittää huomiota kieleen nimenomaan Flaubertin kynästä eikä henkilöhahmon tajunnasta kumpuavana (Cohn 1978, 36–37). Metaforat toimivat tajunnankuvauksessa samalla tavoin motivoimattomina ja vieraannuttavina kuin liian tarkka referentiaalisuus Charlesin hatun kuvauksessa. Emmen ikävöinti Léonin perään ”leimusi hänessä kiihkeämmin kuin matkustajan lumelle unohtama tuli Venäjän aroilla” (*MB*, 111) (vrt. Cohn 1978, 36–37); ”il y pétillait plus fort que, dans une steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige” (*MB*, 216). Kun Rodolphe onnistuu painamaan oikeata diskursiivista nappulaa viettellessään Emmaa sulosäkein (”Sillä taivasta vastaan ei voi taistella, enkelien hymyä ei voi vastustaa, viehätty siihen, mikä on kaunista, suloista, ihailtavaa”), tämän jälkeen Emmen kokemusta kuvataan mahdollisimman epäromaneskillä vertauksella: ”hänen ylpeytensä laajeni pehmeästi tämän puheen kuumuudessa, niinkuin saunan löylyssä kellotteleva ruumis” (*RB*, 138); ”son orgueil, comme quelqu’un qui se délasse dans une étuve, s’étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage” (*MB*, 257).

Ikään kuin henkilöhahmon mieli olisi sinällään liian tylsä motivoitakseen romaanin kirjoittamista, Flaubert kääntyy pois kokemuksellisuudesta ja lukee sankarittarensa mieltä tahallaan väärin (vrt. Tammi 1985, 110). Rodolphen hahmon kautta avautuu kuitenkin kahtalainen näkökulma kokemuksen ja siitä kertomisen suhteeseen. Jonkinlaisena metahahmona Rodolphe edustaa kielen epäreferentiaalisuutta ja purkaa ajatusta autenttisesta kokemuksesta. Maailmaa nähneenä naistenmiehenä hän tunnistaa saman tarinan intohimosta, vaikka päähenkilöt vaihtuvat.

- (13) Rodolphe oli kuullut tuon kaiken niin monta kertaa, ettei siinä ollut mitään uutta hänelle. Emma oli samanlainen kuin kaikki muutkin rakastajattaret, ja uutuuden viehätys, joka vähitellen valui pois kuin vaate, paljasti täydessä alastomuudessaan tuon intohimon ainaisen yk-

sitoikkoisuuden, jolla on aina sama muoto ja sama kieli. Rodolphe oli puhtaasti käytännön mies eikä erottanut tunteen erilaisuutta ilmaisun samankaltaisuuden alta. (*RB*, 168)

Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cette homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. (*MB*, 300–301)

Itse romaanin voisi ajatella edustavan aivan samaa näkemystä: skematisoitu vapaa epäsuora esitys korostaa ”ilmaisun samankaltaisuutta” eikä paljasta kangasmaisen tekstuurinsa takaa ”tunteen erilaisuutta”. Kun tämä Rodolphen pessimistinen lukutapa on esitetty, seuraa kuitenkin yksi romaanin hienoimmista kohdista, hetki, jolloin kertova ääni etäänny niin kauas henkilöhahmojen mielistä gnoomiseen yksinäisyyteen, ettei seuraavaa vertausta voi yhdistää yhteenkään tekstuaaliseen agenttiin (joilloin syntyy houkutus konstruoida sen taustalle Flaubertin oma ääni):

(14) [...] niinkuin sielun kyllyy ei joskus tulvisi yli äyräittensä kaikkein tyhjimpänäkin kuvakielenä, koska kukaan ei milloinkaan voi ehdottoman aidosti mitata tarpeitaan, käsitteitään, tuskiaan, ja koska ihmiskieli on kuin haljennut kattila, jonka helinällä pystymme tanssittamaan karhua silloin, kun tahtoisimme hellyttää sillä tähtiä. (*RB*, 168)

[...] comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles. (*MB*, 301)

Vertaus itse, koko sydäntä särkevässä kielellisyydessään, samoin kuin koko *Madame Bovary*, tekevät *lukijoista* kattilan tahdissa tanssivia karhuja, jotka joutuvat samaan aikaan kielen viettelemiksi ja sen pettäviksi. Lukija ohjataan samaan aikaan lukemaan mieliä ja lukemaan niitä väärin.

Harold Bloom laajentaa *Madame Bovary, c'est moi* -lausahduksen yleisinhimilliselle tasolle: Emma edustaa kaikkia ihmisiä riivaavaa kaipuuta subliimin eroottiseen kokemukseen (Bloom 2002, 661). Bloom kuitenkin ohittaa romaanin todellisen kipupisteen, muodon ja kielen ahdistuksen. Omassa ”vaikutuksen ahdistuksen” teoriassaan Bloom esittää, että merkittävä kirjallisuus syntyy, kun uudemmat kirjailijat ”lukevat väärin” suurien edeltäjiensä teoksia ja kokevat oidipaalista ahdistusta suhteessa näihin aikaisempiin teksteihin (Bloom 1997, *passim*). Bloomille Shakespeare edustaa kirjailijaa, jota jälkipolvet eivät voi määrittellä uudelleen, sillä hänen tekstinsä ovat jo osa ihmiskunnan kollektiivista tajuntaa; ”Shakespeare on itse vaikuttanut maailmaan paljon enemmän kuin maailma koskaan vaikutti häneen” (emt. xv). Ajatukseni *Bovary*-metodista perustuu käsitykseen Flaubertin romaanista Shakespearen kaltaisena tekstuaalisena kehyksenä, joka asettaa perustavalaatuisen, ahdistavan kysymyksen: miten kertomusta kokemuksesta voi lukea lukematta väärin, tai miten siitä voi kertoa kadottamatta sitä? Tämä ahdistus on syntynyt tajunnankuvauksen muodoissa ja niissä se edelleen siirtyy eteenpäin. Seuraajat lukevat vuoron perään edeltäjiänsä väärin: Chopinin *Heräämisen* kertoja esittää oman väärintulkintansa ranskalaisesta esikuvastaan ja myös omasta henkilöhahmostaan; Bernheimin *Sa femme* -romaanin päähenkilö Claire lukee luovasti väärin Emman kokemusta; ja lopulta Clinton–Lewinsky-skandaalia tulkitseva medialukija onnistuu *Madame Bovaryn* avulla lukemaan vastakarvaan kokonaista kertomusten vyyhtiä.

V

THE AWAKENING: METAFORINEN HAVAINTO JA EI-EMANSIPATORINEN KERRONTA

*Of course 'twas an excellent story to tell
Of a fair, frail, passionate woman who fell.
It may have been false, it may have been true.
That was nothing to me — it was less to you.*
Kate Chopin¹

Chopinin ”Kreoli-Bovary” ja ei niin vapauttava herääminen

Kate Chopinin pieni uskottomuusromaani *Herääminen* alkaa Flaubertin papukaijasta²:

- (1) Vihreänkeltainen papukaija toisteli häkissään ovenpielessä yhä uudelleen ja uudelleen: ’Menkää tiehenne! Menkää tiehenne! Lempo soikoon! Hyvä on!’ Se osasi puhua hieman espanjaa ja myös kieltä, jota kukaan ei ymmärtänyt, paitsi ehkä satakieli, joka häkissään oven

1. Katkelma on runosta ”The Haunted Chamber”, jonka Kate Chopin kirjoitti *The Awakeningin* ilmestymisen aikoihin ja jossa hän ennakoii romaaninsa nuivaa vastaanottoa (Toth 1999, 218).
2. Papukaija esiintyy Flaubertin kirjeenvaihdossa ja kertomuksessa *Un cœur simple* tyhmyyden ja kielellisen turhautumisen symbolina; Julian Barnesin romaanissa *Flaubert’s parrot* (1984) etsitään allegorisesti Flaubertia inspiroinutta täytettyä papukaijaa, mikä johtaa päämäärättömälle tutkimusmatkalle pitkin ja poikin Flaubertin elämää ja ajattelua.

toisella seinustalla vihelteli raivostuttavan sinnikkäästi huilumaisia säveliään vienoon tuuleen.³ (*H*, 17)

A green and yellow parrot, which hung in a cage outside the door, kept repeating over and over:

“Allez vous-en! Allez-vous en! Sapristi! That’s all right!”

He could speak a little Spanish, and also a language which nobody understood, unless it was the mocking-bird that hung on the other side of the door, whistling his fluty tones out upon the breeze with maddening persistence. (*A*, 19)

Heräämisen sankaritar Edna Pontellier elää syvän etelän kreoliyhteisössä, ja papukaija huutelee tietenkin ranskaksi: ”Allez vous-en! Sapristi!”. Lisäksi vangitut linnut puhuvat kieltä, jota kukaan ei ymmärrä. Sitä mitä ei sanotuksi saa voi kuitenkin tulkita uskottomuusromaanien traditiossa ainakin kahdella tavalla, riippuen siitä keskitytäänkö häkkiin vai papukaijaan. Vastaavasti Chopin-tutkijat jakautuvat kahteen leiriin: niihin, joille *Herääminen* on feministisen vapautumisen merkkiteos ja toisiin, joiden mielestä yksioikoinen emansipatorinen tulkinta tekee vääryyttä Chopinin romaanille.

Jo 1899 ilmestynyt *The Awakening* on nykyään tapana esitellä myöhään löydettyä klassikkona, jonka feminismin toinen aalto nosti esiin patriarkaalisesta haudastaan (Walker 1998, 66, Koloski 2008, 167–168). Ratkaisevan pioneerityön Chopin-tutkimuksessa teki norjalaisen jatko-opiskelijan Per Seyerstedin vuonna 1969 ilmestynyt Chopinin elämäkerta ja hänen toimittamansa kokoelmaeditio Chopinin teksteistä (Martin 1988, 7–12, Toth 2008, 14–15). Chopinin yhdysvaltalaiset aikalaislukijat olivat tottuneet kirjailijan harmittomiin, paikallisväritteisiin tuokiokuvaan louisianalaisesta elämänmenosta eivätkä sulattaneet *Heräämisen* kaksijakoista sankaritarta: Edna Pontellier on maanläheinen amerikatarkentucky bluegrass-seuduilta, joka on avioliiton kautta päätynyt iloluontoisten ja aistillisten kreolien jouk-

3. Raija Larvalan tuore ensisuomennos Chopinin klassikosta häivyttää linkkiä ranskalaiseen perinteeseen, sillä Larvala on päätynyt kääntämään myös amerikkalaista alkutekstistä värittävät ranskankieliset sanonnat.

koon. Silti juuri tämä *amerikkalainen* vaimo elää ranskalaisen romaanisankarittaren kohtalon, joka johtaa seksuaalisesta myöhäisheräämisestä rakastajiin, lyhyeen vapauden huumaan ja lopulta mereen, joka ”sulkee ihmisruumiin pehmeään, lujaan syleilyynsä” (H, 199). Suurin osa tapahtumista sijoittuu Grand Islen lomareittiin, ja jatkuvana taustaaänenä loiskivat Meksikonlahden lämpimät, rytmikkäät aallot. Analyysini *Heräämisessä* käytetyistä tajunnankuvaustekniikoista paljastaa, että meren rytmit ja nestemäisyys eivät jää ainoastaan romaanin taustakuvitukseksi, vaan nousevat *määrittämään* sankarittaren mielen ja kokemuksen konstruointia. Tähän symboliseen viitekehykseen nojaa myös päätelmäni siitä, että Edna Pontellierin tarina on enemmän sankaritartaan kahlitseva kuin emansipatorinen rakennelma; enemmän kirjallisen asetelmallisuuden rajoittama parodinen toisinto kuin patriarkaalista traditiota vastakarvaan tulkitseva naisiasaromaani.

Ilmestyttyään *Herääminen* lytättiin niin ikävästi, että Chopin lopetti kirjoittamisen kokonaan. Aikalaisarvostelija Willa Catherin nimitys ”Kreoli-Bovary” oli tarkoitettu halventavaksi; yhtäläisyyksiä Flaubertin kanonisoituun teokseen haettiin kuitenkin vain juonenkäänteiden tasolta. Yli puoli vuosisataa myöhemmin feministiset kirjallisuudentutkijat juhlivat Chopinin romaania nimenomaan anti-Bovaryna, kirjallisen sankarittaren vapautumisena Emma Bovaryn emotionaalista ja semanttisesta umpikujasta. Chopin tekeekin emansipatorisen tulkinnan helpoksi myöhäismodernille lukijalleen laittamalla Ednan suuhun pamflettimaista oivalluksia kuten ”luopuisin elämästäni lasteni hyväksi, mutta en luopuisi itsestäni” (H, 90); tai ”Oletan, että kutsuisit tätä epänaisselliseksi käyttäytymiseksi, mutta minulle on tullut tavaksi ilmaista itseäni suoraan” (H, 184); tai ”hääät ovat maailman murheellisimpia näytelmiä” (H, 120). Johtava Chopin-asiantuntija Emily Toth moittii Chopinin miespuolisia aikalaiskriitikoita siitä, miten nämä eivät nähneet kirjailijan kykyä kuvata feminiinistä kehityskertomusta ja ennen kaikkea ”naisen ajattelua” (Toth 1999, 223).

Romaanin realistisuudesta tajunnan kuvauksen tai naiseuden suhteen voidaan kuitenkin olla monta mieltä. Emansipatoristen luentojen vastapainona on esitetty analyyseja, jotka painottavat enem-

mänkin teoksen myyttis-impresionistista tyyliä (esim. Gilbert 1998, May 1998, Yaeger 1998). Ednan tajunnan kuvausta ei myöskään ole aina nähty keinona luoda kuvaa vahvasta, tiedostavasta naisyksilöstä. Jotkin tulkinnat korostavat nimenomaan sitä, miten Edna ei tiedosta kovinkaan syvällisesti ympäristönsä ja toimintansa tuottamia merkityksiä eikä löydä verbaalista ilmaisua kokemuksilleen; kuten Pat Shaw toteaa, ”todistukset Ednan kyvyttömyydestä hallita tunteitaan ja toimintaansa vain lisääntyvät romaanin edetessä” (Shaw 1998, 69; ks. myös Walker 1998, Wolff 1998). Cynthia Griffin Wolff vastustaa jämäkästi Chopinin romaanille annettua feminististä auraa: ”Chopinin romaanin merkitys ei piile siinä, että se ennakoisi ’naisasiaa’ tai mitään muutakaan asiaa; merkitys juontaa juurensa kertomuksen säälimättömästä uskollisuudesta Ednan henkilöihahmon pirstaloitumiselle” (Wolff 1998, 266). Myös Bo Pettersson (2009, 26) tekee mielestäni oikean havainnon huomauttaessaan, että Ednan persoonan kuvaus on aivan liian ristiriitainen ja epämääräinen tukeakseen yksioikoisen emansipatorista tulkintaa.

Subjektiiiviset ja sisäiset äänet ovat *Heräämisen* keskeinen rakennusaine, mutta narratologiselle, kertomuksen hierarkiaa jäsentävälle tarkastelulle romaani ei antaudu mitenkään helposti. Kuvaukset Ednan aistien ja mielen avautumisesta nivoutuvat monissa kohdissa vaivaannuttavan kömpelösti juhlaan kertojaääneen, joka rakentaa sankarittaresta feminiinistä myyttiä, meren aalloista kohoavaa Afroditea. Monessa kohdassa tuntuu todella siltä, että Edna ei tajua ollenkaan, millaista osaa hän näyttellessä heräämiskertomuksessa. Sen sijaan sankaritar alkaa romaanin edetessä syödä yhä paremmin, kosketella rakastavammin omia pyöreitä käsivarsiaan, pukeutua ja riisuutua aistillisemmin sekä nukkua ihanan virkistäviä päiväunia. Kertoja hehkuttaa Ednan muutoksen tilaa, mutta samassa muistuttaa, ettei Ednalla ole sanoja eikä oikein kapasiteettiakaan tajuta näitä mullistuksia itsessään; kuvauksissa Ednan mielestä toistuvat sanat ”häilyvä”, ”outo”, ”sanoinkuvaamaton” ja ”epämääräinen”. Edna muuttaa jopa pois perheensä luota, mutta tekee senkin kuin unessa tai vahingossa.

Sen sijaan, että jäisimme hämmästelemään Ednan kokemuksen transsendentaalisuutta, voimme tehdä innostavia havaintoja *Heräämisen* kaksijakoisesta suhteesta tajunnankuvauksen konventioihin asettamalla romaanin edellä analysoituun uskottomien kirjallisten mielten jatkumoon. Pitää muistaa *Heräämisen* alun kiroileva papukaija, flaubertilainen tyhjän hölötyksen ja yleisen *bêtisen* symboli, elukka jonka kieli on vailla intentiota, kielenkäyttäjä joka karnevalisoi koko bahtinilaisen ajatuksen siitä, että toisten suusta varastettua sanaa voisi koskaan tehdä omaksi. Kuten ”Chopinin papukaijasta” kirjoittava Stephen Heath huomauttaa, *Heräämisen* alun papukaija sitoo Chopinin samaan representaation ja kielen problematiikkaan joka löytyy *Madame Bovaryn* keskiöstä: kyse on kerronnallisista määrittely-yrityksistä ja niihin turhautumisesta (Heath 1994, 20–21).

Seuraavassa etsin jälkinarratologista ulospääsyä *Heräämisestä* esitetyistä ääripäätulkinnoista. Ednan tajunnankuvauksen autenttisuus ja oletettu pääsy feminiiniseen kokemukseen kyseenalaistuvat, kun huomataan ekstradiegeettisen kertojatason hallitsevuus tajunnankuvauksessa. Samaa aikaan voidaan osoittaa, että Ednan vapautumisen paikka on siellä, minne tajunnankuvaus – ja siten aiemman romaanikokemuksellisuuden painolasti – ei ulotu. Verrattuna aiempiin tutkimukseni analyysihin, *Heräämisessä* keskityn enemmän kertojajäänen konstruointiin henkilöihahmon äänen kustannuksella sekä enemmän kielellistettyyn havaintoon kuin oletettuun mielensisäiseen puheeseen.

Metaforinen havainto

Emansipatorisen tulkinnan valossa näyttäisi luontevalta, että *Heräämisen* kerronta antaa edetessään yhä enemmän tilaa Ednan omalle mentaalille kielelle vapaan epäsuoran esityksen ja sisäisen monologin kautta. Voidaan siis ajatella, että vapautuessaan sosiaalisista ja avioliiton tuomista paineista henkilö vihdoin löytää oman idiominsa ja uskaltaa

kielellistä kokemuksensa, jotka yhteisö – ja ehkä myös yhteisön diskursiiviset käytännöt – kieltävät. Esimerkiksi Toth (1999, 210) puhuu Ednan heräämisestä oman äänen löytämisenä tai uudelleenlöytämisenä ja tarkoittaa tällä sekä sisäistä että ulkoista ääntä: ”alkaessaan kuunnella omaa sisäistä ääntään Edna alkaa myös ilmaista mielipiteitä”. Tällaiselle tulkinnalle on tilaa myös narratologisessa vapaan epäsuoran esityksen tutkimuksessa: Kathy Mezein (1996) feministinen tulkinta tajunnankuvauksesta korostaa vapaata epäsuoraa esitystä paikkana, jossa muuten alistettu (nais)henkilöhahmo saa vihdoinkin äänensä kuuluviin. Flaubertin jälkeisessä kirjallisessa tilanteessa voidaan kuitenkin kysyä, onko seksuaalisen vapautumisen kehyksien kautta löytyvä kieli todella yksilön omaa – ja siten kanava vapauttavaan itseilmaisuuksiin. Ei-emansipatorisissa tulkinnoissa on painotettu esimerkiksi sitä, miten kerronnan myyttisyys tekee Ednan kokemusmaailmasta enemmän fantastisen kuin todellisen (Gilbert 1998, 359). Toinen esimerkki ei-emansipatorisesta luennasta on Yaegerin (1998) esittämä tulkinta, jonka mukaan Edna on nimenomaan aviorikoksen kautta tiukasti osa sosio-kulttuurista ympäristöään, jossa uskottomuus ei ole enää emansipatorista vaan paremminkin systeemiin kuuluva ja sitä tukeva strategia.

Edna Pontellierin elämä muuttaa radikaalisti suuntaa yhden kesän aikana, jonka hän viettää Grand Islen täysihoidolassa muiden varakkaiden kreoliperheiden kanssa. Palattuaan myöhemmin New Orleansiin perheen kaupunkiasuntoon Edna ei pääse eroon kesälomalla kokemistaan voimakkaista impressioista, mutta ei myöskään kykene määrittämään niiden vaikutusta itseensä.

- (2) Hän antoi mielensä vaeltaa ja mietti oleskeluaan Grand Islellä. Hän yritti selvittää, mikä tässä kesässä oli niin erilaista verrattuna edellisiin ja kaikkiin hänen elämänsä aikaisempiin kesiin. Hän ymmärsi vain, että hän itse, hänen nykyinen minänsä, oli jotenkin erilainen kuin aikaisemmin. Hän ei vielä aavistanut, että hän näki asiat erilaisin silmin ja tutustui itsessään uusiin olotiloihin, jotka värittivät ja muuttivat hänen suhtautumistaan ympäristöönsä. (*H*, 78)

She let her mind wander back over her stay at Grand Isle; and she tried to discover wherein this summer had been different from any and every summer of her life. She could only realize that she herself – her present self – was in some way different from the other self. That she was seeing with different eyes and making the acquaintance of new conditions in herself that colored and changed her environment, she did not yet suspect. (*A*, 59)

Vaikka Edna ei kertojan mukaan vielä käsitäkään näkevänsä ympäröivää todellisuutta “uusin silmin”, jaksot jotka kuvaavat lomailua Grand Isllella ovat kuitenkin Ednan aistillisen heräämisen värittämiä. Kesken täysihoidolan illanvieton kuvataan, miten Edna irtautuu sosiaalisesta pyörteestä ja viettää yksityisen hetken katselemalla merelle.

- (3) Rouva Pontellier’n tanssittua kahdesti miehensä kanssa, kerran Robertin ja kerran Monsieur Ratignollen kanssa, joka oli pitkä ja laiha ja huojui tanssiessaan kuin ruoko tuulessa, hän meni pylväsikäytävään ja istuutui matalalle ikkunalaudalle, josta saattoi katsella salin tapahutumia ja nähdä suoraan lahdelle. Idän suunnalla oli pehmeä hohde. Kuu oli nousemassa, ja sen salaperäinen loiste loi miljoonia välkkeitä kaukaiseen levottomaan veteen. (*H*, 54)

After Mrs. Pontellier had danced twice with her husband, Once with Robert, and once with Monsieur Ratignolle, who was thin and tall and swayed like a reed in the wind when he danced, she went out on the gallery and seated herself on the low window-sill, where she commanded a view of all that went on in the hall and could look out toward the Gulf. There was a soft effulgence in the east. The moon was coming up, and its mystic shimmer was casting a million lights across the distant, restless water. (*A*, 43)

Kerronta systematisoi Ednan fokalisaatiota kuljettamalla sankarittaren havaintoa tanssipartnereistaan (“thin and tall and swayed like a reed in the wind”) kohti mystistä maisemaa; metaforinen viitekehys säilyi

samana, kun Monsieur Ratignollen ruokomainen olemus keinuu ikään kuin saman tuulen mukana kuin levoton meri. Valojen ja varjojen mystisyys sekä meren levottomuus ja aaltojen rytmikäs lyönti rantaa vasten tahdittavat päähenkilön mentaalisia liikkeitä tarinan alkuvaiheista asti ja pysyvät taustalla toistuvina motiiveina vielä kun Edna on palannut New Orleansiin uutena naisena. Kerronnassa Ednan tajunnan kuvausta ei lopulta voi erottaa Grand Isleen liittyvästä visuaalisesta kuvastosta.

- (4) Sanoinkuvaamaton ahdistus tuntui nousevan jostain hänen tietoisuutensa tuntemattomasta sopukasta ja täyttävän hänen koko olemuksensa epämääräisellä tuskalla. Se oli kuin varjo, kuin sumu, joka kulki halki hänen sielunsa kesäpäivän. Se oli outo ja vieras, se oli mieliala. (H, 25)

An indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness, filled her whole being with a vague anguish. It was like a shadow, like a mist passing across her soul's summer day. It was strange and unfamiliar; it was a mood. (A, 25)

Ulkopuolinen kertojääni väittää Ednan ahdistusta sanoinkuvaamattomaksi; kokemuksen määrittelemättömyyttä korostavat sanat kuten *indescribable*, *unfamiliar*, *vague* ja *strange* toistuvat, kun teoksen alkuosassa kuvataan Ednan ”heräämistä”; kaiken kaikkiaan Ednan mentaalinen maailma näyttyy enemmän visuaalisina havaintoina kuin jäsenneltyinä ja artikuloituina tajunnan liikkeinä.

Kuitenkin kerronta on täynnä tajunnankuvausta, ja koko teos on monessa mielessä psykologinen romaani *par excellence*. David Herman (2002, 41–60) käyttää *Heräämistä* nimenomaan esimerkkinä tyypillisestä psykologisesta romaanista, jossa mentaaliset tilat korostuvat varsinaisten ulkoisen maailman tapahtumien kustannuksella. Romanin tapahtumat koostuvatkin vain joistakin lähdistä ja paluista: Edna perheineen muuttaa kesän jälkeen Grand Islelta takaisin New

Orleansiin. Sitä ennen nuori Robert Lebrun, johon Edna on rakastunut täysihoitolassa, on lähtenyt yllättäen Meksikoon. Mieheensä työmatkan aikana Edna puolestaan muuttaa pois perheen yhteisestä kodista omaan pieneen taloon ja aloittaa suhteen paikallisen playboyn Alcée Arobinin kanssa.⁴ Robert palaa ja kääntää saman tien selkensä Ednalle tunnustettuaan ensin rakkautensa. Edna palaa Grand Islelle ja hukutautuu. Kaikki toiminta saa merkityksensä teoksen kokonaisuudessa ainoastaan suhteessa Ednan mentaaliin prosesseihin. Psykoseksuaalisesta näkökulmasta romaania tarkastellut Pat Shaw näkee tapahtumia hallitsevan edestakaisen liikkeen – samoin kuin Grand Islen vuoroveden – jo sinälläänkin tukevan teoksen psykologisia teemoja, sisäisen ja ulkoisen välistä vaihtelua ja jopa rytmittävän tarinaa eroottisesti (Shaw 1998). En ole vakuuttunut Shawn näkemyksestä teosta hallitsevasta *in-out*-tematiikasta, mutta tulkintana muiden joukossa se kuitenkin kertoo, miten *Heräämisen* kohdalla kaikki ulkoisetkin tapahtumat saavat tulkinnoissa sisäisen motivaation ja päätyvät lopulta strukturoimaan enemmän Ednan mentaalista kuin mitään muuta maisemaa. Mutta mitä ovat nämä mentaaliset tilat tai tapahtumat? Entä miten ne eroavat ulkoisen maailman tapahtumista? Jo yllä olevien esimerkkien perusteella voidaan sanoa, että ulkoisen ja sisäisen tilan tai tapahtuman ero ei suinkaan ole selvä: valoista, varjoista ja aalloista voi tulla mentaalisia tapahtumia, ja toisaalta kuten kertoja toteaa esimerkissä (2), muutokset Ednan sisäisessä maailmassa värjättävät ja muuttavat puolestaan hänen ympäristöään – myös lukijan kannalta.

Kuten *Madame Bovaryssa*, myös *Heräämisessä* kerronta tuottaa klassisesti ajateltuna kahtia jakaantuneen näkökulman; paikoin kerrotun äänen ja kerrotun henkilöihahmon havainto, kokemus ja kieli limittyvät ja sekoittuvat. Kuitenkin siinä missä Emma sortuu etsimään kieltä, kehyksiä ja merkitystä kokemuksilleen ja mentaalisille maailmoilleen kirjallis-kulttuurisesta aviorikostraditiosta, Edna puolestaan esitetään toistuvasti henkilönä, joka ei löydä diskursiivisia kehyksiä omalle kaipuulleen. Kertoja toteaa Ednasta, että ”[h]yvin varhain hän oli vaistomaisesti aavistanut elämän kaksinaisuuden: ulkoisen, joka

4. Ednan rakastajien nimissä Robert ja Alcée kaikuvat aivan ilmeisesti *Madame Bovaryn* Rodolphe ja Léon.

mukautuu, sisäisen, joka kyseenalaistaa” (H, 37). Klassinen uskottomuuskertomuksen ristiriita on siten ilmaistu suorasanaisesti lukijalle, mutta Edna ymmärtää sen vain ”vaistonvaraisesti”. Kuten jo esimerkin (4) kohdalla todettiin, kerronnassa toistuvat viittaukset Ednan kykenemättömyyteen käsitellä tietoisesti ja jäsentyneesti tunteitaan ja impressioitaan; kertojan ääni synnyttää vaikutelman henkilöihahmon yli tai ohi puhumisesta (”she never realized”; ”it did not occur her to think”), jolloin kaksiaäänisyshypoteesille ei tunnu olevan juurikaan perusteita. Kuitenkin kerronta *projisoi* Ednan subjektiviteetin samassa mielessä kuin McHale (1978a, 269) tai Fludernik (1993, 398–433) väittävät vapaan epäsuoran esityksen tekevän. Romaani kääntää sekä rakenteellisesti että temaattisesti päälaelleen aiemmissa analysoiduissa teksteissä havaitun kerronnallisen haltuunoton tendenssin. Kuten muistamme, *Clèvesin ruhtinatar* esittää siirtymän autoritäärisen varhaismodernin kronikoitsija-kertojan vallasta kohti henkilöihahmon omaa kerronnallista konstruointiprosessia (”Mikä ajatus ja mikä tieto hänenlaiselleen naiselle...!”). *Madame Bovary* herättää Emman äänen havainnollistaakseen sankarittaren väärinluentaa ja kerronnan kiinnittymättömyyttä. *Herääminen*, vaikkakin impressionistisuudessaan ja modernistisuudessaan tulee edeltäjiään lähemmäksi ”psykologista romaania”, palauttaa konstruoinnin vallan ekstradiegeettiselle tasolle ja Ednan esikielellisyyteen ja fyysisiin tuntemuksiin. Kuten edellisissäkin luvuissa, myös tässä on kyse fiktiivisen mielen fabuloinnista ja sen korostuneesta konstruktioolunteesta. Ednalta puuttuu kuitenkin epistolaaristen sankarittarien kyky kirjailla kokemuksestaan omaehtoinen taideteos.

Herääminen tuottaa paradoksaalisen henkilökeskeisen kerrontatilanteen ja sisäisen fokalisaation: korostetun visuaalisissa kohdissa ulkoisen maailman kuvaus paljastaa kerronnallisten pyrkimysten kerrostuneisuuden (samoin kuin *tableaut* ja romanttisten romaanien diskurssi *Madame Bovaryssa*), kun kertovan äänen tasolla havainto saa eri merkityksen kuin kokevan fiktiivisen henkilön tajunnassa. Tästä näkökulmasta romaanin mahdollinen emansipatorinen pohjalataus väkisinkin kyseenalaistuu: jos Ednan ja hänen ympäröivän todelli-

suutensa suhde määrittäyty enemmän kertojan diskurssissa kuin hänen omassa tiedostavassa tajunnassaan, miten hänen irtiottonsa lopulta pitäisi tulkita? Pettersson esittää omassa analyysissään *Heräämisestä*, että Chopinin darwinistinen ja naturalistinen painotus rakentavat kertomukseen determinististä otetta, jonka puristuksessa Edna ”on vähintään yhtä paljon kohteena kuin toimijana” (Pettersson 2009, 27). Vaikka Pettersson väittääkin kytkevänsä analyysissään narratologian ja hermeneuttisen tulkinnan, narratologien lempiaiheesta (kertoja vs. henkilöhahmo) ei näy jälkeäkään. Miksei Pettersson kiinnitä huomiota Chopinin kertojan aggressiivisuuteen Ednan kokemuksen määrittelijänä? Tässä tutkimuksessa *Heräämistä* lähestytään *kerronnalliselta rakenteeltaan* ei-emansipatorisena tekstinä, jossa kerronnan myyttisyys ja kuvallisuus etäännyttävät henkilöhahmon kokemusmaailman samaan aikaan sekä lukijasta että henkilön omasta todellisuudesta. Edelleen aviorikoksen temaattinen kehys nähdään bovariaanisen tradition kautta eli ei niinkään sankarittaren mahdollisuutena toteuttaa itseään, vaan eräänlaisena kulttuurisena käsikirjoituksena, joka ehdollistaa kokemuksen rakentumista sekä ei-verbaalisella että verbaalisella tasolla. Kun Edna hukkuu tai hukuttautuu romaanin lopussa, hän lopulta vapautuu kerronnan metaforisesta puristuksesta, samoin kuin *Clèvesin ruhtinatar* vapautuu luostarin lepoon sisäisen fokalisaation paineen alta.

Toth esittää käytännöllisen syyn joillekin *Heräämisen* monista metaforisista kuvauksista: luonnonilmiöt ovat samalla tavalla eufemismeja seksuaaliselle kanssakäymiselle kuin tunnetussa Hollywoodkoodistossa (Toth 1999, 213). Chopinin romaanin kohdalla kyse on kuitenkin myös suljetun mielen takaisesta todellisuudesta. Grand Islen aalloista kasvaa teoksen edetessä hallitseva metafora Ednan mentaaliseen maailmalle ja hänen aistilliselle heräämiselleen (ks. esim. May 1998, 135; Gilbert 1998). Lukija oppii yhdistämään hetket, jolloin Edna tähyää merelle hänen ”heräämiseensä”. Ensimmäiset merkit halustaan vastustaa aviomiehensä tahtoa Edna kokee istuessaan yksin illalla ja kuunnellensa meren ääntä (*A*, 25). Esimerkissä (3) ”distant, restless water” on Ednan havainto merenkäynnistä, mutta heijastaa myös hänen omaa sisäistä kuohuntaansa. Kun Ednan tuleva rakastaja Robert

pyytää häntä kanssaan uimaan, Edna vastaa enemmänkin meren kuin miehen kutsuun: ”Hänen katseensa vaelsi miehen kasvoista kohti lahtea, jonka sointuva kohina kuului kuin rakastava mutta pakottava vetoomus” (*H*, 35); ”Her glance wandered from his face away toward the Gulf, whose sonorous murmur reached her like loving but imperative entreaty” (*A*, 31).

Ednan suhde mereen on ruskinilainen pateettinen harha.⁵ Mutta toimiiko meri tietoisena symbolina Ednalle itselleen, ikään kuin mentaalisenä kiertoilmauksena tunteille, joita hänellä ei saisi olla, ja joille ei ehkä ole edes sanoja? Tällöin voitaisiin ajatella, että henkilöahmo jakaisi verbalisoinnin ongelman kertojan kanssa. Tämä vaikutelma ei kuitenkaan synny teoksen tulkinnallisesta kokonaisuudesta. Wolff huomauttaa sanastosta, jolla kerronnassa kuvataan Ednan psyykkisiä tiloja:

Useimmiten esiintyvät sanat Ednan kuvauksessa ovat sellaisia kuten liukeneva, ajelehtiva, sumuinen, uneksiva, varjoinen. Hän ei halua (ehkei edes osaa) määritellä asemaansa maailmassa, koska sen määrittely edellyttäisi luopumista totaalisen täyttymyksen haaveesta. (Wolff 1998, 273)

Mentaalisten prosessien jäsentymättömyyttä ja rajatilaisuutta kuvaavat sanat kuten ”ajelehtiva” ja ”liukeneva” liittyvät myös kaikessa neste-mäisyydessään meren ja seksuaalisen halun skeemaan. Näkyvyyteen liittyvät adjektiivit ”sumuinen” ja ”varjoinen” kuuluvat puolestaan samaan metaforiseen viitekehykseen kuin esimerkeissä (3) ja (4) esiintyvät kuvaukset ”mystic shimmer” ja ”like a shadow, like a mist passing across her soul’s summer day”, ja rinnastavat luonnon valossa esiintyvät valon ja varjon siirtymät ja rajatilat tajunnassa tapahtuviin tiedostamisen ja tiedostamattomuuden vaihteluihin. Siten kerronta kutoo pikku hiljaa metaforista verkostoa, joka sitoo yhteen ulkoisesta maailmasta tehdyt aistihavainnot ja päähenkilön mentaaliset liikkeet.

5. ”Kaikilla voimakkailla tuntemuksilla on sama vaikutus. Ne tuottavat meissä vääristyneen vaikutelman ulkomaailman asioista, ja tätä luonnehtisin yleisesti ’pateettiseksi harhaksi’” (Ruskin 1856).

Sandra Gilbert kiinnittää huomiota siihen, miten Edna henkilö-
hahmona ei lopulta herää huomaamaan mitään erityistä ulkomaailman
tilaa saati epäkohtaa, vaan paremminkin siirtyy entistä enemmän kohti
myyttisiä impresseja: psykologinen realismi väistyy poeettisuuden ja
mielikuvituksen tieltä (Gilbert 1998, 359). Edna ehdollistuu pianisti
Mademoiselle Reitzin musiikille samaan tapaan kuin meren aalloille,
ja musiikki toimiikin romaanissa usein voimakkaiden visuaalisten
skeemojen herättelijänä; ”[h]yvin esitettyä musiikki herätti hänessä
mielikuvia” (H, 55). Samoissa iltamissa jolloin merellinen maisema
valtaa Ednan mielen (esim. 3), Reitzin soitto ei herätäkään tuttuja
kuvia dramaattisista ihmiskohtaloista:

- (5) Hän odotti kuvien jälleen aineellistuvan hänen mieleensä, kuvien,
jotka nousisivat ja loistaisivat. Hän odotti turhaan. Hän ei nähnyt
kuvia yksinäisyydestä, toivosta, kaipauksesta tai epätoivosta. Mutta
syvät tunteet heräsivät hänen sielussaan, keinuttivat sitä, pieksivät
sitä, kuten aallot päivittäin löivät hänen upeaa vartaloaan vasten. (H,
56)

She waited for the material pictures which she thought would gather
and blaze before her imagination. She waited in vain. She saw no
pictures of solitude, of longing, or of despair. But the very passions
themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the
waves daily beat upon her splendid body. (A, 44–45)

Ednan mieli ei tuota enää kuvia, mutta kertova diskurssi kylläkin.
Kerronta aktivoi jälleen meren metaforisen viitekehyksen ja rakentaa
sen myötä Ednan musiikkielämyksestä luonteeltaan seksuaalisen: tällä
kertaa läikehtivät aallot jopa lyövät vasten hänen ”upeaa vartaloaan”.
Kaiken kaikkiaan tässä kerronnan – ja nimenomaan *kertojan* – tuotta-
ma metafora aktivoi sekä näkö-, kuulo- että tuntoaistin ja siten tekee
Ednan tunne-elämyksestä lopulta kaikessa aistillisuudessaan enemmän
fyysisen kuin psyykkisen. Toisin kuin Emma Bovary, jolle *félicité*,
passion ja *ivresse* jäävät sanojen ja niiden herättämien kulttuuristen

skeemojen tasolle (vrt. ”material pictures [...] gather and blaze before her imagination”), Ednan tajunta hyppää tämän materiaalisen tason yli ja jättää mielikuvien rakentamisen kertojalle (”the very passions themselves were aroused within her soul”).

Tajunnankuvauksen ja kerronnan hierarkian kannalta katsottuna Chopin siis kääntää Flaubertin luoman kerrontatilanteen nurin: Emma yrittää verbaalisen tason kautta (”J’ai un amant! un amant!”) päästä osaksi kirjallista intohimon kokemusta, mutta Edna pääseeekin suoraan sinne mihin Emma ajattelee olevansa matkalla, impressionistisen kertojaäänän vauhdittamana. Edna saa elämälleen ikään kuin sen kertojaäänän, jonka Emma olisi itselleen halunnut: äänen, jonka konstruimana kuva muuttuu todeksi ja verbaalinen fyysiseksi. Kun *Madame Bovaryn* analyysissä voitiin huomata, että henkilöhahmo vaikuttaa käyttävän vapaata epäsuoraa esitystä hyväkseen auktorisoidakseen oman kerronnallisen versionsa, *Heräämisessä* puolestaan ekstradiegeettinen kertoja valtaa käyttöönsä Ednan kokemuksellisuuden alueen. Stilistisestä näkökulmasta valtataistelu muistuttaa ilmiöstä nimeltä *Uncle Charles Principle* (nimi viittaa Joycen *Taiteilijan omakuvaan nuoruuden vuosilta*, Kenner 1978; ks. myös Fludernik 1993, 332) ja vallankin sen kääntöpuolesta, jonka Lucy Ferriss on hiljattain nimennyt A & P-periaatteeksi (Updiken kertomuksen mukaan; Ferriss 2008): UPP viittaa tyyllisiin tartuntoihin, joita kertojan diskurssi on saanut (yleensä puhekielisestä) henkilöhahmon diskurssista, kun taas APP on Ferrissin käsite kuvaamaan päinvastaista tartuntaa, ”kertojamaisia” – tai kirjailijamaisia – aineksia henkilöhahmon diskurssissa. Ferrissin mukaan sofistikoitunut kirjailija haluaa usein luovuttaa edes hetkeksi verbaaliset kykynsä luomukselleen, ikään kuin sanoen: ”oli henkilöhahmoni kuinka yksilöllinen ja tämän maailma kuinka hajanainen hyvänsä, voimme tuoda kaikkeen yhtenäisyyttä kunhan löydämme sopivan kielen” (Ferriss 2008, 190). Narratologisesta näkökulmasta voidaan vielä lisätä, että laajemmassa mittakaavassa kyse on myös sopivan kertomuksen löytämisestä. Juuri tässä yhtenäisyyden löytämisessä Chopinin luoma kertojaääni on mestari. Ferrissin havainto tyyllisten tartuntojen – tai ”syntaktisten rakenteiden vaihdon” (emt. 185) – kaksisuuntaisuudesta

on mainio, mutta hänen tulkintansa näiden tartuntojen merkityksistä liian yksioikoisia. *Heräämisen* ja *Madame Bovaryn* vertailu osoittaa, miten kertoja ja henkilöhahmo eivät ainoastaan tartuta toisiaan vaan pyrkivät valtaamaan toinen toistensa kerronnallisia lokuksia. Tuloksena on syntaktisia rakenteita, joissa kokemuksellisuus ja kerronnallisuus limittyvät erottamattomasti; siten myös henkilöhahmon yksilöllisyys kyseenalaistuu. Pohjimmiltaan sen paremmin kertovasta äänestä kuin henkilöhahmostakaan on mahdoton löytää kielellistä idiosynkraattisuutta, ja juuri tähän romaanimainen syntaksi pyrkii (”sillä ihmiskieli on kuin haljennut kattila” ja niin edelleen). Siten fiktiivinen mieli on aina liian kirjailijamainen.

Kuten edellä on jo todettu, sen paremmin *Heräämisen* kertojan kuin sankarittarenkaan läsnäoloa on vaikea erottaa Meksikonlahden aalloista. Konkreettisimmillaan merimetafora toimii, kun Edna oppii uimaan.

- (6) Riemu valtasi hänet ja hänestä tuntui kuin hänelle olisi annettu oleellisen tärkeä voima, jolla hallita ruumistaan ja sieluaan. Hänestä tuli uskalias ja huoleton ja hän yliarvioi voimansa. Hän halusi uida kauas, kauemmas kuin kukaan nainen oli aikaisemmin uinut. (*H*, 58)

A feeling of exultation overtook her, as if some power of significant import had been given her to control the working of her body and her soul. She grew daring and reckless, overestimating her strength. She wanted to swim far out, where no woman had swum before. (*A*, 46)

Feministisissä tulkinnoissa Ednan halu uida pidemmälle kuin muut naiset on saanut ilmeisen emansipatorisen tulkinnan. Sielun ja ruumiin hallitsemisen on nähty viittaavan ylipäättään naissukupuolen kykyyn hallita ja oppia kannattelemaan itseään. Nämä tulkinnat ohittavat kuitenkin koko kohtauksen vahvan *ei-kielellisen* kokemuksellisuuden. Suomentaja vetää mutkan suoraksi kääntämällä esimerkin (6) ensim-

mäisen lauseen muotoon ”hänestä tuntui kuin”, joka korostaa Ednan *kokemuksen* metaforisuutta; alkukielinen kerronta tuntuu kuitenkin rakentavan analogian (*as if*) fyysisen ja psyykkisen vallantunteen välillä Ednasta riippumatta. Lauseen “[s]he wanted to swim far out, where no woman had swum before” voi tulkita vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi, mutta Ednalle uintiennätyksen tekeminen tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että hän ui uhmakkaasti pidemmälle kuin muut naiset; kerronnallisen kokonaisuuden näkökulmasta rajojen uhmaaminen saa laajemman merkityksensä, toisaalta osana romaanin temaattista kokonaisuutta, toisaalta osana laajempia kulttuurisia ja poliittisia kehyksiä. On kuin Ednasta tulisi naisaатteen pioneeri hänen sitä itsensä millään tavalla tiedostamatta. Täten myös Ednan aviomiehen kommentti uintiretkestä osuu kahteen maaliin: ”Et sinä ollut kovin kaukana, kultaseni. Minä pidin sinua silmällä” (H, 59).

Jos Edna on kykenemätön löytämään diskursiivisia kehyksiä kokemukselleen, miten lukija konstruoi tulkintansa hänen tajunnastaan? Ja jos Ednalla ei ole kieltä jäsentämässä mentaalisia liikkeitään, mil-laisten kehysten kautta hänen voidaan tulkita havainnoivan itseään ja ympäristöään? Monet kuvaukset *The Awakeningissa* lankeavat melko luontevasti *välitetyn havainnon* (*narrated perception*, Brinton 1980; ks. myös Palmer 2004, 48–49: *free indirect perception*) narratologiseen kategoriaan. Laurel Brintonin lingvistinen määritelmä tulee niin lähelle vapaata epäsuoraa esitystä, että rajaa verbalisoimattoman ja verbalisoidun impression välille ei voi syntaktisin perustein vetää (Brinton 1980, 363). Kerronnan hierarkian kannalta periaate onkin sama: subjektiivisen havainnon ja objektiivisen raportin raja häivytetään, kun kuvaus on vapaa agenttiuden merkitsijöistä (”Hän näki/kuuli/havaitsi...”).

- (7) (a) Hänen kasvonsa olivat punehtuneet ja hänen silmänsä leimusivat sisäistä tulta. [...] (b) Hän meni avoimen ikkunan luo ja katsoi alas puutarhan syviin sokkeloihin. (c) Illan kaikki salaperäisyys ja taika näytti kerääntyneen sinne tuoksujen keskelle, kukkien ja lehvästön hämäriin ja koukeroisiin ääriivivoihin. (d) Hän hakeutui juuri tähän suloiseen puolipimeään, joka vastasi hänen mielialaansa. (e) Mutta

äänet, jotka saavuttivat hänet pimeydestä ja taivaasta ja tähdistä, eivät olleet lohduttavia. (f) Ne ilkkuivat ja kuulostivat surumielisiltä, ilman lupausta, jopa ilman toivoa. (*H*, 98)

(a) Her face was flushed and her eyes flamed with some inward fire that lighted them. [...] (b) She went and stood at an open window and looked out upon the deep tangle of the garden below. (c) All the mystery and witchery of the night seemed to have gathered there amid the perfumes and the dusky and tortuous outlines of flowers and foliage. (d) She was seeking herself and finding herself in just such sweet, half-darkness which met her moods. (e) But the voices were not soothing that came to her from the darkness and the sky above and the stars. (f) They jeered and sounded mournful notes without promise, devoid even of hope. (*A*, 72)

Esimerkin lauseessa (a) kerronta ei ole vielä henkilöhaahmon fokalisoimaa, vaan kertoja spekuloi vasta ulkokohtaisten merkkien perusteella henkilön sisäisen maailman tapahtumia ("some inward fire"). Lause (b) merkitsee Ednan havaitsevaksi subjektiksi ("she [...] looked out"); kuten Brinton (1980, 371) toteaa, usein kerrottuun havaintoon johdatetaan merkitsemällä havainnoija ("Edna näki/kuuli/havaitsi..."). Lauseen (b) loppuosan voi tulkita jo kuvastavan ei ainoastaan Ednan tarkkailemaa puutarhaa, vaan myös sitä, miten juuri hän sitä tarkkailee; adverbi "below" kiinnittää havainnon deiktisesti suhteessa kerrottuun maailmaan. Lauseen (c) verbi "seem" kieli edelleen havaitsevasta subjektista; kuten Brinton huomauttaa tästä avainsanasta, "joku aina 'vaikuttaa' joltakin jonkun näkökulmasta, mikään ei 'vaikuta' joltakin vain yleisesti" (emt. 376). Mutta miten tulkitsemme kuvailevien sanojen (*mystery, witchery, dusky, tortuous*) alkuperän? Voidaanko esimerkiksi lauseita (c) ja (f) pitää vapaana epäsuorana esityksenä? Melko varmaksi välitetyn havainnon tunnusmerkiksi Brinton nimeää myös englannin kestopreesensin (vrt. ranskan *imparfait*; emt. 373–374; ks. myös Fludernik 1993, 308). Tämän lingvistisen kriteerin täyttää esimerkin (3) kuvaus "[t]he moon was coming up, and its mystic shimmer was cast-

ing a million lights across the distant, restless water”. Samaan aikaan kun katkelma (7) on oppikirjaesimerkki sisäisestä fokalisaatiosta ja välitetystä havainnosta, poeettinen etäisyys Ednan qualiaan säilyy.

Brintonin käsite perustuu Banfieldin teoriaan refleksiivisestä ja ei-refleksiivisestä tajunnasta (Banfield 1982, 196–214). Välitetty havainto koskee ulkoista eikä sisäistä todellisuutta, mutta voi liukua vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi – eli mielen sisään – jos henkilöhahmo *reflektoi* havaintoaan (Brinton 1980, 369, 372). Erontekoa sekoittaa kuitenkin se, että Brinton toisaalta allekirjoittaa cohnilaisen näkemyksen vapaasta epäsuorasta esityksestä moodina ”verbalisoinnin kynnyksellä” (emt. 366), toisaalta taas osoittaa esimerkkien avulla, miten välitetyn havainnon jaksoissa monet kuvauksen ekspressiiviset elementit ”kuuluvat” selvästi henkilöhahmolle eivätkä kirjailijan tyyliin (emt. 376). Edellisessä luvussa mainittu Pascalin (1977, 105–112) esittämä ”ongelma” (kirjailijan hienostunut tyyli ei ole harmoniassa kuvattavan tajunnan kanssa) nousee siis esille myös *Heräämisessä*. Ongelma on tutkimukseni piirtämässä romaanimaisen uskottomuuden minitraditiossa yhteinen: mieli taipuu romaanimuodon paineen alla peruskognitiota verbalisoidummaksi, refleksiivisemmäksi, asetelmallisemmäksi, intentionalisemmaksi – ja tämän temaattis-rakenteellisen aspektin tarkka lingvistiinen erittelyoperaatio kadottaa.

Lopulta Brintonkin myöntää, että niin kerrotussa havainnossa kuin vapaassa epäsuorassa esityksessäkin henkilöhahmon ulkoinen ja sisäinen todellisuus sekoittuvat (Brinton 1980, 363, 368). Tältä kannalta *Herääminen* on liiankin sopiva esimerkki, koska romaanissa tämä sekoittuminen tapahtuu yhtä lailla kerronnallisella kuin temaattisella tasolla: esimerkissä (7) puutarhan hämäryys vastaa Ednan mielentilaa, ja taivas ja tähdet pilkkaavat eivätkä anna toivoa (ja edelleen aktivoivat musiikin metaforisen viitekehyksen Ednan tuntojen kuvaajana; ”sounded mournful notes”). Tunneharhan seurauksena havaittu fiktiivinen todellisuus alkaa puhua henkilöhahmon sisäisestä todellisuudesta – ja menettää siten asemaansa ympäristön kuvauksena. Brinton esittää, että välitetty havainto täytyy aina myös jossain määrin lukea raporttina ulkoisesta maailmasta; se sijoittuu tajunnankuvauksen ja objektiivisen,

raportoivan kerronnan välille ja tarjoaa siten luotettavampaa tietoa fiktiivisestä maailmasta kuin vapaa epäsuora esitys (emt. 378–379). Esimerkissä (7) raportointi Ednaa *ympäröivästä* todellisuudesta on kuitenkin vähäistä: lukija voi ehkä lukea tosiasiaksi jonkinlaisen puutarhan ja tähtien olemassaolon, muu esitetään kuvauksena Ednan sisäisestä todellisuudesta. Ednan ”herääminen” nimenomaan osoittaa, miten tajunta ”värittää” todellisuuden (vrt. esimerkki [2]: ”new conditions [...] colored and changed her environment”). Samaan aikaan kuitenkin kertojan aggressiivinen poetisointi antaa vaikutelman siitä, että kerronnan värittävä ympäristö *tunkeutuu* Ednaan kuvittamaan hänen sisäisyyttään. Kuten McHale kuvaa tajunnankuvauksen paradoksia, ”upotus ja kehys (ulkoinen ja sisäinen) eivät erotu toisistaan” (McHale 2009) – ja tämä hämmennys pätee molempiin suuntiin.

Kerronnan jaksoissa kuten (3) ja (7), jotka lingvistisesti vastaavat määritelmää välitetystä havainnosta, onkin enemmän kyse *metaforisesta havainnosta*. Kertoja ei ole meedio joka välittää sankarittaren sisäisyyttä vaan psykologisen romaanin mahdollisuuksia hyväkseen käyttävä tulkitsija. Jos Brintonin klassiseen artikkeliin olisi uskominen, niin vertailuun viittaavat sanat (*like, as, as if*) samoin kuin kaikki vertauskuvallinen tulkinta ympäristöstä yhdistyvät aina havaitsevaan tajuntaan (Brinton 1980, 376–377). Brinton kirjoittaa aikana ennen kiistaa fokalisoivista kertojista (johon viitattiin jo *Clèvesin ruhtinattaren* yhteydessä). Joka tapauksessa tämäntyyppiset päätelmät, joissa kaikki metaforinen ja ekspressiivinen aines yhdistetään välittömästi henkilöhahmon sisäisyyden ilmauksiksi, eivät ota huomioon sitä että kysymys kerronnan refleksiivisyydestä on enemmän kuin usein *keskeinen tulkinnallinen ongelma*. *Heräämisessä* juuri havainnon metaforiset ulottuvuudet paljastavat kuilun kielen ja kokemuksen välillä: kuka antaa Ednan uinnille sielullisen ulottuvuuden? Toinen lähes yhtä polttava kysymys liittyy kuviteltuun kuulohavaintoon esimerkiksi (7): tulviiko tähtien musiikki Ednan sisältä vai luritteleeko taivaiden takana hypnoottinen kerronta, joka kutsuu Ednaa toteuttamaan romaanihenkilön kohtaloo?

Siinä missä kirjeromaanien sankarittaret vain esittävät *ingénue*-roolia ja samaan aikaan kontrolloivat tarinaansa kuin metaleptiset kertojat ikään, Edna on todellinen *ingénue* suhteessa kerronnan rakenteeseen. Johdannossa siteeratussa peilikohtauksessa hän on päällisin puolin yhtä ekstaasissa kuin Emmakin, mutta (huolimatta peilin tarjoamasta konkreettisesta heijastuksesta) kielellinen reflektio jää ekstradiegeettiselle tasolle, jossa havainto kytketään osaksi heräämisen metaforista kehystä: "[...] she looked herself closely in the little distorted mirror which hung on the wall above the basin. Her eyes were bright and wide awake and her face glowed" (A, 56). Jälleen Flaubertin asetelma käännetään pääläelleen: näin Emmakin olisi halunnut, että häntä olisi kuvattu ulkoapäin, sen sijaan että hän vain itse lukee peilikuvansa kertomaa tarinaa ("Hänen silmänsä eivät olleet milloinkaan olleet niin suuret, niin mustat, niin syvät"). Edna sen sijaan on hekumallisesti ruumiillinen ilman kerronnallisia intentioita.

Pat Shaw kiinnittää huomiota siihen, miten lukija laitetaan romaanissa seuraamaan "symbolista strip-tease-esitystä", kun kerronta keskittyy havainnoimaan Ednan pukeutuneisuuden ja alastomuuden tiloja (Shaw 1998; 197–198). Tämä paikoin hyvin erotisoiva katse suuntautuu Ednaan itseensä sekä Ednaan tarkastelemassa itseään: "She looked at her round arms [...] observing closely [...] the fine, firm quality and texture of her flesh" (A, 55–56). Ruumiillisuuteen ja riisuutumiseen liittyvät ilmaisut eivät kuitenkaan kumpua Ednan itsetarkkailusta vaan ovat jälleen osa kerronnan metaforista hämähäkinverkkoa, jossa vaatetus rinnastuu yhteiskunnan kahleisiin. Tätä ei Edna ymmärrä vapautuessaan huolettomasti kiristävästä illallispuvusta.

- (8) Yö oli hiljainen ja rauhoittava. Viimeisten tuntien raastavat tunteet putosivat hänen harteiltaan kuin synkkä, epä mukava vaate, jota hänen tarvitsi vain höllentää päästäkseen siitä. (H, 194)

The night was quiet and soothing. All the tearing emotion of the last few hours seemed to fall away from her like a sober, uncomfortable garment, which she had but to loosen to be rid of. (A, 133)

- (9) koko hänen olemassaolonsa oli himmennyt, kuin haalistunut vaate, joka ei enää tunnu kelpaavan käytettäväksi (*H*, 88)

her whole existence was dulled, like a faded garment which seems to be no longer worth wearing (*A*, 65)

- (10) hänen vaimonsa oli vasta tulossa itseksensä ja heitti päivittäin syrjään sen teennäisen itsensä, jonka me omaksumme kuin esiintymisvaatteen muiden ihmisten edessä (*H*, 106)

she was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world (*A*, 77)

Esimerkiksi Toth (1999, 218–219) korostaa romaanissa toistuvan vaatemetaforan emansipatorista voimaa ja liittää ymmärrettävistä syistä riisuutumisen ylipäättään naissukupuolen vapautumiseen ahdistavista sosiokulttuurisista odotuksista. Mutta onko riisuutuminen sinänsä tiedostamista tai vapautumista? Ei-niin-empaattinen lukija voisi jopa todeta Ednan tarinan luettuaan, että eihän uskottomuuden tielle lähtevä sankaritar lopulta vapaudu muusta kuin vaatteistaan – ”riisuutuva mieli” ja siten kertomus vapautumisesta ovat ekstrapadiegeettisen tason rakennelmia.

Romaanissa myös Ednan syöminen tulee niin korostetusti esille, että lukija voi epäillä sillä olevan jotakin temaattista merkitystä. Kerroksessa toistuuakin huomattavan usein adjektiivi *delicious* kuvaamassa monen tyyppisiä Ednan elämyksiä: ”[t]hey were delicious February days [...]” (*A*, 115); ”their presence lingered with her like the memory of a delicious song” (*A*, 116). Ednaan liittyvien kuvausten fyysisyys – erityisesti hänen hyvä ruokahalunsa – ohjaa lukijaa liittämään makuelämyksen kaltaisen kokemuksen osaksi Ednan sisäisiä mekanismeja. Paikoin *delicious* liittyy jopa Ednan sisäisen maailman kuvaukseen, ikään kuin henkilöhahmo käsittelisi tuntemuksiaan sanojen ja niiden merkitysten sijasta makuaistilla: ”[a] feeling that was unfamiliar but

very *delicious* came over her” (A, 92).⁶ Samoin jotkin meren skeemaa käyttävät Ednan tajunnan kuvaukset tuntuvat korostavan kielellisen metaforan sijasta onomatopoeettista rytmiä kuten esimerkiksi (5) ”swaying it, lashing it” ja siten kuulohavaintoa ja jopa aaltojen rytmikästä lyöntiä vartaloa vasten (”upon her splendid body”). On kuin kertova ääni – samalla kun se itse kielellistää metaforisen suhteen ulkomaailman ja Ednan tajunnan välillä – haluaisi korostaa Ednan omien merkitysten *fyysistä* kokemuksellisuutta. Metafora jännittyy kuin kartesiolaisen kahtiajaon välillä, Ednan kokemuksen edustaessa ruumista, kertojan kielen tiedostavaa mieltä.

Uusimman kognitiivisen narratologian (jota kutsutaan jo postkognitivistiseksi; Herman 2011c, 250) näkökulmasta edellä esitetty tulkinta on auttamattoman vanhanaikainen: kartesiolainen mieli–ruumis-kahtiajako sopii ehkä hyvinkin klassisen narratologian jäsenystapaan, mutta kongitiotiede ei tällaista jakoa enää tee. Kognitiivisessa narratologiassa mieli on ruumiillinen (esim. Fludernik 1996, 17–19; Herman 2011b, 8–11), ja tällä on seurauksensa myös tajunnankuvauksen tutkimuksessa. Herman analysoi juuri modernistista tajunnankuvausta tästä *embodiment*-lähtökohdasta: modernismista puhuttaessa jaksetaan hokea ”sisäisestä käänteestä” kohti henkilöihahmojen mielenisiä prosesseja, mutta Herman tarkastelee Woolfin ja Joycen henkilöihahmoja fyysisen todellisuutensa jatkeina, heijastuksina ja muokkaajina (Herman 2011c, 249–262). Postkartesiolainen mielikäsitys voi johdatella myös väittämään, että Ednan uiminen tai syöminen ovat mentaalista toimintaa siinä missä verbalioidut ajatuksetkin. Edelleen, jos keho vapautuu tekemään jotakin, silloin vapautuu myös ympäri kehoa toteutuva, tai joka puolella kehoa sijaitseva ”mieli”. Kuitenkin, samalla kun Edna voi olla hyvinkin postkartesiolainen mieli, *Heräämisen* kirjallinen kertoja pitää yllä kahtiajakoa. Jako fyysiseen ja reflektivaan (metaforiseen) tai ulkoiseen ja sisäiseen on kertovan rakenteen ylläpitämä asiantila, joka aidossa ihmisen ja ympäristön välisessä vuorovaikutuksessa varmasti onkin mahdoton.

6. Fyysinen ja psyykkinen ”nälkä” rinnastuvat ilman eksplisiittistä metaforaakin, kun kertoja toteaa ”[s]he was hungry again”, ja heti seuraavassa kappaleessa ”[s]he wanted something to happen” (A, 95).

Kertovan äänen irtiotto kuvaamastaan fiktiivisestä maailmasta sekä Ednan tajunnasta tapahtuu voimakkaimmillaan joissakin preesensiin liukuissa kerronnan jaksoissa.

- (11) (a) Sanalla sanoen, rouva Pontellier alkoi tajuta asemansa inhimillisenä olentona maailmankaikkeudessa, alkoi tajuta suhteensa yksilönä sekä maailmaan että itseensä. (b) Tämä saattaa olla kaksikymmentäkahdeksanvuotiaan nuoren naisen sielulle raskas viisauden taakka, ehkä enemmän viisautta kuin Luojamme yleensä suo kenellekään naiselle. (c) Mutta asioiden alku, erityisesti maailman, on väistämättä hapuilleva, sekava, kaaosmainen ja äärimmäisen vaikea. (d) Kuinka harvat meistä koskaan selviävät sellaisesta alusta! (e) Kuinka monet sielut menehtyvät sen kuohuissa! (f) Meren ääni on viettelevä, lakkaamatta se kuiskii, vaatii, kohisee, kuohuu, kutsuen sielua vaeltamaan yksinäisyyden syvyyksiin, eksymään sisäisen mietiskelyn sokkeloihin. (g) Meren ääni puhuttelee sielua. Meren kosketus on aistillinen, se sulkee ihmisruumiin pehmeään, lujaan syleilynsä. (*H*, 36)

- (a) In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her. (b) This may seem like a ponderous weight of wisdom to descend upon the soul of a young woman of twenty-eight – perhaps more wisdom than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman. (c) But the beginning of things, of a world especially, is necessarily vague, tangled, chaotic, and exceedingly disturbing. (d) How few of us ever emerge from such beginning! (e) How many souls perish in its tumult! (f) The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation. (g) The voice of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (*A*, 31–32)

Esimerkin (11) juhlavuus ja lukijaa kohti kallistuminen ovat kuin kaikuja romaanista ennen psykologista realismia. Vallankin lainatun jakson aloitus ”In short...” muistuttaa lafayettelaisen kertojan modus operandista: kun sankarittaren tunnekuohua on ensin heijasteltu kielen tasolla, seuraa kertojan summa summarum ja määritelmä tällaisten tunteiden universaalista (tai toisaalta uniikista) luonteesta (”*Enfin elle pensait tout ce qui pouvait augmenter son affliction et son désespoir*”). Lainattu jakso esiintyy jo varhaisessa vaiheessa Ednan tarinaa ja ennakoii lauseissa (f)–(g) hänen viimeistä uintiaan. Keskeltä fokalisaatiota nousevat kertojan pohdiskelut ovat kuin taivaalta kurottava jumalainen käsi, joka ohjaa luotuaan kohti määrättyä kohtaloa; siten lauseen (b) Pyhä Henki tuokin mieleen enemmän romaanin rakenteen kuin kristilliset opit. Elämän merkityksen tiedostamisen ja uudelleensyntymisen taakka (”ponderous weight”) on se metaforinen paino, jonka kertoja langettaa Ednan ylle. Lauseet (c)–(g) vieraannuttavat kerronnan ja lukijan Ednan tajunnasta ja kohoavat universaalille ja ajattomalle tasolle, jota edustaa meren lakkaamattomuus.

Esimerkin (11) seirenimäinen meren kutsu toistuu kertomuksen lopussa, kun Edna seisoo alasti rannalla valmiina viimeiselle uintiretkelleen:

- (12) Meren ääni on viettelevä, lakkaamatta se kuiskii, vaatii, kohisee, kuohuu, kutsuen sielua vaeltamaan yksinäisyyden syvyyksiin [...]
Edna löysi vanhan uimapukunsa riippumasta haalistuneena entisessä naulassaan.
Hän puki sen ylleen ja jätti vaatteensa uimakoppiin. Mutta kun hän oli vesirajassa, aivan yksin, hän riisui epämiellyttävän, pistelevän vaatekappaleen päältään ja seiso i ensi kertaa elämässään alastomana ulkoilmassa, auringon armoilla, ja tuuli kävi hänen ylitseen ja aallot kutsuivat häntä.
Miten oudolta ja pelottavalta tuntui seistä alastomana taivaan alla – ja kuinka ihanalta! (*H*, 198–199)

The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude. [...]

Edna had found her old bathing suit still hanging, faded, upon its accustomed peg.

She put it on, leaving her clothing in the bath-house. But when she was there beside the sea, absolutely alone, she cast the unpleasant, pricking garments from her, and for the first time in her life she stood naked in the open air, at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her.

How strange and awful it seemed to stand naked under the sky! How delicious! [...] The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (*A*, 136)

Kertojan myyttisen merikuvaston keskellä kerronta näyttäisi siirtyvän Ednan tajuntaan vapaan epäsuoran esityksen keinoin. Esimerkki kuvaa hyvin, miten tajunnankuvauksen välitön konteksti ohjaa lukijaa tulkitsemaan fokalisaatioasemia: kaikessa naiiviudessaan ja konkreettisuudessaan huudahdukset ”How strange [...]! How delicious!” tuntuvat tulevan sellaisinaan suoraan Ednalta, koska ne poikkeavat kertojan äänen tuottamasta myyttisestä kehyksestä. Jos seuraillaan yleistä tulkintaa romaanin lopusta (vrt. Pettersson 2009, 26–27), seuraavaksi Edna hukuttautuu kutsuviini aaltoihin. Edeltävän vapaan epäsuoran esityksen valossa teko vaikuttaa kuitenkin suorastaan harkitsemattomalta – huolimatta siitä, että ”[k]aiken, mitä piti ajatella Robertin lähdön jälkeen, hän oli jo ajatellut valmiiksi valvoessaan sohvalla aamuun saakka” (*H*, 198). Merellisenä vellova kertojaääni tuntuu tekevän päätöksen Ednan puolesta (”The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace”). Tässä kohosteisessa lopussa aaltomainen toisto tuo vielä kerran pintaan romaania hallitsevat metaforiset kehykset: dominoivan meren ja veden liikkeen, ahdistavista vaatteista vapautumisen ja Ednan välittömän ja reflektioimattoman kehollisuuden.

Yhteensopivasti edellä esitettyjen tulkintojen kanssa Sandra Gilbert tulkitsee Ednaa modernina Venuksena: realistisista, sosio-kult-

tuuristen rooli-odotusten tuottamista vaikeuksista punotaan feminiininen fantasia, jossa naisen eroottisuus liukenee (vai konsentroituu?) todellisuudesta myyttiksi.

Chopinin ”kreoli-Bovary” on tosiaan aina ymmärretty ranskalaisen esikuvansa kaltaisena siinä mielessä, että sekin on romaani joka yhtä lailla käyttää kuin kommentoikin fantasiaa luodakseen sankarittarensa ja hänen persoonansa. [...] Väitän kuitenkin, että ne halun yksityiskohdat joita *Herääminen* kuvaa muodostavat lopulta kertomuksen romanttisesta muodonmuutoksesta, joka ei ainoastaan käytä tai kommentoi fantasiaa vaan joka *muuttuu* fantasiaksi, joskin hämäräksi sellaiseksi. Tämä Chopinin fantasia näyttää sekä tosissaan että ironisesti naisnäkökulmasta, mitä todella tapahtuisi sille kuolevaiselle vuosisadan vaihteen naiselle, joka yrittäisi vaatia itselleen klassisen rakkauden kuningattaren eroottista vapautta ja valtaa. (Gilbert 1998, 356)

Gilbertin tarkkanäköinen tulkinta saa tukea narratologisesta analyysistä, joka ottaa huomioon äänen ja havainnon problematiikan romaanissa. Tästä näkökulmasta (eroottinenkin) vapaus ja valta liittyvät kerronnallisen konstruoinnin hierarkiaan ja niihin keinoihin, joilla tajunnankuvauksessa tätä kerrostuneisuutta häiritään. Chopinin myyttinen fantasia ehdollistaa henkilöhahmon kokemusta nimenomaan ekstradiegeettisellä tasolla: Gilbertin mainitsemaa ironiaa syntyy, kun kokemuksellisuus siirtyy kokevalta subjektilta kerronnallisesti ja temaattisesti ylemmän tahon määriteltäväksi. Vaikka kuvatusta ympäristöstä tuleekin osa Ednan sielunmaisemaa, vielä korostetummin Ednasta tulee osa sitä koko teoksen myyttistä maisemaa, josta draamallisen ironian periaatteen mukaan fiktion sisäinen henkilö on tietämätön.

Onko *Herääminen* sitten sentyyppinen *feminiininen* teksti, jossa olisi potentiaalia haastaa olemassa olevia narratologisia kategorioita (kuten feministisen narratologian pamfletissa esitetään tehtäväksi, Lanser 1986, 343–346)? Feministisen narratologian syvimpiä kiinnostuksenkohteita on ollut kerronnallisen kommunikaation sukupuoli-

tuneisuus (Lanser 1981, 1986, 1992; Warhol 1989), jolloin tekstuaalisten agenttien mimeettisyys on korostunut samansuuntaisesti kuin kognitiivisessa narratologiassa: kuten Lanser jo klassisessa tekstissään toteaa, feministisen kirjallisuudentutkimuksen peruspremissi on, että tekstit ovat referentiaalisia, jolloin niillä on tekemistä myös tosielämän sukupuolistrategioiden kanssa. Sen sijaan klassisella kaudellaan narratologia oli miehistä semiotiikkaa, jossa kontekstuaalisuus oli yhtä kuin kerronnalliset konventiot ja koodit. (Lanser 1986, 344–345.) Käsillä olevaa tutkimusta Lanser epäilemättä pitäisi miehen tai patriarkaatin kirjoittamana, niin monesti feminiinisten mielten referentiaalisuutta on näillä sivuilla jo purettu; keskeisenä kontekstinakin ovat olleet nimenomaan kirjalliset konventiot. Edellä esitetty analyysi ei ole kertaakaan nostanut esiin kysymystä *Heräämisen* kertojan sukupuolesta, sen enempää kuin kognitiivis-narratologista kysymystä kertojan *kyvystä* havainnoida merta, Ednaa ja vaatteiden riisumista.

Toisaalta jälkiklassinen narratologia on suunnannut huomiota niihin seikkoihin, joita Lanser peräänkuuluttaa ja jotka klassisessa narratologiassa jäivät vielä sivuun (ks. Page 2006, 173–174). Yksi näistä on kertomisen akti, joka nykynarratologian kannalta onkin tärkeämpi kuin tapahtumat, sekvenssi tai juoni: ”Maailmassa, jossa odottaminen, tekemättömyys ja vastaanottaminen hallitsevat ja tapahtumat ovat vain minimaalisesti mahdollisia, kerronnan akti itessään muuttuu mahdollisuuksien lähteeksi” (Lanser 1986, 357). Juuri Lanserin kuvaaman kaltaisessa tapahtumattomuuden maailmassa elävät tässä tutkimuksessa käsitellyt sankarittaret, ja tästä syystä tulkinnan avaimet löytyvät kokevasta tajunnasta ja kerronnan äänistä. Analyysieni kautta yritän kuitenkin osoittaa, että referentiaalinen (tai tyylipuhtaasti kognitiivinen) lukuote fiktiivisiin mieliin ei paljasta kirjallisen feminiinisyyden ydintä, joka on kuin onkin *semioottinen*. Juuri ylikielellisyytensä ja ylikonstruktivisuutensa vuoksi kirjallisten sankarittarien kokemusmaailma pystyy etualaistamaan (myös feminiinisestä) kokemuksesta tiettyjä kertomusmuotoon ja kieleen liittyviä aspekteja: tekstuaalisuutensa kautta nämä mielet kommentoivat sitä tekstuuria, johon kieli ja kertomus kokemustamme sitovat. Vaatteet,

jotka Ednaa puristavat, ovat semioottisia, ja Ednan viimeinen uinti suuntaa vapauteen *dehors-texte* (mitä ei siis kuuluisasti ole olemassa-kaan). Feministisessä narratologiassa ei kuitenkaan ole toistaiseksi ollut tilaa tämäntyyppiselle kerronnan rakenteita ja tematiikkaa joustavasti analysoivalle otteelle.

Viimeinen uinti

Heräämisen kerronnan luoma illuusio Ednan sisäisyydestä esittää pienoiskoossa sen lukustrategian, joihin fiktiivisten mielten konstruointi perustuu. Yrittäessään selittää mielentilaansa uskotulle lääkäriille Mandelot'lle Edna ”kuuli puheessaan ajatustensa sekavuuden ja vaikeni äkisti” (*H*, 193); Ednan ajatusten *esittäminen* noudattaa kuitenkin metaforista ja temaattista koherenssia. *Madame Bovaryn* ja iteratiivisen kerronnan yhteydessä huomattiin, että Palmerin nimeämä ”jatkuvan ja yhtenäisen tajunnan kehys” ei välttämättä tuekaan fiktiivisen mielen todenkaltaisuutta vaan paremminkin osoittaa, miten mieli on alisteinen poeettiselle koherenssille tai ylemmän tason kerronnallisille tarkoituserille. Kerronta *kouluttaa* lukijaa konstruoimaan mieltä omiin tarkoituseriinsä (vrt. McHale 1978a, 273). Yhtenäinen mieli ja kokemus ovat siis poeettista harhaa, ja tätä kautta Edna liittyy tutkimukseni rakentamaan tajunnankuvauksen traditioon.

Silti tämän tekstin ääreltä ei voi poistua huomioimatta koko edellä kuvatun ekstrapadiegeettisen tason ohessa, alla tai vastaan kulkevaa tendenssiä. Ednan bovariaaninen ahdistus pilkkahtaa nimittäin aika ajoin esiin sankarittaren omana kerronnallisena konstruktiona, jollaista Ryan tai Palmer nimittäisivät hyvinkin ”upotetuksi kertomukseksi”. Hälyttävimmän signaalin tästä pinnanalaisesta kirjallisesta projektista saamme, kun Edna poistuu madonnamaisen äidin ja vaimon, ystävänsä Madame Ratignollen luota:

(13) (a) Lähdettyään Edna tunsi itsensä enemmänkin masentuneeksi kuin virkistyneeksi. (b) Hänen näkemänsä pieni pilkahdus kodin harmoniaa ei saanut hänessä aikaan katumusta, ei kaipausta. (c) Sellaiset elämän olosuhteet eivät sopineet hänelle ja hän näki niissä vain kauhistuttavaa ja toivotonta ikävystymistä. (d) Hän liikutui eräänlaisesta myötätunnosta Madame Ratignollea kohtaan, säälistä sitä väritöntä olemassaoloa kohtaan, joka ei koskaan nostanut omistajaansa sokean tyytyväisyyden yläpuolelle, ei koskaan antanut sielun tuntoa tuskaa, ei koskaan antanut maistaa elämän hurmiota. (e) Edna mietti epä-määräisesti, mitä hän mahtoi tarkoittaa ”elämän hurmiolla”. (f) Se oli tullut hänen mieleensä hakematta, kuin ulkopuolelta annettuna. (*H*, 104–105)

(a) Edna felt depressed rather than soothed after leaving them. (b) The little glimpse of domestic harmony which had been offered her, gave her no regret, no longing. (c) It was not a condition of life which fitted her, and she could see in it but an appalling and hopeless ennui. (d) She was moved by a kind of commiseration for Madame Ratignolle — a pity for that colorless existence which never uplifted its possessor beyond the region of blind contentment, in which no moment of anguish ever visited her soul, in which she would never have the taste of life’s delirium. (e) Edna vaguely wondered what she meant by “life’s delirium“. (f) It had crossed her thought like some unsought, extraneous impression. (*A*, 76)

Esimerkki (13) on yllättävä kohta romaanissa, sillä se antaa ikään kuin uuden lukuohjeen kiinnittäessään kerronnan kieleen huomiota nimenomaan Ednan verbalisoimana. Lause (d) tuntuu luontevasti jatkuvan epäsuorana esityksenä Ednan tajunnasta (”She was moved...”), mutta seuraava lause (e) paljastaakin verbalisoinnin subjektiksi Ednan itsensä. Toisin sanoen käsissämme on jälleen kerran vapaata epäsuoraa esitystä, joka tuntuu tarkoitushakuisesti piiloutuvan objektiivisen kerronnan ilmitason taakse. Samalla lause (e) kuitenkin muuttaa tajunnan kuvauksen jälleen epäsuoraksi (”She vaguely wondered...”) ja

lause (f) vihjaa ironisesti, että tämäkin muotoilu tulee lopulta Ednan ulkopuolelta ("unsought, extraneous impression").

Onko tämä kohta dekonstruktionistin unelma, marginaalinen poikkeama, joka purkaa koko edellisessä alaluvussa esitetyn tulkinnan kertojan hallitsevasta diskurssista? Heittääkö aggressiivinen kertoja metaleptisesti Ednalle verbaalisen työkalun ("life's delirium") oman sisäisyytensä jäsentäjäksi? Täytyykö lukijan sittenkin pitää Ednaa vastuullisena oman tarinansa poetisoinnista ja mytologisoinnista? Kerroksen kontekstissa täytyy todellakin tulkita, että ilmaukset *colorless existence*, *blind contentment*, *anguish* ja *life's delirium* läpäisevät Ednan tajunnan, samaan tapaan kuin romanssiskeemaan liittyvät sanat ovat osa Flaubertin Emman tajuntaa; Emman mentaalisisäisessä maailmassa esiintyy jopa sama sana, *délire*, kuvaamassa aviorikoksen riemuja. Edna sentään havahtuu ihmettelemään, mistä sana hänen tajuntaansa tunkeutuu; yhtä hyvin Ednalle kuin Emmallekin *délire/delirium* on ulkopuolelta annettu kehys.

Myös Chopinin romaanissa aviorikos on korostetun narrativisoitu teema: Ednaa ympäröivässä kreoliyhteisössä uskottomuuskertomukset ovat jokapäiväistä viihdettä, ja erityisesti Ednan rakkauden kohteeksi kehittyvä nuori Robert on näiden tarinoiden erikoisasiantuntija. Madame Ratignolle varoittaa Robertia Ednan liiallisesta liehittelystä, sillä Edna ei ole kreoli; "[s]he might make the unfortunate blunder of taking you seriously" (A, 38). Patricia Yaegerin tulkinnat Chopinin romaanista johtavat lopulta samoihin lähtökohtiin, joihin monet ovat päätyneet *Madame Bovaryn* kohdalla: Edna ei ole ainoastaan patriarkaalisen ympäristön, vaan myös oman "heräämisensä" uhri.

Heräämisen radikaalein oivallus liittyy Ednan rajoittuneisiin kielellisiin mahdollisuuksiin, rajoittuneisiin mahdollisuuksiin tulkita ja järjestää omia tunteitaan, ja siten rajoittuneisiin toimintamahdollisuuksiin. [...] Ednan houkutus ajatella on alistettu tunteilevan romanssidiskurssin alle [...] romaanin ilmeisen utooppiset rakennelmat ovat osa tätä romanssikehystä, ne eivät toimi transgressiivisesti. (Yaeger 1998, 435, 437)

Heräämisen antitransgressiivisuus paljastuu siis juuri tajunnankuvauksen tasolla. Tajunnan ja kertomuksen konstruointia ei voi erottaa toisistaan, ja samalla tämä kaksijakoinen prosessi on ristiriitainen: kun Edna tuntuu löytävän sanat kokemukselleen ja hänen omat verbali-sointinsa selvästi lisääntyvät, hänen ”heräämisensä” muuttuu mystisestä, luonnonvoimien kuvittamasta subjektiivisesta kokemuksesta konventionaaliseksi uskottomuuskertomukseksi. (Ks. myös Wolff 1996.) Kathy Mezei, joka esittelee feministisen narratologian tulkinnan vapaasta epäsuorasta esityksestä, uskoo moniäänisyyden tarjoamaan emansipatoriseen aukkoon: analyseissään Austenin, Woolfin ja Forsterin kerronnasta Mezei pyrkii osoittamaan, miten naishahmot saavat vapaan epäsuoran esityksen kautta ”äänensä kuuluviin” dominoivan kerronnan alta (Mezei 1996). Omissa analyseissäni tulos on jos ei täysin päinvastainen niin ainakin toisenlaiseen suuntaan vievä: äänen ja sisäisyyden välitön yhteys purkautuu ja vapaa epäsuora esitys näyttäytyy lähinnä monien kerronnallisten intentioiden epävakaana tyysijana.

Chopin tietää mihin traditioon hän kirjoittaa: myös Ednan *ennui*, aviovaimon ja avionrikkokojan tylsyys on kielellistä alkuperää, sanat syöksevät turmioon koska niillä kuvattuna intohimo on aina se sama ja kokemus omasta sisäisyydestä jää yksityiseksi. Romaanisankarittaren tragedia piilee omissa väistämättömässä kielellisyydessä, vaikka itse ei omille sielunliikkeille sanoja löytäisikään. Romaanin aloittava häkistään huuteleva papukaija on tämän kirjallisen feminiinisyyden irvokas kuva (”a language which nobody understood”; ks. myös Yaeger 1998, 437–438). Papukaijan sanat eivät saa yhtään enempiä kaikupohjaa vaikka avioliiton häkki avattaisiin. Tätä kielellisen *ennuin* taustaa vasten *Heräämisen* banaalit romanttiset kohtauksetkin voi tulkita uudessa, kirjallisesti paremmassa valossa: ”Se oli naisen elämän ensimmäinen suudelma, johon hänen olemuksensa aidosti vastasi”, raportoi Chopinin kuumottavaa myötähäpeää aiheuttava kertojaääni ja vielä jatkaa, että ”[s]e oli liekehtivä soihtu, joka sytytti roihun” (s. 148; ”[i]t was the first kiss of her life to which her nature had really responded”; ”[i]t was a flaming torch that kindled desire”; A, 104). Kertoja on kuin se papukaijalle vastaileva ”satakieli, joka häkissään oven toisella

seinustalla vihelteli raivostuttavan sinnikkäästi huilumaisia säveliään vienoon tuuleen”. Vaikka *Heräämisen* kerronta tyyllisesti vastaisikin paikoin Emma Bovaryn romaneskeja odotuksia, tapa jolla myyttinen kerronta kokonaisuudessaan kuitenkin vieraannuttaa itsensä Ednasta sisältää pohjimmiltaan saman epäuskaisen asenteen tunteellisiin sanoihin ja sanallisiin tunteisiin kuin Flaubertillakin. Tässä kehyksessä Chopinin kuvaama intohimon liekehtivä soihtu alkaakin muistuttaa Flaubertin huomattavasti ironisempaa soihtua, Emman ikävää Léonin perään joka ”leimusi hänessä kiihkeämmin kuin matkustajan lumelle unohtama tuli Venäjän aroilla” (*RB*, 111).

Ednan sanomaton tukaluus on siis samaan aikaan yksityistä ja moneen kertaan kirjoitettua romaanitradition *déjà-lu*-materiaalia; halun ja kaipauksen kohteena ei ole mies vaan rajatila, pois pääsy ja kertomuksellinen tuonpuoleinen:

(14) Hänen istuessaan siinä vieraidensa ympäröimänä, hän tunsi vanhan ikävän saavan hänessä jälleen vallan, sen toivottomuuden, joka niin usein ahdisti häntä, joka tuli kuin pakkomielle, kuin jostain annettuna, hänen tahdostaan riippumatta. Se oli jotain, joka ilmestyi; kylmä henkäys, joka näytti tulevan niistä syövereistä, joissa riitasoinnut vaikeroivat. Hänet valtasi voimakas kaipaus, joka aina loi hänen sieluunsa kuvan rakastetun läsnäolosta ja välittömästi myös tunteen saavuttamattomasta. (*H*, 156)

But as she sat there amid her guests, she felt the old ennui overtaking her, which came upon her like an obsession, like something extraneous, independent of volition. It was something which announced itself; a chill breath that seemed to issue from some vast cavern wherein discords wailed. There came over her the acute longing which always summoned into her spiritual vision the presence of the beloved one, overpowering her at once with a sense of the unattainable. (*A*, 109–110)

Katkelmassa (14) ei edes mainita Robertia nimeltä, kaipauksen kohde on vain ”the beloved one”, joka tuntuu viittaavan enemmänkin tietynlaiseen rooliin kuin tietynlaiseen persoonaan. Ednan tyytymättömyys tiivistyy haavekuvaan (”spiritual vision”) rakastetusta, kun taas kertojan ääni luo siitä oman metaforansa: luolan pimeys ja sen syvyyksistä löytyvät riitasoinnut kytkeytyvät kerronnassa toistuviin musiikin ja hämäryyden metaforisiin viitekehyksiin, ja jälleen Ednan kokemus on osa itseään suurempaa temaattista jatkumoa. Esimerkissä (14) piileekin metaforinen vastakkainasettelu, joka jännittyy kerronnallisten tasojen välille: fiktion maailmassa Ednan tarinaa koossa pitävä merkitsijä on Robert, kun taas kerronnan tasolla Ednan tarina saa motivaationsa kertojan mytologisoinnista. Nämä elementit tulevat yhteen mielen lukemisen kehyksessä: pohjimmiltaan Ednan fiktiivinen mieli on saavuttamaton, se ei kiinnity sen paremmin rakastajaan kuin emansipatoriseen tarinakehykseenkään.

Cristina Giorcelli tulkitsee *Heräämistä* ennen kaikkea rajatilojen kuvauksena; jo teoksen nimikin *ing*-muotoisessa kestopreesensissä viittaa siirtymätilaan unen ja valveillaolon välillä. Myös tarinan loppu, joka ei kuvaa suoraan Ednan hukuttautumista vaan paremminkin päättymätöntä uimaretkä, jättää vaikutelman elämän ja kuoleman – tai kahden ontologisen tilan – välimaastosta. Ednaa kuvastaa monessa suhteessa jonkinlainen väliinputoaminen: ”Hänen hallitsevat ja määrittävät ominaisuutensa ovat toteutumattomia mahdollisuuksia, saavuttamattomia tiloja ja tunnistamattomia tunteita” (Giorcelli 1988, 111–113). Kertomuksen loppua, johon oireellisesti viitataan usein ”Ednan viimeisenä uintina”, voi tulkita myös *kerronnallisen* rajatilaisuuden kautta. Gilbert toteaa, että uidessaan romaanin alkuosassa pois päin rannasta ja aviomiehestään (ks. esimerkki 6) Edna ui samalla pois tietynlaisesta romaanista, realistisesta ja flaubertilaisesta – kohti myyttistä, metafyyssistä romanssia (Gilbert 1998, 360). Mihin Edna sitten lopuksi ui? Kertomuksen loppuminen on emansipaatio kertovista rakenteista, kuten todettiin jo *Clèvesin ruhtinatarta* analysoitaessa. Ruhtinatar pakenee sosieteetin ja rakastajien sekä siten myös lukijan katsetta, mutta Edna ui pakoon kertojan *ääntä*, joka on yhtä läsnä

oleva kuin meren aallot. Siksi tässä luvussa ei ole käsitelty kertojaa kognitiivisen narratologian hengessä kertomusmaailman havainnoijana vaan ennen kaikkea Ednan kokemuksen konstruoijana.

Mitä tulee Ednan qualiaan, se näyttää korostetun välitettynä kertojan luomuksena, jota hetkittäiset vaikutelmat kehollisesta kokemuksesta ("How delicious!") ainoastaan häiritsevät. Ednan ruokahalu, joka saa hänet ajattelemaan myös rannalla vietettyjä viimeisiä hetkiään herkullisina, on metaforista kokemuksen kehystä purkava vastavoima. Hermanin väite, että kaunokirjallisuus tarjoaisi meille henkilöhahmojen raakoja tunteuksia – joita kirjalliset metaforat eivät ole vielä sulattaneet – ei päde *Heräämiseen*; juuri tässä piilee Ednan mahdollisuus.

VI

SA FEMME: MAHDOLLISET MIELET

*I ha't; – it is engender'd: – Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light.
(Othello I:3, 446–447)*

Tarinamaailma tajunnankuvauksena

Uusinta narratologiaa lukeva ei voi olla huomaamatta, että suuret peruskäsitteet kuten maailma, mieli ja kertomus tuntuvat lankeavan tässä teoreettisessa puheessa jatkuvasti yhteen. Mieli konstruoi maailmaa mutta ei voi tehdä sitä ilman kertomusmuotoa; mieli on ymmärrettävä suhteessa maailmaan, koska ihmisen tajunta on ruumiillinen (*embodied*) eikä fyysisestä todellisuudesta irrallinen ilmiö; kertomus luo aina jonkinlaisen universumin, mutta samaan aikaan tämä luotu maailma käsitteellistyy inhimillisen tajunnan (kertomuksen?) kautta. Seuraavassa tajunnankuvauksen ja tarinamaailman konstruoinnin suhdetta avataan analysoimalla Emmanuèle Bernheimin minimalistista uskottomuusromaanin *Sa femme* (*Hänen vaimonsa eli toinen nainen*). Parisuhdeaiheisia modernistishenkisiä kokeiluja elokuvassa ja kirjallisuudessa tehnyt Bernheim on suurelle yleisölle tuntematon, osin myös Ranskassa, mutta tähän tutkimukseen romaaniklassikkojen jatkoksi *Sa femme* on valittu siksi, että teos pystyy puristamaan lyhy-

een mittaansa ja yksioikoiseen tyyliinsä mieltenlukemisen kannalta hyvin kompleksisen rakenteen. Erityisesti tämän luvun painopiste on *upotetussa tajunnankuvauksessa*, siinä, miten ensisijaisena tajunnankuvauksen kohteena oleva Claire puolestaan konstruoi toisten henkilöhahmojen mieliä. Kaikessa yksioikoisuudessaan (päähenkilön nimi on Claire) romaanin kerronta luo kontrastin kognitiotieteeseen ja mahdollisten maailmojen teoriaan pohjaaville jälkinarratologisille sovelluksille, joiden olettamat rakenteet ovat kaikkea muuta kuin *claire*. Muotonsa kautta *Sa femme* myös tuo esiin kirjallisen uskottomuus- ja tajunnankuvaustradition merkityksen: aukkoinen kerronta täydentyy niillä romaanikonventioilla, jotka lukija on omaksunut La Fayetteelta, Laclos’lta ja Flaubertilta.

David Hermanille narratologinen analyysi on ensisijaisesti sen hahmottamista, miten lukija rekonstruoi kerronnasta tarinamaailman (*storyworld*), “mentaalisia malleja siitä, kuka teki mitä kenelle ja kenen kanssa, milloin, missä, miksi ja millä tavalla siinä maailmassa, johon vastaanottajat asemoivat itsensä – tai johon he kokevat deiktisen siirtymän – yrittäessään ymmärtää kertomusta” (Herman 2002, 5). Kuitenkin, kuten Herman itsekin toteaa, psykologisessa romaanissa korostuvat henkilöhahmojen mentaaliset tilat, reflektointi ja spekulointi toiminnan kustannuksella (emt. 46) – jopa siinä määrin, että Hermanin ”kuka, mitä, missä, milloin” -kysymyksiin ei saada luotettavaa vastausta. Ääriesimerkki tällaisesta kerronnallisesta tilanteesta voisi olla beckettiläinen kertomus, jossa kaikelta spatio-temporaaliselta hahmottamiselta viedään pohja ja jossa kertova äänikään ei sijoitu lopulta mihinkään asemaan, joka olisi tosimaailmaan perustuvilla kehyksillä ymmärrettävissä (vrt. Alber 2002). Siten fiktiivinen kertomus voi esittää meille uskottavan universumin sijasta *mentaalisia maailmoja*, jotka lukija pystyy naturalisoimaan *modaalisisina*, ei-referentiaalisina, suhteessa oletettuun fiktiiviseen todellisuuteen. Marie-Laure Ryan kiinnittää huomiota tähän subjektiivisten mielten, sekä todellisten että fiktiivisten, kykyyn luoda *mahdollisia maailmoja*.

Samoin kuin me itse manipuloimme mahdollisia maailmoja mentaalilla toiminnoillamme, niin toimivat myös fiktiivisten maailmojen asukkaat: heidän todellinen maailmansa heijastuu heidän tiedoissaan ja uskomuksissaan, korjaantuu heidän unelmissaan, korvautuu uudella todellisuudella heidän unissaan ja hallusinaatioissaan. Kontrafaktuaalisen ajattelun avulla he pohtivat miten asiat olisivat voineet olla, suunnitelmien ja laskelmien avulla he selvittävät mikä olisi vielä mahdollista ja fiktiivisiä kertomuksia keksimällä he keskittävät uudelleen maailmansa toisen asteen todellisuudeksi, joka meille lukijoille on kolmannen asteen todellisuus. (Ryan 1991, 22)

Ryan toteaa, että mahdollisten maailmojen teoria ei luo uutta kirjallisuudentutkimuksellista koulukuntaa vaan luo uusia (narratologisen) analyysin työkaluja olemassa olevien rinnalle (Ryan 1992, 554). Kirjallisuudentutkimuksen tarpeisiin muokattuna tätä teoriaa voisi Raine Koskimaan esimerkin ohjaamana kutsua mahdollisten maailmojen *poetiikaksi* (Koskimaa 1999, ks. myös Hägg 2008). Kuten Samuli Hägg huomauttaa, mahdollisten maailmojen poetiikka siirtää narratologian painopistettä toisaalta enemmän maailmojen konstruointiin, toisaalta taas korostaa kertomuksen maailmojen tekstuaalista ehdollistumista (Hägg 2008, 9). Ominaista mahdollisten maailmojen poetiikalle on kuitenkin ollut tähän päivään asti laatikkomaisten universumien rakentelu, jonka kautta klassisen narratologian hierakia-ajattelu on onnistunut tekemään näyttävän paluun. Uudessa narratologiassa sisäkkäiset kiinalaiset laatikot eivät kuitenkaan järjesty jakobsonilaisen viestintäkaavion muotoon vaan esittävät tietokonemaisia mallinnuksia toinen toisiinsa upotetuista mentaalisesti konstruoiduista maailmoista. Yhteistä klassiselle diskurssihierarkioiden hahmotukselle ja uusille maailmasovelluksille on referentiaalinen perusta: siinä missä puhekatégoriatutkimus pyrki eristämään kertojan objektiivisen tiedon henkilöhahmojen värityneistä näkökulmista, samanhenkisesti mahdollisten maailmojen poetiikan mallinnuksissa reunaehdon (uloimman laatikon) muodostaa aina kertomuksen tosimaailma (*textual actual world*, Ryan 1991, 112–113).

Mahdollisten maailmojen mallinnukselle läheinen sisarilmiö ovat kognitiivisen narratologian soveltamat *intentionaalisuuden tasot*, jotka kognitiivisiin mallinnuksiin toi alun perin Daniel Dennett. Mentaalisesti konstruoidut maailmat voidaan esittää rekursiivisena järjestelmänä, joka voi olla päättymätön; kielellisesti esitettynä tuloksena on virkehiriöitä kuten ”X luulee että Y uskoo A:n tietävän että B pelkää” ja niin edelleen. (Zunshine 2003, 278; vrt. Ryan 1985, 723.) Johdannossa jo esiteltiin Lisa Zunshinen kirjallisuustieteellisiä sovelluksia, joiden perusta on intentionaalisuuden tasoissa ja mielen teoriassa. Zunshinen mukaan kertovan fiktion viehäytys piile siinä, miten moninaisia intentioita sisältävä diskurssi saa lukijat osallistumaan yhdessä henkilöhahmojen kanssa monimutkaiseen mielten jäljittämisen prosessiin: ”kuka ajatteli, halusi tai tunsu mitä ja milloin” (Zunshine 2006, 5 ja *passim*). Yhteys mahdollisiin maailmoihin on ilmeinen, ja koko tajuntojen ja maailmojen konstruoinnin analogia huipentuu sellaisiin käsitteellisiin kokonaisuuksiin kuin Alan Palmerin tulkintaan fiktiivisistä mielistä ”upotettuina kertomuksina” (Palmer 2004, 183–193).

Mentaalista mallinnusta korostavat teoriat ovat yksi tämän tutkimuksen keskeisimpiä inspiraation lähteitä, sillä ne tulkitsevat rinta rinnan henkilöhahmojen mentaalista toimintaa ja lukemisen prosessia. Silti näkisin, että tähänastinen tutkimus ei ole hyödyntänyt tätä analogiaa riittävästi eikä varsinkaan suunnannut huomiotaan Häggin korostamiin ”maailmojen ja merkitysten tekstuaalisiin perusteisiin” (Hägg 2008, 9). Erityisesti kognitiivisessa narratologiassa on jätetty huomiotta kertovan fiktion taipumus vastustaa Hermanin ja Zunshinen muotoilemia ”mitä missä milloin”- ja ”kuka ketä kenelle” -tyyppisiä tulkintamalleja. Tutkielman aiemmissa luvuissa on jo kiinnitetty huomiota siihen, miten tajunnankuvauksen tekstuaalinen yksitasoisuus ja vallankin agenttiuden häivyttäminen vapaassa epäsuorassa esityksessä purkavat oletettua kognitiivista ja diskursiivista hierarkiaa. Tässä luvussa kerrostuneiden mielten problematiikka viedään kuitenkin entistä pidemmälle, sillä *Sa femmessa* päällimmäiseksi nousevat päähenkilön tuottamat konstruktiot toisten henkilöhahmojen mielistä. Samalla kuljetaan yhä enemmän kertomuksen kehyksistä kohti lukijan kehyksiä,

sillä Claire fiktiivisten mielten ja maailmojen tuottajana heijastelee toiminnassaan samaa projisoitua, kolmannen persoonan kokemuksellisuutta, johon lukukokemuksin pitkälti perustuu. Tutkimuksen rakentaman uskottomuustradition jatkajana *Sa femme* tuo tullessaan uuden temaattisen käänteen, kun fiktiivisessä maailmassa omaksuttu toisen naisen rooli muuntuu kerronnan rakenteessakin kokemukselliseksi toiseudeksi.

Sa Femme alkaa kuin mikä tahansa kertomus uskottomuudesta: päähenkilö, omaa lääkärivastaanottoaan pitävä Claire joutuu toisen naisen rooliin, ja perheellinen Thomas näyttäytyy tyyppillisenä katuvana aviomiehenä.

(1) Hän ei viime kerralla jättänyt tulematta kohtaamispaikalle sen takia, ettei olisi tahtonut tavata Clairea. Päinvastoin. Hän tahtoi lakkauttaa, joka päivä. Mutta hän ei voinut. Hän ei saanut.

- Miksi?

- Koska minulla on vaimo ja kaksi lasta. En aio koskaan hylätä heitä. Enkä tahdo tuottaa sinulle kärsimystä.

[...] Vaikka hänellä ei ollut mitään odotettavaa mieheltä, hän tahtoi jatkaa. (*HV*, 25)

Il n'était pas venu au rendez-vous, non qu'il ne souhaitât pas la voir. Au contraire. Il voulait la voir sans arrêt, tous les jours. Mais il ne pouvait pas. Il ne devait pas.

– Pourquoi?

– Parce que j'ai une femme et deux enfants. Je ne les quitterai jamais. Et je ne veux pas te faire souffrir.

[...] Même si elle n'avait rien à attendre de lui, elle continuerait à le voir. (*SF*, 27)

Sekä lukija että Claire hahmottavat suurimman osan kertomuksesta Thomasin tunnustuksen käynnistämän uskottomuuskertomuksen kautta. Vähäeleinen, hemingwayläistä behaviorismia muistuttava kerronta tuntuu liukuvan arkisten tapahtumien kuvauksesta kohti

Clairen mentaalista maailmaa, joka keskittyy enemmän ja enemmän hänen salaisiin kohtaamisiinsa Thomasin kanssa – ja myöhemmin pakkomielleisesti ajatuksiin Thomasin perheestä ja erityisesti tämän vaimosta.

- (2) Valmistaako hänen vaimonsa joskus eväspakin mukaan rakennuksille? Hän täyttää sen aamulla edellisen päivän aterian tähteillä ja sulkee sen ilmatiiviisti. Ja hymyilee. Se tuo hänen mieleensä avioliiton ensi ajat, kun Thomas oli vielä työnjohtajana rakennuksilla. Lapset katsovat kadehtien. Heistäkin olisi hauskaa saada pakki, eväät kouluun. He sytyttäisivät nuotion lämmittääkseen sen. Eivätkä menisi kouluruokalaan. Claire säpsähti. Potilas oli valmis lähtemään ja ojensi hänelle sekkin. (*HV*, 50)

Sa femme lui prépare-t-elle parfois une gamelle? Le matin, elle la remplit avec le reste du plat de la veille et elle la ferme hermétiquement. Elle sourit. Cela lui rappelle les premiers temps de leur mariage, quand Thomas était encore chef de chantier. Les enfants regardent avec envie. Ils aimeraient bien, eux aussi, une gamelle qu'ils emporteraient à l'école. Ils feraient un feu de bois pour la réchauffer. Et ils n'iraient pas à la cantine. Claire sursauta. Son patient, prêt à partir, lui tendait un chèque. (*SF*, 51–52)

Clairen yksityiskohtaiset fantasiat Thomasin perheonnesta ovat sinänsä jo vieraantuneita, mutta kuilu todellisuuden ja Clairen mentaalisten maailmojen välillä kasvaa entistä syvemmäksi, kun Thomas lopulta paljastaa, että hänellä ei olekaan perhettä – ja jopa tämän paljastuksen jälkeen Clairen fantasiat jatkuvat. Hän ei pysty päästämään irti toisen naisen roolistaan eikä taidokkaasti rakentamastaan mielikuvitusperheestä. Kyseessä onkin siis kuvitteellinen uskottomuuskertomus, joka dominoi – ei ainoastaan Clairin mieltä vaan koko romaanin kerrontaa. Lopulta fiktiivisen maailman todellista tilaa on vaikea tavoittaa, koska näkökulma on ja pysyy pakkomielleisellä Clairella. *Sa Femme* onkin aviorikostarinan sijaan kertomus pakkomielleestä – myös pakkomielleestä luoda tarina.

Jyrkän relativistisesta näkökulmasta voidaan väittää ja on usein väitettykin, että myös tosimaailma on aina ”fokaloitu” omien subjektiivisten mieliemme kautta siinä määrin, että mitään totuutta maailmasta ei voida lopulta saavuttaa; Marie-Laure Ryanin sanoin ”[e]n voi erottaa tosimaailmaa siitä tuottamastani representaatiosta” (Ryan 1991, 20). David Herman yrittää kuitenkin tehdä eroa aktuaalisen kokemuksen ja fiktion lukemisen välillä huomauttamalla, että tosimaailmasta esitetyt väitteet voidaan osoittaa vääriksi, kun taas fiktiiviset maailmat ovat kaikki lähtökohtaisesti aivan yhtä epäluotettavia (Herman 2002, 16; ks. myös Doležel 1998, 24). Mutta onko vääräksi osoittamisessa lopulta kyse väärän tiedon korvaamisesta oikealla – vai yhdenlaisen representaation korvaamisesta jollakin toisella, paremmalla ja uskottavammalla? Modernistiselle romaanille tyypillinen leikki toden ja kuvitellun välillä tematisoi juuri näitä kysymyksiä, ja Bernheimin *Sa femme* on ilmeinen modernismin, vallankin ranskalaisen uuden romaanin perillinen. Samoin kuin Robbe-Grillet’n *La Jalousiessa*, myöskään tässä romaanissa ei koskaan päästä pois siitä fiktiivisestä mielestä, johon kerronta on ensin sisään johdattanut. Molemmissa kerronnallinen määrittelyvalta siirtyy fokaloivalle tajunnalle. Oikeastaan *Sa femme* kaikessa minimalistisessä hermeettisyydessään pettää romaanilukijan konventionaaliset odotukset ”liukumisesta” sisäiseen fokaloitioon, koska ulkopuolen ja sisäpuolen tai luotettavan ja epäluotettavan raja ei ole tekstuaalisten konventioiden merkitsemä: mitä pidemmälle romaania lukee, sen vakuuttuneemmaksi voi tulla siitä, että minimalistinen kerronta on alusta alkaen sidottu Clairen tajuntaan, minimalismi on yhtä kuin Claire.¹

Viimeistään siinä vaiheessa, kun Claire alkaa kerätä pieniä matka-
muistoja kohtaamisistaan Thomasin kanssa – kondomien käärepape-

1. Sama upotusrakenne ja minimalistinen kerronta hallitsevat myös Bernheimin toista pienoismaailmaa *Vendredi soir* (1998), jossa päähenkilö Lauren ajatukset suuntautuvat jatkuvasti hänen vasta tapaamansa miehen vaimoon. Laure ei kuitenkaan saa vaimon olemassaolosta koko lyhyen tuttavuuden aikana minikäänlaisia todisteita. Samoin kuin Claire, myös Lauren romansi keskittyy hänen oman intohimonsa sijasta siihen, mitä *sans doute, peut être* tai *sûrement* tapahtuu jossain muualla, on jo tapahtunut tai tulee tapahtumaan. Bernheimilla toisen naisen aihe ma nousee siis kerrontaa jäsentäväksi rakennetekijäksi.

reita, golfmailan mallisen cocktailkoristeen, puhelinvastaajan nauhoja, sokeripaloja – ja koostaa niistä jonkinlaista kollaasilaatikkkoa, lukija alkaa epäillä, että romaani sijoittuu myös jonkinlaisen mentaalisen laatikon sisään.

(3) Oli lauantai. Työt keskeytettiin viikonlopuksi. Claire ei siis tapaa Thomas Kovacsia.

Hän avasi työpöytänsä ensimmäisen laatikon ja sujutti sinne kätensä.

Otti sieltä neljä sokeripalaa, asetti ne riviin ja tutkiskeli niitä.

Jokainen pala vastasi yhtä tapaamista miehen kanssa kahvilassa keskipäivällä. (HV, 19)

C'était samedi. Le week-end, les travaux s'interrompaient. Claire ne verrait pas Thomas Kovacs.

Elle ouvrit le premier tiroir de son bureau et y plongea la main. Elle en sortit quatre sucres. Elle les aligna, les contempla.

Chaque sucre correspondait à un rendez-vous avec lui, au café, à midi. (SF, 21)

Sisäisen fokalisaation merkit kerronnassa ovat analogisia Clairen laatikkoon rakentaman miniatyyrimaailman kanssa: huomio kiinnittyy mitättömiin mutta konkreettisiin todisteisiin suhteesta. Lopulta Claire ottaa jopa valokuvan laatikon sisällöstä ja laittaa sen lompakkoonsa. Tulkinnallinen kysymys kuuluu: onko Clairen mieli yhtä ahdas kuin romaanin valikoitu kerronta, vai onko lukijan kokemus klaustrofobia vain tekstuaalista harhaa?

Bernheimin rakentama kerronnallinen tilanne käyttää hyväkseen myös vapaan epäsuoran esityksen konventiota, mutta samalla vie pohjan tämän kerronnallisen muodon konventionaalisilta kaksiaäni-syystulkintoilta. Uloin kehys puuttuu, hetkittäiset vaikutelmat epäsuoruuden ja suoruuden tai kerronnan äänien vaihtelusta eivät tarjoa eväitä ekstraprojektin kertojäänen konstruoimiseksi.

- (4) (a) Claire otti sokeripalat ja heitti ne paperikoriin. (b) Miksi hän niitä oikein säilyttelee? (c) Hän ei enää koskaan tapaa Thomas Kovacsia. (d) Hän ei lähtenyt ulos kello kahdeltatoista.

[...] (e) Hän palasi juoksujalkaa kotiinsa ja sieltä suoraan vastaanottohuoneeseen. (f) Penkoessaan paperikorin sisältöä hän löysi neljä sokeripalaa. (g) Ne hän pani takaisin kirjoituspöydän laatikkoon. (h) Vähän myöhemmin iltapäivällä ovenvartija tulisi siivoamaan (i) ja tyhjentäisi roskakorit. (j) Eikä Claire olisi koskaan löytänyt sokeripaloja. (*HV*, 23–24)

(a) Elle prit les sucres et les jeta dans sa corbeille à papiers. (b) À quoi bon les garder? (c) Elle ne reverrait jamais Thomas Kovacs. (d) À midi, elle ne sortit pas de chez elle.

[...] (e) Elle remonta chez elle en courant et se précipita dans son cabinet. (f) Elle fouilla la corbeille à papiers, en sortit les quatre sucres. (g) Elle les remit dans le tiroir du bureau. (h) Un peu plus tard dans la soirée, la gardienne viendrait faire le ménage. (i) Elle viderait les poubelles. (j) Et Claire n'aurait jamais retrouvé les sucres. (*SF*, 25–26)

Lainatussa katkelmassa varsinaisten tapahtumien raportointia (lauseet a, d, e, f ja g) ei voi tulkita irrallisena Clairen mentaalisista tapahtumista (lauseet b, c, h, i ja j). Selvästi vapaata epäsuoraa esitystä muistuttavien modaalistien ja kysymyslauseiden (lauseet b ja c) ja pelkän toiminnan raportoimisen taustalla on sama fiktiivisen henkilön mieli, jonka intresseistä käsin tarinamaailmaa kuvataan. Sekä Clairen puuhailu sokeripalojen kanssa että modaalisen esitetty mahdollisuus, että ne katoavat ovenvartijan roskasäkkiin, ovat kertomuksen tulkinnan kannalta ihan yhtä todellisia – ja ihan yhtä triviaaleja. *À quoi bon les garder*, miksi ihmeessä säilytetty sokeripaloja, saati kondomipakkauksia? Temaattinen tulkinta Clairen mielestä ”ahtaana” johtaa myös narratologisesti melko epäortodoksisen päätelmään, että katkelma kokonaisuudessaan on Clairen *ääntä*, jos sellaista ylipäätään voi konstruoida.

Sa femmen suljettua laatikkoa muistuttava rakenne haastaakin mahdollisten maailmojen teorialle keskeisen *illokutiivisen* puheaktin: arkikieleen pohjautuva teoria olettaa, että kun joku kertoo jotakin jostakin asiantilasta, tämä kertominen on aina suhteessa itse kertovaan instanssiin. Kuten Marie-Laure Ryan huomauttaa, kertova fiktio luo kuitenkin kaksitasoisen illokutiivisen rakenteen, sillä itse kertomisen akti sulkee sisäänsä kaikki ne erilaiset puheaktit, jotka toteutuvat ainoastaan tämän kerronnan tuottamassa maailmassa (Ryan 1991, 61–67). Erityisesti fiktiolle tyypillisen illokutiivisen tilanteen luo Ryanin mukaan kolmannen persoonan kerronta. Tätä erityisyyttä on klassisessa narratologiassa pyrkinyt selittämään Ann Banfieldin generatiiviseen lingvistiikkaan pohjaava teoria kertojattomista lauseista: Banfield väittää, että lauseella voi olla ainoastaan yksi subjekti, jolloin esimerkiksi vapaa epäsuora esitys ei ole koskaan kaksiaänistä vaan liitettävissä aina joko henkilöhahmoon tai kertojaan (Banfield 1982, ks. myös Ryan 1991, 67–69).

Banfieldin teoria on narratologinen kummajainen jota kukaan ei näytä kannattavan mutta johon lähes kaikki kerronnan äänistä kirjoittavat viittaavat kuriositeettina. Myös fiktion ”luonnotonta” illokutiivista aktia pohtiva Ryan vastustaa ajatusta kertojattomasta kerronnasta ja perustelee tätä muun muassa viittaamalla jo johdannosakin mainittuun Austenin *Ylpeyden ja ennakkoluulon* aloituslauseeseen ja sen ilmeiseen asemaan kahden intention välittäjänä (”It is a truth universally acknowledged that [...]”; Ryan 1991, 69–70). Mahdollisten maailmojen poetiikan kannalta kertomus ei siis voi vain ”kertoa itseään” ilman ekstradiegeettistä intentionaalisuuden tasoa; toisin sanoen, vaikka *Sa femmen* kerronta ei koskaan poistu Clairen mielen sisältä, kolmannen persoonan viittaus ja mennyt aikamuoto tuottavat väkisin jonkinlaisen ulkopuolisen kertojan läsnäolon tulkintaamme (ks. myös McHale 1983, 22).

Myös esimerkistä (4) voidaan osoittaa kahden tason kerronnallisia intentioita, jos otetaan huomioon fiktiivisten maailmojen rakentumisen metonymyminen luonne (ks. Doležel 1998, 22–23, 169–184). Nämä maailmat ovat lähtökohtaisesti vajaita, mutta nykynarratologiassa lähes

automaattisesti oletetaan, että lukija täydentää fiktiiviset maailmat tulkinnassaan kokonaisvaltaisiksi skemaattisten tietorakenteidensa perustella. Tästä näkökulmasta on siis selvää, että *Sa femmen* kerronta ei esitä kokonaisuudessaan Clairen sisäistä elämää; hän ajattelee varmasti muutakin kun Thomasia, tämän vaimoa, sokeripaloja ja kondominkääreitä. Kerronnallisten valintojen taustalle täytyy siis hahmotella jokin ekstrapadiegeettinen mieli, joka kertoo nimenomaan Clairen pakkomielteestä ja kokemuksellisesta toiseudesta. Kertojan ja henkilöhahmon intentionaalisuuden tasot eivät ole kuitenkaan tekstuaaliselta pintatasolta todennettavissa siten kuin klassisessa puheteknologiaan perustuvissa tutkimuksissa on pyritty tekemään. Clairen kokemus on yhtä kuin romaanin esittämä fiktiivinen maailma – ja pohjimmiltaan, myös toisinpäin: Clairen mieli ei ole muuta kuin hänen muistoesi-
neiden laatikkonsa, tai romaanin kerronta, joka sisältää vain sinne pakkomielteisesti valikoituneet elementit. Clairen esinelaatikkoo voi tulkita fiktiiviseen maailmaan luotuna konkreettisenä homologiana kerronnan tason monitulkintaisesta intentionaalisuudesta: Claire on itse valinnut esineet laatikkoonsa, ja samoihin perversseihin yksityiskohtiin keskittyvä kerrontakin alkaa vaikuttaa lopulta Clairen valinnan tulokselta. Ehkä hänen mielensä ei sisälläkään mitään kerronnallisen laatikon ulkoista? Siten romaanin rakenne purkaa yksinkertaista ajatusta sisäkkäisten maailmojen rakentelusta sekä fiktiivisen ”todellisuuden” täydentämisestä. Tämä päätelmä ei todenna Banfieldin teoriaa vaan päinvastoin osoittaa, että intentionaalisten mielten rakentelu fiktiivisten maailmojen taustalle on keskeinen lukemista ohjaava impulssi. Samaan aikaan voidaan kuitenkin huomata, miten fiktiivisten mielten ja maailmojen yhteen kietoutuminen tekee niiden täydentämisen – tai modaalilogiikan avulla niiden erottelun – mahdottomaksi. Siten näistä mahdottomista konstruointiprosesseista kehittyy myös itse romaanin tärkeimpiä temaattisia aiheita.

Sa femmen Claire kutoo mielessään tarinaa uskottomuudesta ja klassisesta toisen naisen asemasta, mikä ei lopulta tee hänestä Toista suhteessa Thomasin vaimoon vaan suhteessa todellisuuteen. Kielen ja kokemuksen sekä mielen ja kertomuksen ongelmia lähestytäänkin tässä

luvussa sen kautta, miten kirjallinen mieli voi omassa itseriitaisuudessaan toimia metaforana kirjalliselle kertomukselle yleensä. Seuraavassa alaluvussa tarkastellaan Clairen mielen omaksumia kerronnallisia keinoja, jotka hämärtävät eroa hänen ja ekstradiegeettisen kolmannen persoonan kertojan välillä. Näitä keinoja analysoimalla pääsemme myös tarkastelemaan niitä tapoja, joilla fiktiivinen mieli tematisoi lukemista: Clairen kannalta nimittäin Thomasin vaimo ja lapset ovat fiktiivisiä mieliä. Claire on lukija, vaikka lukeekin olematonta.

Kerronnalliset kynnykset ja kaksinkertainen vapaa epäsuora esitys

Yksi *Sa femmen* lyhyenyttimekkäistä luvuista alkaa Clairen mieleen pälkähtäneellä hypoteesilla ja jatkuu loppuun asti tämän ajatuksen kehittelynä.

- (5) (a) Thomasin vaimo oli varmaan piirtänyt talon ja Thomas itse rakentanut sen. (b) Alakerroksessa olohuone, avara ja hyvin valoisa, keittiö jossa valtava pöytä, eikä lainkaan ruokasalia. (c) Ei, olohuonetta ja keittiötä ei ollut erotettu toisistaan. (d) Ne muodostivat yhden suuren huoneen. (e) Niinpä Thomasin vaimo saattoi valmistaa ruokaa samalla kuin hän seurusteli vieraitten kanssa. (f) Hän oli varmasti erinomainen ruoanlaittaja ja vieraat tulivat mielellään heille syömään. (g) Heille, Kovacseille. (*HV*, 43)

(a) La femme de Thomas avait sans doute dessiné la maison, et il l'avait construite. (b) Au rez-de-chaussée, la salle de séjour, vaste, très claire, une cuisine avec une table immense, et pas de salle à manger. (c) Non, la salle de séjour et la cuisine n'étaient pas séparées. (d) Elles formaient une seule grande pièce. (e) Ainsi, lorsqu'ils recevaient, la femme de Thomas pouvait préparer le repas tout en prenant part à

la conversation. (f) Elle faisait sûrement très bien la cuisine et leurs amis aimaient venir dîner chez eux. (g) Chez les Kovacs. (SF, 45)

Lauseessa (a) esiintyvä ”sans doute” ohjaa heti tulkitsemaan esitettyä jonkinlaisena henkilöhaamon vakuutteluna itselleen. Jo pioneeritutkija Charles Bally etsi ranskankielisistä esimerkeistään modaalisia ilmauksia kuten *sans doute*, *donc* ja *ainsi* merkkeinä vapaasta epäsuorasta esityksestä (Bally 1912 ja 1914; ks. myös Pascal 1977, 10). Dorrit Cohnin kuolemattoman määritelmän mukaanhan vapaa epäsuora esitys on moodi verbalisoinnin kynnyksellä, kerronnallinen keino, jolla voidaan luoda diskursiivisia tiloja henkilöhaamon oman käsitys- ja verbalisointikyvyn rajamaille (Cohn 1978, 103). *Sa femmes* sankarittaren ongelma ei kuitenkaan ole diskursiivisten ja kerronnallisten kehysten puuttuminen, vaan paremminkin niiden dominoivuus. ”Sans doute” ei lopulta Clairen kohdalla viittaa epäilykseen ja spekulointiin vaan toimii (matalana!) kielellisenä ja kognitiivisena kynnyksenä todellisuuden ja kuvitelman välillä. Ensimmäistä lausetta seuraava kuvaus Thomasin kuvitteellisesta talosta ei enää sisälläkään merkkejä tietojen ehdollisuudesta, vaan muistuttaa kieliopillisesti kertojan raporttia fiktiivisestä tosimaailmasta: kerrontaa hallitsee *imparfait*, konventionaalinen kuvaileva imperfektimuoto (”n’étaient pas”, ”formaient”). Lauseiden (c) korjaava ”Non” sekä (e) päättelyyn viittaava ”ainsi” noudattelevat kuitenkin syntaktisesti Clairen aktiivista konstruointiprosessia ja paljastavat, että kyse ei ole havaintoon perustuvasta kuvauksesta. Luvun loppua kohti lauseessa (f) Claire tuntuu hillitsevän itseään sen verran, että modaalisuus tulee jälleen esiin (”sûrement”).

Mielikuvan hermeettisyys korostuu, kun lainattu esimerkki kokonaisuudessaan muodostaa itsenäisen luvun romaanissa. Erityisen kohosteisena tästä miniatyyriluvusta erottuu toisteinen loppu, ”chez eux [...c]chez les Kovacs”. Tajunnankuvauksen kannalta se paljastaa Clairen rakennelmien ainakin osittain verbaalisen luonteen: Claire testaa mielessään, miltä ”chez les Kovacs” kuulostaa ja tuntuu tartahtuvan juuri tähän kielelliseen muotoiluun. Ilmaus on monitulkintainen myös puhekategoriainäkökulmasta, joka ohjaa etsimään

merkkejä toisaalta henkilön oman kielen ekspressiivisyydestä, toisaalta kertojajäänen autoritäärisyydestä: ”chez les Kovacs” on *samanaikaisesti* toisaalta haaveellinen huokaus ja toisaalta kaikkivoivan kertojajäänen kehystävä toteamus, joka sulkee sisäänsä kerronnan voimalla tuotetun *tableaun*.

Esimerkissä (5) on siis kyse näennäisestä havainnosta, joka on irrotettu kerronnan muusta kontekstista omaksi luvukseksi. Vastaavanlaisia pseudohavaintoja esiintyy kuitenkin myös upotettuna kerronnallisiin tilanteisiin, joiden voi tulkita sijoittuvan jotakuinkin uskottavasti kertomuksen todellisuuteen. Tämänkaltaisissa tilanteissa Clairen mentaaliset konstruktiot ja tositapahtumat kytkeytyvät lähes saumattomasti, kun Claire täyttää tietojensa ja havaintojensa aukkokohtia omaan uskottomuustarinaansa sopivalla tavalla. Seuraavassa katkelmassa poikaystävä Michel on vierailulla ja Claire odottaa (toivoo) Michelin havaitsevan merkkejä toisesta miehestä.

- (6) Hän meni kylpyhuoneeseen ja jätti oven raolleen voidakseen kuunnella. Mies avaa liukuoven, sitten jääkaapin. Jogurttien ja voipaketin vierestä hän löytää olutpurkin. Psitt, purkinavaajan ääni. Hän huomaa tuoremehut. Kummallista, sillä Claire ei juo niitä koskaan. Nyt hän näkee samppanjapullon. Kuitenkaan Claire ei pidä samppanjasta. Sen on varmaan joku tuonut tänne. Jääkaapin ovi sulkeutuu. [...] Hän sulkee hitaasti liukuoven. Claire tuli ulos kylpyhuoneesta. (HV, 38–39)

Elle se rendit dans la salle de bains, laissa la porte entrouverte. Et écoute. Il ouvre le panneau coulissant. Puis la porte du frigidaire. Derrière les yaourts et le beurrier, il trouve une bière. Pschitt. Il vient de tirer sur l’anneau de la cannette. Il découvre les jus de fruits. Cela l’étonne car Claire n’en boit jamais. Maintenant, il voit la bouteille de champagne. Pourtant Claire n’aime pas ça. On la lui a sans doute apportée. La porte du frigidaire se referme. [...] Il rabat lentement le panneau coulissant. Il a compris. Claire sortit de la salle de bains. (SF, 40–41)

Miten havaitsemme kerronnasta, että se liukuu fiktiivisen maailman tosiasioiden kuvauksesta henkilöihahmon kuvitelmiin? Jotakin sentään tapahtuu liukuoven avautumisen ja sulkeutumisen välillä. Ainoa kielellisen tason muutos tapahtuu aikamuodossa, joka muuttuu perinteiselle kertojajäanelle ominaisesta kirjallisesta menneen ajan muodosta (*passé simple*) preesensiin ja jälleen takaisin viimeisessä lauseessa, kun Claire palaa kylpyhuoneesta – ja pystyy jälleen oikeasti tarkastelemaan Micheliä. Michelin vierailu keittiöön esitetään aivan kuin mikä tahansa fiktiivisen maailman tapahtuma, mutta ainoastaan kuulohavainnot voivat loogisesti ajatellen kuulua Clairelle. Muu kerronta Michelin havainnoista ja päätelmistä vaikuttaakin enemmän kaikkitietävän kertojan raportilta, mutta samanaikaisesti se limittyy Clairen havainnointiin. Suomennoksesta puuttuu yksi tulkinnan kannalta ratkaiseva lause, sillä kun Michel tulee keittiöstä, todetaan: ”Il a compris” (”hän on ymmärtänyt”). Kun Claire ja Michel ovat jälleen kasvotusten, mikään ei kuitenkaan todista sen puolesta, että Michel olisi ymmärtänyt yhtään mitään. Kuitenkin vasta koko romaanin kontekstissa – muun muassa esimerkkiä (5) vasten luettuna – kuvaus Michelin oivalluksesta varmistuu Clairen itsensä kerronnalliseksi rakennelmaksi.

Sattumaa vai ei: Robbe-Grillet’n romaanissa *La Jalousie* (1957), joka on *Sa femmen* kerronnallinen ja temaattinen sukulaisteksti, esiintyy lause ”Elle a compris” vastaavanlaisessa toden ja mentaalisen maailman rajapinnassa. Viittaan kohtaukseen, jossa mahdollisen kolmiodraaman henkilöitä kuvataan ensimmäisen kerran illallisella henkilöimättä jäävän hahmon (mitä ilmeisimmin A...:n aviomiehen) fokalisaation kautta – ja jossa ensimmäisen kerran kerronta tuntuu irtautuvan kameramaisesta fiktiivisen maailman havainnoinnista ja liukuvan kohti mustasukkaisuuden värittämää ”sisäistä kertomusta”. Rakastajaksi epäilty naapuri Franck ja A... keskustelevat kirjasta, jota mustasukkainen tarkkailija ei ole lukenut:

- (7) Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n’a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. [...] Franck regarde A..., qui

regarde Franck. Elle lui adresse un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre. Elle a compris, puisqu'elle connaît l'histoire.

Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente: les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles. Le sourire fugitif ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon. (*La Jalousie*, 26)

Sitten Franck viittaa aviomiehen käytökseen romaanissa, tekee sen niin hämäästi, ettei sellainen joka ei ole edes selaillut kirjaa voi sitä ymmärtää. [...] Franck katsoo A...:ta, joka katsoo Franckia. A... hymyilee Franckille nopeasti, hymy häipyä saman tien varjoihin. Hän on ymmärtänyt, sillä hän tuntee tarinan.

Ei, hänen piirteensä eivät ole muuttuneet. Niiden liikkumattomuus ei ole niin viimeaikaista: huulet ovat olleet liikkumatta hänen viimeisistä sanoistaan lähtien. Karanneen hymyn on täytynyt olla lampun heijastus, tai yöperhosen varjo. (Käänt. MM)

Vaikka Robbe-Grillet'n teksti on *Sa femmea* varhaisempi, kerronnallisesti se tuntuu paremminkin ottavan seuraavan askeleen kohti sisäisen ja ulkoisen – myös ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan – sulautumista. Ulkokohtainen kuvaus liukuu suoraan, ilman kerronnallisia kynnyksiä, A...:n kuviteltuun mieleen ("Elle a compris"). Toisin kuin esimerkissä (6), Robbe-Grillet'n kerronnassa aikamuoto havainnon ja kuvitelman välillä pysyy samana. Edelleen niitä sitoo yhteen varjometafora, kuviteltu hymy häipyä varjoihin, mutta myöhemmän tulkinnan valossa on pelkkä varjo. *Sa femmen* kynnykohdat ovat siis kuitenkin jonkin verran näkyviä verrattuna *La Jalousie'*hin, ja tämä liittyy romaanin pohjimmiltaan konventionaaliseen heterodiegeettiseen kerrontakehykseen: Clairen tajunnan voi kuitenkin tulkita myös (vapaasti epäsuorasti) esitettyinä, toisin kuin Robbe-Grillet'n epämääräisen aviomiespresenssin, joka voidaan tulkita yhtä hyvin minäkertojaksi kuin kolmannen persoonan fokalisoijaksi.

Kuten edellisessä luvussa todettiin, *The Awakening* esittää päähenkilönsä havaitsemassa fiktiivistä maailmaa, mutta harvemmin aktiivisesti kehystämässä havaintoaan millään merkityksillä. Clairen tapaus on päinvastainen, sillä mitä enemmän hän löytää kehyksiä ja koherenssia omalle mentaaliselle representaatiolle, sitä vähemmän hän havainnoi ympäröivää todellisuutta. Ja edelleen, kuten esimerkiksi (6), Clairen autonominen tarina-apparaatti tuottaa havaintoja myös muiden henkilöiden näennäisestä fokalisaatioasemasta. Tämän romaanin kontekstissa vapaa epäsuora esityskin saa erilaisia funktioita kuin klassisissa edeltäjissään: mentaalisen rajatilaisuuden sijasta se kuvaa enemmän rajoja eritasoisten *mentaalisten representaatioiden* välillä.

Lisäksi romaanin tajunnankuvaus ei problematisoi ulkopuolisen kertojan ja henkilöahmon diskurssien välistä suhdetta siten kuin edellä esitelty kaksiaänisyysyhypoteesi antaa olettaa. Kuten esimerkiksi (5), vapaa epäsuora esitys muodostaa reitin kertomuksen todellisesta maailmasta versioon, jonka Clairen subjektiivinen mieli siitä tuottaa. Tällöin vapaa epäsuora esitys näyttäytyy kerronnan keinon lisäksi myös *henkilöahmon keinona*. Claire käyttää tätä keinoa mahdollisten maailmojen luomisen lisäksi myös mahdollisten mielten luomiseen. Esimerkissä (6) Claire ottaa kaikkietävän kertojan vapauksia ja esittää Michelin ajatuksia vapaalla epäsuoralla esityksellä – tai suoralla esityksellä, jos halutaan olla tarkkoja lingvistisen määrittelyn kanssa (”Pourtant Claire n’aime pas ça”; ”On la lui a sans doute apportée”). Tästä seuraa, että meillä on tulkittavanamme kerronnan representatio mentaalista representaatiosta mentaalista representaatiosta. Kielellisellä tasolla moinen sisäkkäisten upotusten rakenne ei kuitenkaan näy – syntaksiltaan koko romaanin kieli on jatkuvasti hyvin tasapaksua, ja tyylin minimalistisuus vahvistaa representaation näennäistä yksitasoisuutta. Esimerkiksi Moshe Ron (1981, 18) kuitenkin huomauttaa, että voidakseen tulla mitenkään mimeettisesti tulkituksi vapaan epäsuoran esityksen täytyy aina näyttäytyä *upotettuna*. Miksi *Sa femme* kuitenkin vastustaa tulkintaa Clairen mielestä upotettuna kertomusgeneraattorina?

Narratologiassa on kiinnitetty hyvin vähän huomiota upotetun tajunnankuvauksen tuottamaan kielelliseen ja kerronnalliseen epävakauteen. Klassisissa puhekatgoriatutkimuksissa vain sivutaan joitakin tapauksia, joissa fiktiivisten äänien upotusten tasoa hämärretään (Cohn 1978, 133; Ron 1981, 23–24; McHale 1983, 33–34; Jahn 1992, 357–358). Keskeisimmän oivalluksen tekee Ron, joka toteaa kaksinkertaisen vapaan epäsuoran esityksen tuottavan ratkeamatonta tulkinnallista epävakautta ja syövä pohjaa mimeettiseltä lukuvalta (Ron 1981, 35). Kognitiivisen narratologian näkökulmasta puolestaan ei ole juurikaan ollut merkitystä, lukevatko henkilöahmot toistensa mielenliikkeitä käytöksen ja ilmeiden perusteella, asettuvatko he mielikuvissaan toinen toisensa fokalisaatioasemaan vai luonnostelevatko he toistensa verbalisoituja tajunnanliikkeitä (vrt. Palmer 2004, 230–239; Zunshine 2003, 278–281 ja 2006, 22–36, 60–112). Palmer viittaa fiktiivisten mielten tuottamiin konstruktioihin toisten mielistä ”kaksinkertaisesti upotettuina kertomuksina”, mutta ei mitenkään analysoi sitä, miten nämä ”kertomukset” muodostuvat rakenteellisesti ja diskursiivisesti. *Sa femmen* Clairen konstruktioissa on esimerkiksi selvä elokuvallisuuden tuntu, joka voimistuu preesensmuodon käytöstä. Claire ennen kaikkea ”näkee”, hän on ”Claire voyant”, *clairvoyant* – ja kuvitelluista kohtauksista Claire ulottaa katseensa myös kohtauksissa näyttelevien henkilöiden tajuntoihin.

Siten myöskään romaanin diskursiiviset kynnykset fiktion tosi maailmasta mentaalisesti konstruoituihin maailmoihin eivät ole puhekatgoriamaisesti merkittyjä, vaan siirtymät muistuttavat elokuvallista leikkausta. Bernheim onkin Ranskassa tunnetumpi elokuvakäsikirjoituksistaan, esimerkiksi François Ozonin elokuvaan *Swimming Pool* (2003), jossa niin ikään katsojalle selviää, että suurin osa kerronnasta on ollut päähenkilön oman fiktion värittämää. *Sa femme* rakentaa maailmojen väliseen siirtymään oman konventionsa, joka sekoittaa perinteisiä vapaan epäsuoran esityksen merkkejä (erityisesti ilmaisujen *sans doute, peut être* ja *sûrement* tuottamaa konditionaalialia) ja elokuva-leikkausmaista preesensia. Kun Claire lopulta pystyy irrottautumaan mielikuvistaan Thomasin perheestä, hän siirtää saman tien pakko-

mielteensä yhteen potilaistaan ja *tämän* vaimoon. Siirtymä kuvataan ohimenevän assosiaation kautta: ”Herra Corey on arkkitehti, kuten Thomasin vaimo. Mutta Thomasillahan ei ollut vaimoa.” (HV, 105.) ”Monsieur Corey était architecte, comme la femme de Thomas. Mais Thomas n’avait pas de femme.” (SF, 107.) Tämän jälkeen Clairen mielen täyttävät kuvitelmat herra Coreyn ja hänen vaimonsa yhteisistä hetkistä.

- (8) Herra Corey on varmaan vielä hyvin väsynyt, hän varaisi matkaan kymmenen minuuttia. Nyt hän panee anorakin ylleen, solmii kaulaliinan ja lähtee ulos huoneistosta. Hän astuu hissiin. Hänen vaimonsa ottaa hänet kiinni, ojentaa hänelle hansikkaat. Mies kiittää ja suutelee vaimoaan. Mitä hän tekisikään ilman vaimoaan? (HV, 112)

Monsieur Corey devait être encore très fatigué, il prévoirait sûrement dix minutes de trajet. Là, il met sa canadienne, noue son écharpe et sort de son appartement. Il entre dans l’ascenseur. Sa femme le rattrape, elle lui tend ses gants. Il la remercie et l’embrasse. Que deviendrait-il sans elle? (SF, 112–113)

- (9) Claire ajatteli herra Coreyta. Tämän kuumeinen ruumis lämmittää niin kovasti vuodetta, että hänen vaimonsa siirtää höyhenpeitteen syrjään. (HV, 101)

Elle pensa à Monsieur Corey. Avec la fièvre, son corps chaufferait tellement le lit qu’au cours de la nuit, sa femme rejetterait sans doute le gros édredon. (SF, 102)

Esimerkissä (8) siirrytään jälleen modaalisuutta ilmaisevan vapaan epäsuoran esityksen (”devait être”, ”sûrement”) kautta preesensmuotoiseen kerrontaan, joka kerronnan kontekstin perusteella määrittäisi oikeastaan suoraksi esitykseksi (”sitaatiksi”) Clairen tajunnasta. Tyylliltään ja sisällöltään, kaikesta ekspressiivisyydestä tai arvioinnista riisuttuna, lauseet muistuttavat mentaalisen kielen sijasta objektiivista

kameransilmähavaintoa. Dorrit Cohnin mukaan kerrontateknisesti on odotuksenmukaista, että vapaa epäsuora esitys liukuu kohti henkilöhahmon tajunnan suoraa esittämistä ja kerronta siten siirtyy koko ajan lähemmäs subjektiivista mieltä (Cohn 1978, 134–135). Kuten todettua, tämä käsitys tajunnankuvauksen kulkusuunnasta ”sisäänpäin” on vahva tulkinnallinen konventio. Esimerkissä (8) tapahtuukin diskurssiivinen siirtymä fiktiivisestä todellisuudesta kohti Clairen mentaalisia rakennelmia, mutta siten, että samankaltainen fokusointi tapahtuu kaksi kertaa, toinen toiseen upotettuna: kerronta kohdistuu Clairen kuvitelmaan, ja Claire puolestaan käyttää samaa strategiaa omassa mentaalisisä maailmassaan siirtymällä herra Coreyn tajuntaan vapaan epäsuoran esityksen välityksellä (lainauksen viimeisessä lauseessa ”Que deviendrait-il sans elle?”).

Sa femmen muoto vaatiikin narratologista analysoijaa – tai vaapaaseen epäsuoraan esitykseen kouliintunutta lukijaa – muuttamaan klassista diskurssinäkökulmaansa kohti kokonaisvaltaisempaa, ”maailmanarratologisempaa” hahmotustapaa. Tästä näkökulmasta katsottuna kyseessä onkin representaatio upotettuna representaatioon. Kielellisellä tasolla Clairen kokemusmaailma ja kuvitelma ovat yhtä tosia; sisäkkäisen maailman modaalisuus ilmenee ainoastaan vapaan epäsuoran esityksen jaksossa näiden maailmojen kynnyksellä. Esimerkissä (9) todellisuuden ja hypoteesin raja ilmenee epäsuorassa kerronnassa, joka viittaa Clairen mentaaliseen toimintaan (”Elle pensa à...”). Alkukielisessä tekstissä hypoteesi on konditionaalissa ja on siten lingvistikseen merkitty subjektiivisen mielen tuotteeksi (vapaan epäsuoran esityksen futuurin merkityksessä). Suomensuomen on kuitenkin yllättäen preesensissä, vaikka suomen kielessäkin vapaan epäsuoran esityksen futuuria merkitään konditionaalilla. Lisäksi alkutekstin ”sans doute” on pudonnut pois. Tästä seuraa kerrontatilanne, jossa kahden maailman kynnystä ei ole merkitty. Siirtymä on siten ainoastaan lukijan tulkinnan tulosta, ja tulkinta perustuu kognitiivisen toiminnan (Clairen ajattelun) ja tapahtumien kuvauksen (Herra Corey ja hänen vaimonsa sängyssä) rinnakkaisuuteen – ja tietenkin kertomuksen kokonaistulkintaan Clairesta omavaltaisena ”kertojana”.

Sa femmen epävakauttava elementti piilee siis tulkinnanvaraisten upotusrakenteiden ja tekstuaalisen yksitasaisuuden suhteessa. Romaanin voi tulkita kokonaan vapaan epäsuoran esityksen kehyksessä, siten että jopa ilmeiset diegeettisyyteen viittaavat piirteet kuten kognitiivista toimintaa kuvaavat johtolauseet ("Claire ajatteli") tai fyysisen toiminnan kuvaukset ("hän meni kylpyhuoneeseen") voidaan nähdä henkilöahmon itsensä tuottamina. Myös Ron huomauttaa tällaisesta ambiguiteetin muodosta: kognitiiviseen toimintaan viittaavat verbit (ajatella, muistaa, kuvitella) eivät ole välttämättä merkkejä kertojaäänän välittämästä epäsuorasta esityksestä vaan voivat yhtä hyvin olla osa henkilöahmon diskurssia ja viitata henkilöahmon *itsereflektiivisyyteen omien kognitiivisten prosessiensa suhteen* (Ron 1981, 35). Romaanissa ei esitetä suoraan juuri lainkaan muiden henkilöahmojen puhetta, emmekä kuule kenenkään kutsuvan Clairea nimeltä. Lopulta lukijasta alkaa mahdollisesti tuntua siltä, että joka kerta kun nimi "Claire" mainitaan, on kuin henkilö itse käyttäisi sitä itsestään jotenkin lapsekkaasti: "[e]ikä Claire olisi koskaan löytänyt sokeripaloja" (esimerkissä 4).

Voidaanko kerronnasta osoittaa kohtia, jotka todella voimme tulkita kuuluvaksi ainoastaan ulkopuoliselle kertojaäänelle? Ehkä kertojan auktoriteetti voisi näkyä silloin, kun jokin fiktiivisestä todellisuudesta tehty havainto selvästi todistaa vääräksi Clairen mentaalisen representaation. Näin käy esimerkiksi, kun herra Corey saapuu Clairen vastaanotolle. Hänellä on erilainen takki kuin Clairen visiossa miehen kotoalähdöstä (esimerkki 8) – ja hän saapuu lisäksi myöhemmin kuin Clairen oma versio tapahtumien kulusta antaisi olettaa.

- (10) Hän empii hetken ulko-ovella. Mikähän kerros? Hän etsii kuparilaat-
taa. Kolmas. Kutsuu hissin. Claire kuunteli rappukäytävän ääniä eikä
kuullut mitään. Herra Corey soitti ovikelloa kymmenen minuutin
kuluttua. Hänellä ei ollut anorakkia, vaan takki. (*HV*, 113)

Sous le porche, il hésite. Quel étage? Il cherche la plaque de cuivre.
Troisième. Il appelle l'ascenseur. Claire écoute les bruits de la cage
d'escalier. Elle n'entendit rien. Monsieur Corey sonna dix minutes

plus tard. Il ne portait pas de canadienne mais un manteau. (*SF*, 113–114)

Lingvistiksi tasolla kuvitelma ja todellisuus erottuvat jälleen aika-
muodon perusteella: Clairen versio on presensissä, mikä saa kerrotun
vaikuttamaan aidolta ja jopa välittömältä havainnolta, ja todelliset
tapahtumat välittyvät puolestaan romaanikerronnan konventionaali-
sessa *passé simple* -muodossa (jota suomennoksessa vastaa imperfekti).
Clairen kuvitelmien osoittaminen vääräksi ei kuitenkaan ole välttämättä
ironisen kertojan vahingoniloa, sillä koko kertomuksen kontekstissa
lukija yhdistää juuri mitättömien materiaalistien yksityiskohtien ja
kellonaikojen tarkan rekisteröimisen Claireen. Koko romaanin mini-
malistinen tyyli kuvaa Clairea ja hänen ajattelutapaansa: merkittäviä
seikkoja ovat pienet esineet, joita hän kerää laatikkoonsa muistoksi
– ensin Thomasista, myöhemmin herra Coreysta – ja päivät rytmit-
tyvät pienten välikohtausten ja niiden tarkkojen ajankohtien avulla.
Toisaalta taas Clairen maailmassa merkittävää ei ole se, miksi Thomas
valehtelee aluksi vaimosta ja lapsista.

Etsiessään ulompaa kehystä johon Clairen mentaalinen maailma
olisi upotettu lukija päätyy lopulta paratekstien äärelle. Mutta mitä
implikoi romaanin nimi, *Sa femme* – tai sen suomenkielinen kää-
nös *Hänen vaimonsa, eli Toinen nainen* (tai englanninno *Sa Femme,*
or the Other Woman)? Ilmeisimmin romaanin nimi tietysti viittaa
Clairen mentaalista maailmaa hallitsevaan Thomasin kuvitteelliseen
vaimoon, jolloin nimi on itsessään jo portti fiktion sisäiseen fiktion,
mielensisäiseen kertomukseen kuvittelusta henkilöahmasta. Toisaalta
suomennoksen ja englanninnoksen nimissä viitataan myös käänteiseen
tulkintaan – tai ainakin kahden näkökulman olemassaoloon: ”femme”
tarkoittaa vaimon lisäksi myös naista, eli ”sa femme” voi viitata myös
vaimon näkökulmaan, josta katsottuna Claire on Thomasin ”nainen”.
Kahtaalle osoittava nimi dramatisoi Clairen vääristynyttä suhdetta
kuviteltuun vaimoon ja hänen tarvettaan konstruoida vaimon sisäistä
maailmaa. Tämän vääristymän kautta Claire havaitseekin itsensä kol-
mantena, avioliiton ulkopuolisena myyttisenä rakastajattarena – ja tämä

kolmantena oleminen voi jopa materialisoitua tekstuaalisesti siten, että Claire käyttää itsestään kolmatta persoonaa. Teos tarjoaa siis jo nimes-
sään kaksi lukutapaa ja kaksi fokalisaatioasemaa suhteessa Thomasiin,
johon viitataan vain pronomiinilla (”sa”) – nimi voi olla jopa upotetun
vapaan epäsuoran esityksen ensiesiintymä romaanissa.

Kaikessa yksinkertaisuudessaan *Sa femme* on yhtä lailla klassisen
kuin kognitiivisenkin narratologian kannalta haasteellinen teksti.
Klassisia kategorioita se uhmaa häivyttämällä uloimman, ekstradie-
geettisen kehyksen, johon diegeettisen henkilöihahmon havainnot
ja diskurssi olisivat upotettuja. Todellisiin ihmismieliin analogioita
hakeva kognitiivis-narratologinen näkökulma sen sijaan voi johtaa vain
yksinkertaiseen diagnoosiin Clairesta mielenvikaisena – oletettavasti
”skitsofreenikkona” (vrt. Zunshine 2006, 90–91) tai muuten vain vi-
allisenä tapauksena, joka juuri poikkeavuutensa kautta opettaa meille
ihmismielen saloja (Margolin 2003, 287). Zunshinen teoria ”mielten-
jäljittämisestä” kuvaa toisaalta sattuvastikin *Sa femmes* lukemista, ja
aivan kuten Zunshinen esimerkit epäluotettavista kertojista (Lovelace,
Humbert Humbert), siten myös Claire vaikuttaa tarkoituksellisesti
johtavan lukijaansa harhaan ja auktorisoivan omia, petollisia versioi-
taan tapahtumista ja toisten henkilöiden ajatuksista. Clairen erottaa
kuitenkin ratkaisevasti epäluotettavien kertojien kategoriasta se, ettei
hän *kerro* mitään. Vai kertooko?

Manfred Jahn (2003) ehdottaa, että yksi kognitiivisen narratolo-
gian tehtävistä tulisi olla sisäisten ja ulkoisten tarinoiden keskinäisen
suhteen tutkiminen. Sekä todellisten että fiktiivisten mielten tuottamat
kertomukset siirtyvät yksityisistä mielistä kertomisen kautta julkisiksi
ja jaettaviksi – ja ne voidaan jälleen ”sisäistää” uudestaan, kun ne
integroituvat osaksi kuulijoiden tai lukijoiden mentaalisia prosesseja
(emt. 198–204). Näitä sisäisiä, mutta potentiaalisesti ulkoisia tarinoita
ovat juuri mahdollisten maailmojen poetiikan kuvaamat modaaliset
maailmat, joita yksilölliset mielet tuottavat: unia, fantasioita, pelkoja,
toiveita. *Sa femme* on ennen kaikkea kuvaus sisäisestä tarinasta, mutta
romaanimuoto tekee siitä kuitenkin ulkoisen. Jahnin määrittelyn
mukaan sisäisellä tarinalla ei ole mitään yleisöä, jolle se olisi suunnat-

tu (emt. 201), mutta romaanilla luonnollisesti on. Tämä sisäisen ja ulkoisen välinen jännite liittyy edellä mainittuun fiktiivisen kerronnan kaksitasoiseen illokutiiviseen rakenteeseen: toisaalta kertomuksen ”puhuja” on Claire, koska *Sa femmen* tarina on hänen tapansa merkityksellistää kokemuksiaan – mutta mimeettisen tulkinnan kannalta hän ei kuitenkaan kerro tätä tarinaa, sen tekee fiktiivisen todellisuuden ulkopuolinen kerronnan kokonaisuus. Pitäisikö meidän tulkita, että Claire muotoilee tarinan kuitenkin itseään varten, ”toiselle naiselle” itsessään? Kun omat hypoteesit rakentaa uskottavaan tarinamuotoon, ehkä ne voi sen jälkeen sisäistää uudelleen entistä ehjempinä ja siten todempina. *Sa femmen* kertonta rakentaa siirtymävaiheita tai rajatiloja (vrt. Jahn 2003, 200) sisäisen ja ulkoisen tarinan välille.

Toisin kuin *Theory of Mind* -sovelluksissa tyypillisesti ajatellaan, Clairen mielen toiminta ei pohjimmiltaan ole analoginen pelkästään fiktiivistä maailmaa ja sen esittämiä henkilöihahmoja konstruoivan lukijan kanssa, vaan on verrattavissa myös *kaikkietävän, ulkopuolisen* kertojan rooliin. Upotusrakenteiden näkymättömyys nousee keskeiseksi tekijäksi romaanin lukemisessa: meille ei kerrota esimerkissä (2), että ”kertoja kertoo Clairen ajattelevan, että Thomasin vaimo ajattelee varmaankin usein avioliittonsa alkuaikoja ja että heidän lapsensa varmaankin haluaisivat eväät mukaan kouluun”, vaikka se olisikin looginen esitys kerronnan tuottamista intentionaalisuuden tasoista. Sen sijaan me luemme *kuvauksen* Thomasin olemattoman vaimon ja olemattomien lasten tajunnasta. Hypoteesin esittämisen jälkeen (”Sa femme lui prépare-t-elle parfois une gamelle?”) seuraa epäsuora esitys vaimon mentaalisesta toiminnasta (”Cela lui rappelle...”) sekä kaiken huipuksi vapaan epäsuoran esityksen jakso lasten lounastaukoa koskevista haaveista (”Ils feraient un feu de bois pour la réchauffer”; ”Et ils n’iraient pas à la cantine”). Siten *Sa femme* vie tähänastisista kohdeteksteistä kaikkein pisimmälle vapaan epäsuoran esityksen paradoksaalisen kirjallisuudellisuuden: fiktiivisten mielten oletetut ”äänet” eivät ole mitään muuta kuin kaksinkertaista fiktiota, täysin kerronnallisten ja diskursiivisten kehysten tuotosta. Kognitiivisen narratologian kannalta on kuitenkin keskeinen havainto, että *Sa femmessa*

tämä mielten konstruointi esitetään fiktion sisäisen *todellisen henkilön* ajatusprosessina eikä kaunokirjallisena kerrontakonventiona. Vapaasta epäsuorasta esityksestä tulee ihmismielen sisäinen toiminto.

Tämä tulkinta johtaa kysymään, millä tasolla sisäinen fokalisaatio tajunnankuvauksena ja ensimmäisen persoonan kerronta fiktiivisenä puheena tai kirjoituksena lopulta eroavat toisistaan. Tätä geneteläistä kahtiajakoa homo- ja heterodiegeettiseen kertojaan ei ole vaivauduttu pontevasti kyseenalaistamaan jälkiklassisissa tutkimuksissa: ulkopuolinen kertoja kertoo totuuden fiktiivisestä maailmasta, ja personoitu (minä)kertoja on subjektiivisuudessaan epäluotettava (Ryan 1991, 113; Palmer 2004, 33).²

Tässä tutkimuksessa rakentuva lukija jäljittää kuitenkin kirjoitetun kokemuksen ja erityisesti vapaan epäsuoran esityksen *kirjallisia* juuria, ja kirjallisen – ja nimenomaan paremminkin *konventionaalisen* kuin kokeellisen – mielen alkuperä löytyy jostakin ensimmäisen ja kolmannen persoonan kokemuksellisuuden väliltä, tai niiden erottamattomasta sekoituksesta. *Clèvesin ruhtinattaressa* kätkeyn sisäisyyden kieli omakсутaan tekstuaalisista ilmaisun muodoista. Siten kolmannen persoonan käyttö sisäisyyden kuvauksessa korostaa enemmänkin henkilöhahmon omaa mieltä tietoisena kokemuksen fabuloijana kuin kerronnan luomaa ikkunanäkymää sisäiseen maailmaan. Laclos'n *Vaarallisten subteiden* kautta käsitelty epistolaaristen mielten traditio puolestaan paljastaa, että kirjalliset konventiot asettuvat monitulkintaisesti kommunikaation ja eikommunikatiivisuuden rajalle: kirjeromaaneissa tätä tematisoidaan, kun tekijäys, lukijuus ja kokijuus tuottavat ja purkavat toinen toisiaan.

Juuri epistolaarisen kerronnan pohjalta nousee ajatus ylipäätään kirjoitetun mielen epäluotettavuudesta – epävakaudesta, joka ei ole palautettavissa luonnolliseen kerronnalliseen kommunikaatioon tai psykologiseen erontekoon totuuden ja subjektiivisesti värittyneen konstruoinnin välillä. Jos lähdetään ehdottamalleni teoreettiselle tielle, epäluotettavuus ei enää näyttäydykään tyypillisesti 1900-lukulaisen mo-

2. Oma lukunsa ovat tutkimukset ”oudoista” pronominaalisista konteksteista kuten me- tai sinä-muotoisista kertomuksista (ks. esim. Richardson 2006, 17–78); päältä katsoen konventionaalisiin pronominin käyttöihin ei tartu kukaan muu kuin Henrik Skov Nielsen (2004) tutkimuksessaan persoonattomasta ensimmäisen persoonan kerronnasta.

dernistisena omituisten minäkertojien kavalkadina, vaan on esimerkiksi tajunnankuvausta jo sen syntyvaiheista lähtien muokkaava piirre. Sari Salin toteaa tutkimuksessaan narrikertojista näkevänsä ”epäluotettavan kertojan modernismin airueena, koska se on kerronnallinen keino, joka rapauttaa realismin asemaa ja yleensä mahdollisuutta tulkita romaania mimeettisesti” (Salin 2008, 116). Oman tutkimukseni analyysit osoittavat toisenlaisiin päätelmiin: epäluotettavuus on keskeinen osa psykologisen realismin traditiota ennen kaikkea tajunnankuvauksen kautta. Fiktiiviset mielet epistolaaarisista minäkertojista kolmannen persoonan fokalisoijiin rapauttavat itse sitä realismia ja mimeettisyyttä, jota niiden usein ajatellaan rakentavan. Tekijän, kokijan ja lukijan välinen neuvottelu kokemuksen ja koetun luotettavuudesta on kirjattu tajunnankuvauksen vakiintuneisiin keinoihin.

Sa femmen Claire on osa tätä traditiota, ja nimenomaan tätä kirjallista taustaa vasten hänestä voidaan johtaa muitakin kuin medikalisoivia tulkintoja. Claire on epäluotettava *fokalisoiija*, jonka mielen tuottamat konstruktiot saavat vapaan epäsuoran esityksen kautta kerronnallista valtaa. Tämä strategia on huomattu jo aiemmin käsitellyissä kertomuksissa (erityisesti *Bovaryssa*), mutta *Sa femme* nostaa tämän kerronnallisessa rakenteessa piilevän porsaanreiän keskeiseksi rakennusperiaatteekseen. Mitä jos *Sa femmen* lopussa olisikin Clairen nimikirjoitus, jolloin joutuisimme rekonstruoimaan koko kertomuksen siten, että Claire on nimenomaan halunnut kertoa sen ja on käyttänyt itsestään kolmatta persoonaa? Tästä paljon puhuttu esimerkki on Ian McEwanin romaani *Sovitus* (*Atonement*, 2001): lopussa selviää, että kolmannessa persoonassa kerrottu tarina, joka syventyy vuorollaan muutaman henkilöahmon tajuntaan, onkin yhden päähenkilöistä kirjoittama fiktiivinen ja muunneltu versio tositapahtumista. Siinä missä McEwanin romaanin jännite purkautuu kertomuksen lopussa, *Sa femmessa* se säilyy: onko Claire tietoinen mentaalitaiteilija, vai kertooko romaani pakkomielleisesti mutta järjestymättömästi toistuvista impresioista? Clairen mieltä luonnollistavasta tulkinnasta irtautuu toinen lukutapa: vaikka fiktiivisen maailman Claire ei kerrokaan kellekään mitään, Claire *tekstuaalisena agenttina* on oman kertomuksensa ja itse

rakentamansa maailman kommunikoija, joka yrittää vallata kirjallisen kertojan paikan – aivan samoin kuin Pascal huomaa tapahtuvan aika ajoin jo Flaubertin kerronnassa (Pascal 1977, 108).

Clairement – sisäisyyden mestarit

Viimeaikaisessa epäluonnollisessa narratologiassa konventioita rikko-
vaa ja kognitiota venyttävää kerrontaa kuvataan usein dramaattisin
sanankääntein: esimerkiksi Jan Alber väittää postmodernien kerronta-
tilanteiden synnyttävän lukijassaan ”mittavia ja hämmentäviä tulkin-
tavaikeuksia” (Alber 2010, 45). *Sa femmen* modernistinen, enemmän
*nouveau roman*ia kuin postmodernismia muistuttava rakenne voisi
kaiketi olla myös tällaista kognitiivista turvattomuutta aiheuttava
kertomus. Kuitenkin, toisin kuin Alberin analyyseissä tapahtuu, tämän
romaanin kerrontatilanne ei ole lopullisesti *palautettavissa* luonnollisen
kokemuksellisuuden kehyksiin – psykologisiin prosesseihin tai koko-
naisvaltaisiin, outoudet selittäviin teemoihin. *Sa femmen* ahdistavuus
(tai klaustrofobisuus) johtuu siitä, että Clai-
ren mielen toiminta on samaan aikaan häiritsevän luonnollista ja luonnotonta; kognitiivis-
psykologisesti uskottavaa ja tekstuaalisesti vääristynyttä.

Mielestäni parempi kulkusuunta epäluonnolliselle – tai ylipää-
tään tasapäistävää kognitiivismia vastustavalle – narratologialle oli-
si *kohti* konventioita eikä niistä pois päin (”järkyttävän” eksentrisiin
teksteihin). *Sa femme* osoittaa ainakin yhteen ilmeiseen suuntaan:
epäluotettavuuden ja tekstuaalisten agenttien ”persoonallisuuden”
kysymyksiin. Miksi epäluotettavuus olisi vain ensimmäisen persoonan
kertojien pahe? Eivätkö fokalisoivat tajunnat tuota yhtä lailla pettäviä
rakennelmia fiktiivisestä todellisuudesta? Ja edelleen, mukailen Henrik
Skov Nielsenin (2004) teoriaa persoonattomasta ensimmäisen persoonan
kertojasta, eikö fiktiivisten mielten personointi ole itsessäänkin
epäluotettavaa puuhaa? Pähkinänkuoressa, Nielsenin teoria ehdottaa
minäkertojiin sellaista lukutapaa, joka äkkiseltään voi tuntua täysin

intuitionvastaiselta: minämuotoinen kerronta voi välittää kertomusta, josta *henkilöhabmo*-minä ei ole ollenkaan tietoinen (emt. 143). Tosin sanoen kerronnan moodin ei tarvitse olla sidottu persoonapronominin viittaussuhteeseen, eikä kerronnassa esiintyvä minä välttämättä kerro mitään. *Sa femmessa* toteutuu Nielsenin esittämän asetelman vastakohta: kolmannen persoonan tajunnankuvaus saa kommunikatiivisia ulottuvuuksia, kun Clairen mielikuvat rakentuvat konventionaalisen kaikkietävän kerronnan keinoin.

Ei-kommunikatiivinen lähestymistapa kerronnan agentteihin juontaa juurensa klassisen narratologian peruskysymyksiin: genetteläiseen jakoon sen välille, ”kuka puhuu” ja ”kuka havaitsee”. Paradoksaalista kyllä, kertomuksen kommunikaatiotilannetta painottavan retorisen narratologian isähahmo Wayne Booth puhui aikanaan myös fokalisoijista epäluotettavina: Boothin laatimassa ”epäluotettavien kertojien ja mielten [*reflectors*] galleriassa” *Mrs. Dallowayn* hahmot esiintyvät rinta rinnan Holden Caulfieldin kanssa (Booth 1961/1991, 493–494). Tässä luvussa jo esiin noussut Robbe-Grillet’n *La Jalousie* on tietenkin mitä parhain esimerkki kertomuksesta, jossa voi yhtä hyvin olla joko epäluotettava kertoja tai epäluotettava fokalisoija. Boothin tapa niputtaa kertojat ja kokijat yhteen on tiukan narratologisesta näkökulmasta katsottuna taksonominen erehdys, mutta tulkinnallisten kysymysten kannalta enemmän kuin produktiivinen. On vahinko, että Booth ei pohdi epäluotettavien kertojien ja epäluotettavien fokalisoijien synnyttämiä mahdollisia tulkinnallisia eroja. Clairen tapaus ja enemmän tai vähemmän muutkin analysoimani kertomukset kuitenkin osoittavat, että yksi fiktiivisen mielen ratkaisevista epäluonnollisuuksista on sen *pseudokommunikatiivisuus*. Tämäntyyppisen päättelyn suuntaan vievät muutamat Meir Sternbergin (2005) ja Tamar Jacobin (1981, 1987, 2001) teoreettiset puheenvuorot, joissa he esittävät skaalamalleja kuvaamaan sitä, miten tietoisia tekstuaaliset agentit ovat roolistaan kertomuksensa välittäjinä. Kuten Sternberg huomauttaa, kerronnallisen kommunikaation mallit, joissa lähettäjä ja vastaanottajat ovat aina symmetrisessä suhteessa, ei tee oikeutta kaikelle tiedostamattomalle, egosentriselle, yleisöttömälle ja epäsymmetriselle viestinnälle, johon

moni kerronnallinen tilanne kuitenkin perustuu (Sternberg 2005, 243). Yacobi kuitenkin painottaa, että fiktiivinen sisäinen puhe ja vielä enemmän kolmannen persoonan kautta tavoitettu sisäinen ”ääni” määritelmällisesti *eivät ole tietoisia* kommunikatiivisesta roolistaan (Yacobi 1987, 338).

Miksi sitten koemme esimerkiksi *Sa femmea* lukiessamme, että Claire ottaa kerronnallista valtaa itselleen? Kirjallista kommunikaatiota luonnollistamaan pyrkivät lähestymistavat eivät ota huomioon vastakkaisia tulkinnallisia impulsseja. Vapaa epäsuora esitys voi moodina mahdollistaa verbalisoimattoman tai jopa olemattoman mielen esittämisen. Sen lisäksi tämä kerroksinen ja samaan aikaan yksiulotteinen esitystapa tekee kuitenkin tajunnan olevaiseksi, kerronnalliseksi ja kielelliseksi tavalla, joka korostaa kognitiivisten prosessien sijasta kirjallisen tuottamisen ja tulkinnan käytäntöjä. *Sa femme* osoittaa, että romaanin diskurssi on pohjimmiltaan kehystämätöntä: sisäpuolella ja ulkopuolella, kerronnalla ja yksityisellä mielellä ei lopulta ole eroa.

Kognitiotieteessä mentaaliset maailmat, joita todelliset mielet voivat luoda modaalisella logiikalla tai strukturoida tekstistä, määritellään ei-diskursiivisina: ne ovat enemmän kuin se kielellinen materiaali, jonka pohjalta ne luodaan, sillä representaatiot ovat vajaita ja ihmismielen täytyy aina täydentää niitä (Herman 2002, 18–19; ks. myös Ryan 1991, 21; Doležel 1998, 175). *Sa femmen* esittämä fiktiivinen todellisuus ja Clairen mielen tuottamat maailmat eivät ole kuitenkaan näin yksinkertaisesti lukijan täydennettävissä – siitä syystä, että juuri kyseinen täydentämisprosessi on yksi romaanin keskeisiä teemoja. Claire ikään kuin väärinkäyttää tätä kognitiivista prosessia luomalla niin itseriittoisia mentaalisia maailmoja, että havainnot, joihin niiden tulisi pohjautua, jäävät sivuseikoiksi tai kokonaan huomiotta. Tarinansa ja teemojensa kautta romaani osoittaa myös, miten kirjallisen fiktion maailma on lopulta aina diskursiivinen siinä mielessä, että ohjeet sen luomiseksi ovat vain ja ainoastaan kielellisiä. Fiktion erityisluonne mahdollistaa sen, että mahdollisesta maailmasta tulee jollakin tasolla todellisuus, johon voidaan viitata ilman modaalisuutta. Clairen mielen tuottama kerronta toistaa tämän prosessin fiktiivisen maailman sisällä: hänen

itsensä luomasta fiktiosta tulee tekstuaalista todellisuutta, jossa ei ole merkkiäkään sen syntyprosessista, modaalisesta maailmojen luomisesta. Ainakin tekstuaalisena agenttina Claire sairastaa kerronnallista pakkomiellettä, koska hänen mentaaliset representaationsa ottavat ainoastaan fiktiivisessä kerronnassa esiintyvälle ulkopuoliselle kertojajäälle kuuluvia etuoikeuksia kuten muiden henkilöiden tajunnan kuvauksen. Lopullisesti tämän perusteella ei voi kuitenkaan väittää, että Claire tekisi jotakin sellaista mikä ei kuuluisi ”normaaliin” kognitiiviseen toimintaan.

Miten siis on Clairen mielenterveyden laita? Esimerkiksi spekulointi toisten ihmisten ajatuksilla ei ole mitenkään epänormaalia: ”[e]mme ainoastaan muodosta uskomuksia todellisuudesta, vaan pohdimme myös millaisia mahdollisia maailmoja toisten yksilöiden miellissä syntyy, ja tämä moninaisten maailmarepresentaatioiden luoma universumi on aivan oma modaalinen systeeminsä” (Ryan 1991, 20).

Epäilemättä myös lukijalle tulee mieleen, ainakin romaanin alkuosassa, että ”mitähän Thomasin vaimo ajattelisi...?”. Yhtä hyvin lukija kuin myös Claire luovat mieliä tyhjistä: ovathan Thomasin harvat viittaukset perheeseensä fiktiota siinä missä koko romaaniakin. Lisäksi Clairen menettely on kuvaava esimerkki skemaattisesta tiedon konstruoinnista, johon sekoittuu myös kaunokirjallisuudesta omaksuttuja malleja. Clairen toisten ihmisten mieliin heijastamat mentaaliset puheaktit ovat jopa naurettavan skemaattisia: ”Mitä hän tekisikään ilman vaimoan?”. Toisaalta, Clairen rakentamien idyllisten perhekuvienvastapainona hänen oma mielensisäinen diskurssinsa näyttäytyy korostetun epäskemaattisena (”[e]ikä Claire olisi koskaan löytänyt sokeripaloja”) eikä esimerkiksi seuraile tässä tutkimukseni analyyseissä esiin nousseita kanonisoituja tunteenilmauksia (”Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa, tuota lemmen kuumetta [...]). Clairen ”toisen naisen tarina” toteutuukin ensisijaisesti hänen omassa fiktiossaan. Tämä ilmenee esimerkiksi kohtauksessa, jossa Thomas yrittää kertoa Clairelle, että hänellä ei olekaan vaimoa eikä lapsia.

(11) Hänellä oli jotain tärkeätä sanottavana, jotain hyvin tärkeätä. [...] Claire sulki silmänsä. Hän ymmärsi nyt. Mies aikoi erota hänestä ja etsi keinoa millä ilmoittaisi sen. Hänellä oli vaimo ja kaksi lasta. Tämä oli liian monimutkaista. Hän oli tehnyt päätöksensä, hän ei aio enää tavata Clairea. [...] Hän tiesi jo mitä Thomasilla oli sanottavana eikä kuunnellut. [...]

- Minä en ole naimisissa eikä minulla ole lapsia.

Claire luuli hymyilevänsä, mutta Thomas kumartui nopeasti hänen puoleensa ja hän itsekin tajusi, että itkuahan se oli. (*HV*, 88–89)

Il devait lui parler. Il avait des choses importantes à lui dire, très importantes. [...] Elle ferma les yeux. Elle avait compris. Il allait rompre et se demandait comment le lui annoncer. Il avait une femme et des enfants. C'était trop compliqué. Sa décision était prise, il ne verrait plus Claire. [...] Elle savait ce que Thomas allait dire, elle n'écoutait pas. [...]

- Je ne suis pas marié, je n'ai pas d'enfants.

Claire crut sourire mais Thomas se précipita vers elle et elle se rendit compte qu'elle pleurait. (*SF*, 90)

Clairin mielen kerronnallinen valta dominoi siis toisten henkilöiden diskurssiesityksiä myös puheen tasolla: Thomasin tolkuttama viesti ei tule kerronnastakaan läpi ennen kuin Claire lopulta suostuu sen kuulemaan. Uskottomuustradition läpi tulkitseva lukija kiinnittää erityistä huomiota aviorikkojien puhetta parodioivaan lauseeseen ”Tämä oli liian monimutkaista”; ”C'était trop compliqué”. Jälleen aviorikossekeemaa kiteyttävä yksittäinen lause löytyy tutusta kerronnallisesta lokuksesta: upotetusta vapaasta epäsuorasta esityksestä; Clairin mieli puhuu Thomasin mielen puolesta. Kukaan ei tätä lausetta kuitenkaan koskaan sano – kuulemme Clairin kanssa vain uskottomuustradition äänen.

Myös kertomuksen ainoa ilmeinen alluusio aviorikoksen kirjalliseen traditioon tehdään Clairin sisäisen fiktion kautta.

(12) Hän tuli äkkiä ajatelleeksi, mahtaisiko Thomas puhua hänestä. ”Minulla on rakastajatar.” Claire oli purskahtaa nauruun, toisti hiljaa monta kertaa ”rakastajatar”, ”rakastajatar”. Häntä vastapäätä istuva pariskunta katseli häntä ja sai hänet vaikenemaan. Mutta koko lopputmatkan ajan hänen oli mahdoton pidätellä hymyään. (HV, 80)

Elle se demanda soudain si Thomas parlait d'elle. ”J'ai une maîtresse.” Elle faillit éclater de rire. Elle répéta plusieurs fois ”maîtresse” à mi-voix. Un couple assis en face d'elle la regardait, alors elle se tut. Mais pendant tout le reste du trajet, elle ne put s'empêcher de sourire. (SF, 82)

Miksi Claire nauroi? Emma Bovaryn mielensisäinen huudahdus ”J'ai un amant! un amant!” kääntyy Clairen mielessä toisen, ja mikä merkittävämpää, *toisen asteen* fiktiiviseksi kokemukseksi (”J'ai une maîtresse”). Romaanin monitasoinen suhde kokemuksen kerronnallistamiseen johtaa keskeiseen tulkinnalliseen kysymykseen: rakentaako Claire tietoisesti intertekstuaalisen kehyksen kokemukselleen? Kohtausta voisi verrata edellisessä luvussa käsiteltyyn Ednan kokemukseen *Herräämisessä*, kun sankaritar ihmettelee, mistä hänen mieleensä pälkähtää ilmaisu ”life's delirium”. Ednalle tämä - kuten moni muukin kirjallinen merkitys ja implikaatio – jäävät hämäräksi, mutta Clairen mieli tuntuu olevan jälkimodernisti itsetietoisempi.

Kertomus jättää lopulta avoimeksi kysymyksen siitä, millä kertomuksen tasolla Flaubert-viittaus aktivoituu. Samalla jää tulkinnanvaraiseksi, kytkeekö Claire itsensä tietoisesti osaksi kirjallista aviorikostraditiota. Myös kognitiivisen narratologian taustalla vaikuttavat teoreetikot kuten Jerome Bruner (1991, 3, 12) tai Marie-Laure Ryan (1991, 54) huomauttavat, että sekä elämäkertomusten konstruointi että mahdollisten maailmojen täydentäminen perustuvat aktuaalisen maailman kehysten lisäksi myös fiktiivisiin maailmoihin. *Sa femmen* sankaritar ei nojaudu tunteen ja kokemuksen verbalisoinnin tasolla fiktiivisiin kehyksiin siten kuin Emma Bovary; sen sijaan Clairen mielen toiminta tulee *rakenteellisesti* lähelle romaanikerrontaa. Jotta

ymmärtäisimme romaanin luoman dialogin ihmismielen ja taiteellisen kertomusmuodon välillä, meidän on irrottauduttava sekä kommunikatiivisesta että luonnollistavasta suhteesta Clairen tajuntaan ja kurotettava sitä ilmiötä kohti, jota voisi kutsua fiktiivisen mielen myötäsyntyyiseksi epäluonnollisuudeksi. Silloin on myös hyväksyttävä, että Clairen mieli on yhtä aikaa ”normaali” ja ”sairas”. Hänen mielensä toiminnan tekee oudoksi ennen kaikkea romaanimuoto, joka pakottaa sen ylikerronnalliseen ja ylikielellistettyyn asuun.

Uri Margolin (2003, 287) huomauttaa, että kertova fiktio luonnostelee tyypillisesti juuri poikkeavia ihmismieliä, jotka toisaalta juuri kaikessa vieraudessaan kertovat lukijoille kognition toiminnasta yleensä. Samoin Zunshine (2006) kiinnittää erityistä huomiota häiriintyneisiin henkilöhahmoihin, joiden kykenemättömyys erottaa tosi ja kuviteltu sekoittaa myös lukijan projektia, jonka päämääränä on tunnistaa fiktion sisäisten representaatioiden lähteet. Kumpikaan teoreetikko ei kuitenkaan ota huomioon itse kirjallisen muodon vaikutusta kuvattujen mielten laatuun. Clairen sairaus heijastelee fiktiivisen tajunnankuvauksen outoutta ja pohjimmaista vieraantuneisuutta mielen luonnollisista prosesseista. Periaatteessahan hänen konstruktionsa Thomasin vaimon ja lasten tai herra Coreyn tajunnasta ovat yhtä päteviä kuin romaanin esitys Clairen mielestä.

Analogia Clairen tajunnan ja romaanimuodon välillä käy entistä ilmeisemmäksi, kun muistetaan Clairen sokeripaloja ja kondomipaketteja sisältävä muistolaatikko. Mahdollisten maailmojen poetiikassa fiktiota määritellään usein sen suljettuuden kautta (ks. Herman 2002, 14–17, Doležel 1998, 22–23, 169–184): toisin kuin todellisesta maailmasta, fiktiivisestä todellisuudesta ei voida saada yhtään enempää tietoa kuin mitä kertova teksti siitä tarjoaa, ja siten siitä esitettyjä väitteitä ei voida myöskään osoittaa vääriksi uuden tiedon avulla. Clairen mentaalinen maailma muistuttaa fiktiota myös siinä suhteessa, että se ei kestä uutta informaatiota, se on suljettu järjestelmä – laatikko – joka on olemassa ainoastaan omassa hermeettisessä, itseriittoisessa tilassaan. Tässä maailmassa Thomas ei tietenkään voi jättää vaimoaan ja lapsiaan, ja Claire jää ikuisesti toisen naisen asemaan. Fiktiivisen

maailman todellisuudessa Clairen mentaaliset mallit joutuvat kuitenkin falsifioinnin uhriksi. Lopullinen tulkinta esitettyjen maailmojen todenmukaisuuden asteista jää lukijalle. Vasta tekstin luennassa tuotetaan sisäkkäisten ja rinnakkaisten maailmojen kehukset; kerronta tekee ainoastaan kynnykset näkyviksi. Sekä lukija että Claire lähtevät tulkitsemaan tapahtumia ja niiden implikaatioita klassisen uskottomuuskertomuksen mallin mukaan. Lukijan projekti ei jää kuitenkaan samoihin rajoihin kuin Clairen: sen sijaan, että lukija jatkaisi Clairen tavoin Thomasin perheen konstruoimista hän alkaakin kiinnittää huomiota merkkeihin Clairen pakkomielleisyydestä.

Kokonaistulkinnan kannalta Claire ei ole toinen nainen siinä merkityksessä kuin omassa mielessään – suhteessa Thomasin vaimoon – vaan ”toinen” suhteessa fiktiiviseen todellisuuteen. Määrittelemällä itsensä suhteessa olemattomaan asiantilaan Claire jää ontologiseen paitsioon, ja tämä tila ilmenee kerronnallisella tasolla Clairen ”toisessa kertomuksessa”, jossa hän toimii itse kertojana. Rakenteensa kautta *Sa femme* kytkeytyy siis tässä tutkielmassa rakennettuun bovariaaniseen traditioon, jossa uskottomuuden kokemus jäsentyy siten, että kokevasta mielestä tulee korostetun kirjoitettu ja kerronnallistettu. Seuraavassa luvussa analogiaa fiktiivisen kertomuksen suljettuuden ja fiktiivisen mielen luonnottomuuden välillä kehitellään eteenpäin, kun tutkittavaksi tulevat Fordin novellien tunnustukselliset minäkertojat.

Edelleen *Sa femme* on myös osa *Clèvesin ruhtinattaresta* ja epistolaarisesta kerronnastakin tuttua mielen figuroinnin teemaa: Claire on, herra B:n sanoja lainaten, ”artful slut” siinä missä Pamela tai Mer-teuil. Kun edellä esitetty analyysi *Sa femmesta* asetetaan keskusteluun jälkiklassisen ja vallankin kognitiivisen narratologian kanssa, yksi tutkimukseni teoreettisista väitteistä alkaa kirkastua: sen sijaan että kertova fiktio olisi lähtökohtaisesti luonnollisessa yhteydessä normaaliin kognitiiviseen toimintaan, ilmeisempi analogia monille kerronnallisille konventioille on vainoharhainen, pakkomielleinen, ”taiteellinen” ja ylikerronnallistava mieli. Siten uskottoman sankarittaren mieli alkaa muistuttaa yhä enemmän analyyseissä rakentuvaa kertomusten lukijaa, jonka tulkinnat ovat kirjallisten esikuvien ja romaanimuodon ehdollistamia.

VII

VÄLTTÄMÄTTÖMYYDEN KEHÄ JA MUITA KERROTUN MIELEN OIREITA: RICHARD FORDIN NOVELLIT ”OMA RAUHA” JA ”JÄLLENNÄKEMINEN”

*nothing else but what happens to me,
such as speaking*
(Beckett: *The Unnamable*, 360)

Fordin minäkertojat ja lievä häirintä

Tässä tutkimuksessa on kehittynyt melko kaksijakoinen suhtautuminen yhtä lailla kognitiiviseen kuin epäluonnolliseenkin narratologiaan. Toisaalta Zunshinen ja Palmerin tutkimuksia on kritisoitu siitä, miten ne palauttavat – tulkinnallista vauhtia yhtään hidastamatta – kirjoituksesta ja kirjallisesta rakenteesta kumpuavat konventiot samoihin kognitiivisiin prosesseihin, joihin sosiaalinen todellisuutemme perustuu. Toisaalta ei ole haluttu lähteä varauksetta mukaan epäluonnolliselle narratologialle tyypilliseen äärimmäisen vieraannuttamisen korostukseen. Erityisesti Richardson, Alber ja nykyään myös Fludernik (2010b) tuntuvat tutkimusotteidensa kautta ehdottavan, että analyyttisen painopisteen siirtäminen mahdollisimman kauas luonnollisesti esiintyvistä kerronnallisuudesta tuottaisi aivan uudenlaista narratologiaa. Esimerkiksi tajuntojen sekoittuminen tai sisäkkäisyys on Richardsonilla kerronnallinen ääri-ilmiö, joka huipentuu esimerkiksi Beckettin teksteissä (Richardson 2006, 95–103). Tekstuaalisten mielten päällekkäisyys ja

sisäkkäisyys on kuitenkin keskeinen tajunnankuvauksen *konventioita* määrittävä piirre, jolla on aina myös tulkinnallisia seurauksia.

Mutta mitä seurauksia on toteamuksesta, että kirjalliset konventiot itsessään ovat epäluonnollisia? Pelkästä toteamisesta ei tietenkään ole mitään seurauksia, vaan täytyisi kehittää metodeja, jotka parhaiten avaisivat meille kirjallisten kertomusten tulkinnallista erityislaatua. Toisaalta ollaan teoreettisesti ja metodisesti vaarallisella alueella, jos pyritään vetämään tiukkoja rajoja kirjallisen tuttuuden ja arkikokemuksen välille. Asia on epäilemättä niin kuin edellisen luvun lopussa siteeratut Ryan ja Bruner toteavat, kulttuuriset esitystavat ovat erottamaton osa kognitiotamme ja vaikuttavat mihin hyvänsä kertomuksen konstruointiprosessiin. Paras tutkimuskohde kirjallisuustieteelliselle narratologialle onkin kirjallisten esitystapojen ja tulkintojen muotoutuminen maailmaan ankkuroitumisen ja tekstuaalisuuden, elävän kokemuksellisuuden ja rakenteellisen määräytyneisyyden välitilassa. Tutkimukseni kaksi viimeistä käsittelylukua pyrkivät kulkemaan kohti tätä välitilaa, ensin tässä luvussa analysoimalla näennäisen luonnollisille kerrontatilanteille pohjaavia novelleja ja seuraavassa luvussa heittämällä tutkimuksen teosjatkumossa muotoutuneen ”lukijan” soveltamaan kirjallisia konventioita Clinton–Lewinsky-mediaskandaaliin.

Kuten jo edellisessä luvussa huomattiin, hyvä fiktio voi sulkea sisäänsä monta huonoa. Oikeastaan analysoimissani aviorikoskertomuksissa tämä upotusrakenne toistuu kautta linjan, kun henkilöhahmojen tuottamat versiot, hypoteesit ja haaveet taistelevat tekstuaalisesta tilasta muiden henkilöhahmojen näkökulman ja heterodiegeettisen kertojan version kanssa sekä lopulta asettuvat vastakkain tai heijastussuhteeseen lukijan konstruoiman kertomuksen kanssa. Siten kertova teksti, jossa kokeva, kertova ja tulkitseva tajunta on monikerroksinen, ei kiinnitä tulkitsijansa huomiota niinkään yhden, kokemuksellisesti motivoituneen kertomuksen rakentamiseen vaan tämän konstruoinnin – ja tulkinnan – välisiin ristiriitoihin kertomuksen eri tasoilla. Tässä piilee ainakin osittain monen kaunokirjallisen kertomuksen ”hyvyys”. Edellisessä luvussa käsitelty *Sa femme* dramatisoi osuvasti kirjallisessa fiktiossa esiintyviä monitasoisia kertomuksellisia pyrkimyksiä sekä

”kognitiivisen” ja ”kirjallisen” kertomuksen välistä eroa. Clairen mieli toimii juuri niin kuin kognitiivinen narratologia olettaa ihmismielen toimivan: se luo itse kertomuksia kokemustensa ja oletustensa pohjalta. Samaan aikaan romaanin lukija tulkitsee kuitenkin toista kertomusta, joka haastaa ja ironisoi Clairen kliseiset ja yksinkertaisella odotuksenmukaisuudella operoivat mielikuvat rakastajansa perhe-elämästä tai tämän vaimon ajatuksenjuoksusta. Lukijan tulkinta perustuu samanaikaisesti – ja osin paradoksaalisesti – sekä kognitiiviseen että kirjalliseen odotuksenmukaisuuteen: toisaalta diagnoosiin Clairen pakkomielleisyydestä, toisaalta tietoisuuteen modernistisen kirjallisuuden konventioista kuten vapaasta epäsuorasta esityksestä. Samoin päähenkilöstä voidaan tehdä kaksi tulkintaa, kuten edellä esitettiin: Claire voi olla joko naiivin tietämätön omista narratiivisista taipumuksistaan tai vaihtoehtoisesti kertomuksellisilla – jopa intertekstuaalisilla – kehyksillä tietoisesti operoiva ”kirjallinen mieli”.

Edellä käsitellyissä teksteissä henkilöihahmon kirjallisen hahmottamisen kyvyt ovat vaihdelleet nerokkaasta markiisitar de Merteuil’stä kliseillä operoivaan Emma Bovaryyn ja ruumiillisiin kokemuksiin rajoittuvaan Edna Pontellieriin. Nämä sankarittarien tasoltaan vaihtelevat kerronnalliset luomukset vertautuvat romaanitaiteeseen. Missä määrin henkilöihahmot ymmärtävät kielen ja kerronnallisten kehysten vaikutuksen kokemuksiensa hahmottamisessa? Kuten jo aiemmin pyrin osoittamaan *Vaarallisten suhteiden* analyysissä, mitä tietoisempi kirjallisten kehysten käyttäjä henkilöihahmo on, sitä enemmän tämä yhdistyy lukijan tulkinnassa teoksen (implisiittiseen) tekijään – määrittämättä kuitenkaan koko kirjallisen teoksen *moraalista* katsantokantaa: voimme kuvitella korkeintaan Laclos’n *esteettisten* sympatioiden olevan kieron Merteuil’n puolella. Tietynlaista ”upotettua” ja metaleptistä kirjailijuutta ja esteettistä hallintaa edustavat lukuisat henkilöihahmot Mannin Aschenbachista Nabokovin Humbert Humbertiin. Edellisessä luvussa tarkoitukseni oli kuitenkin hahmotella ajatusta ylipäättään kirjallista tajunnankuvausta hallitsevasta luonnottomasta agenttiudesta, mielen taiteilijuudesta, joka tartuttaa kirjallisen tradition tuntemia kieroutuneita esteetikkoja paljon banaalimmankin henkilöihahmon, kuten Clairen.

Tässä luvussa jatkan *Sa femme* -analyysissä alkanutta pohdintaa kerronnallisista strategioista, jotka liikkuvat monitulkintaisesti henkilöhahmojen itsetietoisuuden ja -tiedostamattomuuden välillä. Esimerkiksi Meir Sternberg (2005) käsittelee laajasti fiktiivisten kertojien ja fokalisoijien itsetietoisuutta kertomuksen välittäjinä eli agentteina, jotka toimivat linkkinä fiktiivisen maailman ja lukijan välillä. Sternbergin määrittelyssä itsetietoisuus ei automaattisesti kytkeydy ymmärrykseen *kerronnan taiteesta*: hänen mukaansa esimerkiksi henkilöhahmon näkökulmaa värittävät ”hienostuneisuus, tiukka hallinta, kirjallisuudellisuus, fiktiivisyys ja refleksiivisyys voivat liittyä mutta eivät välttämättä liity itsetietoisuuteen, eivätkä ne ole myöskään poissuljettuja tiedostamattomasta kerronnan välittämisestä” (Sternberg 2005, 233). Siten hän tekee eron esimerkiksi Cohnin mainitsemaan ”itsetietoiseen taiteilijuuteen” (emt. 251, alaviite 1; ks. esim. Cohn 1978, 151–152, esimerkkinä Marcel ja Kafkan apina): välittävästä funktiostaan tietoinen fiktiivinen mieli ei välttämättä heijastele kunnianhimoisen kaunokirjallisuuden hyveitä, vaikka olettaakin diskurssilleen jonkinlaisen yleisön. Sternberg ei kuitenkaan puutu siihen *kertomuksen tasojen väliseen* jännitteeseen, joka on ratkaiseva tämän tutkimuksen kannalta ja joka on nousssut esiin jo edellisten lukujen analyyseissa: miten henkilöhahmon mielessä tapahtuva järjestäminen ja reflektointi suhtautuvat koko teoksen ja lukemisen tasolla tapahtuvaan järjestämiseen ja reflektointiin?

Tässä luvussa analysoitavat novellit ”Oma rauha” (”Privacy”) ja ”Jälleennäkeminen” (”Reunion”) ovat ilmestyneet Richard Fordin aviorikostematiikkaa käsittelevässä novellikokoelmassa *Syntien paljous* (*A Multitude of Sins*, 2002), joka edustaa enemmän älyllistä, parisuhdeaiheista *The New Yorker* -lukemistoa kuin uskaliaita muotokokeiluja. Olen valinnut kyseiset novellit nimenomaan siitä syystä, että niiden kerrontatilanteet herättävät lukijassa yhtä aikaa tunteen sekä todenkaltaisuudesta että vieraannuttamisesta. Molemmat novellit voi lukea syyllisyyttä potevien miesten tunnustuksina, jotka on esitetty retrospektiivisesti ja ensimmäisessä persoonassa – kyseessä on siis kerronnallinen tilanne, joka on, Samuli Häggin sanoin, luonnollisen fludernikilaisen narratologian ”kotipesä” (Hägg 2006, 181). Samaan

aikaan nämä kertomukset kuitenkin horjuttavat kertojiensa ja kerrottujen kokemusten välistä yhteyttä: hukassa tuntuvat olevan niin kertojan muistikuvat, kertoisuus, toimijuus kuin myös itse kertomuksen ydin ja motiivit. Törmäyskurssilla ovat lopulta kaksi ”luonnollista” kerronnallista pyrkimystä: toisaalta kertomuksen tuottama illuusio suorasta pääsystä osalliseksi toisen ihmisen kokemusta, toisaalta kertovan minän tarve muodostaa kokemastaan eheä ja merkitsevä kokonaisuus – toisin sanoen ”kertomus” sellaisena konstruktivistista ymmärrystä tuottavana rakenteena, jollaiseksi se nykynarratologiankin prototyypisyyttä määritelmässä kuvataan. Juuri tämänkaltaisten jännitteiden tutkiminen voi lopulta osoittaa, miten kirjallista kokemuksellisuutta ovat muodostamassa niin kokeva, kertova kuin lukevakin mieli – ja miten tämä monitasoisuus tarjoaa aivan erityisen kognitiivisen haasteen.

Huolestuttavan luonnollisia tunnustuksia?

Ensivilkkaisulta sekä ”Oman rauhan” että ”Jälleennäkemisen” kerrontatilanteet vaikuttavat jopa arkipäiväisiltä: ne ovat kuin yksityisiä tunnustuksia kahvilan kulmapöydässä, retrospektiivisiä ja kokemuksellisuudesta tiheitä rakennelmia, jotka kutsuvat lukijaansa jäsentämään niitä prototyypisissä arkipäivän kertomuskehysissä. ”Oma rauha”-novellissa kohtaamme vaikeuksissa olevan miehen, joka tunnustaa vakoilleensa useana iltana naapuritalon ikkunassa riisuutuvaa naishenkilöä. Saamme sen käsityksen, että tämä tirkistely on jotenkin edesauttanut sekä miehen avioliittokriisiä että ongelmia hänen kirjoitustyössään. Jo novellin nimi ja aloituslause – ”Tämä tapahtui siihen aikaan kun avioliittoni oli vielä onnellinen” (*OR*, 9) – vahvistavat intiimin kommunikaatiotilanteen tuntua. Alun jälkeen kertoja herkeää kuvaamasta yleisluontoisesti avioliittonsa kriisiä edeltänyttä arkea ja palaa siihen tiettyyn hetkeen, jolloin hän ensimmäistä kertaa kaivaa hopeiset oopperakiikarit laatikosta ja seuraa naapuritalon naisen riisuutumista.

- (1) En tiedä, mitä kaikkea ajattelin. Epäilemättä olin kiihottunut. Epäilemättä minua sykähdytti kun sain salaa katsella ulos pimeyteen. Epäilemättä minua ihastutti sen kaiken luvattomuus, se että vaimoni nukkui siinä lähellä eikä tiennyt ensinkään mitä minä tein. On myös mahdollista että minä jopa pidin kylmyydestä, joka ympäröi minua yhtä täydellisenä kuin itse yö, että minusta saattoi jopa tuntua että tuo näky, tuo nainen – jota pidin nuorena tai varomattomana ja piittaamattomana – sai minut jotenkin otteeseensa, eristi minut ja sai maailman pysähtymään niin että se oli kokonaan ilmaistavissa kahdella pisteellä joita katseeni yhdisti. Nyt olen varma, että kaikki tämä liittyi jotenkin minua uhkaaviin epäonnistumisiin. (”OR”, 12)

I don't know all that I thought. Undoubtedly I was aroused. Undoubtedly I was thrilled by the secrecy of watching out of the dark. Undoubtedly I loved the very illicitness of it, of my wife sleeping nearby and knowing nothing of what I was doing. It is also possible I even liked the cold as it surrounded me, as complete as the night itself, may even have felt that the sight of the woman—whom I took to be young and lacking caution or discretion—held me somehow, insulated me and made the world stop and be perfectly expressible as two poles connected by my line of vision. I am sure now that all of this had to do with my impending failures. (“P”, 5)

Tässä kohtaa tunnustaja antaa kuitenkin jo ristiriitaisen vaikutelman: toisaalta opeoimme psykologisesti todenkaltaisessa muistelun kehyksessä, jossa aukot muistissa (”En tiedä, mitä kaikkea ajattelin”) ovat ymmärrettäviä; toisaalta saamme kuitenkin lukea kiusallisen elävän ja intensiivisen kuvauksen tirkistelyhetken kylmyydestä ja salamyhkäisyydestä. Kertoja etäännyttää itsensä aiemmasta kokemuksestaan modaalisiin ilmauksiin (”epäilemättä”, ”on myös mahdollista”) ja siirtää lopulta huomion itse kertomisen hetkeen viittaamalla joihinkin myöhempisiin, vakaviin seuraamuksiin. Tunnustus on siis saanut kimmokkeensa näistä seurauksista, mutta tarina ei lopulta kerro lukijalle

mitään myöhemmistä ”epäonnistumisista”. Sen sijaan kertoja viittaa vain arvoituksellisesti elämänsä ”ensimmäiseen pitkään väistämättömyyden jaksoon [...]” (”OR”, 14; ”my life entering, as it was at that moment, its first, long cycle of necessity”, ”P”, 7), joka on jotenkin saanut alkunsa hänen kertomistaan tapahtumista.

Yksi klassista narratologiaa askarruttaneista kysymyksistä liittyy *kokevan* (kerrotun) *minän* ja *kertovan minän* väliseen suhteeseen.¹ Vaikka katkelmassa (1) meillä onkin tavallaan mitä luonnollisin tunnustuksellinen kerrontatilanne, samaan aikaan kokemuksellisuuden keskiö tuntuu olevan hukassa. Onko nyt kyse myöhemmän, kertovan minän kyvystä tulkita ja rekonstruoida – kerronnallistaa – aiempaa, hämmäntävää kokemustaan? Tällaista etäisyyttä ottavaa ja tulkitsevaa ensimmäisen persoonan kerrontaa Cohn kutsuu ”riitasointuiseksi” (*dissonant*; Cohn 1978, 143). Vai onko sittenkin kyse Cohnin ”yhteensopivaksi” (*consonant*; emt.) nimeämästä kerronnasta, jossa kertova minä palaa eläytyen aiempaan kokemukseensa ja siten myös silloiseen tiedolliseen ja emotionaaliseen näkökulmaansa? Yhtäältä poettisen geometrinen asetelma tirkistelijän ja tirkisteltävän välillä (”tuo nainen [...] sai maailman pysähtymään niin että se oli kokonaan ilmaistavissa kahdella pisteellä joita katseeni yhdisti”) vaikuttaa kertojan taitavalta rekonstruktioilta menneestä tapahtumasta. Toisaalta kuitenkin tuntuu siltä, että palaamme kaikesta muistamattomuudesta huolimatta ajassa taaksepäin, tirkistelyhetken tunnelmiin. On kuin nämä kaksi ensimmäisen persoonan kerronnan perustyyppiä menisivät päällekkäin – ja kuin niissä molemmissa myös epäonnistuttaisiin. Kertoja ei kykene sen paremmin luotettavaan tulkintaan jälkikäteen kuin palaamaan aiempaan kokemukseensa.

Sama dilemma kääntyy myös jälkiklassisen narratologian kielelle, jos sovellamme Fludernikin (1996, 43–52) määrittelemiä kognitiivisia lukemisen kehyksiä; siten sama tulkinnallinen ongelma siirtyy tai on ainakin siirtyvinään tekstin itsensä rakenteista varsinaiseen lukemisen prosessiin. Fludernik hahmottelee monitasoisessa kertomuksen luonnollistamisen mallissaan viisi todellisesta kokemuksesta kumpuavaa

1. Taustalta löytyvät jo Spitzerin (1928) määrittelemät ”erzählendes Ich” ja ”erzähltes Ich”.

skeemaa, joiden avulla myös kertova teksti voidaan luonnollistaa kognitiivisesti hallittavaan muotoon: KERTOMINEN, KOKEMINEN, KATSOMINEN, TOIMINTA ja REFLEKTOINTI. Tajunnankuvauksen kannalta tärkeimmät ja samalla ongelmallisimmat kehykset ovat KERTOMINEN ja KOKEMINEN. Jo tämän tutkielman johdannossa viitattiin Fludernikin käsitykseen kirjallisesta kokemuksellisuudesta saumattomana siirtymänä kerronnan aktista sisälle henkilöihahmon kokemukseen: ”kertominen voidaan heittää syrjään, lukijat yksinkertaisesti orientoituvat asemaan fiktiivisen maailman sisällä; [...] omaa kokemusta jäsentävät kehykset mukautuvat sovellettavaksi kolmanteen persoonaan” (emt. 48). ”Omaa rauhaa” tulkittaessa – tai luonnollistettaessa – voisi ajatella, että KERTOMISEN kehys, johon lukija alun perin on tukeutunut, väistyy KOKEMISEN kehyksen tieltä, kun eteemme luonnostellaan aiemman, kokevan minän näkökulma. Samaan aikaan kertoja kuitenkin selvin sanoin kieltää tämän siirtymän. Kerronnan taustalla hämmöttävää kokemuksellisuutta ei voi lopulta asettaa turvallisesti kumpaankaan kehykseen, se jää johonkin näiden kahden pisteen – kokevan ja kertovan minän – välille. Käsitteellinen muutos klassisesta narratologiasta (kertojan ja henkilöihahmon äänestä) kognitiiviseen (luonnollistamisen kehyksiin) ei tuo minkäänlaista ratkaisua kerrontatilanteeseen, joka nimenomaan pyrkii hämärtämään kertomisen ja kokemisen eroa.

Luonnollisen narratologian keskeisin väite kuitenkin kuuluu, että kohtaapa lukija kuinka vieraalta tuntuvia kerrontatilanteita hyvänsä, hän pyrkii luonnollistamaan ne soveltamalla yhä uusia kehyksiä ja siten tekemään ne ymmärrettäväksi yleisinhimillisissä kokemuksellisuuden rajoissa (ks. Fludernik 1996, 34–35; Fludernik 2010a; Alber 2002 ja 2010). Vierias mieli pyritään tekemään tutuksi. ”Oman rauhan” kertojan kaltaisissa tapauksissa on totuttu niin klassisessa kuin jälkiklassisessakin narratologiassa vetoamaan kertojan epäluotettavuuteen. Kerrontatilanne voikin tuoda lukijan mieleen myös todistajanlausunnon tai poliisikuulustelun – riippuen siitä, miten kukin tulkitsee ne ”uhkaavat epäonnistumiset”, joihin kertoja vihjaa. Novelli on myös avaus kokoelmaan, joka koostuu aviorikosaiheisista kertomuksista ja jota värittää kauttaaltaan psykologisesti tiheä kerronta. Kaikki tämä

kannustaa lukijaa tekemään psykologisoivia hypoteeseja: Ehkä kertoja on itsepetoksen vallassa ja paljastaa huomaamattaan aiemmin torjumansa tunteet eläytyessään menneeseen hetkeen? Tai sitten kyseessä on tietoinen, retorinen yritys silotella totuutta lukijan (kuulijan) silmissä.

Pelkästään henkilöhahmoa psykologisoiva tulkinta ei kuitenkaan vie meitä yhtään lähemmäs kertomuksen tarjoamia kognitiivisia haasteita. Kertojan tuomitseminen itsepetoksesta on tutkimuksellisesti lopulta aivan yhtä palkitsevaa kuin kertojan tuomitseminen aviorikoksesta; kiinnostuksemme kohteenahan on ensisijaisesti kielellinen tuotos. Kertomuksen teoriaa todellisiin oikeussalitekromuksiin soveltanut Peter Brooks korostaa teoksessaan *Troubling Confessions* (2000), että niin fiktiiviset kuin todellisetkin tunnustukset ovat kielellisiä performansseja (puheaktiteorian näkökulmasta performatiiveja), jotka ennemmin *luovat* kuin paljastavat tunnustajan sisäisyyden. Brooks käyttää esimerkkejä Yhdysvaltojen oikeudellisesta historiasta, joka tuntee monta syyttömien ihmisten tekaistua tunnustusta. Myös katkelmaa (1) voisi käyttää hyvänä esimerkkinä siitä, miten kieli ja kerronta konstruoivat askel askeleelta ”rikollisen mielen”. Myös tämän tunnustuksen yhteydessä voidaan pohtia samaa kysymystä kuin todellisten (ja väärrien) tunnustusten tapauksissa: luoko kieli aikaisemman, rikoksen oikeuttaneen mielen – vai onko tunnustus vain tunnustavan minän sisäisyyden ilmaus? Myös todelliset, suullisesti esitetyt tunnustukset ovat mielen kielellistä konstruointia – voimme siis jälleen huomata, miten kynnys kirjallisuuden luomien ja todellisten ihmismielten välillä madaltuu.

Samassa *Syntien paljous* -kokoelmassa esiintyvä novelli ”Jälleen näkeminen” esittelee melko samanlaisen tunnustuksellisen kerrontatilanteen. Päähenkilö kertoo, miten hän ”ennen joulua viime vuonna” (”J”, 88) huomasi entisen rakastajattarensa aviomiehen Grand Central -asemalla ja kuinka hän sai tällöin äkillisen halun luoda ystävällisen, sinänsä merkityksettömän ”kohtaamisen” miesten välille. Kerronta rakentuu vain niiden parin minuutin varaan, joiden aikana kertoja lähestyy edessään hämmöttävää Mack Bolgerin hahmoa, mutta siinä

sivussa kertoja tulee paljastaneeksi myös (itse melko merkityksettöminä pitämiään) taustoja.

- (2) Se mitä Beth Bolgerin ja minun välillä tapahtui, on tuskin niiden sanojen arvoista, joita tarvittaisiin sen selittämiseksi. Miltä tahansa muulta etäisyydeltä kuin siltä lähietäisyydeltä, jolta minä sen näin, se oli tavallinen syrjähyppy [...]. Koska se on totuus ja auttaa monitahoistamaan Mack Bolgerin epämiellyttävää pulmaa ja näkemään hänet sympaattisemmassa valossa, minä kerron että tiettyssä vaiheessa hän joutui ottamaan yhteen minun kanssani (ja samoin Bethin) eräässä hotellihuoneessa St. Louisissa [...] sillä tuloksella että minä sain lievästi turpiini [...]. ("OR", 89–90)

What went on between Beth Bolger and me is hardly worth the words that would be required to explain it away. At any distance but the close range I saw it from, it was an ordinary adultery [...] Because it is the truth and serves to complicate Mack Bolger's unlikeable dilemma and to cast him in a more sympathetic light, I will say that at some point he was forced to confront me (and Beth as well) in a hotel room in St. Louis [...] with the result that I got banged around in a minor way [...]. ("R", 66)

Vaikka tämän kertomuksen kertojan tunnustus menneistä synneistä ja niiden seuraamuksista tapahtuu ikään kuin ohimennen, se tekee näkyväksi oman konstruktioaluonteensa niin "sisäisyyden" kuvauksena kuin myös retrospektiona. Kertoja ei ainoastaan tietoisesti rakenna omaa versiotaan tapahtumista, vaan toimii kertojana, joka haluaa esittää henkilöhahmon (Mack Bolgerin) tiettyssä valossa. Kertomuksen edetessä huomaammekin, että temaattinen johtolanka muodostuu juuri kertojan yrityksistä luoda psykologisesti uskottava, "pyöreä" henkilökuva Mack Bolgerista – henkilökuva, joka toimisi kunnianosoituksena ja hyvityksenä miehelle, josta kertoja on tehnyt aisankannattajan.

Katkelmien (1) ja (2) on ollut tarkoitus toimia esimerkkeinä siitä, miten molemmat käsiteltävät kertomukset ovat helposti luettavissa

suullista kerrontatilannetta muistuttavassa KERTOMISEN kehyksessä. Molempia novelleja rytmittävät myös kokonaisuudessaan kertojien puhetilanteeseen viittaavat ilmaukset kuten ”minä kerron” tai ”kuten sanoin”, sekä ylipäättään retorinen itsetietoisuus. Kääntöpuolena kerrontatilanteissa kuitenkin korostuu minäkertojien tarve enemmän konstruoida kuin välittää kokemuksellisuutta, jolloin kerronnallinen painopiste siirtyy kertovasta äänestä jonnekin toisaalle, aikaisempaan minään tai jopa toiseen henkilöön (Mack Bolgeriin). Seuraavissa luvuissa pyrin osoittamaan, että tämä KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehysten välinen ristiriita ovat tarkennettavissa ensimmäisen persoonan kerronnan ambivalenttiin luonteeseen toisaalta kerrontatilannetta vahvistavana, toisaalta tajunnankuvauksena.

Projisoitu ja kadotettu kokemuksellisuus

Fordin aviorikosnovellit ehdottavat tavallaan samaa kuin Alan Palmer klassisen tajunnankuvaustutkimuksen kritiikissään: todellisuudessa lukijan kohtaaminen fiktiivisten henkilöhahmojen kanssa muistuttaa paljonkin tutustumista todellisiin ihmisiin (Palmer 2004, 11). Tästä helposta analogiasta on seurannut fiktiivisten mielten narratologisen tutkimuksen kannalta keskeinen laajentuma henkilöhahmojen väliseen vuorovaikutukseen, siihen miten fiktiiviset mielet konstruoivat toisia mieliä – ja tähän kirjallisten mielten monitasoiseen konstruoimiseen käsillä oleva tutkimuskin on keskittynyt. Näennäisestä yksioikoisuudesta huolimatta myös ”Oma rauha” ja ”Jälleennäkeminen” palaavat aiempaa kirjallista traditiota piinanneeseen kysymykseen: onko fiktiivisten mielten konstruointi pohjimmiltaan samanlaista kuin ylipäättään ”toisen” mielen tulkitseminen?

Kun ”Oman rauhan” päähenkilö näkee tirkistelyjensä kohteen lähempää, nainen onkin yllättävän vanha. Mies epäilee, että nainen saattaa pitää häntä jopa uhkaavana hahmona.

- (3) Hän oli kiinalainen ja pukeutunut ohuisiin mustiin housuihin ja ohueen mustaan takkiin, joiden sisällä hänellä oli varmasti yhtä kylmä kuin minullakin. Hän oli varmaan aivan jässä. [...] Kun minä pysähdyin ja katsoin häneen, hän kääntyi ja tuijotti portaita alas minuun kasvoillaan ilme, joka näin jälkeensä ajatellen oli välinpitämättömyyttä johon sekoittui aavistus pelkoa. Hänhän oli vanha. Minä olisin saattanut äkkiä saada päähäni tehdä hänelle paha, ja olisin helposti pystynyt tekemäänkin. Mutta tietenkään se ei ollut aikomukseni. [...] En sanonut mitään, en edes katsonut häneen uudestaan. En halunnut hänen ajattelevan, että mielessäni oli mitä siellä oli, enkä sitäkään mitä siellä ei ollut. ("OR", 14)

A Chinese, dressed in thin black trousers and a thin black coat, inside which she must've been as cold as I was. Indeed, she must've been freezing. [...] When I stopped and looked at her she turned and gazed down the steps at me with an expression I can only think now was indifference mingled with just the smallest recognition of threat. She was old, after all. I might suddenly have felt the urge to harm her, and easily could've. But of course that was not my thought. [...] I said nothing, did not even look at her again. I didn't want her to think my mind contained what it did and also what it did not. ("P", 7)

Kohtaus on juuri sellainen kerronnallinen tilanne, joka houkuttelee mieltenvälisyyttä korostavia kertomuksen tutkijoita: se havainnollistaa tapoja, joilla "kertomus kietoo yhteen henkilöhahmojen havaintoja toinen toisistaan" (Butte 2004, vii). Samalla se kuitenkin sisältää samankaltaista ambivalenssia *kokemisen*, kokemuksesta *kertomisen* ja kokemuksen *konstruoinnin* välillä kuin aiemmin käsitelty katkelma (1). Missä piilee kertomuksen motivoiva kokemuksellisuus? Kerron-
taa aiemmin värittänyt modaalisuus ("Epäilemättä olin kiihottunut"; "minusta saattoi jopa tuntua") kääntyy tarinan loppua kohden täydelliseksi negaatioksi: kertoja kertoo, mitä hän *ei ajatellut*. Tässä kohtaus on hyvä huomata, että toisin kuin suomennoksessa ("Mutta tietenkään se ei ollut aikomukseni") alkukielisessä tekstissä kertoja väittää, että

väkivaltaisuus ei ollut hänen *ajatuksensa* ("But of course that was not my *thought*"). Mutta uskommeko häntä? Jos katsotaan lähemmin esimerkiksi lausetta "Minä olisin saattanut äkkiä saada päähäni tehdä hänelle pahaa, ja olisin helposti pystynyt tekemäänkin", siitä voidaan tehdä kolmekin erilaista tulkintaa:

- a) ajatus väkivallasta tulee päähenkilön mieleen vasta kertomisen hetkellä; tai
- b) lause sittenkin paljastaa kokevan minän kätkeytävät väkivaltaiset mielikuvat (jopa fantasiat?) vapaan epäsuoran esityksen muodossa (Cohnin määrittelemänä "yhteensopivana" kerrontana, jossa kertova ääni alkaa myötällä menneisyyden kokevan minän ääntä); tai
- c) voimme lukea lauseen jonkinlaisena luonnostelmana tai arviona *naisen* ajatuksesta. Lopulta tämä tulkinta palautuu kuitenkin kahteen ensimmäiseen: kertoja-päähenkilö heijastaa omat väkivaltaiset ajatuksensa niiden kohteeseen ja esittää ne naisen tarpeettomina pelkoina. Rakenteellisesti kyse olisi siis samanlaisesta kaksinkertaisesta vapaasta epäsuorasta esityksestä kuin *Sa femmessa*: kertova minän välittämällä vapaalla epäsuoralla esityksellä kokevan minän kuvitelman naisen ajatuksesta, joka on edelleen luonnosteltu vapaana epäsuorana esityksenä. Tällöin konstruoitu "alkuperäinen" ajatus olisi suorana esityksenä muotoa *tuot mies haluaa ehkä tehdä minulle pahaa ja helposti pystyisikin tekemään*.

Esitin tämän monikerroksisen tulkinnan havainnollistaakseni sitä, miten kerronnan kieli voi tuottaa hyvinkin kompleksista mieltenvälisyyttä – ja edelleen, miten edellä estelty Zunshinen (2006) teoretisoima kognitiivisten kerrosten jäljittäminen ("source tracking") voi johtaa useampaan keskenään ristiriitaiseen tulokseen. Katkelmassa (3) ei niinkään ole kyse "toisen" kohtaamisesta – siitä "syvästä intersubjektiiivisuudesta", jonka esimerkiksi George Butte (2004) näkee modernin kertomakirjallisuuden keskiössä ja josta parhaat esimerkit tähän tutkimukseen poimittiin jo *Clèvesin ruhtinattaresta*. Kahden toisilleen vieraan mielen kohtaamisen sijasta Fordin kertomus korostaakin

oman mielen ja kokemuksen paikantamiseen liittyviä haasteita. Emme siis voi palauttaa mielten välistä tai mielen sisäistä dynamiikkaa sen kaltaisiin sosiaalisiin suhteisiin, jotka hallitsevat käyttäytymistämme tosielämässä. Esimerkissä (3) korostuvat sen sijaan tekstuaaliset ja rakenteelliset suhteet kognitiivisten toimintojen välillä. Kirjallinen esitystapa tekee mahdolliseksi sen ”kognitiivisen tempun”, että sekä kokeminen, kertominen että koko fiktiivisen maailman ja sen henkilöiden konstruointi tapahtuvat kaikki samalla tasolla – kertovassa diskurssissa. Kertomakirjallisuus ei tarjoa meille kognitiotieteistä tuttuja 3D-malleja, joissa erilliset ihmismielet ja niiden rakentelemat hypoteesit maailmasta ja toisistaan erottuvat siististi omiksi laatikoikseen.² Sen sijaan kohtaamme syntaktis-lineaarisen esityksen, jonka ainoastaan lukijan mieli voi tulkintansa mukaan järjestää erillisiksi, eri aikoina toimiviksi mieliksi. Tämän monikerroksisen kirjallisen rakennelman keskellä Fordin luoma lähikapakan jokamies alkaakin muistuttaa *Sa femmen* pakkomielteistä Clairea, jonka mieli konstruoi kilpaa romaanin kokonaisuuden ja lukijan kanssa.

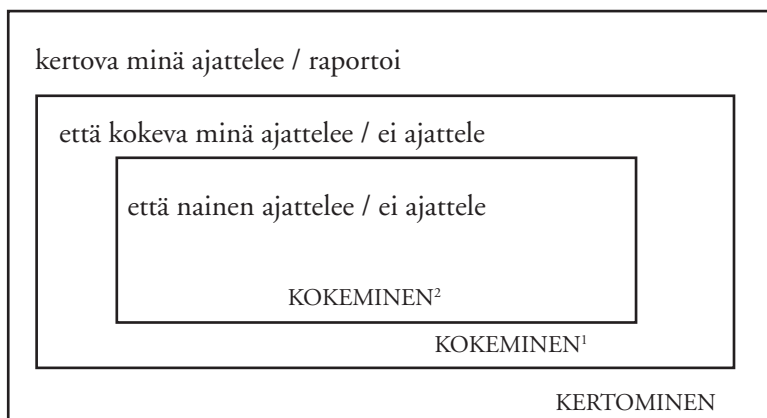
Edelleen, samoin kuin Clairen rakentamissa toisissa mielissä, myös esimerkissä (3) on kyse aiemmissa luvuissa käsitellyistä, Fludernikin määrittelemistä tyypillistämisestä ja skematisaatiosta. Kertovan minän, kokevan minän, vanhan naisen ja lopulta myös lukijan tulkitsevat mielet lankeavat yhteen – odotuksenmukaisuuteen perustuva lause tiivistää itseensä eri tasojen tulkinnalliset prosessit: onko tilanne uhkaava vai ei? Yksinäinen kohtaaminen toisilleen vieraiden miehen ja naisen välillä tekee miehestä potentiaalisen raiskaajan. Tästä tilanteellisesta kehyksestä kumpuaa myös kokemuksen kiinnittymätön verbalisointi; aivan kuten Fludernik esittää, toinen mieli luodaan (yhtä hyvin luku-tilanteessa kuin fiktiivisessä maailmassakin) prototyyppisen kehyksen avulla. Fludernikin kognitiiviseen odotuksenmukaisuuteen pohjaava teoria ei kuitenkaan ota huomioon sitä tulkinnallista tasoa, joka syntyy kirjallisten tajuntojen konstruoinnin kerroksisuudesta.

2. Tämänkaltaista kognitiivista ”laatikoimista” kertomakirjallisuudesta on kuitenkin tehty erityisesti *Text World Theory* -tutkimuksessa, ks. Gavins 2007.

Siten jopa tässä Fordin arkipäiväisyyttä jäljittelevässä kertomuksessa piilee haaste niille kognitiotieteitä soveltaville tutkijoille, jotka haluavat tutkia erityisesti kaunokirjallisuudessa vaikuttavia malleja ihmismielestä sekä niiden ymmärtämiseen vaadittavia kognitiivisia kehyksiä. Lause ”Minä olisin saattanut äkkiä saada päähäni [...]” jatkaa tämän tutkielman kunniakasta perinnettä, johon kuuluvat myös *Madame Bovaryn* ”Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin [...]” tai *Sa femmen* ”Mitä hän tekisikään ilman vaimoan?”. Zunshinen peräänkuuluttama lähdemerkintä (”kuka ajatteli, halusi tai tunsu mitä ja milloin”) puuttuu, sillä tajunnankuvauksen jaksot eivät tee näkyväksi kognitiivista toimijuutta. Siten myöskään kognitiiviset, kertomuksen tuottamista ja vastaanottamista säätelevät kehykset (KOKEMINEN, KERTOMINEN) eivät mene ongelmattomasti yksi yhteen yksittäisten mielten kanssa.

Minä olisin saattanut äkkiä saada päähäni tehdä hänelle pahaa, ja olisin helposti pystynyt tekemäänkin.

Kuvio 1. Kognitiivisen toiminnan tekstuaalinen esitysmuoto



Kuvio 2. Intentionaalisuuden tasot (Zunshine 2006) ja kognitiiviset (”luonnolliset”) kerronnallistamisen kehykset (Fludernik 1996)

Se mitä todella kohtaamme lukiessamme kertovaa fiktiota muistuttaa siis useammin Kuviota 1 kuin Kuviota 2. Kuvion 1 havainnollistama litteä tai näennäisen yksitasoinen kerronta on seurausta fiktiivisten tajuntojen tekstualisoinnista: henkilöahmon tai henkilöahmojen mieliä mahdollisesti ”hipaiseva” mielikuva saa kirjoitetuksi kieleksi muutettuna konkreettisen olomuodon ja siten uuden, itsenäisen ja tulkinnanvaraisen aseman. Juuri tähän mielten ja kerronnallisten tasojen väliseen ambivalenssiin ja päällekkäisyyteen perustuu esimerkiksi klassisen puhekatgoriatutkimuksen osoittama kiinnostus vapaaseen epäsuoraan esitykseen (ks. Mäkelä 2006a).

Mikään edellä esittämäni ei sinänsä riitä perusteluksi sille, että kirjallinen kokemuksellisuus olisi radikaalisti erilaista kuin tosielämän kokemuksellisuus. Tässä analysoitu katkelma (3) on edelleen kerrontaa, jota voisi kuulla lähikapakassa. Kirjallisen esitystavan kohdalla onkin enemmän kyse tiettyjen mentaalisten ilmiöiden etualaistamisesta kuin kokonaisvaltaisesta vieraudesta ja erilaisuudesta. *Sa femmen* tekstuaalista mielenvikaisuutta analysoidessani jo viittasin Uri Margoliniin, jonka mukaan kirjallisuudella on epätyypillisten kerronnan keinojen kautta mahdollisuus valottaa juuri ihmismielen häiriöitä. Margolin esittää, että kirjallinen tajunnankuvaus toimii usein *ex negativo* -periaatteella: ”terveen kognition” näkökulmasta häiriintynyt tai puutteellinen fiktiivinen tajunnankuvaus nostaa negaation kautta esiin todellisen ihmismielen toiminnan perusteita. (Margolin 2003, 277–278.) Tällainen yhteys kerronnan keinojen ja kognitiivisten toimintojen välillä näyttäytyy näin kuitenkin turhan ongelmattomana. Etäännyttävätkö kirjalliset kokeilut meitä kirjallisuuden konventioista vai ajattelun konventioista? Nämä kaksi eivät ole sama asia. ”Oma rauha” ei esimerkiksi ole ensisijaisesti kuvaus häiriintyneestä tai poikkeavasta mielestä. Toisaalta, kuten edellä on jo todettu, novellin kerronta ei ole mitenkään ”ekstreemiä” siinä merkityksessä, mille moni epäluonnollisen narratologian puolestapuhuja perustaa teoreettiset kantansa. ”Omassa rauhassa” kognitiivista vierautta aiheuttaa kerronta, jossa kokeminen ja kokemuksesta kertominen ovat limittäin ja toteutuvat samassa – tekstuaalisessa – tasossa. Tämä limittyminen on juuri kaikessa luonnottomuudessaan osa minäkertojien kirjallista *konventiota*.

Kerronnallisten keinojensa välityksellä ”Oma rauha” -novelli kysyy lopulta saman kysymyksen, joka löytyy myös kognitiotieteen ytimestä: mitä tarkoittaa, että mielessä on (että mieli sisältää) jotakin (vrt. ”[...] my mind contained what it did and also what it did not”). Samalla novelli asettaa kirjallisempiakin kysymyksiä: mitä eroa on sillä, että mielessä toisaalta on jotakin ja että toisaalta mieli verbalisoi, kerronnallistaa tai konstruoi jotakin? Rakennepiirteidensä välityksellä kertomus osoittaa meille, miten kirjallinen kokemus on lopulta ennen kaikkea projisoitua kokemuksellisuutta: päähenkilön spekulatiot sekä mahdollisista omista kokemuksistaan että vanhan kiinalaisnaisen kokemuksesta muistuttavat sitä toisen asteen kokemuksellisuutta, josta fiktion lukija pääsee osalliseksi. Kertovalla fiktiolla onkin erikoislaatuinen kyky näin tematisoida kirjallisuuden lukemisen ja ajatusten lukemisen yhteyttä, ja tästä oli kyse myös edellisessä luvussa analysoidussa *Sa femmessa*.

”Oma rauha” -novellissa tätä (pettävää) analogiaa korostava kirjallinen figuuri syntyy kylmyyden ympärille. Esimerkissä (1) kylmyys on olennainen osa tirkistelyhetken intensiivistä kuvausta (”On myös mahdollista että minä jopa pidin kylmyydestä, joka ympäröi minua yhtä täydellisenä kuin itse yö”) ja korostaa sitä aikaisemman minän kokemuksellisuutta, jonka epäilevä kertojaminä tuntuu kieltävän. Esimerkissä (3) puolestaan kylmyys muodostaa ikään kuin kanavan päähenkilön kokemuksesta naisen kokemukseen, kun kertojaminä olettaa, että ”hänellä oli varmasti yhtä kylmä kuin minullakin [...] Hän oli varmaan aivan jäässä”. Siinä missä kertojalle kylmyydestä muodostuu jonkinlainen kokemuksellisuuden metonymia, lukijan näkökulmasta kyseessä on lisäksi poeettinen viitekehys, jossa kylmyys herättää myös metaforisia mielikuvia – kylmyys voi esimerkiksi yhdistyä kokemukseen novellin lukemisesta, sillä ”Oma rauha” on lopulta kertomus joka jättää tarinan ”idea” tai kertomisen syytä etsivän lukijan kylmäksi. Siten kirjallinen kokemuksellisuus palaa ikään kuin tulkinnallisen mutkan kautta lähtökohtaansa, tekstuaalisuuteen. Vaikka sekä lukevan mielen että fiktiivisen mielen päätehtävä on kertomuksen konstruointi, lukevan mielen kehukset keskittyvät hahmottamaan tulkitsemaansa tarkoituksenmukaisena, kirjoitettuna tuotoksena.

”Jälleennäkemisessä” kokemuksellisuuden ja kirjallisten kehysten suhde on vielä avoimemmin esillä, sillä kertoja-päähenkilö on hyvin tietoinen aiemmasta yrityksestään luoda kokemuksellisuutta.

- (4) [...] minut valtasi äkillinen ja outo halu: kävellä matkustajien meren poikki suoraan hänen luokseen ja jutella hänelle, aivan niin kuin voisi jutella kenelle tahansa jonka jotenkin tunsi ja oli odottamatta mutta ei epämieluisasti kohdannut. Eikä minkään asian selvittämiseksi tai minkään asian käynnistämiseksi (menneisyyden selittämiseksi, esimerkiksi, tai tapahtuneen korjaamiseksi), vaan yksinkertaisesti luodakseni tapahtuman siihen missä ei aikaisemmin ollut mitään. Eikä mitään epämiellyttävää tapahtumaa, tai haastavaa. Vain vaatimattoman, kaiuttoman hetken, yhteyden, merkityksettömän kaikessa muussa mielessä. Elämässä on kovin vähän sellaisia hetkiä – kaikki muu on niin täynnä ennalta-arvattavaa ja velvoittavaa. (”J”, 91)

I was taken by a sudden and strange impulse – which was to walk straight across through the eddying sea of travelers and speak to him, just as one might speak to anyone you casually knew and had unexpectedly yet not unhappily encountered. And not to impart anything, or set in motion any particular action (to clarify history, for instance, or make amends), but simply to create an event where before there was none. And not an unpleasant event, or a provocative one. Just a dimensionless, unreverberant moment, a contact, unimportant in every other respect. Life has few enough of these moments – the rest of it being so consumed by the predictable and the obligated. (“R”, 67)

Katkelma ei ainoastaan paljasta, miten kokeminen, kertominen ja kokemuksen konstruointi ovat toisiinsa kietoutuneita; se esittää nämä toiminnot kertomuspsykologisesti käänteisessä järjestyksessä. Novellissa kerronnallinen konstruointi tapahtuu jo etukäteen kokevan minän mielessä ja edeltää sitä varsinaista kokemusta, jonka tulisi olla kertomuksen rakennusaine. Lisäksi huomiota herättää päähenkilön motiivi luoda

tämä ”kohtaus” itsensä ja Mack Bolgerin välille: hänen tarkoituksensa ei ole luoda merkittäviä syy-seuraussuhteita eikä moraalisesti tyydyttävää tarinan kaarta. Tämä tavoitteettomuus on täysin ristiriidassa sen käsityksen kanssa, joka kognitiotieteessä ja kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa vallitsee kertomusmuodon merkityksestä mielellemme toiminnalle. Kuten Pekka Tammi toteaa, hallitsevissa määrittelyissä kertomus näyttäytyy mentaalisenä *selviytymisstrategiana*: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*n esittämän sanakirjamääritelmän mukaan ”[Kertomus on] perustavanlaatuinen inhimillinen strategia, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta” (Herman et al [toim.] 2005, ix; Tammi 2009, 146). Tätä määritelmää vasten ”Jälleennäkemisen” päähenkilön kerronnallinen intohimo muistuttaa enemmän taiteellista vakaumusta kuin psykologista selviytymismallia: ”[...] vaan yksinkertaisesti luodakseni tapahtuman siihen missä ei aikaisemmin ollut mitään”.

Toisaalta kertoja-päähenkilö on yhtä potentiaalisesti epäluotettava kuin ”Oman rauhan” tirkistelijä, emmekä välttämättä usko hänen aikeidensa esteettiseen puhtauteen. Kirjallisten kehysten läpi pilkistää jälleen myös luonnollisen psykologin kerronnallistamisen tarve, kun syyllisyydentunnoista kärsivä entinen rakastaja pakenee kirjallisiin rakennelmiin eikä osaa tehdä mitään ”menneisyyden selittämiseksi” saati ”tapahtuneen korjaamiseksi”.

- (5) Kaikki mitä Beth ja minä olimme tehneet oli mennyttä. Jäljellä oli vain tämä – sarja hetkiä suuressa asemahallissa, hetkiä jotka kaikesta huolimatta tuntuivat oikeilta, vankoilta, luonteeltaan melkein klassisilta, ikään kuin vain tämä myöhempi aika olisi todella tärkeää, kun taas ne aikaisemmat, ohimenevän intohimoiset, yhteenkuuluvat mutta nyt kaukaiset hetket olisivat olleet vain alkusoittoa. (”J”, 97)

Everything Beth and I had done was gone. All that remained was this – a series of moments in the great train terminal, moments which, in spite of all, seemed correct, sturdy, almost classical in character, as if this later time was all that really mattered whereas the previous,

briefly passionate, linked but now-distant moments were merely preliminary. ("R", 71)

Taannoisen aviorikoksen painoarvo vähenee huomattavasti tässä kerronnallisessa rakennelmassa, joka nostaa polttopisteeseensä henkilön itsensä luoman "klassisen" hetken. Kuten jo esimerkin (2) kohdalla huomattiin, päähenkilön kerronnallinen intohimo ulottuu myös Mack Bolgerin hahmoon, josta – ainakin hetkellisesti – tulee täysin päähenkilön luomus; "ikään kuin mies jonka näin ei jollakin kummallisella tavalla olisikaan Mack Bolger vaan hyvännäköinen patsas, joka oli asetettu juuri siihen jotta se herättäisi huomioni" ("J", 89); "as though in a peculiar way the man I saw was not Mack Bolger but a good-looking effigy situated precisely there to attract my attention" ("R", 66). Päähenkilön Pygmalion-tyylistä luomisprojektia korostaa entisestään se, että kertomuksen esittämän tilanteen aikana Mack Bolger seisoo koko ajan paikallaan Grand Central -asemalla, täysin altistuneena päähenkilön katseelle. Siten "Jälleennäkemisen" päähenkilö saattaa huippuunsa ne kognitiiviset heijastamisen, konstruoinnin ja kokemuksellisen siirtämisen strategiat, joita kehitellään jo "Omassa rauhassa" ja jotka rakentavat myös edellisessä luvussa käsiteltyä *Sa femmea*. Vieras mieli tehdään tutuksi konstruomalla se itse, ja näin siis fiktion sisällä yhtä lailla kuin fiktion kirjoittamisessa ja lukemisessakin. Samalla nämä kertomukset onnistuvat kielellisin ja rakenteellisin keinoin korostamaan sitä oman mielen pohjimmaista vierautta ja tavoittamattomuutta, joka tämänkin tutkimuksen romaanianalyysien myötä on osoittautunut yhdeksi modernin kertomataiteen keskeisimmistä aiheista.

"Omassa rauhassa" ja "Jälleennäkemisessä" monet aiemmissä analyyseissa pyöritellyt kerronnan ilmiöt saavat vähäeleisen jälkiodernistisen muodon, joka on paljon velkaa klassisille edeltäjilleen. Samaan aikaan Fordin tunnustukselliset novellit ovat kerrontatilanteeltaan kuitenkin lähtökohtaisesti tämän tutkimuksen "luonnollisimpia". Tässä kaksijakoisessa asemassaan ne havainnollistavat, miten toisaalta a) henkilöhahmojen harrastama ajatustenluku on rinnastettavissa siihen lukemisprosessiin, jossa lukija tekee henkilöhahmojen mielet itselleen

tutuiksi, mutta toisaalta b) kerrottujen mielten oletettu kognitiivinen toiminta rinnastuu myös fiktion tuottamisen mekanismeihin. Sekä ”Oman rauhan” että ”Jälleennäkemisen” kertojat ovat enemmän tai vähemmän tietoisia taipumuksestaan todella ikään kuin kirjoittaa tai uudelleenkirjoittaa kokemuksiaan, ja tähän itsensätiedostavaan kerrontaan liittyvät myös kertojien käyttämät taiteelliset kehykset. ”Jälleennäkemisen” minäkertoja puhuu klassisesta kohtauksesta ja kuvaa Mack Bolgerin veistoksellisuutta. ”Oma rauha” -novellin päähenkilö puolestaan tirkistelee kohdettaan oopperakiikarien läpi, ja hänen kuvauksensa intensiivisestä ensitirkistelystä (esimerkissä 1) tuo mieleen abstraktin taidemaalauksen (”[...] sai maailman pysähtymään niin että se oli kokonaan ilmaistavissa kahdella pisteellä joita katseeni yhdisti”). Siten Fordin kertojat ovat askeleen edellä *Sa femmen* Clairea, jonka kirjalliseen itsereflektioon vihjataan ainoastaan ambivalentilla *Bovary*-parodiolla.

Temaattisella tasolla molemmissa kertomuksissa on kuitenkin kyse ennen kaikkea taiteellisesta epäonnistumisesta. Aiemmissä analyysissä on jo sivuttu taiteellisen tai kerronnallisen epäonnistumisen ja aviorikosaiheen konventionaalista yhteyttä (madame de Merteuil’n kirjeistä kyhäämä fiktio fiktion sisällä luhistuu, Emman fantasiaota kuvaava Flaubert riehaantuu liialliseen poeettisuuteen, Claire joutuu vaihtamaan rakentamiensa kertomusten päähenkilön Thomasista monsieur Corey’hin ja niin edelleen). ”Jälleennäkemisen” päähenkilö lopulta epäonnistuu surkeasti yrityksessään luoda ”kohtaaminen” itsensä ja Mack Bolgerin välille; myös ”uhkaavat epäonnistumiset”, joista ”Oman rauhan” kertoja vihjaa, voidaan avioliittohuolien lisäksi tulkita vaikeuksiksi päähenkilön kirjailijanuralla (vrt.: ”Minä yritin tietenkin yhä kirjoittaa”). Novellien kertojat näyttäytyvät siis itsensätiedostavina taiteilijoina, joiden rooli kertojana siten korostuu. Toisaalta kuitenkin heidän pohjimmainen kyvyttömyytensä konstruoida aikaisemman minänsä tai toisen ihmisen kokemuksia heikentää heidän asemaansa niin kokevina henkilöhahmoina (”kokemuksellisia keskuksina”) kuin myös tietoisina kertojaääninä, joilla on valta luoda fiktiivinen todellisuus lukijan silmien eteen. Tunne siitä, ettei varsinaisesti lopulta ole missään

läsnä, ei koe eikä oikein kerrokaan kellekään mitään – eivätkö edellä esimerkkinä käytetyt kertovan fiktion keinot korosta juuri tämänkaltaista inhimillisessä kokemuksellisuudessa piilevää ”kiinnittymättömyyttä” (vrt. Tammen [2009] analyysiin Tšehovin ”Ikävästä tarinasta”)? Tämä on mahdollista, koska kertova fiktio on mieleltään kerrostunutta, se tuottaa illuusion monesta mielestä mutta pyrkii samaan aikaan muodostamaan yhden kokemuksellisen keskiön. Kirjallisuudellisuuteen ja tekstuaalisuuteen liittyvä monimielinen kognitiivinen toiminta – kokeminen, kertominen, lukeminen, tulkinta – voi joissain tapauksissa aiheuttaa kokemuksellisen keskiön tai agenttiuden katoamisen.

Tässä aluvussa kognitiivista monitasoisuutta on käsitelty yksittäisissä kerronnallisissa tilanteissa. Seuraava alaluku käsittelee enemmän esimerkkikertomusten makrotasolla tapahtuvia kokemuksellisia siirtymiä sekä niiden vaikutusta erityisesti kertojahahmojen kognitiiviseen luonnollistamiseen.

Eheyttämispyrkimyksiä: kokemus, kerronta, tulkinta

Kirjallisen ja juridisen narratologian yhdistämistä puuhannut Peter Brooks näkee sekä oikeussalikertomusten että kertovan fiktion sitoutuvan samaan psykologiseen malliin, kertomuksen tarkoituksen tai merkityksen selvittämiseen. Tässä hän myötäileekin sosiologiasta ja kognitiiviteestä tuttua peruskäsitystä kertomusmuodosta:

Tunnetun vahingolliset seuraukset vasta kun ne ovat jo käyneet toteen, retrospektiivisesti. Kertomus itsessään on retrospektiivinen, sen merkitykset käyvät selviksi vasta lopussa ja sen kertominen rakentuu aina tämän lopun ennakkoinnille: lopussa kertomuksen tarkoitus, sen osien muodostama kokonaisuus ja osien merkitykset kirkastuvat. Vasta jälkikäteen voimme muodostaa ”tapahtumien ketjun”, samoin kuin Sherlock Holmes päättelee tutkimansa tapaukset. (Brooks 2005, 421)

Tämä määritelmä ei tunnu pätevältä yhdenkään analysoimani kertomuksen kohdalla; ehkä jopa vähiten se sopii ”Omaan rauhaan” ja ”Jälleennäkemiseen”, vaikka juuri nämä novellit kerrontatilanteeltaan muistuttavatkin huomattavan paljon oikeussalikertomuksia. Molemmat ovat lopulta myös kertomuksia siitä, miten oman kokemuksen konstruointi kertomuksen muotoon on tuomittu epäonnistumaan. Kuten Tammi kertomuspsykologisten sovellusten kritiikissään esittää, kertova fiktio on omiaan tuomaan esille sen, miten (edellä Brooksia kuvaama) kerronnallistamisen prosessi on aina avoin erehdyksille, tulkinnanvaraisuudelle ja aukoilu (2009, 151–153). Edelleen voidaan ajatella, että juuri tämä kokemuksen konstruoinnin epäonnistuminen kahdessa esimerkinovellissani viittaisi siihen kognitiivisten mekanismien ”luhustumiseen tai häiriöön”, joita Margolin (2003, 277–278) pitää kirjallisuudelle tyypillisinä vieraannuttamisen keinoina. Kuten mainittu, toinen nykynarratologiassa harrastettu psykologisoiva lukutapa ohjaisi määrittelemään tämän epäonnistumisen *epäluotettavuudeksi* – ja siten palauttaisi sekin tulkinnan ensisijaisesti henkilöihahmon psykologiaan (vrt. Marcus 2005 ja 2006; Zunshine 2006). Kautta tämän tutkielman olen yrittänyt antaa tilaa myös tälle fiktiivisten mielten todenkaltaisuuteen nojaavalle tulkintatavalle (Alan Palmerin linjauksia myötäillen, ks. Palmer 2004, 11). Kirjallisuustieteilijän tehtävä on kuitenkin pureutua niihin keinoihin ja rakenteisiin, joilla nämä kognition kuvaukset tuotetaan. Siksi esimerkinovellien kertojien harrastamaa kerronnallista konstruointia tulee peilata siihen kokonaisuuteen, jonka kertomus itse muodostaa fiktiivisenä rakennelmana.

Kolme ratkaisevaa lausetta antavat kokonaiskuvan ”Oma rauha”-novellista; nämä lauseet ovat kuin tukijalkoja, joiden väliin kertomuksen rakenne jännittyy:

(6) a) [aloituslause:]

Tämä tapahtui siihen aikaan, kun avioliittoni oli vielä onnellinen. (“OR”, 9)

This was at a time when my marriage was still happy. (“P”, 3)

b) [lause novellin keskeltä:]

Nyt olen varma, että kaikki tämä liittyi jotenkin minua uhkaaviin epäonnistumisiin. ("OR", 12)

I am sure now that all of this had to do with my impending failures. ("P", 5)

c) [päättölause:]

[...] elämäni tullessa, niin kuin se sillä hetkellä tuli, ensimmäiseen pitkään väistämättömyyden jaksoonsa. ("OR", 14)

[...] my life entering, as it was at that moment, its first, long cycle of necessity. ("P", 7)

Voimme huomata, että nämä lauseet, jotka kehystävät koko novellia, osoittavatkin sen kertoman tarinan – sen muodostaman tekstuaalisen kehän – ulkopuolelle. Oikeastaan kertomuksen luettuaan lukijasta tuntuu, ettei saanutkaan kuulla varsinaista tarinaa. Todellinen kertomuksellinen ja kokemuksellinen painopiste tuntuu nimittäin liukuvan tapahtumiin tirkistelyhetkien jälkeen, ”uhkaaviin epäonnistumisiin” ja tulevaan ”väistämättömyyden jaksoon” (”cycle of necessity”). Lukijoina joudumme siis tavallaan kertomuksen suljetun rakenteen uhriksi: tietomme fiktiivisestä maailmasta rajoittuu kerrottuun aikaan ennen päähenkilön vaikeuksia. Luonnollisessa kerrontatilanteessa – sen paremmin kapakan kulmapöydässä kuin poliisikuulustelussakaan – kuulija ei jättäisi asiaa tähän vaan kyselisi lisää. Lukijan edessä kehä kuitenkin sulkeutuu viimeisen lauseen myötä. Siinä missä Clairen keräämä muistoesineiden laatikko *Sa femmessa* toimii homologisena viittauksena tekstuaalisesti konstruoidun maailman metonymisyyteen, ”Omassa rauhassa” välttämättömyyden kehän voi tulkita analogiaksi kertomuksen suljettuun rakenteeseen.

”Jälleennäkemisessä” tapahtuu jotakin samankaltaista, kun lukija, ja lopulta mies itsekin oivaltavat, että yritys luoda kertomuksellinen kliimaksi rautatieasemalla epäonnistuu.

- (7) ”Tänään ei tapahtunut mitään”, Mack Bolger sanoi. ”Älä lähde kuvitellen että täällä olisi tapahtunut jotain. Meidän välillämme, tarkoitan.

Mitään ei ole tapahtunut. Olen pahoillani että ylipäänsä tapasin sinut, siinä kaikki. Pahoillani että jouduin koskettamaan sinua. Sinä saat minut tuntemaan häpeää.” (”J”, 99)

“Nothing happened today,” Mack Bolger said. “Don’t go away thinking anything happened here. Between you and me, I mean. *Nothing* happened. I’m sorry I ever met you, that’s all. Sorry I ever had to touch you. You make me feel ashamed.” (“R”, 73)

- (8) Olin tietysti ollut väärässä hetkien yhteenkuulumisessa ja siinä mikä oli alkusoittoa ja mikä olennaista. Se oli virhe, virhe jota en tekisi uudestaan. Sellaista ei todellakaan ollut hyvä tehdä. Tämä on tosin niin suuri kaupunki, niin paljon suurempi kuin sanokaamme vaikkapa St. Louis, että tiesin etten enää koskaan näkisi häntä. (”J”, 100)

I had, of course, been wrong about the linkage of moments, and about what was preliminary and what was primary. It was a mistake, one I would not make again. None of it was a good thing to have done. Though it is such a large city here, so much larger than, say, St. Louis, I knew I would not see him again. (“R”, 74)

Katkelmassa (7) päähenkilö on vihdoin saavuttanut kohteensa, joka kuitenkin kieltäytyy täysin esittämästä hänelle valmisteltua roolia: ”Tänään ei tapahtunut mitään”, hän sanoo, ”[ä]lä lähde kuvitellen että täällä olisi tapahtunut jotain”. Esimerkki (8) on novellin päätöskappale, jossa kertojaminä myöntää olleensa väärässä kerronnallisen dynamiikan ja kausaliteettien suhteen. Hän tulee myös ikään kuin ohimennen maininneeksi St. Louisin, joka on ollut näyttämönä tarinan kannalta lopulta kaikkein merkityksellisimmälle kohtaamiselle, jonka aikana päähenkilö ”sai lievästi turpiinsa” (esim. 2). Vaikuttaa siltä, kuin kertoja kertoisi meille tapauksesta, joka ei lopulta olekaan kertomisen arvoinen. Mutta miksei tämä kertova, myöhempi minä ole oikaissut sitä virheellistä kerronnallista kaarta, jonka aikaisempi minä tuli kehittäneeksi rautatieasemalla? Hänhän omien sanojensa mukaan kertoo

tapahtumista ”ennen joulua viime vuonna”, joten hänellä olisi ollut hyvin aikaa miettiä uudestaan ”hetkien yhteenkuulumista” – tehdä siis se järjestely, minkä Brooksinkin mukaan retrospektio mahdollistaa.

Tämänkaltaiset kertomuksen makrorakenteessa piilevät ristiriidat ovat omiaan tuomaan esille tekstuaalisesti tuotetun kertomuksen ja lukijan mielessä tapahtuvan kerronnallistamisen väliset jännitteet. Kohtaamme kaksi ristiriitaista kerronnallisen välttämättömyyden kehää: toisaalta itseensä sulkeutuvan fiktiivisen tuotoksen, toisaalta luonnollista kokemuksellisuutta tavoittelevan lukutavan. Juuri tämä kertomuksen ambivalentti asema toisaalta yhden kognition tuotoksena ja toisaalta toisen kognition rekonstruktiona on kognitiivisen narratologian ytimessä. Kahdessa esimerkkinovellissani, kuten kertovassa fiktiiossa usein muutenkin, tätä kertomusmuodon kahtalaista alkuperää dramatisoi *fiktiivinen mieli*, joka on omalla tavallaan sekä oman kertomuksensa tekijä että lukija. Molempien novellien päähenkilöt etsivät sekä kokijoina että kertojina kerronnallista sulkeumaa (*closure*) – kerronnallista tyydytystä, jonka voi H. Porter Abbottin (2005, 65–66) sanoin määritellä ”vastaukseksi minkä tahansa kertomuksen herättämiin odotuksiin ja kysymyksiin”. Kuten edellä huomattiin pohdittaessa novellien luonnollisia (keskustelullisia, tunnustuksellisia) piirteitä, kokemuksellinen painopiste siirtyy usein kertomisen hetkeen ja kertovan minän kommunikaatioon yleisön kanssa (”En tiedä, mitä kaikkea ajattelin”; ”Nyt olen varma, että [...]”; ”Koska se on totuus [...] minä kerron että [...]” jne.). Kuitenkin molemmat kertojat päätyvät kertomaan tapahtumista, jotka eivät tuo selvyyttä heidän ongelmiinsa ja tuntuvat toissijaisilta suhteessa niihin asioihin, joita *ei* kerrota. Novellit tuntuvat tosiaan toimivan jonkinlaisella *ex negativo* -periaatteella, mutta ei Margolinin korostamien kognitiivisten häiriöiden tavoin vaan kieltäytymällä luonnollisesta kokemuksen ja siitä kertomisen suhteesta. Ensinnäkin, kokemuksellinen impulssi kertomiseen tuntuu tulevan kerrottujen tapahtumien ulkopuolelta; ja toiseksi, lukijalle tulee mieleen luke-
mastaan, että kumpikaan kertojista ei kertoisi tätä meille – ei ehkä kenellekään – jos saisi itse päättää.

Näillä kertojilla on epäilemättä taipumusta ja tarvetta muokata omasta elämästään eheä, tyydyttävä kokonaisuus käännekohtineen ja siisteine sulkeumineen. Molempien kertojien projekteista voi tulkita myös esteettisiä, kaunokirjallisuuden tuottamisesta muistuttavia pyrkimyksiä: visuaalisia mielikuvia luova kerronta, itsensä tiedostava asenne kieleen ja rakenteisiin, pyrkimys luoda kokemuksesta toimiva ja itsenäinen kertomuksellinen kokonaisuus. Tämän tyyppinen mielen taiteilijuus yhdistää monia kohdetekstieni henkilöitä ja kertojia. Kuitenkin juuri taiteen ja mielen liitto on näissä teksteissä tuomittu johtamaan, jos ei nyt aivan tuhoon niin ainakin petokseen. Galen Strawson (2004) on arvostellut kovasanaisesti kognitiotieteiden viljelemää käsitystä kerronnallistavasta ihmismielestä, joka Strawsonin kuvailemana vaikuttaakin nimenomaan epäonnistuneelta taiteilijalta. Strawson esittää, että ajatus kertomusmuodosta välttämättömänä ihmisen kokemuksen järjestäjänä (*psychological narrativity thesis*) on virheellinen, samoin usein mukana kulkeva oletus, että kokemusten kerronnallistaminen on edellytys moraalisesti kypsälle ajattelulle ja toiminnalle (*ethical narrativity thesis*). Ihmiset, joilla kuitenkin on Strawsonin kyseenalaistama ”narratiivinen elämäkatsomus”, ovat hänen mukaansa vaarassa ”käsittää oman kertomuksena ’väärin’ jollakin enemmän tai vähemmän tunnepitoisella tavalla” (Strawson 2004, 437 viite 20).

Sama kritiikki piilee analysoimissani novelleissa, jotka kieltäytyvät ”kognitiivisesta sulkeumasta” ja jättävät henkilöihän kokemukSELLISUUDEN tulkinnanvaraiseksi. Toisaalta nämä kertomukset puhuvat hyvinkin moraalisuuden ja ”terveen kerronnallistamisen” yhteyden puolesta. Molemmissa tarinan ”opetus” ja henkilöihän eettinen suhtautuminen aviorikokseen nimittäin pakenevat tulkintaa ja muodostavat siten osan siitä kokemukSELLISESTA keskiöstä, jonka novellit tuntuvat hävittävän. ”Jälleennäkemisen” päähenkilö ei onnistu hyvittämään tekoaan ja tyytyy vain toteamaan, että ”[s]ellaista ei todellakaan ollut hyvä tehdä”; [n]one of it was a good thing to have done” (ks. esimerkki 8). Lukijalle jää kuitenkin epäselväksi, viittaako kertoja suhteeseensa Mack Bolgerin vaimon kanssa vai virheellisiin

oletuksiinsa tapahtumien kerronnallisesta dynamiikasta. Myös ”Oma rauha” -novellissa mahdollisen tunnustuksen funktio ja sisältö jäävät hämäräksi.

Päähenkilöiden kyvyttömyys muodostaa kokemuksestaan kertomuspsykologisesti eheyttävä rakennelma saa meidät lopulta epäilemään jopa heidän asemaansa itseoikeutettuina, itsestään tietoisina kertojina. Mitä jos he eivät olekaan kertomassa kellekään mitään? Voimme jälleen muistaa Sternbergin (2005) teoreettisen puheenvuoron kerronnallisten agenttien kaksijakoisesta asemasta toisaalta ihmisenkaltaisina toimijoina kertomuksen maailmassa, toisaalta kertomuksen välittäjinä, osana kertomuksen rakennetta. Sternbergin mukaan kertomuksen toimijat vaihtelevat itsensä- ja yleisönsä tiedostavista kertojahahmoista sellaisiin henkilöihahmoin, jotka tajunnankuvauksen välityksellä ikään kuin tietämättään välittävät tietoa itsestään ja fiktiivisestä maailmasta lukijalle. Henkilöhahmojen voi kuvitella myös asettuvan liukuvasti ja liikkuvasti kerronnallisen itsensä tiedostavuuden ja yleisöön suuntauneisuuden akselille näiden kahden ääripään välille (emt. 233). Voimme kuvitella molempien esimerkkikertojeni nimenomaan liikkuvan tällä akselilla, välillä puhutellen ja jopa manipuloiden yleisöään (”that was not my thought”), välillä paljastaen tahtomattaan salattuja, ehkä tiedostamattomiakin ajatuksiaan (”I might suddenly have felt the urge to harm her”).

Jo *Sa femmen* analyysin yhteydessä mainittu Nielsenin jälkiklassinen teoria persoonattomasta ensimmäisen persoonan kertojaäänestä viittaa samaan suuntaan kuin Sternbergin teoretisoinnit. Myös Nielsen ehdottaa narratologien harkittavaksi sternbergiläistä ajatusta siitä, että tietty muoto ei ole aina sidoksissa tiettyyn funktioon: entä jos ensimmäinen persoona kerronnassa ei viittaakaan siihen, että fiktiivisen maailman ”minä” toimisi kertojana? *Sa femme* -analyysissä käänsin tämän ajatuksen pääläelleen väittäessäni, että kolmannen persoonan fokalisoiija-Clairea voidaan käsitellä epäluotettavana kertojana; tällöin narratologian kiveenhakattu kahtiajako heterodiegeettisen ja homodiegeettisen kerronnan välillä ei näytäkään niin ehdottomalta. Sama pätee nyt käänteisesti ”Omaan rauhaan” ja ”Jälleennäkemiseen”: minäkertoja,

jopa sellainen joka viittaa itsekin omaan kertomiseensa (”kuten sanoin”; ”minä kerron”), voidaan tulkita kertojan sijasta tajunnankuvauksen kohteeksi, kun päästetään irti kerrontatilanteen luonnollistamisen tarpeesta. Kun näitä Fordin novelleja tulkitaan kokonaisuuksina, tulee hyvinkin mieleen, että ”luemme kertomusta joka ei ole välttämättä koskaan muotoutunut [alkup. ”take place”] henkilöhahmon tasolla” (Nielsen 2004, 143).

Jos lähdemme Nielsenin teoreettiseen kelkkaan ja hyväksymme persoonattoman kertojaäänän yhdeksi minäkerronnan osatekijäksi kertovan minän ja kokevan minän rinnalle, voimme esittää entistäkin pidemmälle meneviä tulkintoja lauseesta ”Minä olisin saattanut äkkiä saada päähäni tehdä hänelle pahaa, ja olisin helposti pystynyt tekemäänkin”. Ehkä kyseessä onkin tirkistelijämiehen alitajuntaan hetkellisesti tunkeutuva persoonaton kertojaääni, joka on vastuussa väkivaltaisen mielikuvan herättämisestä? Tällöin voisimme selittää sen, miten minämuodossa voidaan kertoa jotakin, joka ei kuitenkaan ole minän ”ajatus”. Nielsenin teoria tarjoaa jopa mahdollisuuden tulkita minäkerronta luonnolliset epistemologiset rajat ylittäväksi moodiksi, jolla voidaan välittää esimerkiksi kolmannen persoonan ajatuksia – ehkä persoonaton kertojaääni raportoii siis meille kiinalaisnaisen todellisen ajatuksen? Jotakin samankaltaista voisimme kaivaa esiin myös ”Jälleennäkemisestä”: voimme tulkita minäkerronnan vain välittävän meille kerronnallisen rakennelman, joka kuitenkin kokevan päähenkilön kannalta on kaikkea muuta kuin kerrottava ja jaettava kokonaisuus.

Pettävä mieli

Konkreettisisessa kertomusten analyysissä Nielsenin persoonaton ensimmäisen persoonan kertojaääni ei ole mitenkään autuaaksi tekevä käsite, kuten juuri edellä esitetyistä tulkintarakennelmista voi päätellä. Sen arvo narratologista ajattelua laajentavana keksintönä on kuitenkin

kin suuri. Kun Nielsen puhuu kertomuksesta, joka ei kuitenkaan ole muotoutunut kertomuksen minä-henkilöhahmon tasolla, tässä luvussa analysoidut novellit jatkavat tätä ajatusta kysymällä muutamien ratkaisevan lisäkysymyksen: mitä tarkoittaa, että kertomus ”on” tai ”muotoutuu” (”take place”) jossakin mielessä? Edellyttääkö se intentionaalisuutta, järjestelyä, kommunikaatiota – vai pelkästään kognitiivisen ”kertomusskeeman” aktivoitumista? Nämä kysymykset voivat hyvinkin muodostaa monen fiktiivisen kertomuksen temaattisen ytimen – ja lisäksi ne ovat olennainen osa yhtä hyvin ensimmäisen kuin kolmannenkin persoonan kerronnan konventioita. Taiteellisesti konstruoiva ja kirjallista kommunikaatiota huokuva fiktiivinen mieli ei välttämättä *välitä* tietoisesti yhtään mitään; toisaalta narratologisen kommunikaatiomallin oletamat tekstuaalisten agenttien positiot ovat tajunnankuvauksessa tyypillisesti epävakaita – kommunikatiivinen epäsymmetria on tyypillisempää kuin symmetria. Fokalisoijat Emma Bovarysta Claireen yrittävät vallata kertojan aseman ja heijastelevat kommunikatiivisia piirteitä salatuissa mielenliikkeissään. Sen sijaan Fordin minäkertojat, jotka aivan ilmeisesti vaikuttavat tunnustuksellisilta puhujilta jossakin kuviteltavassa tilanteessa (vrt. retorisen narratologian määritelmään kertomuksesta: ”joku kertomassa jollekulle toiselle jossain tilanteessa ja joitain tarkoituksia varten jotain tapahtuneen”, Phelan 2005, 118; ks. myös Tammi 2009, 145), muotoutuvat osana kertomusta, joka ei heijastele lopulta ollenkaan kertomuspsykologisia eikä muitakaan määriteltyjä kerrottavuuden hyveitä.

Ymmärtääksemme tämänkaltaista kertomisen ja tajunnankuvauksen välistä dynamiikkaa meidän kannattaa osittain siis hylätä yhtä lailla kognitiivisen ”luonnollinen” luenta kuin myös klassisen narratologian luokitteleva lähestymistapa. Millä perusteella voisi väittää, että esimerkiksi lause ”En tiedä, mitä kaikkea ajattelin” sisältää yleisöstään tietoisien kertojaäänien, kun taas lauseen ”Minä olisin saattanut äkkiä saada päähäni tehdä hänelle pahaa, ja olisin helposti pystynyt tekemäänkin” on oltava fiktiivisen kerronnan tarjoama lipsahdus henkilöahmon salattuun mieleen? Diskursiivinen agentti on häivytetty, ja juuri tämä häivytyks on kerronnan elementeistä temaattisesti latautunein.

Kertomuksen lukemista on myös hyvin hanakala mieltää vuorotteluksi KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehysten välillä kuten jo edellä olen pyrkinyt osoittamaan. Tämänkaltainen erittely olisi sitä paitsi omiaan vain latistamaan sitä kerronnallista dynamiikkaa, joka syntyy liukumisesta kertomisesta kokemiseen ja takaisin. Eikö juuri kertovan fiktion monimielinen, kognitiivisesti kerrostunut rakenne mahdollista sen, että KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehukset hallitsevat yhtä aikaa? Chopinin *Heräämistä* analysoitaessa jo huomattiin, miten romaanikerronnassa henkilöhahmon kokemuksellisuus voi irtautua hahmon itsensä ulottumattomiin kirjalliseksi troopiksi, alistaiseksi ylemmän tason tekstuaaliselle kertojamielelle. Fordin novellien lukija kokee, että kokemus samanaikaisesti sekä kerrotaan että jätetään kertomatta. Näin myös novellin ”Oma rauha” otsikko saa monitulkintaisen merkityksensä: se voi yhtä hyvin viitata kapakan kulmapöydän yksityisyyteen kuin myös ihmismielen salattuihin alueisiin – paikkaan suojassa toisten katseilta, piiloon johon Clèvesin ruhtinatarkin pakenee (*le repos*).

Tämän tutkimuksen analyysit vievät lukijaa kohti sellaista käsitystä kirjallisesta tajunnankuvauksesta, jossa kokemuksellisuuden tuotettu ja projisoitu luonne korostuu. Lukija voi kokea fiktiivisen maailman vain kertojan tai (fokalisoivan) henkilöhahmon kautta; vastaavasti kohdetekstini tematisoivat tätä kokemuksen välitteisyyttä näyttämällä, miten niiden päähenkilöt konstruoivat omia ja toisten henkilöiden kokemuksia. Lisäksi nämä kertomukset tekevät näkyväksi kertomuksellisen kokonaisuuden luomiseen liittyvän monitasoisuuden. Esimerkiksi ”Jälleennäkemisessä” kokevan minän, kertovan minän ja lukijan kerronnalliset pyrkimykset jäävät kertomuksen lopussakin ristiriitaisiksi: kertoja myöntää tehneensä virhearvioita aiemmin – rakentaneensa kertomusta väärästä päästä – mutta ei kerronnan hetkelläkään tunnu saavuttavan sitä oman kokemuksensa ydintä, jota kohti myös kertomuksen lukija kurottaa.

Kuten aiemmissakin kohdeteksteissäni, myös tässä luvussa käsitellyissä Richard Fordin novelleissa taide ja todellisuus rinnastuvat. Tietoinen kertomuksen ja kokemuksellisuuden rakentaminen johtavat epäonnistumisiin, ja kokemuksen ja (kertomus)taiteen suhde tehdään

ongelmalliseksi. Yhtäältä estetisoivat kehykset korostavat kertojien tietoisuutta roolistaan kertomuksen välittäjänä. Toisaalta ne kuitenkin korostavat tajunnankuvauksen impressionistisuutta ja fiktiivisyyttä – todellisuuden vastaista ”suoraa” pääsyä toisen ihmisen tajuntaan.

Edellä olen tehnyt parhaani kritisoidakseni kognitiivista narratologiaa todistelemalla, miten kirjalliset kertomukset etualaistavat mielen toiminnassa tekstuaalisuuteen ja kirjalliseen rakenteeseen liittyviä ilmiöitä, eivätkä siten ole mielletävissä yksinomaan hyviksi esimerkeiksi todellisen ihmismielen toiminnasta. Liiallista kognitivismia voi kirjallisuudentutkimuksessa esiintyä ainakin silloin, kun tutkimuskohteemme alistetaan vain esimerkkitapauksiksi kognitiiviselle psykologialle. Toinen kognitivismin vaikutus näkyy siinä, miten fiktiivisiä mieliä koskevat uudet teoriat perustuvat lähes yksinomaan todellisten mielten tutkimuksessa kehitettyyn välineistöön. Miksi luemme kertovaa fiktiota? Yksi vastaus piilee sen omalaatuisessa näkökulmassa inhimilliseen kokemuksellisuuteen: se paljastaa kokemisen ja kertomisen välillä piilevän kuilun. Emmekö myös omassa elämässämme jää usein vaille vastausta, kun pohdimme ”Jälleennäkemisen” kertojan tavoin, että mikä olikaan alkusoittoa ja mikä olennaista?

Seuraavassa ja viimeisessä käsittelyluvussa tulen kääntämään väitteeni kuitenkin vielä kerran ympäri käyttämällä aiemmissa luvuissa analysoituja fiktiivisen kerronnan tekniikoita ja niihin elimellisesti kytkeytyneitä teemoja kehyksenä, jonka läpi tarkastelen esityksiä *todellisista* ihmismielistä. Myös Clinton-Lewinsky-skandaalin tarjoama kertomuksellinen aines heijastelee enemmän romaanimaisia kuin kertomuspsykologisia hyveitä, ainakin kun sille tehdään narratologista oikeutta.

VIII

NARRATOLOGI HARJOITTELIJANA VALKOISESSA TALOSSA: CLINTON–LEWINSKY -SKANDAALI JA KIRJALLINEN MIELI

The notion that sequences of real events possess the formal attributes of the stories we tell about imaginary events could only have its origin in wishes, daydreams, reveries. (White 1987, 24)

Kerronnallistamisesta kirjallistamiseen

Eivätkö lopultakin kaikki tee sitä – konstruoi kertomuksia niin omista kuin toistenkin kokemuksista? Mitä pidemmälle pääsemme tässä tutkimuksessa, sitä selvemmin henkilöhahmon, kertojan ja lukijan roolit kertomuksen punojina lankeavat yhteen. Edellä käsiteltyjen kohdetekstien analyysissä ja tulkinnassa ratkaisevaksi ovat käyneet kuitenkin *kerronnallisten tasojen väliset kynnykset ja ristiriidat*: Kuka lopulta järjestää kokemuksesta kertomusta ja kenen kustannuksella? Kuka tai mikä kertomuksen agenteista soveltaa aviorikoksen kirjallisia kehyksiä? Fiktiivisen tajunnan kuvausta ei voidakaan ongelmattomasti erottaa omaksi upotukseksi, fragmentiksi ”henkilön diskurssia” keskellä muuta kerrontaa: tajunta ja kertomus kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Päästään siis lähelle kognitiivisen narratologian esittelemää *kokemuksellisuuden* doktriinia, jonka mukaan kertomusmuoto ylipäättään perustuu tarpeelle jäsentää inhimillistä kokemusta (ks. Fludernik 1996, 12–13, 28–30, *passim*). Edellä on kuitenkin

myös tutkittu, miten kielellisillä ja kerronnallisilla keinoilla voidaan hämmentää tajunnankuvauksen lähdettä ja siten sen näennäistä autenttisuutta suhteessa fiktiivisen maailman todellisuuteen. Henkilöhahmot, jotka omaksuvat narratiivisia ja tekstuaalisia keinoja maailmansa hahmottamiseksi, haastavat kertomuksen hierarkian tuottamalla tajunnankuvausta niin muista henkilöahmoista kuin itsestäänkin. Olen esittänyt – vastoin luonnollisen narratologian premissejä – että kertovaa fiktiota usein leimaava kognitiivisten tasojen välinen ambivalenssi tuottaisi enemmänkin luonnotonta kokemuksellisuutta kuin heijastelisi ihmismielen arkipäiväisiä tapoja havainnoida itseä, toisia ja ympäristöä. Voidaanko näitä strategioita rajata kuitenkin pelkästään fiktion – saati pelkästään tulkinallisesti haastavan, kokeilevan fiktion – ominaisuuksiksi? Onko tekstuaalisesti tuotettu mieli yhtä kuin fiktiivinen mieli? Voiko luonnollinen (tosielämän) kertomuksellisuus saada luonnottomia (”kirjallisia”) piirteitä? Seuraavassa aion esittää Clinton-Lewinsky-mediaskandaaliin liittyviä tekstejä analysoimalla, että kaunokirjallisuuden läpi katsottuna kertomusmuoto näyttyy psykologisen selviytymiskeinon sijasta paremminkin *haaveena* – yhtä saavuttamaton kuin täydellinen romanssi, joka puolestaan voisi olla kirjallinen vastine kognitiivisten narratologioiden unelmalle, täydellisen narratiiviselle kokemukselle.

Tekstuaalisuuden ja kerronnallisuuden käsittelyä laajennetaan siis nyt *ei-fiktiivisiin* teksteihin. Kokemuksen ja kerronnallisuuden saumattoman yhdistämisen sijasta tässä luvussa paremminkin riitautetaan arkikokemuksen ja tekstuaalisten strategioiden suhde. Analysoitava tekstien mosaiikki koostuu elämäkerrallisista, juridisista ja journalistisista teksteistä, mutta kolme kirjamuodossa julkaistua tekstiä ovat keskiössä: Andrew Mortonin kirjoittama elämäkerta *Monica's Story* (1999; *Monican tarina* 1999), Bill Clintonin omaelämäkerta *My Life* (2004; *Elämäni* 2004) ja erikoissyyttäjä Kenneth Starrin Clintonin valapattoussyytettä varten laatima raportti *The Starr Report* (1998).¹

1. Kohdetekstit skandaalin ympäriltä on valittu sen perusteella, miten ne parhaiten valottavat ajankohtaisten kertomustieteellisten kysymysten käsittelyä. Samalla ne tarjoavat – ainakin näennäisesti – kolmen tapauksen kannalta tärkeimmän ”mielen” näkökulmat tapahtumiin: *The Starr Report* on skandaalin avainteksti,

Pyrin osoittamaan, että tapauksen asettaminen kirjallisiin kehyksiin ei ole vain tämän tutkimuksen tekijän narratologis-retorinen temppu tai kirjallinen pakkomielle, vaan lukustrategia, johon tutkittavien tekstien kerronnalliset ja temaattiset piirteet houkuttavat kirjallisuuden konventioita tuntevaa lukijaa. Siten on myös tarkoitus asettaa vielä kerran rinnakkain ja vastakkain klassisen ja jälkiklassisen narratologian premissejä: toisaalta, strukturalistisen narratologian juuria kunnioittaen, lähtökohtana on tutkittavien tekstien *kirjallisuudellisuus*; toisaalta taas tutkitaan, miten tämä kirjallisuudellisuus syntyy, kun tutkittavat tekstit ja niiden yhdistelmät toteuttavat (ja haastavat) *kerronnallisuutta* (*narrativity*; vrt. Fludernik 1996, 34; Bal 1999, 21). Saman tien on – jälleen – sanouduttava irti käsityksestä, jonka mukaan nämä kaksi representaation ominaisuutta lankeaisivat yhteen. Radikaaleimmassa muodossaan tämän ajatuksen esittää Mark Turner väittäessään, että ihmiskognition kyky kerronnallistaa kokemusta on *kirjallinen* kyky (Turner 1996, 5; ks. myös Palmer 2004, 186). Tässä luvussa väitetäänkin, että Clinton–Lewinsky-skandaalin kirjallisuudellisuus syntyy sen kyvyssä *vastustaa* prototyyppistä kertomusmallia ja psykologisoivia tulkintoja. Tämä mahdollisuus piilee skandaalia käsittelevien tekstien arkipäiväisyyttä ja koherenssia purkavissa anomaliaissa. Ne vaativat tulkitsijakseen kirjallisen mielen, joka herkistyy arkikokemusta järjestävän kognition ja tekstuaalisten strategioiden eroavaisuuksille.

Millä perusteella Clintonin ja Lewinskyn tapaus voidaan siis asettaa kirjallisiin kehyksiin? Miten se vastustaa luonnollisen narratologian logiikkaa? Tämä analyysi keskittyy kolmeen piirteeseen, jotka lähentävät tutkittavia ei-fiktiivisiä kertomuksia edellä käsiteltyihin fiktiivisiin teksteihin: (1) skandaalin yksityiskohtien ja kokonaisuuden välisiin ristiriitoihin ja säännönmukaisuuksiin toisaalta kertomuksellisesta, toisaalta poeettisesta näkökulmasta, (2) kertomuksen toimijoiden

joka paljasti romanssin yksityiskohdat yleisölle mutta myös loi erikoisyyttä Kenneth Starrin kyseenalaisen ”hahmon” julkisuudessa; *Monica’s Story* on ainoa laajempi julkaistu teksti, joka pyrkii rekonstruoimaan Lewinskyn näkökulman; *My Life* puolestaan tarjoaa vertailukohtaksi juridiselle, journalistiselle ja elämäkerralliselle kerronnalle omaelämäkerralliset strategiat. Clintonista on olemassa useita elämäkertoja, mutta viittaa tässä tutkielmassa vain John F. Harrisin teokseen *The Survivor: Bill Clinton in the White House* (2005).

tajunnankuvaukseen ja kokemuksellisuuden ilmenemiseen sekä lopulta (3) kerronnalliseen sulkeumaan toisaalta psykologisena, toisaalta kirjallisena pyrkimyksenä.

Kun Yhdysvaltain presidentin Bill Clintonin suhde Valkoisen talon harjoittelijaan Monica Lewinskyn tuli ilmi vuonna 1998, amerikkalainen yhteiskunnallinen keskustelu tuotti huomattavan määrän rekonstruktioita Clintonin ja Lewinskyn tajunnanliikkeistä. Moni huomasi saman kuin Jonathan Lear, joka kysyi *The New Republicissa*: ”Onko maailmanhistoriassa ketään jonka yksityiselämä olisi ollut tarkemman julkisen syynäyksen kohteena?” (Lear 1998, 25). Lear viittaa Clintoniin, mutta samaa voi sanoa Lewinskyn kohtalosta. Elämäkerrallisten detaljien täyttämää muotokuvia luotiin niin vakavassa kuin vihteellisessäkin mediassa. Yleensä niissä korostettiin Lewinskyn hahmon kaksijakoisuutta ja tästä syntyviä tulkinnallisia ongelmia; näin esimerkiksi alustaa omaa versiotaan *The Washington Post* (24.1.1998):

Tämä selvitys Lewinskystä perustuu kymmenien hänet Kaliforniassa, Oregonissa tai Washington D.C:ssä tunteneiden ihmisten haastatteluihin; mukana on naapureita, opettajia, luokka- ja työtovereita. Joitakin tietoja saatiin myös poimittua oikeudenkäyntiasiakirjoista ja muista Washington Postin saamista dokumenteista. [...] Kaiken takaa paljastuu tarina oudoista yhteentörmäyksistä: siihen sekoittuu itärannikon poliittista valtaa ja länsirannikon pintaliittoa, kurittomuutta ja kovaa työtä, kunnianhimoista jahtaamista ja lapsellista ryntäilyä. Ehkä juuri siksi niin monet ihmiset ovat niin montaa mieltä naisesta tarinan keskellä. (Leen 1998, A01)

Todellisten mielten representoimisessa on kuitenkin ongelmansa; kuten Elaine Showalter huomauttaa, ”toisin kuin romaanihenkilöt, kulttuurintutkimuksen kohteilla kuten Lewinskyllä on huolestuttava kyky tuoda esiin omia jääräpäisiä näkemyksiään siitä keitä he ovat ja mitä heidän tarinansa tarkoittavat” (Showalter 2001). Naispuolisten julkisuudenhenkilöiden elämäkertojen kirjoittajana tunnettu

Andrew Morton ilmoittaa *Monican tarinan* alkulehdillä, että hänen tarkoituksensa on löytää oikeudenkäyntiprosessin ja sensaatiohakuksen lehtikirjoittelun syrjäyttämä ”todellinen Monica Lewinsky”,

- (1) häneltä vaadittiin rohkeutta päästää minut vapaasti ja kenenkään valvomatta temmeltämään sydämensä syvimmissä sopukoissa [...] minulla oli edessäni kiehtova tarina rakkaudesta, petoksesta ja pakkomielteistä – tarina, jonka väittäely presidentin syyllisyydestä tai syyttömyydestä virkarikokseen oli jättänyt kokonaan varjoonsa. Pohjimmiltaan tässä tarinassa kerrotaan vain siitä, kuinka kehittymätön ja herkästi haavoittuva nuori neito matkustaa Washingtoniin ja lankeaa siellä maailman mahtavimman miehen pauloihin. Mahtava mies on itsekin sisäisesti rikki ja epävarmuuden ja kiihkeiden halujensa raastama. (*MT*, 13–14)²

[...] to delve into the inner recesses of her heart without any editorial control [...] here was a fascinating story of love, betrayal and obsession, and one that had been obscured by the legal debate about impeaching the President. At heart, it is the tale of how an immature and emotionally vulnerable young woman came to Washington and fell for the most powerful man, himself a flawed individual riddled with doubt and desire. (*MS*, 5)

Samoin kuin Mortonin prinsessa Diana -elämäkertojen, myös *Monican tarinan* on tarkoitus antaa ”ääni” julkisuuden riepottelemalle naiselle. Elämäkerta perustuu Lewinskyn ja hänen lähipiirinsä haastatteluihin, mutta samoin perustuu myös julman intiimeistä yksityiskohdistaan tunnettu *The Starr Report*; toinen teksteistä on romaanimaisia kerroman keinoja soveltava romanttinen kertomus ”kypsymättömästä ja haavoittuvaisesta nuoresta naisesta”, toinen juridinen selvitys niistä syistä, miksi presidentti Clinton tulisi asettaa virkasyytteeseen. Molempien tekstien tarkoitus on päästä käsiksi *totuuteen*, toisen sisäiseen

2. *Monican tarinan* lainaukset noudattavat pääosin julkaistua suomennosta, mutta olen muokannut käännöstä kohdissa, joissa se on poikennut ratkaisevasti alkukielisestä.

(”without any editorial control”) ja toisen ulkoiseen (kuten juridinen fraasi kuuluu, ”there is substantial and credible information that [...]”). Kuitenkin tekstien kerronnallisista strategioista on löydettävissä yhtäläisyyksiä. Emotionaalisen syväluotauksen retoriikkaa soveltava elämäkerta perustuu tietenkin yritykselle luoda Lewinskyn näkökulma, mutta myös *The Starr Report* nojaa vahvasti yksilölliseen kokemuksellisuuteen. Raportin kronologisesti etenevä kertomusosuus (”Narrative”) paikoin suorastaan jäsentyy Monican tunnetilojen mukaan ja on jaettu sellaisten otsikoiden alle kuten ”Emotional Attachment” tai ”Ms. Lewinsky’s Frustrations”.³

Kuten johdannossa todettiin, Dorrit Cohn on kuuluisasti nimenmennyt tajunnankuvauksen piirteeksi, joka erottaa fiktion muista kertomuksen tyypeistä sekä todellisesta kokemuksesta (Cohn 1978, 5–7 ja 199/2006, 27). Tässä tutkimuksessa on osin sitouduttakin Cohnin väitteeseen, sillä edellisissä luvuissa on toistamiseen korostettu tajunnankuvauksen *kirjallista* luonnetta. Tämä tutkimukseni läpi kulkeva väite ei kuitenkaan liity representaation ja toden suhteeseen vaan siihen, miten fiktiiviset mielet rakentuvat kirjallisten mekanismien ehdoilla ja siten myös tematisoivat näitä samoja mekanismeja – ja niiden reunaehtoja. Siirtymällä ei-fiktiivisten tajuntojen kuvaukseen – tai paremminkin siihen, miten todellisia mieliä voidaan tekstuaalisesti (re)konstruoida – haluan osoittaa lopulta sen, miten ratkaisevassa roolissa ovat lukijan kirjalliset kehykset. Monica Lewinsky on muutakin kuin tekstuaalinen konstruktio, mutta kirjoitetut esitykset hänen kokemusmaailmastaan aktivoivat lukijan tulkintaprosessissa osin samat lukutavat, joita sovelletaan kertovaan fiktion. Siten kirjallinen mieli ei noudata uskollisesti generarajoja eikä palaudu diskurssin totuusarvoon. Seuraavassa tutkitaankin, miten sekä *Monican tarinan* journalistisessa, haastattelumateriaaliin perustuvassa kerronnassa että myös *The Starr Reportin* juridisessa raportoinnissa on kaunokirjallisia

3. Lewinskyn näkökulma hallitsee *The Starr Reportia* jo siitäkin syystä, että hänen todistajanlausuntonsa sekä Yhdysvaltain senaatin kuulustelussa että suuren valamiehistön edessä olivat hyvin tarkkoja. Lewinskyn kyky muistaa pienimmätkin yksityiskohdat herätti yleisössä ihmetystä ja vahvasti joidenkin käsitystä hänestä pyrkyrinä ja manipulaattorina, joka olisi lopulta masinoanut koko tapahtumasarjan jo kertomuksellisista (toisin sanoen kaupallisista) syistä. (Vrt. Berlant & Gallop 2001, 263.)

tendenssejä, jotka ovat pitkälti seurausta käytetyistä tajunnankuvaus- ja näkökulmatekniikoista.

Skandaaliin liittyvät tekstit tukevat kaikkein yksinkertaisinta kertomuspsykologista käsitystä kertomusmuodon ja identiteetin yhteydestä: tarve konstruoida Clintonin tai Lewinskyn mieli (mitä ihmettä Clinton oikein ajatteli? mitkä olivat Lewinskyn motiivit?) yhdistyy geneerisesti ehjän kertomusmallin kaipuuseen (vrt. esim. Hyvärinen 2010, 135–138). Olen liittänyt kerronnallistamisen intohimon aviorikoksen ja kielletyn romanssin avainasemaan kertovassa fiktiossa; myös Clinton–Lewinsky-skandaalin yhteydessä vellone mediakeskustelu palauttaa tapauksen herättämän ihmetyksen geneerisiin kysymyksiin. Näin kuvaa James R. Kincaid suuren yleisön lajityypittelyyn liittyviä vaikeuksia tämän tarina-aineksen äärellä:

Ehkä meitä ei niinkään häiritse, ettemme onnistu asettamaan Billiä ja Monicaa pornografisen kertomuksen rooleihin, vaan myötäelävä halumme nähdä heidät pienessä ja surullisessa inhimillisessä draamassa. Ehkä tapaus muistuttaa meitä enemmän sitcom-sarjoista kuin ylevästä tragediasta tai laadukkaasta eroottisesta viihteestä. [...] Me toivomme, että Billillä ja Monicalla voisi sujua vähän paremmin, koska heidän mitättömät hairahduksensa eivät oikeastaan edes ansaitse tulla kerrotuiksi niissä tarinoissa, joita niistä kuitenkin yritetään kehitellä. [...] Meillä on tarina, joka surkean eksyneenä etsii omaa lajityyppiään. (Kincaid 2001, 81–82)

Lajityypit, jotka Kincaid toteaa houkutteleviksi mutta lopulta epäsopeimmiksi, edustavat prototyypisimmillään kognitiivisen narratologian ihannemallia. Ne tukeutuvat kaavamaisuuteen, yhtenäisyyteen ja ilmeiseen loppuratkaisuun eli sulkeumaan. Sen sijaan ne lajityypit, joihin Kincaidin mukaan Monican ja Billin tarina lopulta asettuu yleisön silmissä – ”pieni ja surullinen” psykodraama tai tilannekomedialla – sallivat paremmin katkonaisuuden, avoimen rakenteen ja ristiriitaisuudet. Koko tapausta tuntuukin hallitsevan jonkinlainen kertomusmaisuuksien ja sen puutteen ristipaine. Kuten Kincaid toteaa,

henkilöiden edesottamukset eivät vähäpätöisyydessään oikeastaan edes ole tarinoiden arvoisia. Tapaus ikään kuin hakeutuu koko ajan valmiisiin kerronnallistamisen uriin ja samaan aikaan lipsuu niiltä pois: se kutsuu konstruoimaan syitä, seurauksia ja kokemuksellisuutta ja samaan aikaan osoittaa nämä yritykset naurettaviksi. Juuri tähän kertomukselliseen tasapainottomuuteen perustuu se klassikkoasema, jonka skandaali on saanut jälkimodernissa länsimaisessa kulttuurissa.

Mieke Bal (1999) ehdottaa ratkaisuksi kertomus-käsitteen ryöstö-*viljelyyn* tutkimusta, joka kertomuksien sijasta suuntautuisi *kerronnallisuuteen esittämisen tapana*, joka läpäisee eri kulttuuriset muodot mutta jonka läsnäolo ei ole absoluuttista eikä jokaisen kulttuuriartefaktin kohdalla edes hallitsevaa: ”[e]i niin että kaikki kulttuurissa *on* kertomusta, vaan että kaikessa kulttuurisessa on myös kerronnallinen puolensa” (emt. 19; kursiviivi alkup.). Tämä tutkimuskohteen muutos jostakin *oliosta* (kertomuksesta) esittämisen *moodiin* (kerronnallisuuteen) vapauttaisi Balin mukaan joistakin harhakäsityksistä, joita kertomuksiin saatetaan liittää, kun niitä käsitellään tietynlaisina objekteina. Yksi näistä harhakäsityksistä on kertomuksen *totuudellisuus*, joka liittyy myös kyseenalaiseen koherenssin vaatimukseen (emt. 21). Esimerkiksi Jerome Brunerin klassikkoartikkeli ”The Narrative Construction of Reality” (1991) lähtee liikkeelle kokemuksen narratiivisesta luonteesta, mutta päättyy ymmärtämisprosessin sijasta tarkastelemaan itse kertomuksen ominaisuuksia kuten diakronisuutta, motivaatiota ja geneerisyyttä. Kukin ominaisuus rakentaa oletusta tämän kertomusolion sisäisestä koherenssista. Kuitenkin kognitiivisen narratologian lähtökohdan tulisi olla itse kerronnallistamisen prosessissa; Fludernikin korostama kerronnallistaminen on ”jonkin [tekstin] tekemistä kertomukseksi pakottamalla se kerronnallisuuden muottiin” (Fludernik 1996, 34). Edellä on kuitenkin kritisoitu myös Fludernikin esittämää kerronnallistamisen mallia, koska se ei kuvaa tekstien lukijoissa aiheuttamia ristiriitaisia impulsseja: erityisesti kirjallisen narratologian – miksei tietysti myös luonnollisia kerrontatilanteita käsittelevän – kannalta kiinnostavimpia ovat tapaukset, joissa eri kerronnallistamisen kehykset joutuvat ristiriitaan keskenään. Ristiriidan täytyy kuitenkin kummuta

siitä tekstistä, jota lukija pyrkii kerronnallistamaan. Joudummeko siis sittenkin kehälle, josta Tammi huomauttaa: ajatus kertomuksellisuudesta lukijan skeemana palautuu väistämättä takaisin siihen, mistä oli tarkoitus irrottautua, kerronnallistettavan tekstin (tai kokemuksen) ominaisuuksiin (Tammi 2009, 146) – ja kognitiivinen narratologia kiertyy siis takaisin klassiseen narratologiaan, pahamaineiseen ”kertomuksen kielioppiin”?

Edellä on havaittu, että fiktiivisissä tajunnan kuvauksissa leikitään usein kertomuksen koherenssin vaatimuksella. Esimerkiksi Kate Chopinin *The Awakening* -romaanissa kertoja rakentaa Ednan sekalaisista havainnoista eheää emansipaatiokertomusta, mutta lukijan kannalta henkilöhahmon kyvyttömyys reflektoida omaa kokemustaan syö uskottavuutta ekstradiegeettisellä tasolla tuotetulta mytologiselta kehykseltä. Myös jälkimodernististen kohdetekstien (kuten Emmanuèle Bernheimin *Sa femmen* ja Richard Fordin novellien) henkilöhahmot, jotka spekuloiivat toisten henkilöiden tajunnanliikkeillä, luottavat kertomukselliseen koherenssiin. Siten he päätyvät käyttämään fiktion keinoja vieraan mielen tuottamiseksi. Ja edelleen, jo *Clèvesin ruhtinattaresta* ja *Vaarallisista suhteista* lähtien, tämä ”vieras mieli” on usein juuri subjektin oma tajunta, jonka kielellistäminen ja kerronnallistaminen tekevät vieraaksi. Tästä tajunnankuvauksen perimmäisestä mahdottomuudesta – sen ikuisesta antinarratiivisesta tendenssistä – johtaa analogia todellisten mielten kuvaukseen: myös Clintonin ja Lewinskyn suhdetta käsittelevissä teksteissä koherenssilla ja valmiilla kertomusmalleilla (”here was a fascinating story of [...]”; ”At heart, it is the tale of [...]”) pyritään paikkaamaan sitä tosiseikkaa, että kyseisten henkilöiden motiiveihin ei lopulta ole pääsyä. Tämä kerronnallisen koherenssin vaatimus yhdistää juridista kertomusta ja elämäkertaa, mutta myös omaelämäkertaa (vrt. Eakin 2004): Clintonin *Elämäni* dramatisoi osaltaan tätä yhteyttä toisten mielten ja oman mielen kerronnallistamisen välillä. Tarkoitukseni on kuitenkin osoittaa, että mikään näistä yksittäisistä kertomuksista ei ole se versio, jonka tapauksen ”lukija” konstruoi. Koherenssin sijasta hallitsevaksi nousee eri tarinamallien ristiriitaisuus ja sen myötä tulkinallinen ambivalenssi, joka houkuttelee poeettiseen luentaan.

Jos konventionaalisinkin tajunnankuvaus herättää lukijassa herkkyyden arkikokemusta järjestävän kognition ja tekstuaalisten keinojen eroavaisuuksille, miksi tämä kirjallinen mieli lopettaisi toimintansa, kun romaanin kannet suljetaan? Kirjallisuuden konventioita vasten luettuna voimme huomata, että helposti samastuttavan tosielämän kertomuksen sijasta Clintonin ja Lewinskyn tapaus muistuttaa kuvausta Charles Bovaryn hatusta: kaninnahkaisia vinoneliöitä ja monimutkaisia nauhakuvioita edustavat skandaaliin liittyvät monenmoiset tekstit juridisista asiakirjoista omaelämäkertoihin. Keskenään ristiriitaisten kertomusten versiot inhimillisestä kokemuksellisuudesta – siitä, miltä asianosaisista tuntui – toimivat psykologisten selitysmallien sijaan paremminkin ”jonkinmoisina tupsun korvikkeina”. Charlesin hatusta ei voi lopulta muodostaa minkäänlaista järkeenkäypää kokonaiskuvaa, eikä myöskään Clintonin ja Lewinskyn tapauksesta saa sellaista ehjää rakennelmaa, jota voisi nimittää kertomukseksi tapahtumien kulusta ja niiden kokijoista. Siksi tapausta onkin mielekkäämpää lukea kuin monimutkaista, lukuisia epäluotettavia tarinalinjoja ja kätkettyjä yhteyksiä sisältävää modernistista romaania, jossa koko kokemuksesta kertomisen mahdollisuus kyseenalaistetaan.

Palimpsesti ja poeettinen oikeus

Clintonin ja Lewinskyn ensimmäistä seksuaalista kohtaamista on tietenkin kuvattu monesta näkökulmasta. Kuvauksiin liittyi myös ristiriitaisia kerronnallisia motiiveja – suorastaan intohimoja:

- (2) He tapasivat Stephanopoulosin työhuoneessa ja palasivat jälleen yksityisten työhuoneen puolelle. Tällä kertaa työhuone oli pimeänä. [...] Lewinskyn mukaan hän ja presidentti suutelivat. Lewinsky avasi takkinsa; hän joko avasi rintaliivinsä tai presidentti nosti liivit ylös; ja presidentti kosketti Lewinskyn rintoja käsillään ja suullaan.

They met in Mr. Stephanopoulos's office and went again to the area of the private study. This time the lights in the study were off. [...] According to Ms. Lewinsky, she and the President kissed. She unbuttoned her jacket; either she unhooked her bra or he lifted her bra up; and he touched her breasts with his hands and mouth. (*SR*, 81)

- (3) Seuraavat minuutit Monica muistaa kuin eilisen päivän, tosin yltiöromanttisessa valossa. [...] Hetken huumassa he menivät pian paljon edellistä pidemmälle, aukoivat nappeja ja tutkivat käsin toistensa vartaloa. Ja sitten, kuten Kenneth Starrin tutkimusraportissa niin karusti ja nöyryyttävästi sanotaan: ”neiti Lewinsky harjoitti suuseksiä Yhdysvaltain presidentin kanssa”. [...] Monica palasi kotiin vasta pikkutunneilla pää yhä pilvissä, leijuen presidentin kölninveden tuoksussa, suorastaan juopuneena tuosta ensimmäisestä yhteisestä illasta. (*MT*, 90–93)

Monica's recollection of the next few moments is vivid, if romantically colored. [...] Soon, in the intensity of the moment, the encounter had become a good deal more intimate, their clothing unbuttoned, their hands exploring each other. Then, in the unlovely and degrading language of Kenneth Starr's report, "she performed oral sex on him." [...] She arrived home on cloud nine, still floating on the smell of his cologne and the intoxication of their first evening alone together. (*MS*, 72–74)

- (4) Hallinnon seisokin aikana vuoden 1995 lopulla, jolloin hyvin harvojen ihmisten sallittiin saapua Valkoiseen taloon ja siellä työskentelevät ihmiset raatoivat myöhäiseen iltaan asti, meillä oli sopimaton kanssakäyminen Monica Lewinskyn kanssa, ja tein samoin vielä muissakin tilanteissa. [...] Inhosin itseäni sen vuoksi ja sanoin hänelle tavatessani hänet uudelleen myöhemmin keväällä, että olin tehnyt väärin itseäni, väärin perhettäni ja väärin häntä kohtaan ja etten voisi tehdä enää niin. (*E*, 765)

During the government shutdown in late 1995, when very few people were allowed to come to work in the White House and those who were there were working late, I'd had an inappropriate encounter with Monica Lewinsky and would do so again on other occasions [...] I was disgusted with myself for doing it, and in the spring, when I saw her again, I told her that it was wrong for me, wrong for my family, and wrong for her, and I couldn't do it anymore. (*ML*, 773–774)

Niin erikoissyöttäjä Starrin (2), elämäkerturi Mortonin (3) kuin myös omaelämäkertaansa kirjoittavan Clintonin (4) kertomuksilla tapahtumista on kaksi keskeistä tavoitetta: luoda eheä ja uskottava syiden ja seurausten ketju sekä vakiinnuttaa tämän eheyden avulla oma versionsa psykologisesta totuudesta tapahtumien taustalla. Kertomusten toimijoiden – Clintonin ja Lewinskyn – sisäisyyttä ja tapahtumien syy-seuraussuhteita rakentavat kuitenkin myös moninaiset kirjalliset konventiot, eivät ainoastaan kognitiiviset kehykset.

Republikaanisen erikoissyöttäjä Kenneth Starrin laatiman raportin ilmeinen tarkoitus oli suistaa Clinton vallasta, ei pelkästään osoittamalla valapattoussyytteet todeksi vaan vaikuttamalla paljon laajemmin siihen, kuinka Clintonin persoonallisuutta arvioitiin (amerikkalaisessa poliittisessä elämässä keskeinen pelikenttä on juuri nk. *character judgement*). Starrin kertomuksessa Clintonin ja Lewinskyn ensimmäisestä seksuaalisesta kohtaamisesta esiintyykin pimeässä kopeloiva hahmo, joka intohimon ajamana tosiaan vaikuttaa toimivan ”pimeässä”, sokeana tekonsa seuraamuksille. Starrin kuvaus herättää kuuluisan kirjallisen esikuvan: markiisi de Saden pornografisissa klassikkokertomuksissa – parhaimmillaan juuri *Vaarallisten suhteiden* yhteydessä analysoidussa *Justinessa* – toistuu toistumistaan kaava, jossa apua hakemaan tullut kaunotar joutuukin vaikutusvaltaisen miehen fantasioiden toteuttajaksi. Sadistisessa kertomusmallissa uhri vieläpä suljetaan julkisen vaikutusvallan ja hyveen kulissien taakse, usein esimerkiksi kirkon tai luostarin alla piileviin vankityrmiin. Starrin raportin synnyttämä analogia mahtimiehen pimeään sisäiseen puoleen ja sen paljastumiseen on ilmeinen. Starrin raportissa pornografisen kertomuskaavan etene-

minen tyssää kuitenkin silmiinpistävästi toisenlaisiin lajityypillisiin vaatimuksiin. Epäselvyys siitä, avattiinko rintaliivit todella vai ei, heijastelee vaatimuksia todistusaineiston totuudenmukaisesta esittämisestä juridisessa tekstissä. Tässä tapauksessa todistusaineistoa ovat kuulustelupöytäkirjat ja niihin kirjatut Lewinskyn epävarmat lausunnot. Kun pornografisen ja lainopillisen kertomuksen lajikonventiot kohtaavat, syntyy toisaalta merkitysten epävakautta, toisaalta kielellistä ja rakenteellista parallelismia. Juridiset pikkutarkkuuden vaatimukset nimittäin rinnastuvat pornografiisiin konventioihin, joihin Saden kuuluisan esimerkin mukaan kuuluu intohimoinen suhtautuminen pienimpiinkin ruumiillisiin yksityiskohtiin ja fantasioiden toteuttamisen käytännön järjestelyihin: rintaliivit joko avattiin tai nostettiin ylös.

Tätä Starrin raportin värittämää kerronnallis-psykologista taustaa vasten syntyi *Monican tarina*, joka tukeutuu hyvin toisenlaisiin lajikonventioihin. Morton valitsee rekisterinsä naisille suunnatusta romanttisesta taskukirjaviihteestä, jossa seksuaalinen kanssakäyminen on korkein tunteen ilmaisun muoto. Tuloksena on hyvin erilainen reitti henkilöhahmojen sisäisyyteen kuin Starrin raportissa. Tämä kertomuksellinen kaava on käynyt Mortonin lukijoille tutuksi jo prinsessa Dianan elämäkertoista (*Diana: Hänen tarinansa*; *Diana: Her True Story*, 1992, ja *Diana: In Pursuit of Love*, 2004). Lewinskyn elämä onkin *Monican tarinassa* mahdutettu samaan muottiin kuin Dianan: syömishäiriöt, epävakaa perhetausta, viaton mieli ja bovariaaninen taipumus uskoa romanttisiin kertomusmalleihin rakentavat molemmista naisista kirjallisuudesta tuttua hyväuskoisen ja hyväksikäytetyn *ingénueen* hahmoa. Kuitenkin, jos Starrin pornografisen kertomuksen katkaisevat juridisen tekstin vaatimukset, Mortonin kerrontaa häiritsee väistämättömän edeltäjän jatkuva läsnäolo. *The Starr Report* kuultaa kerronnan läpi ja nousee paikoin pintaan kertojan vaivaantuneen kommentaarin saattelemana (kuten esimerkissä 3). *Monican tarinan* empaattinen kertojaääni on pakotettu kertaamaan Lewinskyn noloimattakin tempaukset – esimerkiksi pikkuhousujen vilauttelun presidentin nenän edessä Valkoisen talon henkilöstöiltamissa – koska ne ovat jo valmiiksi osa tietäväisten medialukijoiden kollektiivisesti keräämää

kertomusaineistoa. Mortonin ja Starrin tekstien suhdetta toisiinsa voi kuvata narratologisen oppi-isän Gérard Genetten käsitteellä *palimpsesti*⁴. Termi on alun perin tarkoittanut kirjoitusalusaa, jota käytetään uudestaan pyyhkimällä vanha teksti pois. Termin metaforinen merkitys liittyy ennen kaikkea siihen, että palimpsesti kantaa jälkiä edellisistä teksteistä. Genetten termein *Monican tarinan* väistämätön kohtalo on olla Starrin raportin *hyperteksti*, palimpsestin päälle kirjoitettu toinen kerros (ks. Genette 1997a, 5).

Ehkä juuri kertomusaineuksen palimpsestisuus on vaikuttanut siihen, että kirjallisesta naiviudesta huolimatta Lewinskyn elämäkerta hallitsee metatekstuaalisuus, tapahtumien sovittelu erilaisiin kirjallisiin ja kulttuurisiin tarinamalleihin. Mortonin kertojaääni liittyy romanttisessa juhllisuudessaan siihen samaan romaneskiin tunteenkuvauksen traditioon, jota *Madame Bovary* ironisoi jo puolitoista vuosisataa aikaisemmin: aviorikoksen kehys on ilmeisen kömpelöllä tavalla kielellis-kirjallisten konventioiden tuotosta. Illuusio yksilöllisestä kokemuksesta syntyykin kirjallisessa sfäärissä, joka jää naiivin henkilöahmon tavoittamattomiin.

- (5) [...] Monica otti tiedon vastaan pelosta ja innon sekaisin tuntein; riemuiten jälleennäkemisestä ensirakastajansa kanssa, mutta samalla peläten ajautumista takaisin aviorikoksen arkeen: varastettuihin hetkiin, repiviin riitoihin, katkeraan petokseen, itkuisiin sovintoihin ja syyllisyyden aiheuttamaan jännitykseen. (muokattu suomennoksesta *MT*, 65)

It was news that Monica greeted with a mixture of eagerness and dread; with exhilaration at the prospect of seeing her erstwhile lover, but fear that she would be even more frequently driven back into the extra-marital routine of stolen moments, scratchy arguments, bitter betrayal, tearful reconciliation and guilty excitement. (*MS*, 50)

4. Kirjallisuustieteeseen termi on alun perin Philippe Lejeune (ks. Prince 1997, ix), mutta tunnetuksi käsite on tullut ennen kaikkea Genetten arkkimetaforana tekstienvälisyydelle.

Mortonilaisessa kerronnassa tunteenkuvaukseen käytetyt ilmaukset ovat ilmeisen metonymisia (”stolen moments, scratchy arguments, bitter betrayal, tearful reconciliation and guilty excitement”), niiden tarkoituksenakin on laukaista viihdekirjallinen uskottomuuskuva. Samaan aikaan tämä prorotyypinen kokemuskehys pyrkii asettamaan nimenomaan Lewinskyn lukijan sympatioiden kohteeksi. Esimerkissä (5) mainittu ensirakastaja ei ole Clinton vaan Lewinskyn draamanopettaja, jonka todistajanlausunnot ja haastattelut Clinton-Lewinsky-tapausten yhteydessä vahvistivat Lewinskyn mediakuvaa pakkomielleisenä perheenrikkोजना. Yksi *Monica’s Storyn* kertojan pyrkimyksistä on epäilemättä purkaa juuri tätä käsitystä esittelemällä Lewinsky Flaubertin Emman kaltaisena aviorikoskehyksen *ubrina*:

- (6) Runous vetosi [...] Monican yltiöromanttiseen sieluun, etsihän hän itse koko ajan valkean ratsun selässä saapuvaa ritaria, suurta hurmuriiaan. Monica on lopultakin hyvin tunneherkkä nuori nainen, joka rakastaa antiikkihuonekaluja, ruusuja ja kaikkea äärettömän naisellista. Hän tunnustaakin: ”Minä itken usein ja herkästi” [...] Monican romanttisuus ja rakkauden ja turvallisuuden etsintä ajoivat hänet useisiin lyhytaikaisiin seurustelusuhteisiin. (*MT*, 49–50)

Poetry appealed to the eternal romantic in Monica’s character, itself a part of her endless search for a white knight who would gallop up on his charger and sweep her off her feet. She is a sentimental young woman who loves antiques, roses, and very feminine decorations, and admits, “I cry very easily.” [...] Monica’s romantic spirit, her search for security and love for emotional nourishment, led her into a series of inconclusive relationships. (*MS*, 36–37)

Edellä olen jo viitannut siihen, että skandaalin kirjallinen ja kertomuksellinen arvo ei suinkaan jäänyt huomaamatta sen paremmin medialta kuin tiedeyhteisöltäkään. Silti tapausta ei ole varsinaisesti tutkittu tekstianalyttisesti. Yksi syy tähän saattaa olla juuri aviorikoksen ja kielletyn romanssin kehysten kuluneisuus: tapauksesta tuotetut kertomukselliset

aihelmat ovat ilmeisiä ja automatisoituneita. *Monican tarinan* kerronta paljastaa paikoin oivasti tämän yksitasaisuuden. Mortonin kertojaääni rakentaa lukijan eteen ne kirjalliset kehykset, joihin sankaritar erehtyy luottamaan (”etsihän hän itse koko ajan valkean ratsun selässä saapuvaa ritaria”), vain langetakseen itse samaan kielelliseen ansaan (”kiehtova tarina rakkaudesta, petoksesta ja pakkomielteistä”). Nämä kerronnalliset ja kielelliset kehykset korostuvat, koska juuri niillä Morton yrittää taistella Starrin ”karua ja nöyryyttävää” kilpailevaa kertomusta vastaan.

Onneton asema palimpsestin päällimmäisenä kerroksena lankesi Clintonin omaelämäkerralle. *Elämäni* ilmestyi kuusi vuotta skandaalin puhkeamisen jälkeen tilanteeseen, jossa tapahtumista ja henkilöhaamoista oli kirjoitettu jo lukemattomia versioita. Siksi Clintonin omalta versiolta odotettiin suuria niin syiden ja seurausten kuin psykologisen totuudenkin paljastajana. Pettymystä ilmaistiin laajasti, kun Clintonin moralistinen kertomus lankeemuksista ja niiden sovittamisesta julkaistiin. Kognitiivis-psykologisten perusoletusten valossa lopputuloksen olisi kuitenkin pitänyt olla mitä tyydyttävintä: jos Starrin juridis-pornografinen ja Mortonin romanttinen versio pyrkivät kertomukselliseen eheyteen kirjallisten konventioiden tukemana, Clintonin omaelämäkerta tekee niin kaksin verroin. *Elämäni*-teoksen Clinton muistuttaa tunnustuksellisten elämäkerturien esi-isää Augustinusta ainakin siinä mielessä, että hän on todellinen superkerronnallistaja. Kertoja-Clintonin elämässä pieninkin yksityiskohta on osaltaan ollut rakentamassa hänestä poliittista suurmiestä. Kertomuspsykologinen näkökulma omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen näyttää toteutuvan ihanteellisesti. Kuten alan klassikko, omaa alaansa popularisoinut neurologi Oliver Sacks asian ilmaisee, ”jokainen meistä laatii ja elää ’kertomuksen’ ja [...] tämä kertomus on sama kuin me, meidän identiteettimme” (Sacks 1988, 122).⁵ Kuitenkin juuri Clintonin kertomuksen eheys ja yksioikoinen moraalinen dynamiikka (jota lattea esimerkki 4 ilmentää) tekee siitä epätydyttävän lukijoille, jotka ovat

5. Samaa katkelmaan viittaavat ainakin Eakin 2004, 22; Strawson 2004, 435; Tammi 2006, 26.

jo tottuneet Lewinsky-skandaalia luonnehtineeseen tekstuaaliseen ja jopa poeettiseen rikkauteen.

Omaelämä- ja elämäkertojen sekä ylipäätään ei-fiktiivisten kertomusten tutkimuksessa on usein menestyksekkäästi pureuduttu niiden kykyyn purkaa omaa yhtenäisyyttään ja suhdettaan todellisuuteen (ks. esim. Lehtimäki 2002; 2005, 110–118). Mainituista Clinton–Lewinsky-skandaaliin liittyvistä teksteistä on kuitenkin turha etsiä syvällistä itsereflektiota. Paikoittaisesta metakertomuksellisuudestaan huolimatta ne eivät kyseenalaista omia keinojaan tai suhdettaan kuvauksensa kohteisiin, todellisiin ihmisiin ja tapahtumiin. Skandaalin palimpsestisen ja monitulkintaisen luonteen havaitsemiseen tarvitaankin *lukijan* kykyä pohtia kerronnallistamisen ehtoja. Kokemuksen ja kertomuksen välillä ammottava kuilu on keskeinen osa romaanitradition temaattista ja muodollista välineistöä, ja juuri tässä kuilussa syntyy kirjallinen tajunnankuvaus. Mortonin ja Clintonin kaltaiset kertojat soveltavat kyllä kertovan fiktion keinoja mutta tukeutuvat kuitenkin epäproblemaattiseen käsitykseen identiteetin, kokemuksen ja julki-lausutun ”elämän kertomuksen” ykseydestä. Siksi skandaalitapausten liittäminen osaksi uskottomuuskertomusten traditiota jääkin lukijan vastuulle. Kertovan fiktion kehyksiä Mortonia, Starria tai Clintonia paljon kokonaisvaltaisemmin käyttävän lukija rakentaa skandaalista tekstuaalisen kokonaisuuden, jonka taustalle voisi kuvitella vaikka Flaubertin kaltaisen implisiittisen tekijän. Vasta vertaillen tulkittuna Monican naiivi romanttisuus (”pää pilvissä”), Starrin kuivakka raportointi (”harjoitti suuseksiä”), episteemiset hankaluudet rintaliivien kanssa ja pimeässä kopeloiva mutta kristillisesti katuva kansanpresidentti Clinton muodostavat poeettisen kokonaisuuden, jossa voi nähdä fiktiivisistä kertomuksista tuttua poikkeavuuden ja yhtäläisyyden leikkiä.

Tämänkaltaista lukutaitoa – ei pelkästään ”kriittistä medialukutaitoa” vaan suorastaan formalistista herkkyyttä elämän taipumukselle jäljitellä taidetta – vaadittiin esimerkiksi mediassa käydyssä keskustelussa skandaalin yksityiskohtien symbolisesta arvosta. Todellista strukturalistista homologiaa eli klassisen strukturalismin termein rakenteellista vastaavuutta tai ”resonanssia” (Culler 1975, 100–102) edustavat

vaikkapa presidentin ovaalinmuotoiselle työhuoneelle (*Oval Office*) ja sen sivukäytävälle annetut merkitykset (samantyyppisiä kertomuksen rakenteen ja fiktiivisen maailman välisiä homologioita edustavat myös edellä käsitellyt Saden *Justinen* – Valkoisen talon sokkeloita muistuttavat – vankityrmit, Charles Bovaryn hattu tai *Sa femmen* Clairen muistoesinelaaatikko). Useat Clinton–Lewinsky-skandaalin sosiokulttuurisesta ulottuvuudesta kirjoittavat tutkijat näkevät analogian tapahtumien konkreettisen näyttämön ja sen välillä, miten Clintonin ”kaksoiselämästä” puhutaan (Zaretsky 2001, 11; Lear 1998, 26; Cvetkovich 2001, 274–275; Davis 2001). *New York Timesin* sivuilla toistuu viittaus Valkoisen talon ”pyhiin huoneisiin” (”hallowed rooms”; Zaretsky 2001, 11). Toistuvasti myös mainitaan ”raollaan oleva ovi” (”the dor ajar”), joka Starrin raportin kontekstissa liittyy ensisijaisesti syytöksiin suhteen salailu yrityksistä mutta jonka voi tulkita laajemmin viittaukseksi clintonilaiseen (poliittiseenkin) kaksinaismoralismiin (Davis 2001).

Tosielämästä johdettujen homologioiden tapauksessa ei voida kuitenkaan vedota nokkelaan taiteelliseen sommitteluun. Toisaalta on sattumaa, että Oval Office on foneettisesti niin ilahduttavan lähellä Oral Officea. Toisaalta skandaalia ympäröivät tekstit tuottavat poeettisen koherenssin tuntua yksinkertaisesti toistamalla samoja hokemia (”the door ajar”; ”the hallowed rooms”). Homologioiden viehätys perustuu kuitenkin samaiseen yhtenäisyyden kaipuuseen, joka on niin kognitiivisen kertomuspsykologian kuin kirjallisuuden hermeneuttisen tulkinnankin taustalla. Kielen avulla kokemusta järjestävä mieli tuottaa parallelismia ja sulkeumia sinne missä niitä ei ole. Kun Valkoisen talon kammiot, ovet ja käytävät mainitaan yhä uudestaan ja uudestaan uskottomuuskertomuksen huippukohdissa, niille käy kuin oville Vladimir Nabokovin (homologioiden mestarin) romaanissa *Naurua pimeässä* (*Kamera obskura*, 1932–1933): uskottomuusdraaman päähenkilö huutaa rakastettuaan ”kolistaen ripaa [...] ja aivan tietämättömänä siitä omituisesta osasta, jota ovet näyttelivät hänen ja Margotin elämässä” (Nabokov 1970, 165).

Skandaalin yksityiskohdista semioottisesti latautunein on tietenkin raskauttavaksi todisteeksi päätynyt spermatahra Lewinskyn kuuluisassa laivastonsinisessä mekossa. Jane Gallop löytää tahralle esikuvan Nathaniel Hawthornen *Tulipunaisesta kirjaimesta* (*The Scarlet Letter*, 1850), jossa puritaaninen yhteisö liimaa langenneen sankarittaren Hester Prynneen rintaan punaisen A-kirjaimen aviorikoksen (*adultery*) ja julkisen häpeän merkiksi (Berlant & Gallop 2001, 248). Hesterin häpeätahra saa romaanin kuluessa moraalisesti ja poeettisesti monitasoisia merkityksiä, ja näin kävi myös Lewinskyn ja Clintonin tahralle. Philip Rothin romaanissa *Ihmisen tahra* (*The Human Stain*, 2000) luodaan teoksen nimen lisäksi muitakin yhteyksiä Clintonin ja Lewinskyn tapaukseen sekä pohditaan amerikkalaista kaksinaismoralismia. Skandaalia tulkitsevan lukijan näkökulmasta tahra voidaan nähdä erilaisten kielellisten ja kerronnallisten tarpeiden risteyskohtana: Starrin raportissa se on merkki synnistä ja rikkomuksesta, *Monican tarinassa* merkki sitoutumisesta (”Monicalle tämä merkitsi uutta lukua heidän suhteessaan, tunteen paloa [...]”; *MT*, 154) ja *Elämäni*-teoksessa merkki mistäpä muustakaan kuin kerronnallisesta ellipsisistä, sillä Clinton ei mainitse tahraa sanallakaan.

Jos tahra edustaa *Tulipunaisen kirjaimen* A:n tavoin merkitysten tiivistymää, Starrin raportissa julkaistu luettelo Clintonin ja Lewinskyn toisilleen ostamista lahjoista sen sijaan purkaa merkityksiä; lahjat ovat kuin dekonstruktivistista luentaa katalysoivia purkautumisen pisteitä, näennäisesti marginaalisia elementtejä, jotka voivat kuitenkin tulkinnaassa saada häiritsevän keskeisen sijan (vrt. Culler 1983, 213–214; Keskinen 1998, 54–55). Lewinskyn lahjoittamat sammakkoaiheiset konttoritarvikkeet tai Clintonin ostamat hattuneulat muistuttavat myös bovariaanisesta banaalin ja subliimin sekä sisäisen ja ulkoisen välisestä tasapainoilusta. Juridisesta näkökulmasta esineet ovat merkittävää, konkreettista todistusaineistoa mutta kielellistettynä ja romanssikertomukseen kytkettynä ne toimivat kuin Charlesin hattu tai Bovaryn pariskunnan hääkakku: kun kuvaus on liian tarkkaa, kuvattu maailma muuttuu oudoksi ja groteskiksi sen sijaan, että yksityiskohdientien raportoiminen saisi aikaan toden tuntua (*effet de réel*; Barthes

1993, 99–108). Keskellä juridisen aineiston ”narratiivia” esineiden loputtomalta tuntuva lista muodostaa myös syntaktisen poikkeaman: se häiritsee kerronnallistamista samaan tapaan kuin flaubertilaiset motivoimattomat kuvaukset.

- (7) Joulukuussa 1997 kirjoitetussa lähettämättä jääneessä viestissä presidentille Lewinsky kirjoitti, että oli ”hyvin tarkka lahjoista enkä voisi koskaan antaa niitä kenellekään muulle – sinä olet aina ollut mielessäni niitä ostaessani”. Monet näistä Lewinskyn antamasta 30 lahjasta liittyivät presidentin kiinnostuksen kohteisiin kuten historiaan, antiikkiesineisiin, sikareihin ja sammakoihin. Lewinsky antoi hänelle muun muassa kuusi solmiota, antiikkisen Valkoista taloa esittävän paperipainon, hopeisen pöytätelineen sikareille, aurinkolasit, vapaa-ajan paidan, Santa Monica -mukin, koristesammakon, sammakkoaiheisen paperiveitsen, useita romaaneja, humoristisen sitaattikokoelman sekä useita vanhoja kirjoja. Presidentti antoi Lewinskyille muun muassa hattuneulan, kaksi rintaneulaa, huovan, marmorisen koristekarhun ja erikoispainoksen Walt Whitmanin *Ruohonlehtiä*-runokokoelmasta.⁶

In a draft note to the President in December 1997, Ms. Lewinsky wrote that she was “very particular about presents and could never give them to anyone else – they were all bought with you in mind.” Many of the 30 or so gifts that she gave the President reflected his interests in history, antiques, cigars, and frogs. Ms. Lewinsky gave him, among other things, six neckties, an antique paperweight showing the White House, a silver tabletop holder for cigars or cigarettes, a pair of sunglasses, a casual shirt, a mug emblazoned “Santa Monica,” a frog figurine, a letter opener depicting a frog, several novels, a humorous book of quotations, and several antique books. He gave her, among other things, a hat pin, two brooches, a blanket, a marble bear figurine, and a special edition of Walt Whitman’s *Leaves of Grass*. (SR, 70)

6. Kaikki *The Starr Reportin* suomennokset ovat omiani.

Miksi näiden yksityiskohtien luetteleminen oli Kenneth Starrilta toimiva valinta? Luettelossa ei sinänsä vääristellä totuutta, sillä tällaisia lahjoja todella vaihdeltiin Valkoisen talon käytävillä. Starrin strategia – tietoinen tai tiedostamaton – nojaa havaittavan maailman ja kirjoitetun kertomuksen konstruoiman maailman epäsuhtaisuuteen. *Sa femmen* yhteydessä käsiteltiin mahdollisten maailmojen poetiikassa tehtyjä huomiota fiktiivisten maailmojen metonymisesta ja suljetusta luonteesta: henkilöitä ja paikkoja ei kuvata koskaan ”kokonaan”, vaan lukija täydentää kuvaukset arkikokemusta jäsentävien skeemojensa avulla. Fiktiivisten maailmojen vajavaisuus on kuitenkin myös niiden keskeinen ominaisuus. (Ks. esim. Doležel 1998, 22–23, 169–184.) Fiktion luonnottomuutta korostava Henrik Skov Nielsen muistuttaa, että ”fiktiivinen teos luo sen maailman, johon se viittaa, viittaamalla siihen” (Nielsen 2004: 145; ajatusta ovat kehitelleet useat aikaisemmat kertomusteoreetikot, ks. Cohn 2006, 23–24 ja Tammi 2010, 72–73). Starrin raportin kuvaama maailma on todellinen, mutta Clintonin ja Lewinskyn suhteen kehittymistä kuvaava juridinen kertomus on niin yksityiskohtainen ja kokonaisvaltainen, tarkasti päivä päivältä etenevä ehjä tarina, että se tuntuu todella luovan oman tekstuaalisen maailmansa samaan tapaan kuin fiktiiviset maailmat luodaan. Starrin ilmeisen valikoiva kerronta (Clintonin poliittisia saavutuksia ei mainita sanallakaan) nojaa mitä arkipäiväisimpiin yksityiskohtiin. Syntyy kaulokirjallisista maailmoista muistuttava metonyminen harha: tarkasti luetteloiduista Lewinskyltä saaduista lahjoista tulee aivan keskeisiä rakennetekijöitä, kun lukija sommittelee mielessään *The Starr Reportin* tekstuaalista Clintonia. Lukijan eteen nousee kuva dekadentista sammakkokuninkaasta aurinkolaseissa ja lomapaidassa, hallitsijan karikatyyri, jolle oikeaoppinen sikarin käsittely on tärkeämpää kuin valtakunnan asiat. Lahjaluettelossa taistelevat keskenään myös yksilöllisyys ja skemaattisuus: kuten skandaalin kulttuurisia merkityksiä tutkiva Cvetkovich toteaa, “[l]ahjat ovat samaan aikaan henkilökohtaisia ja persoonattomia, osin siksi että ne lainaavat ennemminkin julkisten tunteenilmausten kieltä kuin ilmaisisivat jotakin erityistä kyseisestä suhteesta” (Cvetkovich 2001, 279).

Tämän artikkelin näkökulmasta yksityiskohdat, jotka tuottavat koherenssia yhteen kertomukseen (juridiseen) syövät puolestaan toisen tarinan yhtenäisyyttä ja kulttuurista odotuksenmukaisuutta (esimerkiksi romanttisen romaanin lajityypillistä odotuksenmukaisuutta; vrt. Culler 1975, 140–152). Siten kirjallisia piirteitä kuten geneerisiä tarinamalleja tai homologioita voidaan pitää tiivistymisen pisteinä, jotka paljastavat kerronnallisten aikeiden palimpsestisen luonteen. Ne saavat erilaisia psykologisia ja rakenteellisia merkityksiä (tekstuaalisten) henkilöhahmojen mielessä, eri tekstien kertojien suussa ja lopulta myös lukijoiden tulkinnoissa. Näin myös Lewinskyn Clintonille suurella tunnelatauksella lahjoittama sammakkoaiheinen paperiveitsi (joka poeettisen koherenssin hengessä päätyi lopulta muiden lahjojen kanssa suljettuun laatikkoon Clintonin sihteerin sängyn alle; *SR*, 176) on myös Starrin raportissa esiintyvä tekstuaalinen figuuri. Paperiveitsen tai spermatahnan rooli tapahtumista tuotetuissa kertomuksissa vaihtelee sen mukaan, konstruoiko kertomuksen Lewinsky, Clinton, Starrin kertojajääni vai skandaaliin liittyviä tekstejä tulkinnassaan yhdistelevä lukija.

Siirryn nyt tutkimaan Clintonin ja Lewinskyn tapauksen yhteydessä ilmenneitä tekstuaalisen tajunnankuvauksen muotoja, jotka ovat omiaan tuomaan skandaalia lähemmäs kaunokirjallisia ilmiöitä. Samalla palaan tutkimukseni keskeiseen kognitiivis-narratologiseen aiheeseen, tosielämän mieltenlukemisen ja fiktiivisen tajunnankuvauksen suhteeseen.

Tajunnankuvauksen kaksoisfunktiot ja odotuksenmukainen kokemuksellisuus

Mikä skandaaliin liittyvistä teksteistä voisi viedä lukijan lähimmäksi Clintonin tai Lewinskyn “raakaa kokemusta” tai *qualiaa* (vrt. Herman 2007b, 256–257 ja 2009, 143–147)?

- (8) Starrin raportti kuvaa tilannetta kukkaiskielellä, joka hyvinkin ylittää oikeusopilliset vaatimukset: ”Auringonsäde lankesi suoraan Lewinskyn kasvoille hänen harjoittaessaan suuseksiä niin kauan kunnes presidentti sai täyttymyksen. Presidentti mainitsi Lewinskyn kauneudesta.” Kuvaus herätti paljon yleistä hilpeyttä, mutta Monica korostaa, että hetki oli hyvin yksityinen, intiimi ja romanttinen ja sen aikana heidän sukuelimensä koskettivat ensi kertaa toisiaan ”ilman sisään tunkeutumista”, kuten Starrin raportti vähemmän runollisesti asian ilmaisee. (MT, 156)

With a poetic flourish that goes rather beyond the legal necessities, the Starr Report⁷ describes the scene thus: “A ray of sunshine was shining directly on Lewinsky’s face while she performed oral sex to completion on the President. The President remarked about Lewinsky’s beauty.” This description provoked much public mirth, but Monica stresses that the moment was a very private, intimate, and romantic one, during which for the first time they enjoyed brief genital contact, “without penetration”, as the Starr Report, less poetically, puts it. (MS, 131)

Miksi kuulusteluraportin kuvaus Clintonin ja Lewinskyn kohtaamisesta on Mortonin (kertojaäänänen) mielestä sopimattoman runollinen? Entä miksi se herätti yleistä huvittuneisuutta? Epäilemättä tilanteen visuaalinen maalailu sotii geneeristä odotuksenmukaisuutta vastaan ja poikkeaa koomisesti muuten neutraalista tyylistä, jossa Lewinsky on Lewinsky eikä tuttavallisesti Monica niin kuin Mortonin omassa kerronnassa. Se että raportin katkelma on upotettu *Monican tarinan* tyylliseen kehykseen – johon luonnehdinta ”kukkaiskieli” (“poetic flourish”) sopii mitä parhaiten – voi myös huvittaa lukijaa: on kuin kertoja-Morton olisi lopulta närkästynyt siitä, että kuulustelupöytäkirja (väärin)käyttää *hänen* tyyllistä rekisteriään.

7. Todellisuudessa tämä katkelma ei esiinny varsinaisessa *The Starr Reportissa*, vaan päätyi julkisuuteen raportista, joka laadittiin Lewinskyn ensimmäisestä, epävirallisesta kuulustelusta.

Mortonilta jää huomaamatta, että yleisöä huvittanut poeettinen kuviointi kuulusteluraportissa liittyy tyyllisten ristiriitojen lisäksi näkökulmien ja äänten moninaisuuteen. Kuvaus auringonsäteestä on tietenkin alun alkaen peräisin Lewinskyn haastattelusta, mutta kerronnassa ei viitata siihen, että Lewinskyn puhetta lainattaisiin suoraan. Näyttääkin siltä, että esteettinen kuvaus olisi kertoja-Starrin poeettinen strategia. Puheen alkuperän hämärtäminen muistuttaa jo sinänsä vapaata epäsuoraa esitystä, kun objektiivinen raportointi ja Lewinskyn kuulustelupuhe sekoittuvat tulkinnanvaraisesti. Fiktiivisessä kertomuksessa Lewinskyn näkökulmaa valottava vapaa epäsuora esitys voisi jatkua pitkäänkin, esimerkiksi näin: **Miten ihana hetki se olikaan! Vihdoin Monica pääsisi lähelle rakastettuaan...* Kertoja-Starr on kuitenkin kiinnostuneempi Clintonin henkilöhaamon rakentamisesta. Katkelman moniäänisyys ei päätykään tähän. Voidaan nimittäin tulkita, että katkelman varsinainen kokemuksellinen keskiö on Clinton, vaikka todellisuudessa hänellä ei ole mitään tekemistä kuvauksen kielellisen asun kanssa. Tähän tulkintaan johdattelevat visuaalinen painotus (auringsäde kasvoilla, Lewinskyn kauneus) ja kuvauksessa käytetyn sanaston alkuperän hämärtäminen. Olisihan katkelma kovin toisennäköinen – vähemmän runollinen – jos siinä käytettäisiin selkeitä johtolauseita kuten ”Lewinsky mainitsi kuulusteluissa”. Kuka muukaan näitä valoelmiöitä Lewinskyn kasvoilla tarkkailee kuin Clinton – ja eikö hän juuri tämän valaistumisen seurauksena kehu seuralaisensa kauneutta? Juridinen teksti onnistuu siis synnyttämään jonkinlaisen luonnoksen Clintonin sisäisestä elämästä ilman minkäänlaista psykologista todistusaineistoa (esimerkiksi Clintonin omia lausuntoja) tai edes tarvetta viitata moiseen.

Jos koko tapauksen pohjimmaiseksi intention tasoksi konstruoidaan Clinton, tiukan hierarkkisesti ajateltuna hän on fokalisoija mutta ei kertovan diskurssin lähde (”Raportti esittää, miten Lewinsky kertoo, kuinka Clinton havaitsi...”). Kirjalliset konventiot ohjaavat lukijaa kuitenkin yhdistämään havainnon esittämiseen myös muuta subjektiivisuutta. Tästä syystä esimerkiksi Seymour Chatman puhuu klassisessa tutkimuksessaan fokalisoivan henkilöhaamon tajunnasta

kokonaisvaltaisena filtterinä, suodattimena joka antaa omat värinsä ja muotonsa havainnolle (Chatman 1990, 143–145). Clintonin asettaminen havaitsijaksi tekee hänestä siten myös tajunnankuvauksen kohteen. Modernille tajunnankuvaukselle tyypillisesti fokalisoivan henkilöhahmon subjektiivinen ”ääni” ilmestyy värittämään kerrottua havaintoa – usein niin, että fokalisaatio ja vapaa epäsuora esitys limittyvät (ks. esim. Fludernik 1996, 344). Romaanimainen lukutapa ohjaa lukijaa tulkintaan, jossa estetisoiva kieli läpäisee kerronnalliset tasot, ”tartuttaa” Clintonin mielen ja tekee hänestä todellisen runosieluisen kauneuden *connaisseurin*.⁸ Kaunokirjallisesta diskurssista muistuttavat ambivalenssi ja moniäänisyys säilyvät, kun FID- ja fokalisaatorakenteet pitäytyvät juridisesta kehyksestä kielivissä viittauksissa henkilöihin (”Lewinsky”, ”the President”) sen sijaan että käyttäisivät näihin kerronnallisiin tilanteisiin konventionaalisesti liittyvää kolmannen persoonan pronominia (**He remarked about her beauty*). Katkelmalla on lisäksi vielä ainakin yksi merkitysulottuvuus: kuulusteluraportin rakentamassa kuvassa on myös jotakin pyhää. Sanoilla aikaansaatu kuva on kuin parodia jostakin varhaisrenessanssin pyhimysmaalauksesta, jossa pyhä olento kääntää kasvonsa (”aurigon”) kohti edessään polvillaan olevaa syntistä. Metaforinen koherenssi täydentyy skandaalitekstien kokonaisuudessa, kun *The Starr Reportin* kertomuksen luvussa ”Ms. Lewinsky’s Frustrations” kerrotaan seuraavaa:

- (9) Neiti Lewinsky turhautui entistä enemmän suhteeseensa presidentti Clintonin kanssa. Eräs ystävä käsitti, että neiti Lewinsky olisi valittanut presidentille siitä, ettei ollut tavannut tätä yksityisesti kuukausiin ja

8. Termiä ”tartunta” on narratologiassa käytetty juuri päinvastaisessa tapauksessa, kuvaamaan sitä, miten henkilöhahmojen idiomi voi värittää ekstradiegeettisen kertojan diskurssia (”Ansteckung”, ks. Stanzel 1979; ”stylistic contagion”, ks. Cohn 1978, 35; ”Uncle Charles Principle”, ks. Fludernik 1993, 33–338; Hägg 2005, 107–115). Oikeastaan yllä esitellyssä tapauksessa diskurssin piirteet kiertävät kehää ekstradiegeettisen ja diegeettisen tason välillä: tilanteen kuvauksen poeettisine muotoiluineen (”a ray of sunshine”) täytyy ainakin jossain määrin pohjautua Lewinskyn (eli henkilöhahmon) diskurssiin, mutta Clintoniin (toiseen henkilöhahmoon) nämä diskurssin piirteet yhdistyvät ainoastaan ekstradiegeettisen tason (Starrin kertojaäänänen) välityksellä. Clintonin ”tartunta” selittyy lopulta sillä, miten katkelma konstruoi Clintonin näköhavainnon Lewinskyn kielellä.

että tämä olisi vastannut hänelle: ”Aina ei voi olla pelkkää päivänpaistetta”.

Ms. Lewinsky grew increasingly frustrated over her relationship with President Clinton. One friend understood that Ms. Lewinsky complained to the President about not having seen each other privately for months, and he replied, ”Every day can’t be sunshine.” (SR, 109)

Kuulusteluraportin tarjoaman rakenteellisesti tiheän kuvauksen sekä siihen liittyvän päivänpaistemetaforiikan rinnalla Mortonin versio, joka turvautuu perinteiseen kyökkipsykologian retoriikkaan (”Monica korostaa, että hetki oli hyvin yksityinen, intiimi ja romanttinen”), kuulostaa kaavamaiselta ja etäännyttävältä.

Niin Dorrit Cohn (2006 [1999]; 27, 130–154) kuin myös Philippe Carrard (1997) vastustavat kerronnan keinojen ”panfiktionalisoitumista”, postmodernistisen ajan synnyttämää ajatusta maailmasta sarjana representaatioita, jotka eivät enää tunne faktan ja fiktion rajaa (ks. esim. Ryan 2005). Heidän näkemyksensä mukaan faktan ja fiktion ero ei piile ainoastaan tarinan tasolla – kertomuksen referentiaalisuudessa tai epäreferentiaalisuudessa – vaan myös kertovan diskurssin keinoissa. Erityisesti kerronnalliset tilanteet, jotka tuottavat illuusion pääsystä toisen ihmisen tajuntaan, osoittavat kertomuksen fiktiivisyyteen: ”[n]ämä tekstuaaliset keinot ikään kuin leimaavat fiktiiviset henkilöhahmot taiteellisesti luodun maailman kansalaisiksi” (Cohn 2006, 27). Elämäkertoja tutkinut Carrard (1997) ei vedä yhtä tiukkaa rajaa ei-fiktiivisten ja fiktiivisten kertomusten sallimille keinoille, mutta päätyy kuitenkin toteamaan, että erityisesti vapaan epäsuoran esityksen käyttö saattaa uhata kirjoittajan ja lukijan välistä ”elämäkerrallista sopimusta”. Vapaa epäsuora esitys onkin juuri se moodi, josta uupuvat dokumentointia (”X totesi haastattelussa, että...””) ja epistemologista modaalisuutta (”On mahdollista, että X ajatteli...””) ilmentävät johtolauseet, joita sekä Cohn (2006, 31–42) että Carrard (1997, 295, 297–299, *passim*) pitävät välttämättöminä kerronnallisina välineinä jokaiselle itseään kunnioittavalle biografille.

Morton pyrkii epäilemättä vahvistamaan elämäkerrallista sopimusta aloittamalla *Monican tarinan* kotoisasta haastattelutilanteesta, jonka aikana Monica kutoo ystävälleen kaulaliinaa – mikä on tietenkin myös konventionaalinen metafora kielen ja kerronnan tekstuurin tuottamiselle. Kerronta kehittyikin nopeasti romaanimaisemmaksi kudokseksi, jolloin viittaukset sekä tarinan että diskurssin alkuperään harvenevat. Mortonin tulkinta kohteestaan muistuttaakin paikoin enemmän toisen ihmisen tajunnan rakentamista kuin sen välittämistä.

- (10) Tuntuu siltä, kuin Monica ei olisi tuntenut itseään arvolliseksi kokemaan tavanomaista romanssia. Näyttää myös siltä, että vanhempien eron häneen lyömät syvät arvet tekivät hänelle mahdottomaksi täydellisen antautumisen toiselle ihmiselle. Niinpä hän suorastaan takertui tuohon takuulla mahdottomaan, yltiöromanttiseen ajatukseensa rakkaudesta, ja tuskaan, jonka hän koki jollain tapaa nivoutuvan yhteen hänen oman arvottomuuden tunteensa kanssa. Ahdistava satu tuntui sittenkin paremmalta kuin säröinen, vaillinainen todellisuus. (*MT*, 134)

It is as though she felt unworthy of enjoying a typical romance, and as though the deep scars left by her parents' divorce had made her afraid of approaching genuine commitment. So she clung to a romantic vision of love at once unattainable and unrealistic, the pain she felt somehow corresponding to her sense of worthlessness. Better the anguished fairytale than the genuine but flawed reality. (*MS*, 110)

Katkelman alku on oppikirjaesimerkki niistä rajoitetuista vapauksista, joita elämäkerran kirjoittaja voi Carrardin mukaan ottaa kuvatessaan henkilöhaahmon tajuntaa. Todellisen henkilön sisäisen elämän kuvaushan perustuu joko aineistoon (haastatteluihin, päiväkirjoihin) tai arvailuun. Elämäkerturin hypoteettinen esitys Lewinskyn motivaatioista alkaa modaalisisena ("as though"), mutta päättyy luomaan yksinkertaisen psykologisen kausaliteetin ("So she clung...") ja lopulta tiivistämään Monican elämää hallitsevan paradoksin lauseeksi ("Better the anguished

fairytale...”), joka tuntuu kumpuavan suoraan kokevasta tajunnasta. On kuitenkin vaikea kuvitella keskenkasvuisesta kielenkäytöstään tunnetun Lewinskyn haastattelussa huoahaneen, että ”ahdistava satu tuntui sittenkin paremmalta kuin säröinen, vaillinainen todellisuus”. Morton käyttääkin tässä hyväkseen vapaan epäsuoran esityksen tulkinnanvaraisuutta. Elämäkerrallisen kertojan arvailut Monican lapsuuden traumaista johtavat odotuksenmukaisiin päätelmiin syistä ja seurauksista ja lopulta tähän gnoomiseen toteamukseen kirjallisten kehysten armoilla toimivasta ihmismielestä.

Tiukka omaelämäkerrallinen sopimus edellyttäisi, että Lewinsky olisi todella lausunut nämä sanat haastattelussa, mutta kerronnallinen konteksti hypoteettisuutta merkitsevine ilmaisuineen kytkee sanavallinat kertoja-Mortoniin. Kirjallisen narratologian termein katkelma kuitenkin esittää siirtymän kertojan raportoinnista henkilöahmon omaan, vapaalla epäsuoralla esityksellä välitettyyn sisäiseen diskurssiin. Kuvaukset Monican epävarmuudesta ja kuvitelmiin takertumisesta ovat tyypillistä psykokerrontaa, epäsuoraa esitystä henkilön mielenliikkeistä (Cohn 1978, 11–12). Cohnin mukaan modernistiselle romanikerronnalle on ominaista, että psykokerronta liukuu vapaaseen epäsuoraan esitykseen, jolloin raportointiin sekoittuu henkilöahmon subjektiivinen kieli (emt. 134–135). Fiktiivisen kerronnan keinot johdattavat siis lukijan henkilöahmon mielen sisään ja askel askeleelta lähemmäs henkilön yksilöllistä (kielellistä) hahmotustapaa. Mortonin elämäkerrallisen kerronnan tapauksessa liukuma vapaaseen epäsuoraan esitykseen tuntuu kuitenkin havainnollistavan kuin pienoiskoossa tajunnankuvauksen prosessina, jossa mieli rakentaa toisen mielen erilaisilla kehyksillä, jotka ovat samanaikaisesti kokemuksellisia, kulttuurisia ja diskursiivisia (”elämä avioerolapsena”; ”mahdoton romansi”; satu).

Mortonin kerronnan suhteen on todella syytä kysyä Carrardin sanoin: ”missä määrin ajoittaiset siirtymät todistettavuudesta todennäköisyyteen vaikuttavat elämäkerralliseen sopimukseen” (Carrard 1997, 292)? Sen lisäksi, että lause ”Better the anguished fairytale than the genuine but flawed reality” tiivistää jokseenkin banaalisti sen bovariaanisen johtomotiivin, jota tutkimuksessani on kaivettu esiin

aviorikoksen kirjallisesta traditiosta, se on myös kaksi- tai moniääninen fiktiiviselle tajunnankuvaukselle tyypillisellä tavalla. Lausuma ei siis palaudu kokevan subjektin puheen (haastattelun) vapaaksi epäsuoraksi esittämiseksi, vaan jää ambivalentisti kokevan ja kertovan tason väliin. Lause on kuin Emma Bovaryn verbalisoidut päiväunelmat: kuvauksen kohteena on kyllä Monican kokemus, mutta mahtaako hän tietoisesti valita itsepetoksen (fiktion) välttyäkseen todellisten parisuhteiden hankaluuksilta? Toisaalta toteamus on niin skemaattinen, että jonkin tietyn kertomuksen agentin (Lewinskyn, kertoja-Mortonin) sijasta sen diskurssi palautuu ehkä eniten juuri diskurssin välittämään *sisältöön*: fiktion ja yksinkertaisten (romanssi)tarinamallien maailmaan (vrt. edellä esimerkit 1, 5 ja 6).

Lingvistiksi ja kerrontateknisesti lause vertautuu *Rouva Bovaryn* lauseeseen, josta on hyvää vauhtia muotoutumassa koko tutkimukseni motto ja johtolanka: ”Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin, saattoi hyvällä syyllä täyttää oikkunsa” (*RB*, 112). Molemissa lauseissa kiteytyy vapaan epäsuoran esityksen kiinnittymättömyys ja tästä seuraava kerronnallisen haltuunoton mahdollisuus. Toisaalta kertoja-Morton yrittää vallata Lewinskyn autenttisen kokemuksen paikan banaaleilla pseudokokemuksellisilla muotoiluillaan; samalla lause kuitenkin vihjaa myös Monican kykyyn *satuilla*, kerronnallistaa omaa elämäänsä ja hakea sitä kautta oikeutusta arveluttaville suhteilleen. Flaubertin kerronnassa Emmen näkökulman kätkeyminen universaalisti totuudeksi (”Une femme qui...”) palvelee ironiaa. Mortonilla sen sijaan sama strategia (lauseen implikoima yleisluontoisuus: ylipäätään ihminen elää usein mielellään harhan vallassa) toisaalta pyrkii oikeuttamaan Lewinskyn suhteet naimisissa oleviin miehiin, toisaalta hakee oikeutustaan elämäkerrallisen sopimuksen sisällä: näin ihmismieli toimii, joten näin voimme kuvitella myös Lewinskyn mielen toimivan. Näin ainakin toimivat useiden fiktiivisten sankarittarien mielet aviorikokskertomuksissa.

Emmekö *Monican tarinaa* lukiessamme luekin lopulta ”ahdistavaa satua” myös siinä mielessä, että sen kuvaama Monican kokemuksellisuus on lopulta täysin seipitettyä ja kirjallisten kehysten tuottamaa?

Lause sopisi myös mainostamaan Mortonin koko tuotantoa: samaan ”tuskallisen sadun” muottiin on sovitettu myös prinsessa Dianan elämä teoksessa *Diana: Hänen tarinansa*. Lause tuntuu vihjaavan, että olisi parempi esittää lajityypillisesti ehjä (ja siten psykologisesti selittävä) kertomus kuin tyytyä aukkoisen ja paikoin hyvin epäkertomuksellisen ja epäkerrottavan totuuden jäljentämiseen. Mortonin Dianasta ja Monicasta rakentamat henkilöhahmot kytkeytyvät sujuvasti osaksi ”ahdistavien satujen” kirjallista perinnettä. Emma Bovaryn tavoin nämä naiset hakevat tosielämän malleja fiktiosta. *Monican tarinassa* kokemuksen kerronnallistamisen ja *kirjallistamisen* teema kulkee siis sekä kertomuksen maailmassa että kerronnassa: kun Monica itse odottaa valkoisella ratsulla saapuvaa ritariaan (*MS*, 36), kertoja-Morton muotoilee hänen tajunnastaan umpikirjallisen tuotoksen.

Cohn (2006, 27) väittää, että kerronnan keinot kuten vapaa epäsuora esitys *lyövät fiktiivisyyden leiman* kuvattuun tajuntaan. Fiktionalisoiko tietty esityksen muoto myös todellisen ihmismielen? Samaan aikaan Cohn kuitenkin vastustaa Hayden Whiten (1980) paljon käsiteltyä panfiktionalistista teoriaa, jonka mukaan kielelliset ja kerronnalliset figuurit muokkaavat totuutta (kuten historiaa) siinä määrin, että kaikki representaatio on lopulta fiktiota. Todellisten tajuntojen konstruoinnin ja rekonstruoinnin ongelma kytkeytyy siis samaiseen kerronnallistamisen ja kuvittelun problemaattiseen suhteeseen, jota on käsitelty jo tämän tutkimuksen aiemmissa luvuissa, erityisesti *Sa femmen* ja Fordin novellien kohdalla. Missä määrin koherenssiin pyrkivä ekstradiegeettinen kerronnan taso aktivoi nimenomaan *kirjallisen fiktion* konventioita? Entä ovatko kirjalliset tulkinnan kehykset käytössä jo henkilöhahmon tavassa järjestää, verbalisoida ja kerronnallistaa diegeettisen tason kokemusta? Vai kohtaavatko fiktionalisointi ja narrativisointi vasta lukijan mielessä? Edellisissä luvuissa käsiteltyjä kohdetekstejä yhdistää niiden taipumus leikkiä tajunnankuvauksen tekstuaalisella luonteella. Myös Clintonin ja Lewinskyn suhdetta käsittelevistä teksteistä voidaan nostaa esiin tämä kerronnan hierarkiassa piilevä monitulkintaisuus: mieliä konstruoidaan kertomuksen jokaisella tasolla, jolloin kokijan, kertojan ja lukijan roolit uhkaavat langeta yhteen. Edellä lainatut esimerkit

(6) ja (7) tuottavat samankaltaista rakenteellista ambivalenssia kuin vaikkapa Clairen *tajunnan kuvauksen* (Claire fokalisoijana) ja Clairen *tajunnankuvauksen* (Claire toisten henkilöhahmojen mielten luojana) väliset upotukset *Sa femmessa*. Esimerkissä (6) Lewinskyn diskurssi konstruoi Clintonin näkökulman samaan tapaan kuin Clairen mieli rakentaa Thomasin perheenjäsenten fokalisaatiota. Esimerkissä (7) puolestaan kertoja-Morton häivyttää toisen henkilön tajunnan kuvaamiseen liittyvän väistämättömän hypoteettisuuden (diagnostisuuden?) samaan tapaan kuin Claire, jonka kuvitelmat alkavat aina modaalisilla ilmauksilla (”peut être”, ”sûrement”) mutta antavat lopulta vaikutelman pääsystä suoraan toisen henkilöhahmon diskurssiin (”Que deviendrait-il sans elle?”).

Tammi esittää kritiikissään uutisjournalismin tutkijoiden narratologisista sovelluksista (ks. Pietilä 1995; Ridell 1994), että yksi ratkaiseva ero journalististen ja kaunokirjallisten käytänteiden välillä on jälkimmäisen pyrkimys ambivalenssiin ja edellisen pyrkimys välttää ambivalenssia. Vapaata epäsuoraa esitystä esiintyy molemmissa ja usein samoin lingvistisin keinoin, mutta moodin funktio on eri. (Tammi 1995, 376–379.) Vaikka Tammi puhuukin pragmatiikan ja lukijan odotusten kannalta (Joycelta lukija odottaa kerronnan tasojen ja äänen sekoittumista, *Helsingin Sanomilta* ei; ks. emt.), hän ei anna kovin paljoa vapauksia tälle lukijalle: eikö tekstiä kuin tekstiä *voi* lukea monifunktiona? Kyse on kuitenkin myös mielekkyydestä. Sen sijaan että taipuisin tässä Stanley Fishin (1980) kuuluisiin argumentteihin sen puolesta, että lukijayhteisöt voivat lukea mitä tahansa minä tahansa (sattumanvaraista nimelistaa uskonnollis-allegorisena runona), olen yrittänyt edellä monisanaisesti perustella sitä, että on tekstejä kuten *Monican tarina* tai *The Starr Report*, jotka *houkuttelevat* lukemaan niitä muissakin kuin niiden julkilausutuissa funktioissa. *Mistä tahansa tekstistä* ei kuitenkaan voi eikä kannata rekonstruoida monimielistä kokonaisuutta, joka kommentoisi oman kokemuksellisuutensa reunaehtoja.

Juridisena tekstinä *The Starr Report* pyrkii pitäytymään ulkoisissa faktoissa, mutta koska suurin osa sen diskurssista on ilmeisen kertovaa,

fludernikilaisen luonnollisen narratologian perusväittämän mukaan taustalla on inhimillinen kokemuksellisuus. Siksi Kitlinskin et al (2001, 207) näkemys *The Starr Reportista* onkin yllättävä:

Mutkattominta teoriaa inhimillisestä subjektiviteetista puolusti Kenneth Starr. [...] Starrin universumissa kellään, hänet itsensä mukaan luettuna, ei ole sisäistä elämää, dilemmoja, haaveita tai epäilyksiä. Kaikki ovat yhtä ja samaa julkisen toiminnan ja tylsyyden kehää.

Paremmiin Starrin tekstiin pätee Alan Palmerin kuvaama kokemus (harjaantuneen) lukijan ja näennäisen objektiivisen, ns. behavioristisen kerronnan kohtaamisesta: “on kuin teksti tarjoaisi vain alustan, jolle rakennan kaikki ne elävät psykologiset prosessit, jotka sitten säilyvät mielessäni niin kauan” (2004, 3). Tosin Kitlinskin et al huomio raportin tylsyydestä ja kehämäisyydestä on ehdottomasti kehittelyn arvoinen: ”Narrative”-osuus (SR, 56–209) jäsentyy jokseenkin samanlaisina toistuviin ”seksuaalisiin kohtaamisiin” (tyypillisenä väliotsikkona esim. ”January-March 1996: Continued Sexual Encounters”) ja uuvuttaviin yksityiskohtien jäljittämisiin (”The Final Gift”). Nämä piirteet tuottavat epäkertomuksellisuutta siinä mielessä, että ne estävät kertomusta kehittymästä dynaamisena ja kausaalisenä konstruktiona (kertomuksen prototyyppimäärittelyjen hengessä), mutta toisaalta tylsyytys ja yksityiskohtaisuus voivat saada psykologisia merkityksiä.

Erityisen kuvaava on väliotsikko ”Ms. Lewinsky’s Frustrations” – se sopisi vaikka koko raportin alaotsikoksi. Pääosin Lewinskyn kertomaan perustuva raportti rakentaa lopulta kuvaa toistuvista torjunnoista (ks. esimerkki 8), öisistä puhelinsoitoista ja lyhyiden, epätydyttävien kohtaamisten sarjasta, joka muistuttaa iteratiivisuudessaan aikaisemmissa luvuissa käsiteltyä, fiktiivisten aviorikoskuvausten tuottamaa *ennuita*.. Etsimättä tulevat mieleen aiemmin esitetyt kuvaukset Emma Bovaryn turhauttavista iltapäivistä ja niihin liittyvästä iteratiivisesta tajunnankuvauksesta: ”[n]e [päivät] seuraisivat siis alati toisiaan tällä lailla, aina samanlaisena jaksona, lukemattomina, tuomatta mitään mukanaan [...] hän seiso i siinä kuumentaen käherryssaksiaan tai

katsellen sateen valumista” (RB, 57). Starrin raportin toisteisuus ja tylsyys liittyy olennaisesti jo edellä käiteltyyn banaalien yksityiskohtien loputtomaan kavalkadiin. Ann Cvetkovich toteaa Starrin raportin paljastamien yksityiskohtien ja psykologisen ulottuvuuden kytköksistä: “todistusaineiston materiaalisuus ja yksityiskohtaisuus tuottavat tekstuaalisen kohtaamisen heidän aistimellisen, eletyn ja yksityisen kokemuksensa kanssa” (Cvetkovich 2001, 273). On kuin yksityiskohtien tarkkuuden tuottama pysähtyneisyys sallisi vertikaalisen syväleikkauksen tapahtumien taustalla oleviin inhimillisiin vaikuttimiin (kerronnallisuuden tuottaman horisontaalisuuden kustannuksella). Toisaalta taas yksityiskohtaisuus on tirkistelyä, ja yksilöllisten kokemusten sijasta etualalle asettuu lähinnä kollektiivinen nolous: ”kaikki uskoivat, että sen asteinen yksityiskohtaisuus olisi kenelle tahansa nöyryyttävää” (Berlant & Gallop 2001, 267).

Yksityiskohtien kaksoisfunktio toisaalta psykologisen syvyysvaikutelman tuojana, toisaalta osana juridista todistusaineiston esittelyä käy ilmi esimerkiksi katkelmassa, joka esittää Lewinskyn tarkkailemassa presidentin työhuonetta:

- (11) Työhuoneessa Lewinsky näki monia niistä lahjoista, jotka hän oli antanut presidentille, muun muassa teoksen *Oy Vey! The Things They Say: A Guide to Jewish Wit*, Nicholson Bakerin romaanin *Vox* ja sammakokoristeisen paperiveitsen.

In the study, Ms. Lewinsky saw several gifts she had given the President, including *Oy Vey! The Things They Say: A Guide to Jewish Wit*, Nicholson Baker’s novel *Vox*, and a letter opener decorated with a frog. (SR, 153–154)

Kerronnan välittömässä kontekstissa Lewinskyn fokalisaatioasemasta esitetty lahjalista saa ennen kaikkea psykologisen motivaation. Ennen vierailuaan työhuoneeseen Lewinsky on joutunut odottamaan sateessa, että Clintonin sihteeri päästäisi hänet sisään (lukija voi melkein pä aavis-tella sääliä kertoja-Starrin äänessä, kun tämä toteaa ytimekkäästi: ”Ms.

Lewinsky waited in the rain”; *SR* 153). Lisäksi kohtaaminen Clintonin kanssa jää lyhyeksi, kun tämä toteaa, että hänellä ei ole aikaa suuseksiin (*SR*, 154). Lewinskyn kannalta on siis lohdullista havaita kaiken hyljeksinnän keskellä, ettei Clinton ole lähettänyt häneltä saamiaan lahjoja arkistoon vaan pitänyt itsellään. Kertooko Starr havainnosta vahvistaakseen tapahtumien romanttista tarinajuonetta? Ainakin pahaa-aavistamaton lukija tulkitsee tätä epätoivoisen Lewinskyn näkökulmasta. Yli sata sivua myöhemmin kuitenkin selviää, että yksi Lewinskyn Clintonille antamista lahjoista – puhelinseksistä kertova *Vox* – puuttuu siitä todistuskappaleiden joukosta, joka Clintonin on käsketty toimittaa Starrin tutkintakomitealle (*SR*, 218). Lewinskyn havainto, joka siis kerronnallisessa kontekstissa saa ensin psykologisia ulottuvuuksia, palautuukin takaisin ensisijaiseen eli juridiseen funktioon: jos Clintonilla on ollut *Vox* hyllyssään vielä hieman ennen tutkinnan alkamista, häntä voidaan syyttää todistusaineiston panttaamisesta (ja syytetäänkin; *SR*, 349–353).

Vaikka esimerkissä (11) psykologisen ja juridisen funktion kontrasti on raaka, romanttisen juonteen korostaminen on osin myös hyödyllistä Starrin todistelulle. Alaluku nimeltään ”Emotional Attachment” (*SR*, 66–67) perustelee Lewinskyn luotettujen henkilöiden antamilla lausunnoilla myöhemmin esitettävää syytettä, jonka mukaan Clinton syyllistyi valapattouteen muun muassa kieltäessään suhteeseen liittyvän hellyyden ja molemminpuolisuuden. Suhteen intiimiys puolestaan liittyy Clintonin ja hänen syyttäjiensä väliseen kiistaan ”seksuaalisten suhteiden” määritelmästä (ks. *SR*, 339–341).

(12) Lewinskyn äidin Marcia Lewisin mukaan presidentti totesi kerran Lewinskylle, että tämä ”oli monien miesten kaltoin kohteleva tai jotain vastaavaa ja että hän kyllä olisi tämän ystävä tai että hän kyllä auttaisi eikä loukkaisi”. [...] Neiti Lewinskyn ystävän Neysa Erblandin mukaan presidentti tunnusti kerran Lewinskylle, että oli epävarma siitä jäisikö avioliittoonsa jätettyään Valkoisen talon. Hän sanoi suurin piirtein että ”kuka tietää mitä tapahtuu neljän vuoden päästä kun en enää ole virassa?”. Lewinsky ajatteli, Erblandin mukaan, että ”ehkä hänestä tulee presidentin vaimo”.

According to [Ms. Lewinsky's] mother, Marcia Lewis, the President once told Ms. Lewinsky that she "had been hurt a lot or something by different men and that he would be her friend or he would help her, not hurt her." [...] According to Ms. Lewinsky's friend Neysa Erbland, President Clinton once confided in Ms. Lewinsky that he was uncertain whether he would remain married after he left the White House. He said in essence, "[w]ho knows what will happen four years from now when I am out of office?" Ms. Lewinsky thought, according to Ms. Erbland, that "maybe she will be his wife." (SR, 67)

Starrin todistusaineisto ei tässä kohtaa vaikuta kovin vedenpitävältä kahdestakaan syystä: ensinnäkin Clintonin sanat ja mahdolliset aiheet jättää vaimonsa ovat kolmannen käden tietoa (Lewinsky'n ystävä sanoo että Lewinsky sanoi että Clinton sanoi, aivan kuten Zunshinen *source tracking* -esimerkeissä); lisäksi Clintonin oletetut lausumat ja ajatukset ovat niin skemaattisia, että itse todistajatkin viittaavat reproduktion suurpiirteisyyteen ("hurt a lot or something"; "in essence"; vrt. Fludernik 1993, 403).

Moninkertaiset intentionaalisuuden tasot heijastelevat rakenteellisella tasolla sitä, miten tekstuaalisesti tuotettu mieli (tässä tapauksessa Clintonin) perustuu *odotuksenmukaisuuteen* – ehkä jopa *geneeriseen* odotuksenmukaisuuteen. Erotuksena romaanikerronnasta juridinen raportti joutuu kuitenkin merkitsemään lähteensä. Zunshinen termien siis *source tag* löytyy jo itse tekstistä ilman tulkintaa. Toisaalta aiemmassa esimerkissä (8) huomattiin kuulusteluraportin soveltavan kaunokirjallista intentionaalisuuden tasojen häivytystä, kun lähdeä ilmaisulle "a ray of sunshine" ei ollut merkitty. Esimerkissä (12) paljastetut intentionaalisuuden tasot korostavat kuitenkin erinomaisesti puheen skematisoinnin ja tyyppillistämisen kerronnallisia reunaehtoja: sekä kokeva subjekti Lewinsky, intradiegeettiset kertojat Lewinsky, Lewis, Erbland että myös lukija rekonstruoivat Clintonin aiheet – ja jopa suoraa esitystä hänen puheestaan – konventionaalisen juonikuvi-
vion avulla: uskottomuuskertomuksissa kahteen suuntaan petollinen aviomies rauhoittelee kärsimätöntä rakastajatartaan avioliittolupauk-

silla. Romanttinen kertomusmalli nivoo jälleen yhteen juridista ja psykologista tasoa.

Kuten johdannossa jo esitin, yhtä lailla klassisessa kuin jälkiklassisessakin narratologiassa monet teoreettiset kehitelmät pohjaavat yksioikoiseen ajatukseen fiktiivisten mielten saavutettavuudesta sekä tajunnankuvauksen tuottamien sisäisten äänien kokemuksellisesta mimeettisyydestä. Jos kokemuksen ääniä lähdetään metsästäämään nyt analysoitavasta materiaalista, ”autenttisimmat” äänet kuuluvat Lewinskyille. Todistusaineistossa on nimittäin vääristymä Lewinskyn eduksi – tai epäeduksi: sen lisäksi, että suuri osa *The Starr Reportin* välittämästä kertomuksesta perustuu Lewinskyn lausuntoihin, ainoastaan hänen puheluitaan nauhoitettiin ja ainoastaan hän kirjoitti kirjelappuja ja sähköpostiviestejä, jotka myöhemmin koottiin todistusaineistoksi. Tästä kokoelmasta⁹ muodostuukin todellinen epistolaarinen draama, jossa *Sisar Marianan rakkauskirjeiden* tavoin lukijalle tarjotaan vain suhteen naisosapuolen näkökulma: ”It was awful when I saw you for your birthday in August. You were so distant that I missed you as I was holding you in my arms” (SR, 135). Tämä kaikki oli hyvin vahingollista erityisesti Mortonin elämäkerran kannalta, sillä kertoja-Mortonin luonnoksia Lewinskyn tajunnasta on vaikea sulattaa kun niitä vertaa todistusaineistoon, joka edustaa Lewinskyn omia tapoja kielellistää kokemustaan.

Tällaisia todisteita ovat esimerkiksi sähköpostiviestit petolliselle ystävälle Linda Trippille sekä Trippin nauhoittamat puhelinkeskustelut. Tarjoaisiko ehkä seuraava sähköpostiviesti uskottavimman likiarvon Monican todellisesta sisäisestä diskurssista?

(13) Voi Linda, en tiedä mitä pitäisi tehdä. En vain ymmärrä mikä meni pieleen, mitä tapahtui? Miten hän saattoi tehdä minulle näin? Miksi hän piti minuun yhteyttä niin kauan ja nyt yhtäkkiä ei mitään, nyt kun voisimme olla yhdessä? Ehkä oli vain niin houkuttelevaa haluta jotain mitä ei voinut (helposti) saada niissä tilanteissa? Ehkä hän

9. Kirjeitä ja viestejä ei ole siteerattu kuin osittain *The Starr Reportin* pokkaripainoksissa, mutta ne ovat luettavissa useiden amerikkalaisten päivälehlien internetsivuilla *The Starr Reportin* yhteydessä.

halusi varmistaa, että saisi vaihtelua ja puhelinseksiä silloin kun oli tien päällä monta kuukautta? ÄÄÄÄHHHHH! Menee hermo! msl

Oh Linda, I don't know what I am going to do. I just don't understand what went wrong, what happened? How could he do this to me? Why did he keep up contact with me for so long and now nothing, now when we could be together? Maybe it was the intrigue of wanting something he couldn't have (easily) with all that was going on then? Maybe he wanted to insure he could have variety and phone sex while he was on the road for those months? AAAHHHHH!!!! I am going to lose it! msl (*Washington Post* 22.9.1998)

Jälleen syntyy vaikutelma kirjallisesta parodiasta. Viesti on kuin modernisoitu versio rouva de Tourvelin kirjeistä uskotulle rouva de Rosemondelle *Vaarallisissa suhteissa*: kirjoitus liukuu uskotulle suunnatusta tunnustuksellisesta diskurssista kohti ajatusmonologia (*eclipse of the confidant*). Esimerkiksi viestin kolmas ja neljäs virke kääntyisivät sujuvasti myös paradigmaattiseksi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi sankarittaren sisäisestä ahdingosta: *Miten mies saattoi tehdä hänelle näin? Miksi tämä oli pitänyt häneen yhteyttä niin kauan ja nyt yhtäkkiä ei mitään, nyt kun he olisivat voineet olla yhdessä?* Lewinskyn Clintonille osoittamiin moniin kirjeisiin ja viesteihin liittyy myös laclosmaista draamaa, sillä kirjeet ja viestit fyysisinä esineinä päätyivät kirjeromaanin konventioiden mukaisesti vääriin käsiin, todistusaineistoksi.

Yksi epäsuhta kuitenkin estää tapausta kehittymästä psykologisesti syväluotaavan kirjeromaanin tasolle: Lewinskyn kirjeiden ilmiselvä naiivius ja kliseisyys ovat ristiriidassa syytteiden vakavuuden kanssa. Clinton esitti ensin senaatin kuulustelussa, että Lewinskyn kirjeet hänelle olivat juridisesti ”merkityksettömiä” (”unremarkable”; *SR*, 180), mutta myönsi myöhemmin suuren valamiehistön edessä, että jotkut viesteistä olivat olleet ”jokseenkin intiimejä” tai ”melko tunteikkaita” (”somewhat intimate”, ”quite affectionate”; *SR*, 71). Lukija voisi tähän lisätä, että tavallaan viestit ovat paradoksaalisesti näitä kaikkia: esteettisessä mielessä merkityksettömiä mutta silti epäilemättä intiimejä.

Kun tarkastellaan romanttista kertomusjuonetta, tämä paradoksi vie takaisin Flaubertiin sekä kielen ja kokemuksen väliseen ikuiseen kuiluun. Ehkä jotakin kuitenkin jää kerronnan ja kirjallisten kehysten tavoittamattomiin?

- (14) [...] niinkuin sielun kyllyys ei joskus tulvisi yli äyräittänsä kaikkein tyhjimpänäkin kuvakielenä, koska kukaan ei milloinkaan voi ehdottoman aidosti mitata tarpeitaan, käsitteitään, tuskiaan, ja koska ihmiskieli on kuin haljennut kattila, jonka helinällä pystymme tanssittamaan karhua silloin, kun tahtoisimme hellyttää sillä tähtiä.
(*RB*, 16.)

Clintonin ja Lewinskyn tapauksessa nähtiin runsaasti nimenomaan karhuja tanssittavia yksityiskohtia. Samaan tapaan kuin sammakko-aiheiset konttoritarvikkeet, hilpeyttä herätti myös pariskunnan tapa puhutella toisiaan, sikäli kuin sitä kirjallisten todisteiden ja Lewinskyn todistusten pohjalta pystyttiin rekonstruoimaan. Kincaidin mukaan suuri yleisö oli järkyttynyt Monican ja Billin puhetavasta,

joka on sekoitus teinityttömäistä pohdiskelua ja mukasyvällisiä analyysejä toisistaan ja maailmasta, hihitteleviä, tekemällä tehtyjä hellittelyitä ("Rakastan sua, pölkkypä!") ja vitsejä [...] jotta kävisi selväksi, miten rennosti he ovat toistensa kanssa ja miten mahtava sielujen sympatia heidän välillään vallitsee. (Kincaid 2001, 79)

Skandaalikertomuksessamme Clinton ja Lewinsky ovatkin siis enemmän kielen ja kerronnallistamisen kuin poliittisesti motivoituneen tutkinnan uhreja. Lewinsky oli Mortonin teoksen mukaan sentään itsekin järkyttynyt kuvasta, joka välittyi hänen kielellisistä kyvyistään Linda Trippin nauhoittamissa puhelinkeskusteluissa: "Kaikenlaista paskanjauhantaa oli paljon enemmän kuin asiaa" (*MT*, 359); "There was so much more bullshit there than substance" (*MS*, 325). Morton kuvaa Lewinskyn ahdistusta, kun skandaalin tutkinnassa kaivetaan hänen tietokoneeltaan esiin kaikki kirjeet ja viestit, joista suurinta osaa ei ollut koskaan edes lähetetty:

- (15) Starrin apulaiset eivät siis tyytyneet vain repostelevaan hänen ruumiistaan, vaan kävivät käsiksi myös hänen mieleensä. Hänen seksielämänsä ja persoonallisuutensa oli jo leiketty palasiksi, nyt oli hänen syvimmän sielunsa tutkimisen vuoro. Tunkeilu alkoi mennä liian pitkälle. Monica purskahti itkuun ja huusi syyttäjä Immergutille: ”Tämä on niin väärin! Eihän näitä ole tarkoitettu ulkopuolisten luettavaksi!” (MT, 361)

Not content with snatching her body, Starr’s deputies were now invading her mind. They had exposed her sex life and dissected her personality; now they wanted to scrutinize her very soul. It was an intrusion too far. Monica started to cry, and then screamed at Immergut: “This is so wrong! Do you understand that no one else is supposed to read this?” (MS, 327)

Jos kirjemuodon avulla voidaan todella tutkia kirjoittajan ”syvintä sielua” (”scrutinize her very soul”), ollaan jo lähellä sitä *Vaarallisten suhteiden* analyysin yhteydessä siteerattua Samuel Johnsonin ajatusta, jonka perusteella Johnson asetti aikanaan Richardsonin Fieldingin edelle ihmisluonnon kuvaajana: vain kirjemuodossa pystytään ”sukeltamaan sydämen perimmäisiin sopukoihin”.

Paljastavatko Lewinskyn viestit ja puhelinkeskustelut siis sittenkin hänen sisimpänsä (”mielen” tai ”sielun”)? Monessa mielessä juridinen prosessi teki Lewinskyille saman kuin Morton pyrkii tekemään elämäkerrallaan – temmeltämään ”vapaasti ja kenenkään valvomatta [hänen] sydämensä syvimmissä sopukoissa” (MT, 13) – ja tämä puolestaan häiritsee elämäkerran emansipatorista tarinakehystä. Edellä lainatussa katkelmassa kertoja-Morton asettaakin jälleen oman versionsa Monican sisäisestä diskurssista vastineeksi tutkinnassa kerätylle materiaalille (johon yleisen mielipiteen mukaan todella sopii Lewinskyn oma määritelmä ”paskanjauhanta”). Näissä vapaan epäsuoran esityksen jaksoissa Monican tajuntaan liitetään juhlallisia ilmauksia, kuten ”scrutinize her very soul”. Jaksot ylevöittävät ja jalostavat sankarittaren tuntemuksia

hetkellä, jolloin hänen omat sanavalintansa asettavat sekä hänen romanssinsa että koko persoonansa naurunalaiseksi.

Mutta kumpi lopulta on stereotyyppisempää ja etäännyttävämpää, Lewinskyn naiivi sähköpostikieli vai Mortonin romanttisia ja kirjallisia kehyksiä soveltava tajunnankuvaus? Kognitiivisessa narratologiassa ollaan mahdollisesti oikeilla jäljillä siinä, että lähestymme yhtä lailla ei-kirjallista kieltä kuin kertomakirjallisuuden strategioitakin prototyyppisyyteen perustuvien skeemojen avulla. Myös aiemmissa luvuissa käsitelty Fludernikin teoria skemaattisesta kielen esittämisestä lähentää todellisten mielten ja fiktiivisten mielten tulkintaa toisiinsa, sillä Fludernikin mukaan kaikkia kielellisiä puheen ja ajattelun esityksiä ”voidaan käsitellä kielen keinojen tuottamina *fiktioina*” (Fludernik 1993, 398; kursivi alkup.). Fludernikin teoria havainnollistaa hyvin sitä, miten niin sankarittaren itsensä kuin myös Mortonin elämäkerrallisen kerronnan yritykset kuvata Monican tajuntaa sekä tuotetaan että tulkitaan konventionaalisia ja odotuksenmukaisia diskurssikehyksiä vasten. Kuten Fludernik toteaa, jopa suora puheen esittäminen tukeutuu kielellisiin ja diskursiivisiin käytänteisiin eikä siis ongelmattomasti jäljittele todellisuutta (emt. 409; ks. myös Karttunen 2010). Tästä toimivat esimerkkinä Lewinskyn lausunnoissaan esittämät toisinnot tyypillisistä puhejaksoistaan: ”I got there kind of saying, ’Oh, gee, here are your letters,’ wink, wink, wink”, *SR 73* (käännettynä kutakuinkin ”Mä menin sinne ihan silleen että ’Vitsi, tässä on nää sun kirjeet’, vink vink vink”). Kun Fludernik puhuu kaikkien diskurssin esityksien fiktiivisyydestä, hän ei viittaa niinkään fiktion kuin kielen konventioihin. Kuitenkin edellä käsitellyt versiot Monican mielestä, toisaalta Mortonin kerronta sekä toisaalta Lewinskyn omat puheet ja kirjoitukset, ovat skemaattisuudessaan kaukana toisistaan ja siten myös eri tavalla kirjallisia. Miksi Morton (tai Lewinsky) antaa ymmärtää, että on vääränlaista ja oikeanlaista sisimpään uppoutumista – miksi *Monican tarina* on vapauttava ja oikeutta tekevä kertomus, joka lopulta päästää väärin kohdellun sankarittaren ääneen, kun taas sankarittaren aitojen ”diskurssinäytteiden” julkistaminen on henkistä väkivaltaa? Tulkinnat Monican sisäisyydestä ovat kuitenkin aina kielellisiä likiarvoja, joihin

vaikuttavat lukijan ulkopuolelta tuomat skeemat – eivätkä vähiten kirjalliset kehykset.

Monican tarina ja Monican mieli muuttuvat kirjallisuustieteellisesti kiinnostaviksi vasta kun tutkitaan Mortonin soveltamia skematisoinnin ja tyyppillistämisen keinoja. Kuten esitin jo *Clèvesin ruhtinattaren* analyysissä, kirjallisessa tajunnankuvauksessa skematisointi ja tyyppillistäminen eivät rajoitu ainoastaan (sisäisen) puheen esittämiseen, vaan yhdessä kerronnallisten ja temaattisten konventioiden luomana syntyy *skemaattisia mieliä*. Ei-fiktiivisen romaanin poetiikkaa tutkinut Markku Lehtimäki toteaa vapaan epäsuoran esityksen käytöstä:

vapaan epäsuoran esityksen voi nähdä ei-fiktiivisissä kertomuksissa tietoisena taiteellisena strategiana, joka samaan aikaan siivöi ja muuntaa tosimaailman esityksiä kuten haastatteluja, muokaten niitä siten kertomuksen “ideologian” tarpeisiin. (Lehtimäki 2005, 273)

Lehtimäen viittaus vapaaseen epäsuoraan esitykseen *taiteellisena* strategiana on perusteltu nimenomaan suhteessa hänen omiin tutkimuskohteisiinsa, Norman Mailerin ei-fiktiivisiin romaaneihin, jotka kytkeytyvät amerikkalaisen uuden journalismin käytäntöihin. Mailerin teokset pyrkivät todella luomaan ei-fiktiivisen romaanin poetiikkaa, jossa faktuaalisuus ja kirjalliset figuurit kohtaavat. Myös Andrew Mortonin teokset kytkeytyvät journalismin traditioon, mutta toisin kuin Mailerilla, hallitsevana moodina ei ole niinkään itsereflektio vaan paljastuksellisuus. Morton loi uransa alun perin Windsorin kuningas-suvun ”hovijournalistina”, mutta teki läpimurtonsa prinsessa Dianan elämäkerturina. Kuten Morton itse Dianan kuoleman jälkeen ilmestyneessä *Diana: In Pursuit of Love* -teoksessa (2004) korostaa, hänen tärkeimmäksi roolikseen tuli lopulta olla prinsessan uskottu ja vapauttaja, jonka paljastuselämäkerran *Diana: Her True Story* (1992¹⁰) tärkein tehtävä oli auttaa teoksen sankaritar pois onnettomasta avioliitosta ja

10. Kohuelämäkerrasta julkaistiin vuonna 1997 vielä toinen painos nimellä *Diana: Her True Story – In Her Own Words*, jota on täydennetty Dianan kommentteilla. Dianan itsensä antamat haastattelut olivat tärkein lähde jo vuoden 1992 versiolle, mutta hänen osuutensa pyrittiin silloin vielä salaamaan ja tietolähteeksi nimettiin prinsessan lähipiiri.

hovielämän paineista. Toisin kuin romaanikirjailijoilla, Mortonilla on julkilausuttu missio päästää sankarittarensa ääneen. Siten Mortonin tehtävä tulee lähelle joidenkin feminististen narratologioiden käsitystä vapaasta epäsuorasta esityksestä emansipatorisena moodina (ks. erityisesti Mezei 1996); lopputulos on kuitenkin aivan yhtä ei-emansipatorinen kuin Chopinin *Heräämisessä*.

Niin Mortonin Diana-teokset kuin myös *Monica's Story* perustuvat suurimmaksi osaksi protagonistien näkökulman luomiselle ja kerronnalle, jota sopii luonnehtimaan Dorrit Cohnin (1978, 26–33) käsite ”yhteensopiva psykokerronta” (”consonant psycho-naration”). Kuten edellä jo huomattiin, Mortonin kertojaääni myötäilee Lewinskyn kokemusta jopa siihen pisteeseen asti, että se tuntuu tukeutuvan samoihin romanttisiin koodeihin kuin henkilöhahmo itse (”here was a fascinating story of love, betrayal and obsession”). Elämäkerturina Morton tietenkin pyrkii oikeuttamaan versionsa sillä, että teoksis- sa todella ”puhuu” sankaritar itse (”without any editorial control”). Kuitenkin sekä Lewinskyn että Walesin prinsessan elämäkertoissa hyödytään romaanimaisten tajunnankuvauksen keinojen vapauksista: ”yksi psykokerronnan tärkeimpiä etuja verrattuna muihin tajunnankuvauksen keinoihin on sen verbaalinen riippumattomuus henkilön omasta kielestä” (Cohn 1978, 46). Edellä kävivät jo ilmi kertoja-Mortonin diagnostiset taipumukset esimerkissä (9), jossa kerronta johdattelee hypoteesien kautta psykologiseen tulkintaan Lewinskyn perhetaustojen ja rakkauselämän syy-seuraussuhteista sekä huipentuu monitulkintaiseen vapaaseen epäsuoraan esitykseen, jossa Monican oman kielellistämisen osuus jää hämäräksi (”Better the anguished fairytale than the genuine but flawed reality”). Tätä lausetta koskeva ambivalenssi hallitsee koko *Monica's Storya*: kumpi lopulta tukeutuu enemmän kirjallisiin kehyksiin, Lewinsky vai kertoja-Morton? Ja missä määrin näiden kirjallisten kehysten voidaan ajatella olevan – kuten Mailerilla – tietoinen taiteellinen strategia?

Mortonin Diana- ja Lewinsky-tulkintojen hämmästyttävä samankaltaisuus paljastaa joitakin ”taiteellisia strategioita” Mortonin kirjoittamisen taustalta: molempien naisten tarinat rakentuvat psykologiselle

kaavalle, jossa syömishäiriöt, vanhempien avioero ja *Madame Bovary*-kehyksen mukainen liiallinen rakkausfiktio kuluttaminen kytkeytyvät erottamattomasti pettymyksiin rakkauselämässä. Edelleen Dianan ja Monican tajunnankuvausten voi tulkita palvelevan samankaltaista emansipaation ”ideologiaa” kuin 80-lukulainen feminismi tulkitsi Chopinin *Heräämisen* palvelevan. Kuten Donna Cox huomauttaa Diana-elämäkerrasta,

tämä kertomus on pitkä sarja tarinoita feministisistä heräämisistä, jotka sijoittavat kertomisen aktin keskeiseksi identiteettitehtäväksi tullakseen oikeutetuiksi kertomuksiksi itsestä. (Cox 1999, 324)

Kertoja-Morton asettaa niin Dianan kuin Monican emansipaatiolle ehdoksi kielellistämisen ja kerronnallistamisen. Kuitenkin hänen elämäkerrallinen kerrontansa asettuu suurimmaksi osaksi sille ”verbalisoinnin kynnykselle”, jota modernistisessa romaanissa kuvataan usein vapaan epäsuoran esityksen keinoin (vrt. Cohn 1978, 103). Siten nämä elämäkerrat perustuvat paljolti samanlaiseen kokemuksellisuuden figurointiin kuin *Herääminen*: henkilöahmon oma kyvyttömyys hahmottaa ja verbalisoida kokemustaan asettuu vastakkain kertojaäänensä kanssa, joka käyttää ekstradiegeettistä valtaansa nostamalla henkilöahmon kokemuksen myyttiseksi arkkikertomukseksi seksuaalisesta ja yhteiskunnallisesta vapautumisesta.

Mortonin elämäkerrallisen kertojan fabulointikyky huipentuu *psykoanalogiisiin* (vrt. Cohn 1978, 36–37), jotka luovat kerrontaan poeettista ja psykologista koherenssia mutta jotka samanaikaisesti etäännyttävät kerronnan kokevasta subjektista. Tästä kaksinaisesta vaikutuksesta hyvänä esimerkkinä toimii Mortonin jälkiviisaahko analogia prinsessa Dianan sielunelämän ja hänen tapaturmaisen kuolemansa konkreettisten yksityiskohtien välillä:

- (16) Dianan monien vastakohtien ja ristiriitaisuuksien täyttämässä elämässä julminta ironiaa ilmensi se, miten hänen elämänsä päättyi tunneliin juuri kun hän oli, pitkällä taipaleellaan kohti täyttymystä ja onnea, näkemässä sen päässä valoa.

In a life of many contrasts and contradictions, one of the most savage of ironies is that Diana's life ended in a tunnel just as she was seeing light at the end of her own long march to fulfilment and happiness. (*Diana: In Pursuit of Love*, 21)

Mortonin elämäkerrat tuottavat maailmoja, joissa yksityiskohdat niivoutuvat osaksi ilmeistä kansanpsykologista selitysmallia. Maallikko-psykologian tukena ovat kuitenkin kirjallisen fiktion kehykset kuten viattoman ja naiivin sankarittaren ja julman maailman kohtaaminen. Siten Mortonin kertomusmalli ilmentää pahimmillaan niitä piirteitä, jotka Matti Hyvärisen mukaan nimenomaan virheellisesti liitetään automaattiseksi osaksi elämän, kokemuksen ja kertomuksen suhteita (Hyvärinen 2010, 132–141).

(17) Pitkällä lennolla Washingtoniin Monica suri ehkä eniten sitä, että hänen entinen elämänsä oli jäämässä taakse, mutta toisaalta uudet näkymät kajastivat nekin jo houkuttavina. Hän pohti harjoittelukauttaan Valkoisessa talossa: ”Kuinka hieno merkintä siitä tuleekaan ansioluettelooni. Ja miten jännittävää tämä kaikki on. Ja niin lyhyen ajanhan sitä seisoo vaikka päällään.”

”Kuinka väärässä olinkaan”, Monica sanoo nyt surullisena. (*MT*, 76–77)

On the long flight to Washington she was mournful at leaving her old life behind, yet could not suppress her feelings of anticipation as new horizons beckoned her. Contemplating her days to come at the White House, she thought, “It’s a great addition to my résumé. It will be exciting. It’s only for a short time, and it can’t hurt.” With a rueful smile, she now says, “How wrong I was.” (*MS*, 60)

Yllä kuvattu Lewinskyn lähtö kotikaupungistaan kohti Washingtonia ja – kuten kertoja, lukija ja haastattelua antava Lewinsky tietävät, kohti turmelusta – muistuttaa monien muiden tekstien ohella John Clelandin *Fanny Hillistä* (1748–1749). Clelandin sankaritar ironisoi

samaan tapaan muistoissaan omaa nuoruuden naiiviuttaan, jonka seurauksena hän päätyi opiskelemaan erotiikan pitkän oppimäärän suurkaupungin prostituotina:

- (18) Päätin pian astua suureen maailmaan ja lähteä Lontooseen *etsiükseni* siellä *onneani*, sanontatapa, joka sivumennen sanoen on tuottanut useille seikkailunhaluisille kumpaakin sukupuolta oleville maalaisnuorille enemmän onnettomuutta kuin onnea niille, joita joskus on onnistanut tai jotka joskus ovat saaneet jonkin aseman. (*Fanny Hill: kurtisaanin muistelmat*, 7)

I soon came to a resolution of making this launch into the wide world, by repairing to *London*, in order to *seek my fortune*, a phrase, which, by the bye, has ruined more adventurers of both sexes, from the country, than ever it made, or advanced. (*Memoirs of a Woman of Pleasure*, 3)

Clelandin romaanissa *ingénue*-tarinaa värittää kokeneen Fanny Hillin seksuaalisuus ja ironia, joiden myötä nuoren ja kokemattoman tytön ensiaskeleet maailmassa näyttäytyvät skemaattisina – ja kääntyvätkin siten yksilöllisen kokemuksen kuvauksesta enemmän pornografiaksi (“no wonder that such a sight gave the last dying blow to my native innocence”; emt. 25). *Monican tarina* ei kuitenkaan pääasiallisesti jäsenny Lewinskyn oman jälkiviisauden kautta (“Kuinka väärässä olinkaan”); *Monican* kokemuksia kehystävät ja ennakoivat ennen kaikkea kertoja-Mortonin tekstuaaliset strategiat. Esimerkin (18) esittämää taitekohtaa seuraa luku nimeltä ”Monica Goes to Washington”¹¹, jossa Valkoista taloa ja muita uuden elämän ihmeitä kuvataan Lewinskyn fokalisaatioasemasta:

11. Luvun nimi on mitä ilmeisimmin viittaus Frank Capran elokuvaan *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), joka niin ikään kertoo naiivin henkilöihahmon ja turmeltuneen pääkaupungin kohtaamisesta.

(19) Ensimmäisenä Monican vietti eukalyptuksen tuoksu, joka leijui ruudinsinisten mattojen peittämällä käytävillä. Sitten näky hieman tylsistyneen oloisesta Salaisen palvelun agentista seisomassa raskaan mahonkioven edessä sai hänen sydämensä lyömään tyhjää. Sen oven takana oli nimittäin pyhistä pyhin, presidentin ovaalinmuotoinen työhuone. (muokattu suomennoksesta *MT*, 78)

It was the smell of eucalyptus wafting along the powder-blue-carpeted corridors that first seduced Monica. Then the sight of a slightly bored-looking Secret Service agent standing by a heavy-framed mahogany door made her heart skip a beat. For behind that door was the hallowed Oval Office. (*MS*, 61)

Kyseessä ovat Lewinskyn ensimmäiset havainnot tulevan romanssinsa näyttämöstä – josta lehdistö myöhemmin käytti toistuvasti nimitystä “the hallowed rooms”. Sisäistä fokalisaatiota voimistavat Lewinskyn diskurssia myötäilevä kuvaus salaisen palvelun agenteista (“slightly bored-looking”) ja deiktinen ilmaus “behind that door”; sen sijaan jälleen toistuva ilmaus “hallowed” voi samanaikaisesti aktivoida Monican näkökulman (kauhunsekaisen kunnioituksen tuntematonta suurta kohtaan) sekä ne pyhähäpäisyyden merkitykset, jotka Clintonin yksityisiin työtiloihin liitettiin skandaalin paljastuttua. Kertojan valta operoida henkilöhahmon kokemuksella paljastuu kuitenkin jo katkelman alussa, kun Valkoisen talon käytävien tuoksun kerrotaan *viettelevän* Monican. Tällä psykoanaloggialla vihjataan, että kyseessä on vasta viettelysten ensi tuulahdus. Lewinskyn harjoittelija-aikojen kuvaus tukeutuu laajemminkin viettelyskeemaan, jopa siinä määrin, että Valkoinen talo muistuttaa paikoin aiemmin sivuttuja tanssisalien, hevoskilpailujen ja oopperoiden romaanimaisia kronotooppeja. Kun Monica kohtaa ensimmäistä kertaa Billin, on kuin Clèvesin prinsessa seuraisi Nemours’n herttua saapumista tanssiaisiin (“I thought to myself: “Now I see what all the girls are talking about””; *MS*, 64). Samoin kuin modernin romaanin syntyvaiheissa, viettelyksen teema, intersubjektiivisuus ja fokalisaatio kytkeytyvät toisiinsa (“While

they stood talking, she noticed that the President was still looking her way”; *MS*, 65).¹²

Morton kertoo, kuinka Diana liikutui omasta elämäntarinastaan *Diana: Her True Story* (*Diana: In Pursuit of Love*, 51) – siis itsestään henkilöihahmona. Donna Cox (1999; 325, 329) huomauttaakin elämäkerran toisen, Dianan itsensä eksplisiittisesti kommentoiman painoksen (*Diana: Her True Story in her Own Words*) tuottavan kaksijakoisen Dianan, joka on samaan aikaan representaation kohde ja tuottaja ja joka jopa välillä käyttää itsestään kolmatta persoonaa; ”Hän’ ei ole muuta kuin teksti ilman alkuperäistä, minä joka alkaa uskoa itseensä tekstinä” (emt. 328). Mortonin tekstien emansipaatio nojautuu pitkälti niiden kirjallisiin kehyksiin – kykyyn tuottaa kohteistaan fiktiivisiä sankarittaria, jotka muistuttavat sitä ”lyyrillistä joukkoa”, johon Emma Bovarykin haluaa samastua. Monien edellä käsiteltyjen kohdetekstien analyysissa on noussut esiin kysymys siitä, missä määrin sankarittaret toisaalta itse kielellistävät, kerronnallistavat ja tekstualisoivat omaa kokemustaan – ja toisaalta siitä, missä määrin he ovat tietoisia näiden kehysten käytöstä. *Monican tarinan* ja *Diana-elämäkertojen* päähenkilöt ovat samaan aikaan sekä tunnustavia subjekteja jotka konstruoivat omaa kokemuksellisuuttaan haastatteluisaan että myös Mortonin kirjallisen figuroinnin tuotosta. Se mikä lopulta ihastuttaa todellista Lewinskyä ja todellista prinsessa Dianaa heidän omissa elämäkerroissaan voi hyvinkin olla tekstuaalisuuden tulosta: bovariaanisinä romanttisen fiktion kuluttajina he arvostavat asemaansa nimenomaan kirjallisten sanakarittarien jatkumossa. Tämä jatkumon tuntu on kuitenkin pitkälti tulosta kerronnallisten konventioiden käytöstä. Kun tekstuaalisuus ja sen mukanaan tuoma kirjallisuudellisuus säteilevät vaikutustaan spekulatiivisiin esityksiin todellisen henkilön tajunnasta, voi syntyä vaikutelma, että kuvauksen kohteena oleva mieli

12. John F. Harris käyttää samantyyppisiä kerronnallisia tekniikoita kuvatessaan Clintonin ja Lewinskyn ensimmäisiä tapaamisia Clinton-elämäkerrassaan *The Survivor*, mutta katseiden psykologia painottuu toisin kuin Mortonilla: ”She had fixed her gaze on him for months, desperately hoping to draw attention. He had noticed her vaguely, on the periphery of his consciousness.” (*The Survivor*, 222.) Kuten Harrisin teoksen nimi implikoi, kyseessä on Clintoniin empaattisesti suhtautuva näkökulma tapahtumiin.

on *itsessään* taipuvainen käyttämään kirjallisia malleja. Kuitenkin juuri kuvaukseen käytetyt kielelliset ja kerronnalliset keinot tuottavat tämän sisällöllisen harhan.

Onko tajunnankuvaus siis – kuten Dorrit Cohn sitkeästi väittää – leimallisesti fiktiivinen ilmiö? Edellä käsittely ei ole pureutunut niinkään diskurssin totuusarvoon tai lukemisen pragmatiikkaan (kuten Carradin painottamaan elämäkerralliseen sopimukseen), vaan kerronnallisten konventioiden mukanaan kantamaan temaattis-historialliseen taakkaan: tajunnankuvaus aktivoi lukijan mielessä fiktion koulimia tulkinnan kehyksiä, jolloin epävarmuus esitetyn mielen ”todenkaltaisuudesta” on *aina jo* läsnä. Ristiriitaisuudet, jotka haastavat referentiaalisuuteen tukeutuvan (esimerkiksi psykologisen tai juridisen) lukutavan, voidaankin tulkita poeettisen odotuksenmukaisuuden ja koherenssin hengessä.

Näin ei-fiktiivinen ja fiktiivinen tajunnankuvaus toisaalta lähesytyvät toisiaan, toisaalta osoittautuvat lopulta yhteensopimattomiksi. Kun todellisten henkilöiden mielten kuvaus saa joko kerronnan keinojen tai tulkinnan tasolla kaunokirjallisia piirteitä, luonnollisen mieltenlukemisen sijaan tärkeämmäksi nousee vieraan mielen luonne *konstruktiona*. Monet Clintonin ja Lewinskyn tapausta koskevat tekstit osoittavat, miten kertomuksen toimijoiden mieliä ei esitetään vaan ne tuotetaan – vieläpä eri teksteissä palvelemaan erilaisia kerronnallisia tarkoituksia.

Ehjät kertomukset ja kirjallinen kaksoiselämä

Kertomuksia retorisesta näkökulmasta analysoiva James Phelan on kiinnittänyt huomiota niin kirjallisiin kuin kulttuurisiinkin *kilpaileviin kertomuksiin*. Phelanin retoris-eettisissä sovelluksissa painottuu kerronnallisen kommunikaation merkitys: esimerkiksi poliittisessa kampanjoinnissa pohjimmitaan tuotetaan kilpailevia kertomuksia, jotka keinoillaan suostuttelevat ”lukijoitaan” valitsemaan kertomusten

väliltä. (Phelan 2008.) Tässä analyysissä tarjoamani lukutavan ideana ei kuitenkaan ole valita parasta kertomusta Clintonista ja Lewinskystä vaan ylipäätään kyseenalaistaa kertomustieteellisessä keskustelussa toistuvat kerronnallisuuden kriteerit, kertomuksen ”hyvyyden” sitominen luonnollistettavaan kommunikaatiotilanteeseen ja psykologiseen selittävyYTEEN. Ehdottamani näkökulma Clintonin ja Lewinskyn tapaukseen perustuu myös ajatukselle kilpailevien kertomusten välisestä sovittamattomasta ristiriidasta. Lukeminen ei siis enää näyttäydykään pelkkänä kertomuksellisen ja psykologisen totuuden etsimisena. Kuten analysoimani kaunokirjalliset esimerkit opettavat, lukemisen ja tulkinnan käytäntöihin sisältyy nimittäin myös ambivalenssin, moniäänisyyden ja ristiriitaisuuden sietäminen – jopa sen etsiminen. Tässä kehityksessä Phelanin kommunikatiivinen näkemys kertomuksista ja niiden syntyemisestä muuttuu ainakin osittain kyseenalaiseksi. Eihän Clinton–Lewinsky-skandaalin tapaista kertomuksellisesti provosoivaa kokonaisuutta *aikonut* kukaan; perusteita minkäänlaisen implisiittisen tekijyyden hahmottelemiselle ei ole. Intentionaalisuudesta tuleekin olemattoman tekijän sijasta lukijan ominaisuus. Lukija kertoo parhaan kertomuksen, ja tämä kertomus on kaukana kognitiivis-psykologisista standardimalleista: se ei selitä mitään ja esittää suhteensa tekstin ulkopuolisiin tapahtumiin ja henkilöihin kaikkea muuta kuin ongelmattomana.

Aiempien kaunokirjallisuusanalyysien yhteydessä olenkin pyrkinyt osoittamaan, miten kilpailevia (avioirikos)kertomuksia konstruoidaan kerronnan hierarkian eri tasoilla. Juuri tämä konstruointiprosessin kerroksisuus yhdistää esimerkiksi Chopinin *Heräämistä*, Flaubertin *Bovarya* ja Mortonin *Monican tarinaa*.

- (20) Jo seuraavana päivänä Monica – jonka dramatiikantaju ja taipumus nähdä elämä elokuvana olivat hyvin kehittyneet – odotti, että joku Salaisen palvelun mies tulisi ja kutsuisi hänet vaivihkaa presidentin virkahuoneeseen tai tulisi ainakin sanomaan, että presidentti kaipasi häntä – hiukan samoin kuin John F. Kennedy, jolle Salaisen palvelun miehet olivat hankkineet naisia hänen presidenttikaudellaan. (MT, 84–85)

The following day saw Monica – exercising to the full both her penchant for the dramatic and her tendency to see life as an unfolding movie script – fondly expecting the Secret Service to call her discreetly with the news that the President wanted to see her, in the same way that Clinton’s hero, John F. Kennedy, used the Secret Service to bring women to him during his presidency. (*MS*, 67)

Elämäkerran konstruoiman Monican identiteetti rakentuu yksinkertaisten kertomuskaavojen mukaan. Lewinsky itsekin huomauttaa Mortonille: “[M]inä laadin käsikirjoituksen ja tahdoin, että muut sitten eläisivät sen mukaisesti aina tunne-elämäänsä myöten [...]. Petyt aina, kun muut eivät toimikaan siten kuin mina tahdon ja vielä siitä syystä, että minun käsikirjoitukseni ei ole peräisin tästä todellisuudesta”. (*MT*, 28.) Kuitenkin, kuten edellä tajunnankuvausta käsitellessäni jo pyrin osoittamaan, ekstrapadiegeettisen kerronnan tason ja diegeettisen Lewinsky kertomukselliset ambitiot lankeavat usein yhteen. Mahtaako edellä kuvattu Kennedy-skriptikään olla pelkästään Lewinsky romanttisen mielen tuotosta? Vain hieman ennen esimerkin (20) katkelmaa kertoja-Morton raportoi, miten Lewinsky sanoo vastaanottotilaisuudessa Clintonille sanat ”Happy birthday, Mr. President” (*MS*, 66); parikymmentä sivua aiemmin Lewinsky on pelleillyt aikaisemman rakastajansa kanssa lausumalla tälle samat sanat, ”in the same breathy tones as Marilyn Monroe” (*MS*, 43). Viittaus Monroen legendaariseen laulusesitykseen voi olla yhtä aikaa Lewinsky tietoinen roolileikki ja Mortonin puoli-ironinen kerronnallinen keino, jolla hän samaan aikaan sekä myötäilee että kommentoi Lewinsky mielen ”narratiivisuutta” – halua soveltaa kokemuksiin valmiita tarinamalleja ja löytää elämästä koherentin kertomuksen aineksia.

Omaelämäkertatutkija Eakin laajentaa saksilaista väitettä kertomuksen elämisestä vielä tekstuaalisempaan suuntaan esittämällä, että olemme kaikki omaelämäkerran tuottajia (Eakin 2004, 121–122). Onko Mortonin kirjoittamaan elämäkertaan siis upotettu Lewinsky omaelämäkerta (ja onko se reaaliaikainen vai retrospektiivinen, kokevan vai kertovan Lewinsky tuotosta)? Tällä upotusrakenteella kerronta

tuntuu leikkivän vähintään joka kerta kun viitataan Lewinskyn haaveelliseen ja romanttiseen mieleen, joka tuottaa pettäviä fantasioita. Siten teoksen nimelle *Monica's Story* aukeaa myös kaksi vaihtoehtoista tulkintaa:

- 1) ”Monican tarina” oikaisevana ja emansipatorisena vastineena (”true story”), jonka Morton kirjoittaa yhteisymmärryksessä (vahingosta viisastuneen) Lewinskyn kanssa ja joka paljastaa totuuden – erityisesti totuuden Lewinskyn persoonasta – jota skandaalijournalismi ja poliittisesti väritynyt oikeusprosessi on sitä ennen vääristellyt. Tähän tulkintaan ja erityisesti mortonilaisen emansipatorisen paljastuselämäkerran genreen liittyy niin luku- kuin markkinointistrategianakin konventionaalinen odotus kertomuksen oikeellisuudesta, sen välittämästä ”sisäisestä totuudesta”.
- 2) ”Monican tarina” Lewinskyn itsensä seipitteenä, jolloin ”tarina” korostaa totuudellisuuden sijaan sankarittaren kokemuksen konstruktioluonnetta ja taipumusta tukeutua fiktion tarjoamiin malleihin.

”Tarina” viittaa näissä molemmissa tulkinnoissa ennen kaikkea konventionaalisen, aristoteelisesta mallista kumpuavan kertomusmuodon implikoimaan ehjää rakenteeseen (vrt. Hyvärinen 2010, 132–135). Ensimmäinen vaihtoehto 1) tukeutuu psykologiseen motivaatioon ja sulkeumaan: kuten edellä pyrittiin osoittamaan, Mortonin konstruoima Lewinskyn tajunta perustuu jokseenkin yksinkertaisille psykologisille kausaliiteeteille ja tekstuaaliselle symmetrialle, jolla pyritään luomaan vaikutelma ”mielen kokonaisuudesta”. Toisessa tulkinnassa 2) eheän ja sulkeutuvan kertomuksen funktio voidaan sen sijaan jälleen tulkita kahdella tavalla:

- 2a) ”Tarina” on Lewinskyn haave, romanttinen täyttymyksen, sulkeuman – avioliiton? – kaipuu ja siten osoitus hänen naiviudestaan sekä asemastaan koko tilanteen uhrina. Tämän tulkinnan mukaan ”sisäinen totuus” Lewinskystä on nimenomaan tämä *tarina tarinasta*.

- 2b) ”Tarina” on itsensä tiedostavan (mutta mahdollisesti pakkomielleisen) Lewinskyn kehys, jolla hän oikeuttaa toimintansa ja käsikirjoittaa koko skandaalin haluamallaan tavalla – esimerkiksi asettamalla itsensä strategisesti Marilyn Monroen rooliin ja vetoamalla siten (myyviin) kulttuuriin myynteihin.

Monican tarina yksittäisenä teoksena rakentuu eksplisiittisesti tulkintavaihtoehdolle 1, mutta herättää lukijan mielessä myös muut vaihtoehdot – tarkoituksellisesti tai ei. Siinä palimpsestisessä (media)todellisuudessa, jossa teos aikanaan julkaistiin, nämä ”Monican tarinan” vaihtoehtoiset luennat elivät kuitenkin vielä huomattavasti voimakkaammassa ristiriidassa (ks. tämän pääluvun alussa katkelma *Washington Postin* luomasta Lewinskyn henkilökuvasta). Lopulta nämä ristiriidat ovat samantyyppisiä kuin mitä olen käsitellyt fiktiivisten kertomusten tulkinnassa: kertomuksellisuus ei olekaan yksiselitteinen tulkinnan (kognitiivinen) kehys, vaan sarja vastakkain asettuvia kerronnallisia impulseja, jotka purkavat toinen toisiaan.

Mortonin kerronnassa Lewinskyn narratiivinen elämänasenne kytketään naiiviuteen ja sentimentaalisuuteen: Bovary-skriptin (Mortonin tuotannon kontekstissa voidaan puhua myös Diana-skriptistä) mukaisesti Monican kokemuksellisissa kehyksissä subliimit ja banaalit elementit kytkeytyvät vaivattomasti, kun ”muodonetsintä” (vrt. Strawson 2004, 441–442) nousee toistuvasti esiin sekä Lewinskyn puheenvuoroissa että Mortonin kerronnassa. Pian sen jälkeen kun Monican vanhemmat ovat ilmoittaneet avioeroaikeistaan, Los Angelesia ravistelee maanjäristys, josta Morton kirjoittaa: ”Monicasta vaikutti siltä, että itse luontokin heijasteli hänen elämäänsä. ’Se oli symbolista’, hän sanoo.” (Suomennettu suoraan alkukielisestä *MS*, 30; ks. *MT*, 42.) Mortonin epäsuora esitys Monican kokemuksesta ei ainoastaan tukeudu Ruskinin (1856) kritisoimaan, romanttiselle taiteelle (ja myös edellä analysoidulle Chopinin *Heräämiselle*) tyypilliseen ”pateettiseen harhaan” vaan esittää jopa sen määritelmän (”as though nature itself was mirroring her life”). Juuri tämänkaltaisten kohtien aktiivoina romanttis-psykologinen kehys yhdistää Lewinskyn ja Mortonin kerronnallisia projekteja.

Myös skandaalia semioottisesti rikastuttavat materiaaliset yksityiskohdat ovat usein käytössä sekä kokevan Lewinskyn että kerronnan tasolla. Esineet määrittävät Lewinskyä (“a sentimental young woman who loves antiques, roses, and very feminine decorations, and admits, ‘I cry very easily’”, ks. esimerkki 5) kuin samettiset tyynynpäälliset Emma Bovarya. Edelleen, jos Emmalle ”terävähuippuinen hattu ja rannikkaat” edustavat todellista rakkautta, Monicalle sitä edustaa – Clintonin spermatahra hänen mekossaan:

(21) Monicalle tämä merkisi uutta lukua heidän suhteessaan, tunteen paloa, jonka hän tunsi tuovan heidät lähemmäksi sitä päivää, jolloin he voisivat asianmukaisesti täydellistää suhteensa. (MT, 154)

For Monica, this marked a new chapter in their relationship, an intensity of feeling that would, she felt, bring them closer to the day when they would properly consummate their relationship. (MS, 129)

Tahra syntyy, kun presidentti suostuu ensimmäistä kertaa ejakuloimaan Lewinskyn läsnäollessa; Mortonin käyttämä verbi ”marked” viittaa tämän tavallista intiimimmän *hetken* merkitykseen Lewinskyille, mutta sisältää myös mortonilais-lewinskyläistä kertomusmallia häiritsevän konkreettisen merkityksen. Intiimiyden palautuminen tahraan palauttaa samalla koko *Monican tarinan* palimpsestin alempiin kerroksiin – Mortonin teosta edeltäneeseen juridiseen ja skandaalijournalistiseen diskurssiin. Tämä kaksinaisuus kuitenkin vain korostaa tahrان kertomuspoeettista merkitystä. Kaiken toisteisuuden ja *l’ennuïn* – epäkertomuksellisuuden – keskellä tahra merkitsee kertomuksellista sulkeumaa, romanssin täyttymystä; sekä Monican tarinassa että Starrin raportissa toistuu tämän tapauksen kohdalla ilmaus ”(come to) completion” (vrt. Berlant & Gallop 2001; 248–249, 262–263). Myös *The Starr Reportin* kertoja tuntuu tunnistavan hetken narratiivisen latauksen ja käyttää tilanteen kuvauksessa korostetun kirjallisia keinoja, jotka todella painottavat uuden *luvun* alkamista romanssikertomuksessa.

(22) He katsoivat toisiaan hetken. Sitten, sanoen, että ”en halua tuottaa sinulle pettymystä”, presidentti myöntyi. Ensimmäistä kertaa he menivät suuseksissä loppuun asti.

They looked at each other for a moment. Then, saying that “I don’t want to disappoint you,” the President consented. For the first time, she performed oral sex through completion. (SR, 118.)

Koko tämän lyhyen jakson kerronnallinen dynamiikka – katseenvaihdon kuvaus, henkilöhahmojen kokemukseen viittaavat deiktiset ilmaukset (“Then”; “For the first time”) – tuo raportin lähemmäksi kaunokirjallista kuin juridista rekisteriä. Tekstin ensisijainen tarkoitus ei kuitenkaan lukemisen kehyksenä katoa: tämänkin katkelman merkitys palautuu lopulta siihen, että kuvatussa tilanteessa syntyy raskauttavien todistuskappale Clintonia vastaan.

Kertomusten välisen taistelun kannalta jopa Clintonin *Elämäni* tarjoaa ainekset monitasoiseen tulkintaan. Kertojana Clinton käyttää yksioikoisinta kertomuspsykologista mallia, jonka mukaan oman elämän tapahtumien hahmottaminen eheänä kertomuksena on ensinnäkin välttämätöntä terveelle itseymmärrykselle (*Psychological Narrativity Thesis*, Strawson 2004) ja toiseksi edellytys moraalille ja eettiselle toiminnalle (*Ethical Narrativity Thesis*, emt.). Strawson kutsuu näin tukevasti kertomusmuotoon tukeutuvia ihmisiä *diakroonikoiksi*. Tosin diakronisuudessakin on Strawsonin mukaan asteita: se ulottuu viattomasta ”muodon etsinnästä” kerronnallistamiseen, jossa elämää todella pyritään sovittamaan ennalta tunnettuihin kertomustyypppeihin. Pahin diakronisuuden muoto on suoranainen sepittäminen, jolloin kerronnallisuus vaatii tosiasioista tinkimistä, revisionismia. (Emt. 441–443.)

Suuri yleisö odotti, että *Elämäni* vihdoinkin paljastaisi Clintonin todellisen kokemuksen Lewinsky-skandaalista. Toisin kävi. Clinton sivuutti tapahtumien henkilökohtaisen ulottuvuuden siinä määrin, että Lewinsky syytti häntä *Daily Mail*-tabloidin haastattelussa revisionismista¹³ – siis Strawsonin termin elämän kertomuksellistamisen

13. ”He could have made it right with the book, but he hasn’t. He is a revisionist of history. He has lied.” Lewinskyn mielestä Clintonin pahin valhe oli kieltää heidän

pahimmasta asteesta. John F. Harris kuvaa Clinton-elämäkerrassaan *The Survivor* presidentin ja hänen sankan avustajajoukkonsa projektia, jonka tarkoituksena oli konstruoida julkisuuskuva katuvasta mutta edelleen voimakkaasta johtajasta. Projektin huipentumana Clinton kutsui Valkoiseen taloon koolle eri kirkkoja edustavan pappisneuvoston, jonka tarkoitus oli antaa Clintonille moraalista ohjausta. (*The Survivor*, 342–349.) Harris vihjaa Clintonin läheisten avustajien epäililleen, että Hillary Clintonin kylmä suhtautuminen mieheensä oli tiedotusvälineille suunnattu esitys: ”vaikutti siltä [...] että vaimo järjesti miehensä rankaisemisen – jotta tämän nähtäisiin maksavan vaimonsa asettaman kovan hinnan” (emt. 345). Siten presidenttiparin toiminnan voi tulkita kokemuksellisuuden konstruointina: jotta yleisölle välittyisi halutunlainen kuva heidän sisäisestä maailmastaan, viesti tulee välittää konventionaalisissa diskursiivisissa tunnustuksen ja temaattisissa ”petetyn vaimon” ja ”katuvan avionrikkokojan” kehyksissä. Peter Brooks (2000, 1–2) nostaa Clintonin esimerkiksi siitä, miten kulttuurimme vaatii tunnustusta nimenomaan performanssina. Tilanne on siis muuttunut huomattavasti *Clèvesin ruhtinattaren* ilmestymisen ajoista, jolloin ruhtinattaren *l’aveau* oli täysin epäodotuksenmukainen. Katumuksesta täytyy tehdä julkista, jolloin itse tunnustuksessa korostuu sen performatiivisuus, ei niinkään tunnustuksen sisältö (emt. 21). Siten myös tunnustajan sisäisestä maailmasta tulee performanssi: tunnustus ”artikuloi salatut teot ja ajatukset muodossa, joka paljastaa – ehkä jopa jossain mielessä tuottaa – tunnustavan henkilön sisäisyyden” (Brooks 2000, 2). Jo Valkoisen talon jättäneen Clintonin omaelämäkerta jatkaa hänen poliittista puolustuslinjaansa, jossa katumus saa konventionaalisia muotoja ja limittyy vaivattomasti suurmieselämäkertojen mallia myötäilevään tarinaan.

”Buddy-eno opetti, että jokaisella on oma tarinansa” (*E*, 19), Clinton toteaa jo lapsuuttaan muistellessaan. Vaikka kertomus etenee kronologisesti, Clintonin kerronta on täynnä ennakoiteja, joilla hän luo linkejä menneiden ja tulevien välille. Esimerkiksi lapsuuden leikit mustien lasten kanssa isoisän kaupan lattialla ovat suorassa

suhteensa molemminpuolisuus. http://www.usatoday.com/life/books/news/2004-06-25-lewinsky-clinton_x.htm

syy-seuraussuhteessa Clintonin presidenttikaudellaan harjoittamaan rotupolitiikkaan. Clinton osoittaa elämäntarinalleen myös fiktiivisiä malleja: lapsesta saakka hänen suosikkielokuvansa on ollut *Sheriffi* (*High Noon*, 1952) jossa Gary Cooper ei Clintonin mukaan ole tyyppillinen lännenelokuvien macho, vaan pelkää henkensä edestä – ja silti tekee ”oikein” .

(23) Kaikkien näiden vuosien ajan siitä lähtien, kun näin *Sheriffin* ensimmäisen kerran, olen usein omissa taistelutilanteissani ajatellut, miltä Gary Cooper näyttää, kun hän katsoo varmaa häviötä silmiin ja uskaltaa pelostaan huolimatta silti kävellä kohti velvollisuuttaan. Se toimii aika hyvin oikeassakin elämässä. (*E*, 23)

Over the long years since I first saw *High Noon*, when I faced my own showdowns, I often thought of the look in Gary Cooper's eyes as he stares into the face of almost certain defeat, and how he keeps walking through his fears toward his duty. It works pretty well in real life too. (*ML*, 21)

Osana omaelämäkerrallista kerrontaa tästä analogiasta ambivalentin lännensankarin ja Clintonin välillä tulee myös lukemisen kehys. Muitakin lähteitä kuin Clintonin oman version tunteva lukija saattaa kuitenkin panna enemmän painoa metafyyysisen lännenelokuvan perinteelle ja sankarin sisäisille ristiriidoille kuin Clintonin korostamalle kaiken voittavalle moraaliselle oikeellisuudelle (”doing the right thing”). Clintonin elämäntarinassa, sellaisena kuin suuri yleisö sen tuntee, kaikkein suurin takaisku ja haaste on Lewinsky-skandaali, johon *Sheriffi*-viittauksenkin voi tulkita osoittavan. Kertoja-Clinton lähestyy skandaalia piilotetusti ennakoiden läpi teoksen, vaikka Lewinskyn nimi mainitaankin ensimmäisen kerran vasta kun elämäntarinasta on kerrottu jo yli kolme neljänestä. Nämä ennakkoinnit muodostavat viitekehyksen, joka todellakin muistuttaa metafyyysisistä lännensankareista: kerronnassa toistuvat viittaukset ”pimeään puoleen”, ”demoneihin” ja ”kaksoiselämään”. Tästä hämärästä psykologisesta

kehyksestä muodostuu se hermeneuttinen kehä, jonka osaksi tapaus Lewinskykin pyöräytetään.

(24) Viimeaikainen polemiikki oli vain tuorein tulos elinikäisistä yrityk-
sistäni viettää kaksoiselämää, torjua vihani ja suruni ja jatkaa ulkoista
elämäni, jota rakastin ja jonka hoidin hyvin. Hallinnon laitosten
seisokkien aikana kävin kahta mittavaa taistelua: julkista taistelua
kongressin kanssa maamme tulevaisuudesta ja sisäistä taistelua pi-
tääkseni vanhat demonini kurissa. Olin voittanut julkisen taisteluni
ja hävinnyt sisäisen.

[...] Tekoani ei voinut mitenkään puolustella, mutta yrittäessäni ym-
märtää, miksi olin tehnyt niin, sain ainakin mahdollisuuden yhdistää
kaksoiselämäni eri puolet. (*E*, 804)

The current controversy was the latest casualty of my lifelong effort
to lead parallel lives, to wall off my anger and grief and get on with
my outer life, which I loved and lived well. During the government
shutdowns I was engaged in two titanic struggles: a public one with
Congress over the future of our country, and a private one to hold
the old demons at bay. I had won the public fight and lost the private
one.

[...] There was no excuse for what I did, but trying to come to grips
with why I did it gave me at least a chance to finally unify my parallel
lives. (*ML*, 811)

Lukijaa ”parallel lives” muistuttaa todennäköisesti myös Clintonin
maineesta pakkomielteisenä, Kennedyn esimerkkiä seuraavana avion-
rikkojana. Harris tuo Clinton-elämäkerrassaan (xvii–xviii, 227–229,
294–295) esiin Clintonin ”naisongelman”, joka oli yleisesti poliittisen
ja journalistisen maailman tiedossa. Tästä tunnetusta näkökulmasta
Clintonin ”kaksoiselämä” muistuttaakin siitä *double existence*’ista, joka
hallitsee niin sosiaalisia suhteita kuin kirjoittamistakin *Vaarallisissa*

subteissa: ”paheitten ilo ja hyveen kunnia” (”les plaisirs du vice et les honneurs de la vertu”) voidaan saavuttaa molemmat, jos hallitaan tarvittavat (tekstuaaliset) strategiat. Samalla kaksinaamisella kertomisen logiikalla toimii myös Saden moraalifilosofiin esipuheisiin kääritty *Justine*. Clintonilla ”hyveen kunnia” on sidottu kertomusmuotoon. Omaelämäkerta tuottaa diakronisen tulkinnan Clintonin elämästä, jossa jokainen yksityiskohta on motivoitu. Näin pahe on aina palautettavissa hyveeseen, ikään kuin kokevan minän erehtyväisyys olisi verho, joka ajan (tai kerronnan) mittaan väistyy ja jonka takaa paljastuu Suuri Sommitelma.

- (25) Kun kuuntelin hallitustani, ymmärsin ensimmäisen kerran, missä määrin huono käytökseni ja sen salaaminen olivat avanneet kansallistemme tunteiden Pandoran lippaan. [...] Nyt, kun kaikki tekemiseni olivat kaikkien ihmisten nähtävillä koko koruttomassa rumuudessaan, ihmisten kannanotot niihin heijastelivat väkisinkin heidän omia henkilökohtaisia kokemuksiaan, joita eivät ohjailleet vain heidän vakaumuksensa vaan myös heidän omat pelkonsa, pettymyksensä ja sydänsurunsa. (*E*, 802–803)

Listening to my cabinet, I really understood for the first time the extent to which the exposure of my misconduct and my dishonesty about it had opened a Pandora’s box of emotions in the American people. [...] once what I had done was out there in all its stark ugliness, people’s evaluations of it were inevitably a reflection of their own personal experiences, marked not only by their convictions but also by their own fears, disappointments, and heartbreak. (*ML*, 809)

Verhon väistyessä Clinton pystyy nostamaan kokemuksensa jopa moraalisen exemplumin arvoon. Hän on ollut sijaiskärsijä amerikkalaisessa näytelmässä Jokamiehen koettelemuksista ja tarjonnut yleisölle katartisen kokemuksen, joka on vapauttanut heidät havaitsemaan oman ”kaksoiselämänsä”. Näistä valaisevista hetkistä huolimatta Clintonin kerronta noudattelee kirjallisen kaksoiselämän logiikkaa siirtämällä

jatkuvasti fokusta pois siitä, mitä hän todella teki (”kun kaikki tekemiseni olivat [...] nähtävillä koko koruttomassa rumuudessaan”) ja miten seksiskandaali liittyi hänen sisäisiin demoneihinsa. Hänen sisäinen rinnakkaiselämänsä – joka ilmeni harkitsemattomina naisseikkailuina – on kuin julkilausumaton varjokertomus, joka kulkee moraalista oikeutusta rakentavan kertomuksen rinnalla. Tämäntyyppinen tekstuaalisen ja kerronnallisen poissaolon ja hukassa olevan kokemuksellisuuden teema nousi esiin jo analyysissä Richard Fordin novelleista, joissa minäkertojien kokemuksellisuus rakentuu kerronnallisen negaation ja poissaolon varaan: ”I am sure now that all of this had to do with my impending failures” (”Privacy”, 5).

Eakin (2004) painottaa kognitiivisessa teoriassaan omaelämäkerasta minän, identiteetin ja kertomuksen ykseyttä. Sen paremmin ihmiskognitiossa kuin omaelämäkerrallisessa tekstissäkään ei ole olemassa ”minää”, erillistä kertojaa, joka esittää itsensä kertomuksen muodossa, vaan minä rakentuu tässä kertomuksessa: ”jos [...] ’minä’ esiintyy sekä toimijana että toimintona, niin kertomuksena kuin henkilöhahmonakin, silloin omaelämäkerta ei ainoastaan tuota metaforia itsestä vaan *on* minän metafora” (Eakin 2004, 130; kursiivi alkuperäinen). Eakinin oma muotoilu kuitenkin puhuu hänen yleistä linjaustaan vastaan: jos minä on yhtä kuin siitä tuotettu kertomus (ja ihmiskognition toiminta analogista omaelämäkerran *kirjoittamisen* kanssa), miksi hän artikkelinsa lopuksi kuitenkin alkaa puhua metaforasta? Kertomuksen rooli tuntuukin siis pakenevan kohti kielellistä figuuria, ei verbalisoimatonta arkikokemusta.

Samoin kuin fiktiivinen mieli, myös omaelämäkerrallinen mieli on kirjoitettu mieli. Clintonin todelliseen kokemukseen meillä ei ole pääsyä, mutta hänen omaelämäkertansa yhdessä muiden tekstien (ja palimpsestien) kanssa tuottaa tekstuaalisen kaksoiselämän, ristiriitaisten merkitysten ja Clinton-hahmojen verkoston. Yhden aristoteelisesti ehjän kaaren ja psykologisesti selittävän kertomuksen johtaminen tästä tapauksesta vaatisi samaa kykyä, joka yhdistettiin erityislahjakkaana pidettyyn Clintoniin Lewinsky-skandaalin aikoihin. Tuolloin julkisuudessa levisi käsite ”lokerointi” (”compartmentalizing”), joka

kuvasi Clintonin kykyä erottaa elämän osa-alueet toisistaan, esimerkiksi keskittyä johtamaan Irakin pommituksia keskellä yksityisen ja julkisen elämän kaaosta. Clintonin elämäkerturi Harris kuitenkin vastaa yleiseen hämmästelyyn toteamalla, että lokerointi oli Clinton luomaa illuusiota: ”[p]residentin mieli toimi niin kuin muillakin ihmisillä” (Harris 2005, 326). Kertomukset menevät siis väistämättä sekaisin ja tunkeutuvat toinen toisiinsa jopa Clintonilla – ja ehkä tämä onkin totuudenmukaisempi kuva ihmismielen toiminnasta kuin yksioikoiset oletukset ”kertomuksen elämisestä” tai kertomuksesta kokemuksen järjestäjänä.

Elämäni-teoksen Clinton ei kuitenkaan ole mikään itseironinen ja -refleksiivinen Humbert Humbert, joka tekisi kerronnassaan näkyväksi erilaiset tarinan konstruoinnin mahdollisuudet. Jos olisi, hän olisi kirjoittanut itse nämä sanat, joilla Morton kuvaa Clintonia – *Monican tarinan* vastuutonta viettelijää: “the man behind the public mask, a flawed figure riddled with doubt and wrestling with guilt, yet emotionally needy, vulnerable and ultimately alone” (*MS*, 100).¹⁴ Morton sen sijaan tekee näkyväksi kertomuksellistamisen vaarat ja pohtii oman versionsa asemaa kilpailevien kertomusten keskellä.

(26) Kaiken pohjana on ollut inhimillinen tarina rakkaudesta ja petoksesta, syyllisyydestä ja katumuksesta, ja kuitenkin sitä kerrottaessa on käytetty lähes yksinomaan juridista kieltä. Kertojina ovat olleet journalistit, lakimiehet ja poliitikot – ihmiset, joiden työtä leimaa pikemminkin kamppailu kuin sovittelu. Tunteet ja romantiikka eivät ole näissä ammateissa kovassa kurssissa.

[...] Monica Lewinskyn tarina on tuonut esiin naisvihan, joka yhä vallitsee amerikkalaisessa elämässä, ja varsinkin mediassa. Clinton, avionrikkoja ja valehtelija, on mies joka on saanut anteeksi; Monica Lewinsky, viettelijätär, on halveksittu nainen, jota niin feministit kuin konservatiivitkin pilkkaavat. (*MT*, 372, 374)

14. Kun vastaiskuna Mortonille Clintonin elämäkerran kirjoittaja Harris kuvaa Lewinskyn epäempaattisesti: ”a buxom young woman who knew how to make herself noticed” (*The Survivor*, 222).

At root, it is a human story of love and betrayal, guilt and remorse, and yet it has been explained almost entirely in legal terms, the debate conducted by journalists, lawyers and politicians, professions defined by an adversarial rather than a conciliatory philosophy. Sentiment and romance do not figure high on their agendas.

[...] so the Monica Lewinsky saga has spotlighted the underlying misogyny that still permeates American life, and particularly the media, Clinton the adulterer and liar is a forgiven man; Monica Lewinsky the temptress is a scorned woman, derided by feminists and conservatives alike. (*MS*, 338, 340)

Jos kertomusmuoto ja siihen kytkeytyvät temaattiset konventiot tekevät vääryyttä todellisuudelle ja yksilöiden sisäisille maailmoille, meidän tulisi uskoa Strawsonia (2004, 447), joka toteaa: “kerronnallinen elämäntarinan tai koherenssin etsimisen taipumus on yleensä huomattava este itseymmärrykselle” – ja todeta vielä, että kertomuksen etsiminen on ylipäätään *huono lukutapa*. Diakronisen elämäntarinoiden tehtailun vaihtoehdoksi Strawson ehdottaa *episodista* elämänkatsomusta. Episoodikolle elämä näyttäytyy toisiinsa kytkeytymättöminä kohtauksina, joiden merkitys on niissä itsessään eikä teennäisissä syy-seuraussuhteissa. (Strawson 2004, 430) Strawsonin kuvailema episodikko vaikuttaa suhtautuvan elämään huomattavasti diakroonikkaa rennommin, ja hänen voisi kuvitella olevan avoimempi monitulkintaisuudelle ja vieraudelle. Miten sitten voisimme noudattaa episodista elämänasennetta *lukijoina*? Miten voisimme kunnioittaa inhimillisen kokemuksen hetkellisyyttä ja järjestäytymättömyyttä?

Clintonin kaksoiselämän pimeämpään – tai ainakin epäkertomuksellisempaan – puoleen avautuu yllättävä ikkuna Lewinsky-juttuun liittyvien todistajalausuntojen kautta. Tämän huomasi myös amerikkalainen pienkustantamon työntekijä Tom Simon, joka toimitti skandaalin puhkeamisen ja lausuntojen julkaisun jälkeen kokoelman *Poetry Under Oath* (*PO*, 1998). Kokoelmaan on pätäkitty Clintonin ja Lewinskyn todistajalausuntoja sieltä täältä ja ne on aseteltu lyhyiksi

runoiksi. Lausunto, josta oheinen ”The Word ’Is’” -runo on muotoiltu, on noussut osaksi länsimaisen kulttuurin parakaanonin ja löytyy monesta amerikkalaisesta aforismikirjasta:

(27) It depends on what
the meaning of the word
”is” is

If the—
If he—
if ”is”
means is
and never has been
that is not—

that is one thing

If it means
there is none
that was a

completely
true
statement (*PO*, 11)

Clintonin sheriffimäinen metafysiisyys löytää tässä pohdinnassa viimein täsmällisen kielellisen ilmaisunsa. Runon pohjana oleva lausunto on alun alkaen koskenut seksuaalisten suhteiden kiistanalaista määritelmää oikeusjutussa, mutta kontekstistaan irrotettuna se laajenee kuvaamaan koko skandaalia, sen pohjimmaista epäkertomuksellisuutta ja tulkinnanvaraisuutta. Tämä ja muutkin Simonin kokoamat runot paljastavat, miten juuri Clintonin versio tapahtumista on episodimaisuudessaan lähes käsittämätön. Sen kielelliset piirteet kuten toistot, elliptisyys ja modaalisuus sekä oksymoronmaiset rakenteet muistuttavat

oikeussalikertomuksen sijaan pikemminkin modernistista runoutta, William Carlos Williamsia tai e. e. cummingsia. Mieleen tulee myös epäluonnollisten narratologiien suosima Beckett. Clintonin kommentti osuu myös kertomustieteelliseen kipupisteeseen: valapattoudesta syytettynä oleva Clinton on kuin epäluotettava kertoja, joka pohtii meta-leptisesti kokemuksen ja toden suhdetta; ”[h]omodiegeettiset kertojat ovat alttiina eletyn kokemuksen tiedolliselle epävarmuudelle; silti he eivät ole välttämättä epäluotettavia” (Olson 2003, 101). Tämä eletyn kokemuksen epäluotettavuus korostuu episodisessa elämän hahmotamisessa: ””is” means is and never has been”, eli retrospektiostakin voi todella kieltäytyä. Tai kuten Fordin ”Oman rauhan” kertoja toteaa kerrontatilanteessa, joka tuo mieleen oikeussalikuulustelun: ”En tiedä, mitä kaikkea ajattelin” (*OR*, 12). Pystyykö episodikko välittämään yleisölleen mitään, mikä herättäisi luottamuksen? Vai onko niin, että sekä merkitys että moraalisuus – ”doing the right thing” – todella ovat sidottuja kertomusmuotoon?

Ainakin Clintonin epäkertovat lausunnot asettuvat ironiseksi vastakohtaksi *Elämäni*-teokselle, jossa kirjoittaja horjumatta muistaa ja järjestelee kokemustaan. Näissä Simonin kokoamissa runoissa empaattinen kansanpresidentti on kadonnut. Niiden puhuja alkaa muistuttaa paikoin sitä myyttistä sammakkokuningasta, jota myös *The Starr Report* pyrkii Clintonista rakentamaan. Seuraavan runon ”There Are No Curtains” herättämät mielikuvat synkeästä hallitsijasta kytkeytyvät luontevasti sikareja harrastavaan (kenties vallan korruptoimaan) olentoon, joka vaanii pimeässä työhuoneessaan Starrin raportin lehdillä:

(28) There are no curtains in the Oval Office
There are no curtains on my private office
There are no curtains or blinds that can close
The windows in my private dining room

The naval aides come and go at will (*PO*, 17)

Lausunnossa ei ollut kyse muusta kuin verhojen puutteesta presidentin työtiloissa ja asuinhuoneissa. Juuri tämä runo tuntuu kuitenkin – kaikesta elliptisyydestään huolimatta tai ehkä juuri sen vuoksi – pääsevän lähelle sitä inhimillistä Clintonia, joka *Elämäni*-omaelämäkerran, *The Starr Reportin* ja muiden yksittäisten tekstien esittämänä jää aina yksiulotteiseksi. ”There Are No Curtains” hahmottelee lukijan eteen shakespearelaisen¹⁵ hallitsijan, joka on tietoinen niistä ristiriitaisista kertomuksista sekä yksityisyyden (”mielen”) ja julkisen identiteetin ongelmallisista kytköksistä, jotka ovat väistämätön osa elämää. Valkoisen talon avustajat rinnastuvat suureen yleisöön tai tässä artikkelissa esiintyvään skandaalin ”lukijaan”, joka kulkee tai on kulkevinaan Clintonin verhoamattoman mielen sisään kuin tämä olisi läpinäkyvä fiktiivinen henkilö.

Se ambivalenssi, joka Clintonissa on yleisöä ja mediaa kiehtonut, voidaan lopulta lukea yksittäisten kertomusten sijaan useista Clintonin kokemuksia eri keinoin heijastelevista teksteistä. Siten (oletettu) psyykkinen ambivalenssi onkin pohjimmiltaan horjuntaa diakronisen ja episodisen elämän hahmottamisen välillä – mikä taas on edelleen jäljitettävissä tekstuaalisiin strategioihin. Koko *Poetry Under Oath* perustuu tietoiseen tosielämän kertomusten, todistanlausuntojen, vieraannuttamiseen, ja episodimaisuus tuotetaan lopulta kirjallisten konventioiden avulla. Epäkerronnallisuus, episodisuus ja lyyrisyys tuottavat toinen toisiaan: kuten perinteinen kertomus, myös episodinen kokemuksen konstruointi perustuu kielellisiin kuvioihin – ja kuten Gérard Genette huomauttaa, ”kuvakielinen ilmaus on jo itsessään pieni fiktio” (Genette 2004, 17). Episodimainen esitystapa ei siis ole välttämättä diakronisuutta uskollisempi eleylle kokemukselle vaan yhtä lailla tapa järjestää ja konstruoida.

Strawsonin diakroninen–episodinen–binariteettia kommentoivat narratologit (Phelan 2005c, Battersby 2006) huomauttavat, että suurimmalla osalla ihmisistä on taipumuksia molempiin järjestämisen tapoihin; molemmissa tavoissa voi olla myös upotettuna elementtejä toisesta tavasta. Sama pätee myös tekstuaalisiin strategioihin ja niiden

15. Runo päättyy vielä Shakespearen tunnetuimpaan sanaleikkiin (*will*). Clintoninkin etunimi on William – ja *will* sointuu yhteen *Billin* kanssa.

tulkintaan. Tammi viittaa käsitteeseen ”heikko kerronnallisuus”, jolla Brian McHale kuvaa (amerikkalaisen postmodernistisen runouden yhteydessä) tiettyä poeettista keinoa: teksti herättää hetkellisen *illuusion* kertovasta muodosta ja sen tuottamasta koherenssista ja sulkeumasta, mutta samalla purkaa tämän lukustrategian (Tammi 2009, 152–153; ks. myös McHale 2004, 259–260). Tammi huomauttaa, että heikon kerronnallisuuden impulssi saattaa piillä *aina jo* kertovassa muodossa; väitettä selventääkseen hän osoittaa Tšehovin novellista ”Ikävä tarina” epänarratiivisia rakenteita kuten ristiriitaisuuksia kerrontatilanteessa ja kerrottujen tapahtumien frekvenssissä (Tammi 2009, 153–160). Tammen mukaan kertova fiktio – sen sijaan, että tuottaisi koherentteja ja sulkeutuvia, kokemusta järjestäviä kertomuksia – usein juuri tematisoi jännitettä elämän pohjimmaisena epänarratiivisuudena ja (niin henkilöhahmojen kuin lukijoidenkin) koherenssin kaipuun välillä (emt. 158–159). Olen tutkimuksessani halunnut osoittaa, että tämä horjunta kertomusten monitasoisessa konstruoinnissa on keskeinen osa kirjallista tajunnankuvausta; vastaavasti Clinton–Lewinsky-skandaalin vertaaminen fiktiivisiin kertomuksiin auttaa meitä havaitsemaan tämän horjunnan merkityksen tosielämästä tuotetuissa konstruktioissa.

Clintonin ja Lewinskyn kokemusten lisäksi skandaali herättää kysymyksiä myös kolmannen henkilön mielenliikkeistä: millainen on raportin laatijan, erikoissyöttäjä Kenneth Starrin sielunmaisema? Tammen (1995, 380–382) mukaan lukukonventiot ohjaavat meitä tulkitsemaan esimerkiksi uutistekstin kertovan äänen kuuluvaksi tekstin varsinaiselle tuottajalle, mistä seuraa, että asiatekstien yhteydessä ei voida puhua epäluotettavista kertojista: asiatekstin epäluotettavuudellahan voi olla vakavia (juridisiakin) seurauksia (ks. myös Cohn 2006, 46). Myös edellä esitetyissä analyyseissä ei-fiktiivisistä teksteistä voidaan huomata, että olen puhunut pelkän ”kertojan” – joka viittaa tekstuaaliseen konstruktion – sijasta ”kertoja-Mortonista” ja ”kertoja-Starrista” sekä *Elämäni*-omaelämäkerran tapauksessa ”Clintonista”. Näissä teksteissä myös implisiittisen tekijän käsite jäisi Tammen argumentoinnin perusteella vaille tarkoitusta, ellei sitä sitten miellettäisi vaikkapa tekstilajeja säätelevien geneeristen käytäntöjen joukoksi (emt.

384; ks. tällaisia määrittely-yrityksiä Pietilä 1995, 48; Ridell 1994, 81–101). *The Starr Report*, toisin kuin journalistiset tai juridiset tekstit kai yleensä, kutsuu kuitenkin konstruoimaan kirjoittajaansa Starria sen kautta mitä Phelan (2005a) kutsuu kertojan ”henkilöhahmofunktioksi” – jopa siinä määrin, että juridisesti keskeinen ”tiedonvälitysfunktio” (emt.) hämärtyy.

(29) Työhuoneen viereisellä käytävällä presidentti ja Lewinsky suutelivat. Tässä tilanteessa, Lewinskyn mukaan, ”presidentti keskittyi aika lailla vain minuun”, suudellen Lewinskyn paljaita rintoja ja kosketellen hänen sukuelimiään. Jossakin vaiheessa presidentti laittoi sikarin Lewinskyn vaginaan, sitten laittoi sen suuhunsa ja sanoi: ”maistuu hyvältä”. Kun he olivat lopettaneet, Lewinsky lähti Ovaalista ja käveli Ruusutarhan poikki.

In the hallway by the study, the President and Ms. Lewinsky kissed. On this occasion, according to Ms. Lewinsky, “he focused on me pretty exclusively,” kissing her bare breasts and fondling her genitals. At one point, the President inserted a cigar into Ms. Lewinsky’s vagina, then put the cigar in his mouth and said: “it tastes good.” After they were finished, Ms. Lewinsky left the Oval Office and walked through the Rose Garden. (*SR*, 95)

Tämänkin katkelman ensisijainen funktio todistusaineistona Clintonia vastaan on perusteltu: Starr haluaa osoittaa, että Clinton valehteli kieltäessään suhteen molemminpuolisuuden. Jälkikäteen hän selitti surullisenkuuluisaa lausumaansa ”I did not have sexual relations with that woman” sillä, että hänelle esitetty seksuaalisten suhteiden määritelmä edellyttäisi, että myös hän olisi koskettanut Lewinskyä intiimeihin paikkoihin. Kertojan diskurssissa nämä graafiset yksityiskohdat kehystetään juridisella kielenkäytöllä (”There is substantial and credible information that President Clinton lied under oath as a defendant in *Jones v. Clinton* regarding his sexual relationship with Monica Lewinsky”; *SR*, 9, 313), ja tällä ekstradiegeettisellä tasolla yleisö

on Yhdysvaltain senaatti, jonka täytyy äänestää Clintonin viraltapainosta. Kerronnallista tilannetta voi siis verrata Humbert Humbertin, epäluotettavien kertojien arkkiesimerkin puheenvuoroon ”juryn jäsenille” *Lolitassa*.

Kertoja-Starrin esittämät perustelut raportin eksplisiittisestä kielenkäytöstä muistuttavat kuitenkin kaikkein eniten *Justinesta*, jonka omistuskirjoituksessa Sade toteaa olevan välttämätöntä käyttää ”julkkeimpia kohtauksia, erikoisimpia tilanteita, kauhistavimpia periaatteita, voimakkaimpia siveltimenvetoja vain siksi että tällä kaikella luotaisiin eräs jaloimmista moraalien oppitunneista” (*Justine, eli Hyveellisen neidon kovat kokemukset*, 10; ks. pidempi sitaatti luvusta III). Näin kirjoittaa Starr omassa johdannossaan:

(30) Monet yksityiskohdat paljastavat hyvin henkilökohtaisia tietoja; monet niistä ovat avoimen seksuaalisia. Tämä on valitettavaa, mutta välttämätöntä. Presidentin puolustus monia syytteitä vastaan perustuu tarkkaan hänen käytöstään kuvaavien määritelmien erittelyyn. Emme ole, pitkän pohdinnan jälkeenkään, löytäneet muuta tapaa tarjota presidentin lausuntojen valheellisuuden osoittavia tietoja kuin kuvata hänen käytöstään yksityiskohtaisesti.

Many of the details reveal highly personal information; many are sexually explicit. This is unfortunate, but it is essential. The President's defense to many of the allegations is based on a close parsing of the definitions that were used to describe his conduct. We have, after careful review, identified no manner of providing the information that reveals the falsity of the President's statements other than to describe his conduct with precision. (*SR*, 48–49)

Skandaalin yhteydessä eivät jääneet epäselväksi Starrin julkilausumatotat tarkoitusperät: demokraattinen Clinton oli tarkoitus syrjäyttää myös nöyryyttämällä ja osoittamalla hänet sadistiseksi libertiiniksi, joka on moraaliseksi johtajaksi kelpaamaton. Tutkinta oli myös republikaanien ”vaaliohjelma”, jolla yritettiin pönkittää konservatiivisia

perhearvoja demokraattisen presidentin kustannuksella. Jane Gallop kiinnittää huomiota uskonnollista oikeistoa edustavan Starrin saarnamiesretoriikkaan: kerrontaa häiritsee “kummallinen epäsuhta, kun ’tul-ta ja tulikiveä’ -tyylinen saarna kuvaa syntiä näin räikeästi” (Berlant & Gallop 2001, 247). Gallop vertaakin Starria sadistiseen masturboivaan uskonmieheen tai tuomariin, joka haluaa kuulla tunnustajilta kaikki syntiset yksityiskohdat (emt. 248). Kuten Peter Brooks huomauttaa, oikeuskäytännöissä yksittäistapaukset kohoavat aina *exemplumin* arvoon (Brooks 2005, 417). *The Starr Report* soveltaa tätä opettavaisuuden perinnettä moraalisisessa ja poliittisessakin mielessä, mutta lopulta käyttää sitä myös samalla tavalla kuin monet valistusajan pornografiset kertomukset: paheen esittäminen on naamioitu opiksi.

Välittääkö *The Starr Report* meille näkymän erikoissyöttäjän alitajuntaan? Sikareineen, raollaan olevine ovineen ja oidipaalisine käänteineen skandaali antautuisi liiankin helposti psykoanalyttisiin luentoihin, mutta siten myös palautuu ennemmin kollektiiviseksi kuin yksityiseksi fantasiaksi. Tässä tutkimuksessa esimerkiksi implisiittisen tekijän käsite on toistuvasti palautettu lukijan tulkintaan, *lukijan mieleen*, mutta samalla on osoitettu kerronnallisia keinoja, joilla tekstit hämmentävät kertomuksen kommunikaatioon liittyvien agenttien välisiä rajoja. Clinton–Lewinsky-skandaali on tutkimukseni ääritapaus tässä mielessä, koska myös kertovien agenttien yhteispeli on lukijan konstruoinnin tulosta. Esimerkiksi Laclos’n tai Saden tekstit purkavat, kullakin kerronnan hierarkian tasolla, yritykset strukturoida teoksen moraalinen ”uskottavuus” (joka perustuu aina purettavissa oleviin konventioihin) ja palauttavat epäluotettavuuden lopulta lukijaan, kuten luvussa 3 esitettiin. Entä onko Lewinsky–Clinton-tapaus lukijan fantasia? Kuten Jonathan Lear toteaa,

Tietenkään mikä tahansa päätelmä presidentin tai Lewinskyn mielenliikkeistä ei ole paljon villiä arvausta kummempi. Sen sijaan on kyllä mahdollista saada selville mitä omissa mielissämme tapahtuu. (Lear 1998, 26)

Siten myös *The Starr Reportin* monitasoiset intentiot täytyy lopulta palauttaa erikoissyyttäjä-Starrin sijasta lukemisen strategioihin. Miten siis voimme lukea *The Starr Reportia* samanaikaisesti juridisena, pornografisena ja romanttisena tekstinä? Toisin kuin kognitiotieteelliset kertomuksellisuuden määritelmät, *kertova fiktio* on koulunut meitä hahmottamaan rakenteellisten ambivalenssien syitä ja seurauksia. Kertovan fiktion kehyksissä myös asiatekstistä nousevat esiin kerronnallisten pyrkimysten ja kertomuksen agenttien väliset ristiriidat, joita ei ole tarkoituskaan ratkaista missään tuomioistuimessa.

Lukeminen ja luonnottomuus

Monica Lewinskyn kirjallinen mieli löysi kosmisen merkityksellisyyden tuntua jopa mekkonsa lianneesta spermatahrasta. Clintonille tahra ja siihen liittyneet tapahtumat puolestaan avasivat kanavan kokonaisen kansakunnan pahan olon tunteiden purkautumiseen. Onko skandaalin ”lukija” kuitenkin yhtään vähemmän sentimentaalinen tulkinnoissaan?

Lopulta myös omat analyysini ovat todiste siitä, että tulkinnallinen keskipakoisvoima ajaa ihmismieltä kohti yhtenäisyyttä. Tutkimukseni rakentama lukutapa on omalla tavallaan vielä vaarallisemmin koherenssihakuista kuin kognitiivis-luonnollinen ote kertomukseen: eikö kirjallisten piirteiden löytäminen ei-kirjallisesta aineistosta ole vieläkin selvemmin yhtenäisyyden *tuottamista* kuin identiteettien ja elämäkertomusten eheyttävä kerronnallistaminen? Tulkinta, jossa sammakkoaiheiset toimistotarvikkeet osaltaan rakentavat kertomuksen toimijoiden sisäisyyttä ja itse kerrontaa, tuntuu oletttavan, että sekasortoinen maailma noudattaisi formalististen vastaavuuksien runollista logiikkaa. Voidaan myös kysyä, onko tämä muotoa etsivä pakkomielle erityisen tyypillinen juuri narratologeille. Kerronnallisen käänteen kriitikko Strawson varoittaa kertomusmuodon vaaroista myös tutkimuksessa:

Epäilen, että niillä, jotka tuntevat vetoa ”kerronnallisuuteen” tutkimusaiheena, on muutenkin taipumusta voimakkaisiin diakronisiin ja kerronnallisiin näkemyksiin ja luonteenpiirteisiin. Niinpä he yleistävät oman tapauksensa sillä lumoavan vääristyneellä varmuudella, jota ihmiset tuntevat itselleen välttämättömiä elementtejä kohtaan, uskoen että niiden täytyy olla välttämättömiä myös muille. (Strawson 2004, 439)

Juuri Strawsonin tarkoittamat henkilöt voivat olla taipuvaisia luomaan johdannossa mainittua *narratologista diakroniaa*. Kertomusmuodon moraalisia ja totuusarvoon liittyviä oletuksia kyseenalaistava Mieke Bal puolestaan kysyy, miksi kertomuksen tulisi ylipäätään palvella *totuutta* (Bal 1999, 19). Samoin voidaan kysyä: Miksi lukemisen pitäisi palvella totuutta? Tai edes kertomusta?

Tässä kohtaa tutkimuksen lukija on ehtinyt epäilemättä jo ihmetellä, miksi tekijä käyttää ensin satoja sivuja argumentointiin sen puolesta, että tajunnankuvaus ei perustu tosielämän vaan kirjallisuuden kehyksille – vain osoittaakseen viimeisessä luvussa, että samat kehykset toimivat myös tosielämän tapauksessa. Tarkoitukseni on kuitenkin ollut havainnollistaa kerronnallisia ja temaattisia konventioita nimenomaan *lukustrategiana*. Käsillä oleva tutkimus on myös kertomus lukevasta mielestä, joka kouliintuu tutkimuksen edetessä havaitsemaan yhteyksiä kerronnallisten ja temaattisten konventioiden välillä ja lukemaan fiktiivisiä kertomuksia toisiaan vasten. Kuten kaikki kertomukset, tämäkin on konstruktio, vain yksi versio todellisuudesta (Miten kirjallisuus toimii? Mitä on lukeminen?). Tässä viimeisessä käsittelyluvussa on siis tultu tilanteeseen, jossa lukija liittyy samaan jatkumoon aikaisempien kohdetekstien henkilöhahmojen ja kertojien kanssa: tuottamaan koherenssia ja symmetrioita sinne, missä niitä ei ole. Lukijan vapaus alkaa muistuttaa romaanikirjailijan vapautta.

Tämä tutkimus on kaikesta intentionaalisesta valikoivuudestaan huolimatta myös reaktio Fludernikn (2003) kutsuun tehdä diakronista narratologiaa. Mutta onko tässä tutkimuksessa luotu narratologinen diakronia itsessään harhaanjohtava kertomus, vähän niin kuin diakro-

ninen *Elämäni*? Kognitiivisen käänteen myötä kertomustieteessä on painottunut konstruktivistinen ajattelu: niin tekstuaaliset kuin lukemiseen liittyvätkin ilmiöt ovat prosesseja, joissa uusi kerrostuu vanhan päälle mutta jossa uusi myös muokkaa vanhaa, jo opittua. Miten näin suuria prosesseja voidaan kuvata? Klassisen narratologian luokitukset eivät riitä, sillä strukturalistisena paradigmana sen tutkimusote oli synkroninen. Entä onko pienellä, valikoidulla korpuksella minkäänlaista kuvausvoimaa diakronisesta näkökulmasta? Tässä tutkimuksessa ei ole pyritty diakronisesta etenemisestä huolimatta hahmottamaan koko aviorikoksen kirjallista traditiota saati luomaan fiktiivisen tajunnankuvauksen historiaa. Sen sijaan olen halunnut osoittaa, miten komparatiivinen ja deskriptiivinen poetiikan perinteitä kunnioittava lähestymistapa saattaa hyvinkin tuottaa lukijakonstruktion, joka kertoo jotakin sekä kertomusten että lukukokemuksen rakentumisesta.

Myös kertomuspsykologian edelläkävijä Bruner tunnustaa, että arkikokemusta hahmottava mieli ja kulttuuriset muodot vaihtavat kehyksiä keskenään: ”kulttuuriset tuotteet, siinä missä kieli ja muutkin symboliset järjestelmät, toimivat ajattelun välittäjinä ja lyövät leimansa kehittelemiiimme esityksiin todellisuudesta” (Bruner 1991, 3; ks. myös 12). Kohdetekstini, joista kukin kommentoi omalla tavallaan aviorikoksen kirjallista traditiota, rakentavat jo itsessään tämän jännitteen tosielämän ja kirjallisuuden välille. Kertova fiktio ammentaa juuri todellisten ja tekstuaalisten mielten välisestä rajankäynnistä. Tämä rajankäynti tulee näkyviin, kun lukeva mieli samanaikaisesti sekä soveltaa tekstiin tosielämän kokemuksellisia kehyksiä että joutuu myös huomioimaan arkikokemusta vieraannuttavat kirjalliset kehykset. Väitän, että juuri tämän jännitteen havaitseminen tuottaa lopulta myös poeettisen luennan Clinton–Lewinsky-tapauksesta. Aikaisemmissa, kertovaa fiktiota edustavissa esimerkkiteksteissä kokemuksen ja kertomuksen koherenssia ovat purkaneet ristiriidat kertomuksen eri tasojen välillä; viimeisen kohdetekstin sen sijaan tuottaa lukija yhdistelemällä keskenään ristiriitaiset kertomukset monitasoiseksi ja -tulkintaiseksi kokonaisuudeksi. Kertomuksellisuus sinänsä ei tuota kaunokirjallista tai poeettista efektiä, mutta ristiriitaisten kertomusten sekä kertomuk-

sellisuuden ja epäkertomuksellisuuden vaihtelu tuottavat. Siten tämän tutkimuksen ”lukeva mieli” on jotakin muuta kuin Mark Turnerin (1996) ”Literary Mind”: Turnerin kognitiotieteellisessä käsittelyssä kirjallisuudellisuus viittaa koherenssin luomiseen eikä rakenteellisen ambivalenssin arvostamiseen.

Ei ole sattumaa, että kirjallisten kehysten kuvausvoiman testaajaksi on valikoitunut kertomus kielletystä romanssista. Aviorikoksen ja hui-kentelevaisuuden kirjallinen perinne koostuu nimittäin varoittavista esimerkeistä siitä, mitä seuraa kirjallisten kehysten ja arkikokemuksen sekoittumisesta. Tutkimuksen päätteeksi lukija päätyykin siis samojen pettävien kirjallisten haaveiden armoille Monica Lewinskyn, prinsessa Dianan ja Emma Bovaryn kanssa: ”Hänen mieleensä muistui hänen lukemiensa kirjojen sankarittaret, ja lyyrillinen joukko aviorikoksen syyllistyneitä puolisoita alkoi laulaa hänen muistissaan viehättävien sisarten äänellä” (*MB*, 144). Ainakin lukukokemus on saavuttanut täyttymyksensä.

LOPUKSI

Lukijan ja hänen kirjallisen mielensä matka päättyy tähän. Ehdotin alussa kahdeksaa teoreettista pääajatusta väitöskirjalleni; kirjallisuusanalyysien jälkeen ne voi tiivistää kolmeksi väitteeksi, jotka kaikki suuntaavat narratologiseen tulevaisuuteen.

- (1) Kirjallinen tajunnankuvaus ilmentää – psykologisen todenkaltaisuuden tavoittelun ohella – myös itse kertomataiteen tuottamisen ja lukemisen prosesseja. Kaunokirjallisuuden rakentamat kirjalliset mielet tuovat kertomusten kertomisen, elämisen ja tulkinnan yhteen. Tajunnankuvauksen konventionaalisenä muotona juuri vapaa epäsuora esitys, kiinnittymättömyydessään ja yksitasoisuudessaan, ilmentää tätä roolien yhteenlankeamista. Samaan aikaan kertomuksen rakentumista ja tulkintaa – myös vapaan epäsuoran esityksen osalta – määrää kuitenkin kerronnallisten agenttien hierarkkinen järjestäminen. Nämä kaksi vastavoimaa tekevät kirjallisten mielten konstruoinnista jatkuvaa tulkinnallista liikettä. Siten kirjallisuudentutkimuksessa ei riitä, että tekstuaalisia agenteja tai kertomuksen rakentumista tarkastellaan kognitiotieteellisten mallien läpi. Kertovien rakenteiden analyysi ja kertomuksen tulkinta voivat yhdistyä perustellusti ainoastaan silloin,

kun otetaan huomioon kerrottujen mielten ja maailmojen tekstuaalisuus sekä niiden konstruoimiseen liittyvä kätketty monitasoisuus.

- (2) Jälkiklassisen narratologian kannalta tästä seuraa, että konventionaaliset kerronnan keinot vastustavat psykologista luonnollistamista yhtä lailla kuin kokeelliset, konventioita rikkovat kertomukset. Esimerkiksi aviorikosromaanit länsimaisen kaunokirjallisuuden protootyyppeinä edustajina ilmentävät juuri kokemuksen saavuttamattomuutta. Tutkimissani teksteissä romaanikonventioihin tukeutuva tajunnankuvaus tuottaa lukemiseen ja kertomusmuotoon liittyviä teemoja. Näiden teemojen oivaltaminen vaatii nimenomaan eron tekemistä kirjallisen mielen ja arkikokemuksen välille. Jälkiklassisen narratologian ei tulisi keskittyä ainoastaan kerronnallisiin erikoistapauksiin vaan etsiä vuorovaikutusta tosielämän kokemusten tai mielten järjestämisen ja kirjallisuuden mekanismien välillä. Tämä ehdotus koskee erityisesti epäluonnollisen narratologian projektia: kertomusten taksonomian sijasta painopiste tulisi siirtää lukijan arkikokemuksen hahmottamisesta poikkeaviin tulkintastrategioihin, epäluonnolliseen lukemiseen.
- (3) Tutkimustulosteni kautta voi myös ehdottaa kognitiivisen narratologian valtavirrasta poikkeavaa lähestymistapaa lukevan mielen ja kertomuksen vuorovaikutukseen. Kuten todettua, fiktiivinen tajunnankuvaus ei pelkää heijastele maailmassa ja sosiaalisissa tilanteissa navigointia, vaan myötäilee myös lukemisen ja kirjallisuuden tulkinnan prosesseja. Tästä seuraa, että kertomuksen maailmaa tulkitseva henkilöahmon tai kertojan tajunta on nimenomaan *lukevan* mielen heijastus. Kirjallinen mieli on samalla tavalla korostetun sommiteltu, monikerroksinen, tulkitseva ja tulkintaa vaativa kuin kirjallisuus itse. Kertomuksen tutkimuksen tulisikin kiinnittää enemmän huomiota teorioiden ja analyysien rakentamaan lukijakonstruktion, vaikkei se helppo tehtävä olekaan. ”Lukija” voi olla myös tiedostetulla tavalla synteettinen rakennelma, tutkimuksen rakentumisen periaatteiden ohjaama. Kun halutaan ymmärtää lukemisen dynamiikasta muutakin kuin ”tolkun saamisen” tai navigoinnin taso, myös narratologiseen

analyysiin on otettava mukaan kysymys kertovien rakenteiden tuottamista teemoista. Lukeminen on osa rakennetta, samaan aikaan rakenteiden määräämä ja niitä tuottava. Tämä kaksijakoinen asetelma on kaunokirjallisuudessa monin tavoin tematisoitu. Tutkimukseeni rakentamassa uskottomuustraditiossa henkilöhaamot ja kertojat ovat vuoroin tajunnankuvauksen kirjallisten kehysten sitomia, vuoroin niiden juonikkaita hyväksikäyttäjiä. Nämä haamot tarjoavat vivahteikkaamman lukevan mielen kuvan kuin kognitiotieteelliset prototyypimallit.

Narratologinen tutkimus, joka keskittyy rakenteiden, teemojen ja lukemisen vuorovaikutukseen, seisoo toinen jalka kirjallisuudentutkimuksen perinteessä ja on toisella astumassa tieteidenväliselle kertomuksen tutkimuksen kentälle. Juuri tästä asemasta käsin se voi tarkastella kielen ja kerronnan ihmeellisiä vaikutuksia ihmismieleen. Tosielämässä voi olla toisin, mutta kirjallisuude(n)tutkimukse)ssa lukija saattaa hyvällä syyllä täyttää oikkunsa.

KIRJALLISUUS

Kohdetekstit

- BERNHEIM, EMMANUËLE 1993: *Sa Femme (SF)*. Pariisi: Gallimard.
- BERNHEIM, EMMANUËLE 1995: *Hänen vaimonsa, Eli toinen nainen (HV)*. Suomentanut Mirja Bolgár. Helsinki: WSOY.
- CHOPIN, KATE 1899/1993. *The Awakening: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives (A)*. Toim. Nancy A. Walker. Boston & New York: St. Martin's Press.
- CHOPIN, KATE 2009: *Herääminen (H)*. Suom. Raija Larvala. Turku: Faros.
- CLINTON, BILL 2004: *Elämäni (E)*. Suom. Pirkko Leino, Matti Kinnunen ja Leena Nivala. Helsinki: WSOY.
- CLINTON, BILL 2004: *My Life (ML)*. New York: Vintage.
- FLAUBERT, GUSTAVE 1857/1999: *Madame Bovary (MB)*. Pariisi: Librairie Générale Française.
- FLAUBERT, GUSTAVE 1999: *Rouva Bovary (RB)*. Suomentanut Eino Palola. Helsinki: Otava.
- FORD, RICHARD 2001/2002: Privacy ("P"). Teoksessa Richard Ford: *A Multitude of Sins*. Lontoo: Vintage, 3–7.
- FORD, RICHARD 2001/2002: Reunion ("R"). Teoksessa Richard Ford: *A Multitude of Sins*. Lontoo: Vintage, 65–74.
- FORD, RICHARD 2004: Jälleennäkeminen ("J"). Teoksessa Richard Ford: *Syntien paljous*. Käänt. Sirkka Aulanko. Helsinki: Tammi, 88–100.
- FORD, RICHARD 2004: Oma rauha ("OR"). Teoksessa Richard Ford: *Syntien paljous*. Käänt. Sirkka Aulanko. Helsinki: Tammi, 9–14.
- LACLOS, CHODERLOS DE 1782/2002: *Les Liaisons dangereuses (LD)*. Pariisi: Librairie Générale Française.
- LACLOS, CHODERLOS DE 2000: *Vaarallisia suhteita (VS)*. Suom. Leena Kekomäki. Helsinki: Otava.
- LA FAYETTE, MADAME DE [MARIE-MADELEINE PIOCHE DE LA VERGNE] 1998: *Clèvesin ruhtinatar (CR)*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava.
- LA FAYETTE, MADAME DE [MARIE-MADELEINE PIOCHE DE LA VERGNE] 1678/2005: *La Princesse de Clèves (PC)*. Pariisi: Gallimard.
- MORTON, ANDREW 1999: *Monican tarina (MT)*. Suom. Aarne T. K. Lahtinen, Leena Nivala & Eeva-Liisa Jaakkola. Helsinki: Otava.
- MORTON, ANDREW 1999: *Monica's Story (MS)*. New York: St. Martin's Press.

- SIMON, TOM (TOIM.) 1998: *Poetry Under Oath: From the Testimony of William Jefferson Clinton and Monica S. Lewinsky (PO)*. New York: Workman Publishing.
- The Starr Report: The Official Report of the Independent Counsel's Investigation of the President (SR, 1998)*. Rocklin, CA: Forum / Prima Publishing.

Muu kaunokirjallisuus

- ALCOFORADO, MARIANA [GUILLERAGUES; GABRIEL JOSEPH DE LAVERGNE, COMTE DE] 1995: *Sisar Marianan rakkauskirjeet*. Suom. Tarja Härkönen. Helsinki: Andalusialainen koira.
- ALLEN, WOODY 1981: Kugelmassin episodi. Teoksessa *Sivuvaikutuksia*. Suomentanut Seppo Loponen. Helsinki: Kirjayhtymä, 46–62. [Alkuteos *Side Effects* 1975.]
- BECKETT, SAMUEL 1959: *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove.
- BERNHEIM, EMMANUËLE 1998: *Vendredi soir*. Pariisi: Gallimard.
- CLELAND, JOHN 1984: *Fanny Hill. Kurtisaanin muistelmat*. Suom. Erkki Suikkola. Helsinki: Otava.
- CLELAND, JOHN 1748–1749/1985: *Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill)*. Oxford: Oxford UP.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1774/1967: *Die Leiden des Jungen Werthers*. Stuttgart: Reclam.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1999: *Nuoren Wertherin kärsimyksen*. Suom. Markku Mannila. Helsinki: Otava.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1969: *Vaaliheimolaiset*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: Ex Libris.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1809/1965: *Die Wahlverwandtschaften*. Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag.
- HARRIS, JOHN F. 2005: *The Survivor. Bill Clinton in the White House*. New York: Random House.
- LA FAYETTE, MADAME DE [MARIE-MADELEINE PIOCHE DE LA VERGNE] 1664/1882: *La Comtesse de Tende*. Teoksessa La Fayette, Madame de: *Romans et nouvelles*. Pariisi: Garnier, 466–482.
- MANSFIELD, KATHERINE 1920/1962: *Bliss*. Teoksessa Katherine Mansfield: *Bliss and Other Stories*. Lontoo: Penguin, 95–110.
- MANSFIELD, KATHERINE 1963: *Onnellinen*. Suom. Sirppa Kauppinen. Teoksessa Katherine Mansfield: *Puutarhakutsut*. Helsinki: Weilin & Göös, 61–77.

- MORTON, ANDREW 1992: *Diana: Her True Story*. Lontoo: Macmillan.
- MORTON, ANDREW 2004: *Diana: In Pursuit of Love*. Lontoo: Michael O'Mara Books.
- NABOKOV, VLADIMIR 1970: *Naurua pimeässä*. Suom. Eila Pennanen & Juhani Jaskari. Jyväskylä: Gummerus. [Alkuteos *Kamera obskura*, 1932–1933.]
- PRÉVOST, ABBÉ [ANTOINE FRANÇOIS] 1731/1978: *Manon Lescaut*. Vanves: Brodard et Taupin.
- PRÉVOST, ABBÉ [ANTOINE FRANÇOIS] 1954: *Manon Lescaut*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: Tammi.
- RICHARDSON, SAMUEL 1740/1914: *Pamela, or, Virtue Rewarded*. Lontoo: Dent.
- RICHARDSON, SAMUEL 1919: *Pamela vainottuna*. Hämeenlinna: Karisto.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 1957/2008: *La Jalousie*. Pariisi: Minuit.
- SADE, MARKIISI [DONATIEN ALFONSE FRANÇOIS] DE 2006: *Justine, eli Hyveellisen neidon kovat kokemukset*. Suom. Heikki Kaskimies. Helsinki: Gummerus.
- SADE, D.[ONATIEN] A.[LFONSE] F.[RANÇOIS] DE 1791/1973: *Justine, ou Les Malheurs de la vertu*. Pariisi: Librairie Générale Française.
- SHAKESPEARE, WILLIAM 1972: *Othello. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Toim. M. R. Ridley. Lontoo: Methuen.
- TOLSTOI, LEO 1957: *Anna Karenina*, I nide. Suom. Eino Kalima. Helsinki: WSOY. [Alkuteos 1878.]

Tutkimus ja muut lähteet

JLS = *Journal of Literary Semantics*

MLN = *Modern Language Notes*

PTL = *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*

- ABBOTT, H. PORTER 2005: Closure. Teoksessa Herman et al (toim.), 65–66.
- ACZEL, RICHARD 1998: Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History* 29:3, 467–500.
- ALBER, JAN 2002: The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology. Samuel Beckett's "Lessness" Reconsidered. *Style* 36:1, 54–75.
- ALBER, JAN 2010: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Suom. Laura Karttunen. Teoksessa Hatavara et al (toim.), 44–61. [Alkuteksti "Impossible Storyworlds – And What to Do With Them". *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 2009.]

- ALBER, JAN 2011: The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre. Teoksessa Alber & Heinze (toim.), 41–67.
- ALBER, JAN & MONIKA FLUDERNIK 2010a: Introduction. Teoksessa Alber & Fludernik (toim), 1–31.
- ALBER, JAN & MONIKA FLUDERNIK 2010b: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State UP.
- ALBER, JAN & RÜDIGER HEINZE (toim.) 2011: *Unnatural Narratology – Unnatural Narratives*. Berliini: Walter de Gruyter.
- ALTER, ROBERT 1989: *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*. New York: Simon & Schuster.
- ALTMAN, JANET GURKIN 1982: *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP.
- ARMSTRONG, JUDITH 1976: *The Novel of Adultery*. Lontoo: Macmillan.
- BAKHTIN, MIHAIL 1981: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Toim. Michael Holquist. Käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BAL, MIEKE 1981: Notes on Narrative Embedding. *Poetics Today* 2:2, 41–59.
- BAL, MIEKE 1985/1997: *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BAL, MIEKE 1999: Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis. Teoksessa *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. /Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Toim. Walter Grünzweig & Andreas Solbach. Tübingen: Narr, 19–40.
- BALLY, CHARLES 1912: Le style indirect libre en français moderne. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 4, 549–556 ja 597–606.
- BALLY, CHARLES 1914: Figures de pensée et formes linguistiques. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6, 405–422 ja 456–470.
- BANFIELD, ANN 1982: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- BARTHES, ROLAND 1975: An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. Käänt. Lionel Duisit. *New Literary History* 6:2, 237–272. [Alkuteksti “Introduction à l’analyse structural du récit”, 1966.]
- BARTHES, ROLAND 1977: *Sade, Fourier, Loyola*. Käänt. Richard Miller. Lontoo: Jonathan Cape. [Alkuteksti 1971.]
- BARTHES, ROLAND 1993: Toden tuntu. Teoksessa Roland Barthes (toim. Lea Rojola): *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Tampere: Vastapaino, 99–108. [Alkuteksti “L’effet de réel”, *Communications* 8, 1968.]
- BATTERSBY, JAMES L. 2006: Narrativity, Self, and Self-Representation. *Narrative* 14:1, 27–44.
- BENDER, JOHN 1987: *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago: Chicago UP.

- BERENDSEN, MARJET 1984: The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts. *Style* 18:2, 140–158.
- BERLANT, LAUREN & JANE GALLOP 2001: Loose Lips. Teoksessa Berlant & Duggan (toim.), 246–267.
- BERLANT, LAUREN & LISA DUGGAN (toim.) 2001: *Our Monica, Ourselves. The Clinton Affair and the National Interest*. New York: New York UP.
- BLOOM, HAROLD 1973/1997: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Toinen painos. New York & Oxford: Oxford UP.
- BLOOM, HAROLD 2002: *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Lontoo: Fourth Estate.
- BOOTH, WAYNE C. 1961/1991: *The Rhetoric of Fiction*. Lontoo: Penguin.
- BRAY, JOE 2003: *The Epistolary Novel. Representations of Consciousness*. New York & Lontoo: Routledge.
- BRAX, KLAUS 2003: *The Poetics of Mystery. Genre, Representation, and Narrative Ethics in John Fowles's Historical Fiction*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- BRINTON, LAUREL 1980: 'Represented Perception': A Study in Narrative Style. *Poetics* 9:4, 363–381.
- BROMBERT, VICTOR 1966/1968: *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*. Princeton: Princeton UP.
- BRONZWAER, W. J. M. 1970: *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Gronigen: Walters-Noordhoff.
- BROOKS, PETER 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass. & Lontoo: Harvard UP.
- BROOKS, PETER 1993: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass: Harvard UP.
- BROOKS, PETER 2000: *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- BROOKS, PETER 2005: Narrative in and of the Law. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.), 415–426.
- BRUNER, JEROME 1991: The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18:1, 1–21.
- BUTTE, GEORGE 2004: *I Know That You Know That I Know. Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbus: Ohio State UP.
- CAMPBELL, JOHN 2007: La "modernité" de *La Princesse de Clèves*. *Seventeenth-Century French Studies* 29, 63–72.
- CARRARD, PHILIPPE 1997: Picturing Minds. Biography and the Representation of Consciousness. *Narrative* 5:3, 287–305.
- CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.

- COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- COHN, DORRIT 1995: Optics and Power in the Novel. *New Literary History* 26:1, 3–20.
- COHN, DORRIT 2005: Early Discussions of Free Indirect Style. *Poetics Today* 26:3, 501–517.
- COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteos *The Distinction of Fiction* 1999.]
- CORNILLE, JEAN-LOUIS 2001a: The Go-Between. *Pretexts: Literary and Cultural Studies* 10:2, 163–177.
- CORNILLE, JEAN-LOUIS 2001b: *La Lettre française. De Crébillon fils à Rousseau, Laclos, Sade*. Leuven: Peeters.
- COX, DONNA 1999: *Diana: Her True Story*: post-modern transgressions in identity. *Journal of Gender Studies* 8:3, 323–337.
- CULLER, JONATHAN 1974: *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Lontoo: Elek.
- CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- CULLER, JONATHAN 1983: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- CULLER, JONATHAN 1988: Interpretations: Data or Goals? *Poetics Today* 9:2, 275–290.
- CULLER, JONATHAN 1997: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- CULLER, JONATHAN 2007a: *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford UP.
- CULLER, JONATHAN 2007b: The Realism of Madame Bovary. *MLN* 122:4, 683–696.
- CVETKOVICH, ANN 2001: Sexuality's Archive. The Evidence of the Starr Report. Teoksessa Berlant & Duggan (toim.), 268–282.
- DARBY, DAVID 2001: Form and Context: An Essay in the History of Narratology. *Poetics Today* 22:4, 829–852.
- DAVIS, SIMONE WEIL 2001: The Door Ajar. The Erotics of Hypocrisy in the White House Scandal. Teoksessa Berlant & Duggan (toim.), 86–101.
- DILLON, GEORGE L. & FREDERICK KIRCHHOFF 1976: On the Form and Function of Free Indirect Style. *PTL* 1:3, 431–440.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins UP.
- EAKIN, PAUL JOHN (2004). What Are We Reading When We Read Autobiography? *Narrative* 12:2, 121–132.
- FERRISS, LUCY 2008: Uncle Charles repairs to the A&P: Chances in Voice in Recent American Short Story. *Narrative* 16:2, 178–192.

- FISH, STANLEY 1980: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Lontoo & New York: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo & New York: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2001: New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing. *New Literary History* 32:3, 619–638.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: The Diachronization of Narratology. *Narrative* 11:3, 331–348.
- FLUDERNIK, MONIKA 2005: Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.), 36–59.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010a: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Suom. Sanna Katariina Bruun. Teoksessa Hatavara et al (toim.), 17–43. [Alkuteksti ”Natural Narratology and Cognitive Parameters” Teoksessa Herman (toim.) 2003.]
- FLUDERNIK, MONIKA 2010b: Naturalizing the Unnatural. A View from Blending Theory. *JLS* 39, 1–27.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010c: Mediacy, Mediation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles. Teoksessa Alber & Fludernik (toim.), 105–133.
- GAVINS, JOANNA 2007: *Text World Theory. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- GENETTE, GÉRARD 1966: *Figures I*. Pariisi: Seuil.
- GENETTE, GÉRARD 1969: *Figures II*. Pariisi: Seuil.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell. [Alkuteksti ”Discours du récit”, *Figures III*, 1972.]
- GENETTE, GÉRARD 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP. [Alkuteos *Nouveau discours du récit* 1983.]
- GENETTE, GÉRARD 1997a: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press. [Alkuteos *Palimpsestes: La littérature au second degré* 1982.]
- GENETTE, GÉRARD 1997b: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge UP.
- GENETTE, GÉRARD 2004: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Pariisi: Seuil.
- GILBERT, SANDRA 1983/1998: The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire. Teoksessa Keesey (toim.), 354–370.
- GINSBURG, MICHAEL PELED 1982: Free Indirect Discourse: A Reconsideration. *Language and Style* 15:2, 133–149.

- GIORCELLI, CHRISTINA 1988: Edna's Wisdom: A Transitional and Numinous Merging. Teoksessa. Martin (toim.), 109–148.
- GIRARD, RENÉ 1961: *Mensonge romantique et vérité Romanesque*. Pariisi: Hachette.
- GOLDSMITH, ELIZABETH C. (toim.) 1989: *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*. Boston: Northeastern UP.
- GOODSTEIN, ELIZABETH S. 2005: *Experience without Qualities. Boredom and Modernity*. Stanford: Stanford UP.
- GREINER, DONALD J. 1985: *Adultery in the American Novel. Updike, James, and Hawthorne*. Columbia: University of South Carolina Press.
- GUNN, DANIEL P. 2004: Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma*. *Narrative* 12:1, 35–54.
- HAMBURGER, KÄTE 1993: *The Logic of Literature*. 2. uudistettu painos. Käänt. Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana UP. [Alkuteos *Die Logik der Dichtung* 1957.]
- HANSEN, PER KROGH, STEFAN IVERSEN & HENRIK SKOV NIELSEN (toim.) ilmesty: *Strange Voices*. Berliini: Walter de Gruyter.
- HATAVARA, MARI, MARKKU LEHTIMÄKI & PEKKA TAMMI (toim.) 2010: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus.
- HEATH, STEPHEN 1994: Chopin's Parrot. *Textual Practice* 8:1, 11–32.
- HERMAN, DAVID 1999: Introduction. Narratologies. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Columbus: Ohio State UP, 1–30.
- HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & Lontoo: Nebraska University Press.
- HERMAN, DAVID 2003: Introduction. Teoksessa Herman (toim.), 1–30.
- HERMAN, DAVID (toim.) 2003: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications.
- HERMAN, DAVID 2005: Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.), 19–35.
- HERMAN, DAVID, MANFRED JAHN & MARIE-LAURE RYAN (toim.) 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge.
- HERMAN, DAVID (toim.) 2007: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP.
- HERMAN, DAVID 2007a: Introduction. Teoksessa Herman (toim.), 3–21.
- HERMAN, DAVID 2007b: Cognition, Emotion, and Consciousness. Teoksessa Herman (toim.), 245–259.
- HERMAN, DAVID 2009: *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- HERMAN, DAVID (toim.) 2011a: *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- HERMAN, DAVID 2011b: Introduction. Teoksessa Herman (toim.), 1–40.
- HERMAN, DAVID 2011c: 1880-1945: Re-minding Modernism. Teoksessa Herman (toim.), 243–272.
- HERNADI, PAUL 1972: Free Indirect Discourse and Related Techniques. Teoksessa Paul Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca: Cornell UP, 187–205.
- HOLQUIST, MICHAEL & ILYA KLIGER 2005: Minding the Gap. Toward a Historical Poetics of Estrangement. *Poetics Today* 26:4, 613–636.
- HORNER, AVRIL 2008: Kate Chopin, Choice and Modernism. Teoksessa *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Toim. Janet Beer. Cambridge: Cambridge UP, 132–146.
- HRUŠOVSKI, BENJAMIN 1976: Poetics, Criticism, Science: Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature. *PTL* 1:1, iii-xxxv.
- HYDÉN, LARS-CHRISTER & JENS BROCKMEIER (toim.) 2008: *Health, Illness and Culture: Broken Narratives*. Lontoo & New York: Routledge.
- HYVÄRINEN, MATTI 2004: Narratologia ja kerronnallinen käänne. *Avain* 1:1, 52–58.
- HYVÄRINEN, MATTI 2010: Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia. Teoksessa Hatavara et al (toim.), 131–157.
- HYVÄRINEN, MATTI, LARS-CHRISTER HYDÉN, MARJA SAARENHEIMO & MARIA TAMBOUKOU (toim.) 2010: *Beyond Narrative Coherence*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- HÄGG, SAMULI 2005: *Narratologies of Gravity's Rainbow*. University of Joensuu Publications in the Humanities 37. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- HÄGG, SAMULI 2006: FID and Other Narratological Illusions. Teoksessa Tammi & Tommola (toim.), 175–192.
- HÄGG, SAMULI 2008: Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille. *Avain* 3/2008, 5–21.
- HÄGG, SAMULI 2010: Tylsä Mason&Dixon. Yritys luonnolliseksi luennaksi. Teoksessa Hatavara et al. (toim.), 110–128.
- HÄGG, SAMULI, MARKKU LEHTIMÄKI & LIISA STEINBY (toim.) 2009: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS.
- JACKSON, SUSAN K. 1989: In Search of A Female Voice: *Les Liaisons Dangereuses*. Teoksessa *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*. Toim. Elizabeth C. Goldsmith. Boston: Northeastern UP, 154–171.
- JAHN, MANFRED 1992: Contextualizing Represented Speech and Thought. *Journal of Pragmatics* 17, 347–367.

- JAHN, MANFRED 1996: Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30:2, 241–267.
- JAHN, MANFRED 1997: Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narrative. Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18:4, 441–468.
- JAHN, MANFRED 2003: ‘Awake! Open Your Eyes!’ The Cognitive Logic of External and Internal Stories. Teoksessa Herman (toim.), 195–213.
- JAHN, MANFRED 2007: Focalization. Teoksessa Herman (toim.), 94–108.
- JAKOBSON, ROMAN 1987: *Language in Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- JAUSS, HANS ROBERT 1996: Literary History as a Challenge to Literary Theory. Teoksessa *Modern Literary Theory: A Reader*. Toim. Philip Rice ja Patricia Waugh. Lontoo: Arnold. [Alkuteksti ”Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft” 1967.]
- JENSEN, KATHARINE ANN 1995: *Writing Love. Letters, Women, and the Novel in France, 1605-1776*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- IKONEN, TEEMU 2000: *Imitaaation rajoilla. Täydentävä kirjoitus Denis Diderot’n tuotannossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.
- IKONEN, TEEMU 2004: Jälkiklassisen narratologian suuntauksia. *Avain* 1:1, 41–51.
- ISRAEL-PELLETIER, AIMÉE 2004: Flaubert and the Visual. Teoksessa *The Cambridge Companion to Flaubert*. Toim. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge UP, 180–195.
- KALEPKY, THEODOR 1913: Zum Style indirect libre (Verschleierte Rede). *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 5, 608–619.
- KARTTUNEN, LAURA 2010: Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. Teoksessa Hatavara et al (toim.), 220–252.
- KAUFFMAN, LINDA S. 1986: *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell UP.
- KAUFFMAN, LINDA S. 1992: *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- KEESEY, DONALD (toim.) 1998: *Contexts for Criticism. Third Edition*. Mountain View, CA.: Mayfield.
- KENNER, HUGH 1978: *Joyce’s Voices*, Berkeley: University of California Press.
- KESKINEN, MIKKO 1998: *Response, Resistance, Deconstruction. Reading and Writing in/of three Novels by John Updike*. Jyväskylä Studies in the Arts 62. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- KINCAID, JAMES R. 2001: It’s Not About Sex. Teoksessa Berlant & Duggan (toim.), 73–85.
- KINDT, TOM & HANS-HARALD MÜLLER 2003: Narratology and Interpretation: A Rejoinder to David Darby. *Poetics Today* 24:3, 413–421.
- KITLINSKI, THOMAS & PAVEL LESZKOWICH & JOE LOCKARD 2001: Monica Dreyfus. Teoksessa Berlant & Duggan (toim.), 203–222.

- KNOX, EDWARD C. 1983: *Patterns of Person. Studies in Style and Form from Corneille to Laclós*. Lexington: French Forum.
- KOLOSKI, BERNARD 2008: *The Awakening: The First 100 Years*. Teoksessa *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Toim. Janet Beer. Cambridge: Cambridge University Press, 161–173.
- KOSONEN, PÄIVI 2004: *Elämisen taidosta. Esseitä modernin kirjallisuuden tunnoista*. Tampere: Tampere UP.
- KORHONEN, KUISMA 2001: Kirjallisuudentutkimuksen alue. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- KOSKIMAA, RAINE 1999: Possible Worlds in Literary Theory. *Poetics Today* 20:1, 133–138.
- KREITER, JANINE ANSEAUME 1977: *La Problème du paraître dans l'oeuvre de Mme de Lafayette*. Pariisi: Nizet.
- KURODA, S-Y 1976: Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View. Teoksessa *Pragmatics of Language and Literature*. Toim. Teun A.van Dijk. Amsterdam: North-Holland, 107–140.
- LACAPRA, DOMINICK 1982: *Madame Bovary on Trial*. Ithaca: Cornell UP.
- LAKOFF, GEORGE & MARK JOHNSON 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago UP.
- LANSER, SUSAN 1981: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- LANSER, SUSAN 1986: Toward a Feminist Narratology. *Style* 20:3, 341–363.
- LANSER, SUSAN S. 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell UP.
- LEAR, JONATHAN 1998: Freudian Slip. *The New Republic* 219:13, 25–29.
- LEEN, JEFF 1998: Lewinsky. Two Coasts, Two Lives, Many Images. *Washington Post* 24.1.1998, A01.
- LEHTONEN, MAIJA 1954: Manon Lescaut [esipuhe]. Teoksessa Prévost: *Manon Lescaut*. Helsinki: Tammi, v–xi.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2002: Elämäkertamuodon itsereflektio. Fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund Morrisin Reagan-biografiassa *Dutch*. Teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere UP, 229–267.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2005: *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere UP.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia. Teoksessa Hägg et al (toim.), 28–49.

- LEHTIMÄKI, MARKKU & PEKKA TAMMI 2011: Discourse. Teoksessa *The Encyclopedia of the Novel. Volume I*. Toim. Peter Melville Logan, Olakunle George, Susan Hegeman & Efraín Kristal. Oxford: Wiley-Blackwell, 256–261.
- LEHTIMÄKI, MARKKU & JULIA TOFANTŠUK (toim.) 2006: *Thresholds of Interpretation. Crossing the Boundaries in Literary Criticism*. Tallinna: TLÜ Kirjastus.
- LERCH, EUGEN 1914: Die stilistische Bedeutung der sog. “Erlebten Rede” (“Rede als Tatsache”). *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6, 470–489.
- LIPS, MARGUERITE 1926: *Le style indirect libre*. Pariisi: Payot.
- LOCK, CHARLES 2001: Double Voicing, Sharing Words. Bakhtin’s Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse. Teoksessa *The Novelness of Bakhtin: Perspectives and Possibilities*. Toim. Jørgen Bruhn & Jan Lundquist. Kööpenhamina: Museum Tusulanum Press, 71–87.
- LORCK, ETIENNE 1921: *Die “erlebte Rede.” Eine sprachliche Untersuchung*. Heidelberg: Karl Winter.
- MAINARDI, PATRICIA 2003: *Husbands, Wives, and Lovers. Marriage and Its Discontents in Nineteenth-Century France*. New Haven & Lontoo: Yale UP.
- MARCUS, AMIT 2005: The Self-Deceptive and Other-Deceptive Narrating Character. The Case of *Lolita*. *Style* 39:2, 187–205.
- MARCUS, AMIT 2006: Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day*: The Discourse of Self-Deception. *Partial Answers* 4:1, 124–156.
- MARGOLIN, URI 2003: Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative. Teoksessa Herman (toim.), 271–294.
- MARTIN, WENDY 1988: Introduction. Teoksessa Martin (toim.), 1–31.
- MARTIN, WENDY (toim.) 1988: *New Essays on the Awakening*. Cambridge: Cambridge UP.
- MAY, JOHN R. 1970/1998: Local Color in the Awakening. Teoksessa Keesey (toim.), 133–138.
- MCHALE, BRIAN 1978a: Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL* 3:2, 249–287.
- MCHALE, BRIAN 1978b: [Arvostelu teoksesta Pascal 1977.] *PTL* 3:2, 398–340.
- MCHALE, BRIAN 1983: Unspeakable Sentences, Unnatural Acts. Linguistics and Poetics Revisited. *Poetics Today* 4:1, 17–45.
- MCHALE, BRIAN 1994: Whatever Happened to Descriptive Poetics? Teoksessa *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*. Toim. Mieke Bal ja Inge E. Boer. Amsterdam: Amsterdam UP, 56–65.
- MCHALE, BRIAN 2004: *The Obligation toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

- McHALE, BRIAN 2005: Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.), 60–71.
- McKEON, MICHAEL: *The Origins of the English Novel, 1600–1740*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- MEHTONEN, PAIVI 2003: *Moriuth* ja räivittömyyden poetiikka: runous ja rivos keskiajalla. Teoksessa *Pahan tiedon puu: Väärä tieto ja väärin tietäminen sydänkeskiajalta valistukseen*. Toim. Meri Heinonen & Janne Tunturi. Helsinki: Gaudeamus, 248–271.
- MEZEI, KATHY 1996: Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*. Teoksessa *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Woman Writers*. Toim. Kathy Mezei. Chapel Hill & Lontoo: The University of North Carolina Press, 66–92.
- MIKKONEN, KAI 2005: Elämän tarina, kertomuksen rajat. *Avain* 1/2005, 50–58.
- MILLER, D. A. 1988: *The Novel and the Police*. Berkeley: The University of California Press.
- MILLER, NANCY K. 1981: Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's fiction. *PMLA* 96, 36–48.
- MURATORE, MARY JO 1994: *Mimesis and Metatextuality in the French Neo-Classical Text. Reflexive Readings of La Fontaine, Molière, Racine, Guilleragues, Madame de La Fayette, Scarron, Cyrano de Bergerac and Perrault*. Geneve: Droz.
- MÄKELÄ, MARIA 2003: Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind through Fractures in FID. Teoksessa Tammi & Tommola (toim.), 55–72.
- MÄKELÄ, MARIA 2006a: Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction. Teoksessa Tammi & Tommola (toim.), 231–260.
- MÄKELÄ, MARIA 2006b: Liquid Consciousness. Metaphoric Perception and Non-Emancipatory Strategies in Kate Chopin's *The Awakening*. Teoksessa Lehtimäki & Tofantšuk (toim.), 144–164.
- MÄKELÄ, MARIA 2009: Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita. Kirjallisen tajunnankuvauksen haasteet kognitiiviselle narratologialle. Teoksessa Hägg et al (toim.), 111–139.
- MÄKELÄ, MARIA 2010: Medialukija romaanin opissa. Tapaus Clinton–Lewinsky ja kirjallisesti välittynyt kokemuksellisuus. Teoksessa Hatavara et al (toim.), 187–219.
- MÄKELÄ, MARIA 2011: Masters of Interiority. Figural Voices as Discursive Appropriators and as Loopholes in Narrative Communication. Teoksessa Hansen et al. (toim.).

- MÄKELÄ MARIA, ilmestyy/a: Cycles of Narrative Necessity. Suspect Tellers and the Textuality of Fictional Minds. Teoksessa *Stories and Minds*. Toim. Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Luc Herman & Bart Vervack. Frontiers of Narrative Series. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MÄKELÄ, MARIA ilmestyy/b: Realism and the Unnatural. Teoksessa *A Poetics of Unnatural Narrative*. Toim. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson. Columbus: Ohio State UP.
- NABOKOV, VLADIMIR 1980/1983: *Lectures on Literature*. Lontoo: Picador.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 12:2, 133–150.
- NÜNNING, ANSGAR 1999: Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. Teoksessa *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Toim. Walter Grünzweig & Andreas Solbach. Tübingen: Narr, 53–73.
- NÜNNING, ANSGAR 2003: Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. Teoksessa *What is Narratology?* Toim. Tom Kindt & Hans-Harald Müller. Berliini: Walter de Gruyter, 239–275.
- NÜNNING, ANSGAR 2005: Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.) 89–107.
- NÜNNING, VERA 2004: *Unreliable Narration* and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as Test-Case for a Cultural-Historical Narratology. *Style* 38:2, 236–252.
- OLSON, GRETA 2003: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11:1, 93–109.
- OVERTON, BILL 2002: *Fictions of Female Adultery, 1684-1890. Theories and Circumtexts*. Basingstoke: Macmillan.
- PAGE, RUTH E. 2006: *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- PASCAL, ROY 1977: *The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester UP.
- PAULSON, MICHAEL G. 1998: *Facets of a Princess. Multiple Readings of Madame de La Fayette's La Princesse de Clèves*. New York: Peter Lang.
- PERRY, MENAKHEM 1979: Literary Dynamics. How the Order of the Text Creates Its Meanings [With an Analysis of Faulkner's "A Rose for Emily"]. *Poetics Today* 1: 1–2, 35–64 ja 311–361.
- PETTERSSON, BO 2005: The Many Faces of Unreliable Narration: A Cognitive Narratological Reorientation. Teoksessa *Cognition and Literary*

- Interpretation in Practice*. Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen. Helsinki: Helsinki UP, 59–88.
- PETTERSSON, BO 2009: Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link. Teoksessa *Narratology in the Age of Interdisciplinary Narrative Research*. Toim. Sandra Heinen & Roy Sommer. Berliini: Walter de Gruyter.
- PHELAN, JAMES 2001: Why Narrators Can Be Focalizers – And Why It Matters. Teoksessa *New Perspectives on Narrative Perspective*. Toim. Willie Van Peer & Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press, 51–64.
- PHELAN, JAMES 2007: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. *Narrative* 15:2, 222–238.
- PHELAN, JAMES 2008: Narratives in Contest; or, Another Twist in the Narrative Turn. *PMLA* 123:1, 166–175.
- PHELAN, JAMES 2005a: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP.
- PHELAN, JAMES 2005b: Narrative Judgments and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan's *Atonement*. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.), 322–336.
- PHELAN, JAMES 2005c: Editor's Column. Who's Here? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism. *Narrative* 13:3, 205–210.
- PHELAN, JAMES 2008. Narratives in Contest; or, Another Twist in the Narrative Turn. *PMLA* 123:1, 166–175.
- PHELAN, JAMES & MARY PATRICIA MARTIN 1999: The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Columbus: Ohio State UP, 88–109.
- PHELAN, JAMES & PETER RABINOWITZ (toim.) 2005: *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell.
- PIETILÄ, VEIKKO 1995: *Kertomuksia uutisista. Uutisia kertomuksista. Kirjoituksia kolmelta vuosikymmeneltä*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos A:86. Tampere: Tampereen yliopisto.
- POLLARD, DENIS E. B. 1994: Charles' Hat: Truth, Representation and Literary Inference. *JLS* 23:2, 99–108.
- PRINCE, GERALD 1992: *Narrative as Theme. Studies in French Fiction*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- PRINCE, GERALD 1997: Foreword. Teoksessa Genette 1997a, ix–xi.
- RAMAZANI, VAHEED K. 1988: *The Free Indirect Mode. Flaubert and the Poetics of Irony*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- RICARDOU, JEAN 1978: *Nouveaux problèmes du roman*. Pariisi: Seuil.

- RICHARDSON, BRIAN 2006: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State UP.
- RIDELL, SEIJA 1994: *Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitoksen A:82. Tampere: Tampereen yliopisto.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Lontoo: Methuen.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1985: Qu'est-ce qu'un thème? *Poétique* 64, 397–406.
- RIPPON, MARIA R. 2002: *Judgment and Justification in the Nineteenth-Century Novel of Adultery*. Westport: Greenwood Press.
- RON, MOSHE 1981: Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction. *Poetics Today* 2:2, 17–39.
- ROUGEMONT, DENIS DE 2002: *L'amour et l'Occident. Édition définitive*. Pariisi: Plon. [Alkuteos 1939, lopullinen versio 1972.]
- RYAN, MARIE-LAURE 1985: The Modal Structure of Narrative Universes. *Poetics Today* 6:4, 717–755.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- RYAN, MARIE-LAURE 1992: Possible Worlds in Recent Literary Theory. *Style* 26:4, 528–554.
- RYAN, MARIE-LAURE 2005a: Tellability. Teoksessa Herman et al (toim.), 589–591.
- RYAN, MARIE-LAURE 2005b: Panfictionality. Teoksessa Herman et al (toim.), 417–418.
- RYAN, MARIE-LAURE 2007: Toward a Definition of Narrative. Teoksessa David Herman (toim.), 22–35.
- SAARILUOMA, LIISA 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- SAARILUOMA, LIISA (toim.) 2001a: *Esimerkin voima. Exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*. Turku: Kirja-Aurora
- SAARILUOMA, LIISA 2001b: Alkusanat: exemplum-perinne ja esimerkillisyyden ongelma. Teoksessa Saariluoma (toim.), 7–15.
- SAARILUOMA, LIISA 2001c: 1700-luku exemplum-ajattelun historiallisena tarkarina: Wielandin *Agathonin tarina*, Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuodet*. Teoksessa Saariluoma (toim.), 149–173.
- SACKS, OLIVER 1988: *Mies joka luuli vaimoaan hatuksi*. Suom. Marja Helanen-Ahtola. Helsinki: Tammi. [Alkuteos *The Man Who Mistook His Wife for A Hat*, 1985.]
- SALIN, SARI 2008: *Narri kertojana. Kulmaisesta aasista suomalaisen postmodernismin*. Helsinki: SKS.

- SANDERS, JOSÉ & REDEKER, GISELA 1996: Perspective and the Representation of Speech and Thought in Narrative Discourse. Teoksessa *Spaces, Worlds, and Grammar*. Toim. Gilles Fauconnier ja Eve Sweetser. Chicago: The University of Chicago Press, 290–317.
- SCHEHR, LAWRENCE R. 2004: Flaubert's Failure. Teoksessa *The Cambridge Companion to Flaubert*. Toim. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge UP, 208–219.
- SEGAL, NAOMI 1992: *The Adulteress's Child. Authorship and Desire in the Nineteenth-Century Novel*. Cambridge: Polity Press.
- SELTZER, MARK 1984: *Henry James and the Art of Power*. Ithaca: Cornell UP.
- SHAW, PAT 1990/1998: Putting Audience in Its Place: Psychosexuality and Perspective Shifts in *The Awakening*. Teoksessa Keesey (toim.), 196–202.
- SHOEMAKER, PETER 2002: Lafayette's Confidence Game: Plausibility and Private Confession in *La Princesse de Clèves* and *Zaïde*. *French Forum* 27:1, 45–58.
- ŠKLOVSKI, VIKTOR 2001: Parodinen romaani: Sternen *Tristram Shandy*. Teoksessa: *Venäläinen Formalismi. Antologia*. Käänt. Timo Suni. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Helsinki: SKS, 132–165. [Alkuteksti 1921.]
- ŠKLOVSKI, VIKTOR 2001: Taiteesta – keinona. Teoksessa: *Venäläinen Formalismi. Antologia*. Käänt. Timo Suni. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Helsinki: SKS, 29–49. [Alkuteksti ”Iskusstvo kak priem” 1917.]
- SPITZER, LEO 1928: Zur Entstehung der sogenannten “erlebten Rede”. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 16: 327–323.
- STANZEL, FRANZ K. 1955/1969: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* Wien: Braumüller.
- STANZEL, FRANZ K. 1984: *A Theory of Narrative*. Käänt. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP. [Alkuteos *Theorie des Erzählens* 1979; uusittu painos 1982.]
- STERNBERG, MEIR 1985: *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.
- STERNBERG, MEIR 2005: Self-consciousness as a Narrative Feature and Force: Tellers vs. Informants in Generic Design. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.), 232–252.
- STRAWSON, GALEN 2004: Against Narrativity. *Ratio* 17:4, 428–452.
- STRIEDTER, JURIJ 1978: The Russian Formalist Theory of Literary Evolution. *PTL* 3:1, 1–24.
- SUNI, TIMO 2001: Kuinka formalismi tehtiin. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia*. Käänt. Timo Suni. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Helsinki: SKS, 7–28.

- TAMMI, PEKKA 1985: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. AASF B 231. Helsinki: Suomen tiedeakatemia.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TAMMI, PEKKA 1995: Uutinen ja fiktio. Kaksi metakriittistä huomautusta narratologian soveltamisesta journalistisiin teksteihin. Teoksessa *Proosan taiteesta: Leevi Valkaman juhlakirja*. Toim. Pirjo Ahokas, Otto Lappalainen & Liisa Saariluoma. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos A 32. Turku: Turun yliopisto, 369–390.
- TAMMI, PEKKA 2003: Risky Business: Probing the Borderlines of FID. Nabokov's *An Affair of Honor (Podlec)* as a Test Case. Teoksessa Tammi & Tommola (toim.), 41–54.
- TAMMI, PEKKA 2006a: Against Narrative ("A Boring Story"). *Partial Answers* 4:2, 19–40.
- TAMMI, PEKKA 2006b: Exploring *Terra Incognita*. Teoksessa Tammi & Tommola (toim.), 15–173.
- TAMMI, PEKKA 2006c: Introduction. Crossing Boundaries? Or, the Most Typical Comic Book in World Literature. Teoksessa Lehtimäki & Tofantšuk (toim.), 10–29.
- TAMMI, PEKKA 2008: Against "against" Narrative (On Nabokov's "Recruiting"). Teoksessa: *Narrativity, Fictionality, and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*. Toim. Lars-Åke Skalin. Örebro Studies in Literary History and Criticism 7. Örebro: Örebro UP, 37–55.
- TAMMI, PEKKA 2009: Kertomusta vastaan ("Ikävä tarina"). Teoksessa Hägg et al. (toim.), 140–166.
- TAMMI, PEKKA 2010: Kertomusta vastaan ja ei-vastaan. Teoksessa Hatavara et al (toim.), 65–88.
- TAMMI, PEKKA & HANNU TOMMOLA (toim.) 2003: *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 6. Tampere: Tampereen yliopisto.
- TAMMI, PEKKA & HANNU TOMMOLA (toim.) 2006: *FREElanguage INDIRECT-translation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture A2. Tampere: Tampere UP.
- TANNER, TONY 1979: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore ja Lontoo: The Johns Hopkins UP.
- TEILMANN, STINA 2000: Flaubert's Crime: Trying Free Indirect Discourse. *Literary Research / Recherche littéraire* 33, 74–87.
- THIBAUDET, ALBERT 1922: *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*. Pariisi: Plon-Nourrit et Cie.
- TODOROV, TZVETAN 1967: *Littérature et signification*. Pariisi: Larousse

- TODOROV, TZVETAN 1981: *Introduction to Poetics*. Käänt. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TOTH, EMILY 1999: *Unveiling Kate Chopin*. Jackson: Mississippi UP.
- TOTH, EMILY 2008: What We Do and Don't Know about Kate Chopin's Life. Teoksessa *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Toim. Janet Beer. Cambridge: Cambridge UP, 13–26.
- TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. Oxford: Oxford UP.
- ULLMANN, STEPHEN 1957/1964: *Style in the French Novel*. Oxford: Basil Blackwell.
- USPENSKY, BORIS 1973: *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of A Compositional Form*. Käänt. Valentina Zavarin & Susan Wittig. Berkeley: University of California Press. (Alkuteos *Poetika kompozitsii* 1970.)
- VAN PEER, WILLIE 2002: Where Do Literary Themes Come From? Teoksessa *Thematics: Interdisciplinary Studies*. Toim. Max Louwerse & Willie Van Peer. Amsterdam: John Benjamins.
- WARHOL, ROBYN 1989: *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*. Brunswick: Rutgers UP.
- WATT, IAN 1957/2000: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Lontoo: Pimlico.
- VIRMAUX, ODETTE 1981: *Les héroïnes romanesques de Madame de La Fayette (La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves, La Comtesse de Tende)*. Pariisi: Klincksieck.
- WALKER, NANCY 1979/1998: Feminist or Naturalist: The Social Context of Kate Chopin's *The Awakening*. Teoksessa Keesey (toim.), 65–70.
- WALSH, RICHARD 1997: Who is the Narrator? *Poetics Today* 18:4, 495–513.
- WALSH, RICHARD 2007: *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State UP.
- Washington Post* 22.9.1998. Excerpts from the Lewinsky Evidence: “You let Me Down.” SivU A24.
- WATT, IAN 1957/1984: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- WHITE, HAYDEN 1987: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins UP.
- WOLFF, CYNTHIA GRIFFIN 1973/1998: Thanatos and Eros: Kate Chopin's *The Awakening*. Teoksessa Keesey (toim.), 263–277.
- WOLFF, CYNTHIA GRIFFIN 1996: Un-Utterable Longing: The Discourse of Feminine Sexuality in *The Awakening*. *Studies in American Fiction* 24:1, 3–20.
- WOOD, JAMES 2008: *How Fiction Works*. Lontoo: Jonathan Cape.
- YACOBI, TAMAR 1981: Fictional Reliability as a Communicative Problem”. *Poetics Today* 2:2, 11–126.

- YACOBI, TAMAR 1987: Narrative Structure and Fictional Mediation. *Poetics Today* 8:2, 335–372.
- YACOBI, TAMAR 2001: Package Deals in Fictional Narrative: the Case of the Narrator's (Un)Reliability. *Narrative* 9:2, 223–229.
- YAEGER, PATRICIA S. 1987/1998: "A Language Which Nobody Understood": Emancipatory Strategies in *The Awakening*. Teoksessa Keesey (toim.), 433–449.
- ZARETSKY, ELI 2001: The Culture Wars of the 1960's and the Assault on the Presidency. The Meaning of the Clinton Impeachment. Teoksessa Berlant & Duggan (toim.), 9–33.
- ZERWECK, BRUNO 2001: Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style* 35:1, 151–178.
- ZUNSHINE, LISA 2003: Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness. *Narrative* 11:3, 270–291.
- ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP.

Internet-lähteet

Tarkistettu 12.9.2011

- GUILLERAGUES [GABRIEL JOSEPH DE LAVERGNE] 1669: *Lettres Portugaises*. <http://clinet.swarthmore.edu/literature/classique/guilleragues/portugaises.1.html>
- HERMAN, DAVID 2000: Narratology as a Cognitive Science. *Image&Narrative* 1. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/david-herman.htm>
- HYVÄRINEN, MATTI 2006: Kerronnallinen tutkimus. http://www.hyvarinen.info/material/Hyvarinen-Kerronnallinen_tutkimus.pdf
- JAHN, MANFRED 2005: *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.html>
- Lewinsky: Two Coasts, Two Lives, Many Images. *Washington Post* 24.1.1998, A01. <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/politics/special/clinton/stories/lewprofile.htm>
- MCMALE, BRIAN 2009: Speech Representation. *The Living Handbook of Narratology*. Julkaistu 14.8.2009. http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Speech_Representation
- RICHARDSON, BRIAN 2008: Theses on Unnatural Narratology. <http://nordisk.au.dk/fileadmin/www.nordisk.au.dk/forskning/>

- centre__grupper_og_projekter/narrative_research_lab/unnatural_narratology/brtheses.doc
- RUSKIN, JOHN 1856: Of the Pathetic Fallacy. [Ilmestynyt julkaisussa *Modern Painters III.*] <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskin/>
- SHOWALTER, ELAINE 2001: The Meta-Monica Mythology. *Chronicle of Higher Education* 47:44. [Saatavilla Ebscohost Academic Search Premier -tietokannasta HTML-muodossa.]
- Unnatural Narratology* <http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/unnatural/>
- USA Today* 25.6.2004. Lewinsky: Clinton Lies about Relationship in His New Book. http://www.usatoday.com/life/books/news/2004-06-25-lewinsky-clinton_x.htm
- Webster's Revised Unabridged Dictionary 1913. <http://machaut.uchicago.edu/?resource=Webster%27s&word=unicity&use1913=on&use1828=on>