

## **”Henkilöiden sijaan hän loi karikatyyreja”**

Uudelleenkirjoittaminen, intertekstuaalinen re-presentaatio ja karikatyyri

Kurt Vonnegutin omaelämäkerrallisessa romaanissa *Timequake*

Tatu Virtanen

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin

tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

syksy 2011

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Virtanen Tatu	
Työn nimi – Title ”Henkilöiden sijaan hän loi karikatyyreja”. Uudelleenkirjoittaminen, intertekstuaalinen re-presentaatio ja karikatyyri Kurt Vonnegutin omaelämäkerrallisessa romaanissa <i>Timequake</i> .	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu –tutkielma
Aika – Month and year Syyskuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 89 + lähteet
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä pro gradu –tutkielmassa pureudutaan Kurt Vonnegutin metafiktiivisen <i>Timequake</i>-romaanin (1997) monimutkaiseen tekstuaaliseen identiteettiin tarkastelemalla sen pohjalla olevaa uudelleenkirjoittamista kahdesta eri näkökulmasta. Näiden kahden toisiinsa limittyvän tutkimusongelman lisäksi tutkielman kolmas päämaali on transponoida karikatyyrin käsite Vonnegutin romaania geneerisesti määrittäväksi termiksi.</p> <p>Uudelleenkirjoittamiseen luoduista näkökulmista ensimmäinen viittaa konkreettiseen fiktiivisen romaanin käsikirjoituksen kirjoittamiseen uudelleen. Asiaan paneudutaan käsitteellistämällä romaanin kerronnallinen upotusrakenne ja siinä ilmenevä henkilöhahmojen, tapahtumien ja teemojen toistuvuus löyhähkön narratologisesti. Pääasialliset tutkimukselliset työkalut näkökulmaan saadaan Gérard Genetten klassikkoteorioista ja niiden myöhemmistä variaatioista.</p> <p>Toisessa näkökulmassa uudelleenkirjoittamista käytetään romaanin intertekstuaalisuuteen liittyvänä juurimetaforana, jonka avulla havainnoidaan tekijäkertojan itsestään tekemää, toisiin teksteihin nojautuvaa, uudelleenesittämistä eli re-presentaatiota. Toisin sanoen <i>Timequaken</i> omaelämäkerrallinen luonne problematisoidaan sovittamalla sitä Christian Morarun postmodernistiseen intertekstuaaliseen omaelämäkertaan liittyvään teoriaan sekä klassisempiin intertekstuaalisuusteorioihin. Käsiteltäessä <i>Timequaken</i> intertekstuaalisuutta luodaan myös Owen Millerin kokeellisen intertekstuaalisuusteorian pohjalta havaintopsykologinen näkökulma romaanin yhtä oikeaa lukutapaa kaihtavaan (inter)tekstuaaliseen identiteettiin.</p> <p>Romaanin metafiktiiviset ja muut tekijän tekstuaalisuutta korostavat piirteet antavat syyn tarkastella sen autofiktiivisyyttä. Käsite ei kuitenkaan johda täysin tyydyttävään määritelmään, mistä syystä sitä täsmennetään lukemalla romaania tekijäkertojan itsestään tekemänä karikatyyrina. Koska karikatyyri puolestaan on etenkin kirjallisuudentutkimuksessa saanut osakseen tiukan analyttistä tarkastelua vain hyvin niukasti, toimii Vonnegutin romaanista tehtävä luenta toisaalta myös askeleena kohti uudenlaista ja tarkkarajaisempaa näkökulmaa jossain määrin laiminlyötyyn käsitteeseen.</p>	
Asiasanat – Keywords autofiktio, intertekstuaalisuus, karikatyyri, <i>Timequake</i> , uudelleenkirjoittaminen, re-presentaatio, Vonnegut	
Säilytyspaikka – Jyväskylän yliopiston verkkoaineistot, JYX-julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	1
1.1 Syyttäkin tunnettu kirjailija.....	2
1.2 Aikaisemmasta tutkimuksesta.....	3
1.3 Vuoropuhelua toisen <i>Timequake</i> -tutkielman kanssa .....	5
1.4 Tutkielmani kulku .....	8
1.5 Siksi juuri <i>Timequake</i> .....	10
2 UUELLEENKIRJOITETTU KIRJA KIRJASTA JA KIRJOITTAMISESTA .....	12
2.1 Katkelmallisen omaelämäkerran käsitteellistämistä .....	12
2.2 Tutut teemat ja kirjailijan jäähyväiset .....	17
2.3 Omaelämäkerralliseen kerrontaan upotettu fiktio.....	19
2.4 Kerronnan peilirakenne ja uudelleenkirjoitettu kirja kirjasta .....	24
2.5 Kirja (ura)kirjailijasta.....	30
2.6 Ajanjäritys ja kirjan ontologia .....	33
3 (INTER)TEKSTUAALINEN OMAELÄMÄKERTA.....	37
3.1 "Metatekstuaalinen" romaani .....	37
3.2 Uudelleenkirjoitus ja intertekstuaalisesti re-presentoiva kerronta .....	41
3.3 Pseudohypotekstiään uudelleenkirjoittava palimpsesti.....	44
3.4 Palimpsesti "fileeroidun" käsikirjoituksen ja metaleptisen romaanin selittäjänä .....	47
3.5 Havaintopsykologinen näkökulma <i>Timequaken</i> luentaan ja identiteettiin.....	49
3.6 Metatekstuaalinen autofiktio.....	55
4 "HENKILÖIDEN SIJAAN HÄN LOI KARIKATYYREJA" .....	59
4.1 Elämä katkoen pelkistettynä ja anekdootein merkityksellistettynä .....	60
4.1.1 Anekdootti merkityksen korostajana.....	61
4.1.2 Katkelmallisuus ja (yli)lastaava pelkistäminen.....	66
4.2 <i>Carattere</i> ja syvän yksiulotteinen henkilökuvaus .....	69
4.2.1 <i>Timequaken</i> henkilöhahmot .....	70
4.2.2 Tekijäkertoja itse .....	73
4.3 Karikatyyri autofiktion täsmentäjänä ja pihistetty <i>carattere</i> .....	75
4.4 Kirjoitetun (muoto)kuvan ongelmallisuus .....	79
5 PÄÄTÄNTÖ .....	86
LÄHTEET.....	90

## 1 JOHDANTO

Tämän pro gradu -tutkielman kohteena on Kurt Vonnegut Jr: in (1922 – 2007) viimeiseksi jäänyt romaani, *Timequake* (1997). Romaania on mahdollista luonnehtia metafiktiiviseksi omaelämäkerraksi, jossa rinnakkain kulkevat tekijäkertojan elämästä kertova katkelmallinen referentiaalinen kerronta sekä juonellisesti ja rakenteellisesti lähes yhtä rikkonainen ja epäkronologinen fiktiivinen tarina. Tutkimuskysymykseni liittyvät *Timequaken* kahden kerronnan tason pohjalla hämmöttävään uudelleenkirjoittamiseen sekä romaanin katkelmalliseen ja epäkronologiseen kerrontaan. Näiden asioiden tarkastelu johtaa minut paneutumaan karikatyyrin käsitteeseen ja sovittamaan sitä *Timequakesta* tekemääni luentaan.

Tutkielmassani tarkastelen uudelleenkirjoittamista kahdesta eri näkökulmasta. Ensimmäisestä näkökulmasta katsottuna uudelleenkirjoittaminen on hyvin konkreettinen käsite, joka yksinkertaisuudessaan tarkoittaa sitä, että *Timequake* on eräänlainen kirja kirjasta ja kirjoittamisesta. Toisin sanoen romaaniin jälkikäteen liitetty referentiaalinen kerronta selittää kertojan mukaan keskeneräiseksi jäänyttä fiktiivisen tarinan käsikirjoitusta ja sen syntymää, minkä lisäksi se myös kirjoittaa auki kertojan kirjailijuutta yleensä. Toinen avaamani näkökulma romaanissa tapahtuvaan uudelleenkirjoittamiseen on hieman monimutkaisempi. Siinä käytän uudelleenkirjoittamista intertekstuaalisuuden tutkimukseen kuuluvana juurimetaforana, jonka avulla on mahdollista suorittaa eräänlainen lukustrateginen takinkääntö eli kääntää ensimmäinen näkökulma ainakin osittain pääläelleen. Toisin sanoen tästä jälkimmäisestä näkökulmasta katsottuna uudelleenkirjoittaminen tarkoittaa sitä, että fiktiivinen tarina selittää omaelämäkerrallista tarinaa tai ainakin toimii sen semanttisena motivoijana.

Tutkielmani kolmas päämaali on osoittaa varsin harvoin kirjallisuudessa analyttisesti käytetyn karikatyyri-termin käyttökelpoisuus *Timequakesta* tehtävässä luennassa. Yleistyneemmistä tutkimuksellisista käsitteistä romaania on mahdollista luonnehtia autofiktioksi tai metafiktiiviseksi omaelämäkerraksi. Vaikka näistä edellistä pidänkin käsitteen ryöstöviljelystä johtuen hieman kuluneena ja jälkimmäistä muuten turhan ympäripyöreänä, ei tarkoitukseni ole sinänsä väheksyä kummankaan käsitteen arvoa. Tarkoitukseni on paremminkin avata näkökulma karikatyyriin *Timequaken* kaltaisen omaelämäkerrallisen romaanin kannalta käyttökelpoisena terminä ja osoittaa se ainakin oman tutkimuskohteeni kohdalla edellisiä tarkentavaksi eikä niinkään poissulkeväksi käsitteeksi.

## 1.1 Syyttäkin tunnettu kirjailija

Kurt Vonnegut oli Indianapolisissa syntynyt, saksalaista sukujuurta oleva amerikkalainen kirjailija, jota voidaan syystä moittia erittäin tuotteliaaksi. Elämänsä aikana hän kirjoitti pitkälle toistakymmentä romaania, useita novellikokoelmia, televisiokäsikirjoituksia ja esseitä. Lyriikka lienee lähestulkoon ainoa perinteisen luovan kirjoittamisen muoto, jota hänen tuotannossaan ei ole oikeastaan lainkaan. Sitä puolta edustavat lähinnä enemmän tai vähemmän hassunkuriset katkelmat upotettuina pitempiin teksteihin. Parhaiten Vonnegut tunnetaan epäilemättä romaanistaan *Slaughterhouse-Five* (1969).

Vonnegutin kirjallista menestystä voidaan pitää hieman kaksitahoisena. Viimeistään *Slaughterhouse-Five*n jälkeen hänen teostensa myyntiluvut nousivat koko amerikkalaisen kirjallisuuden kärkiluokkaan. Arkipäiväisissä kirjallisuuskeskusteluissa ei kuitenkaan ole lainkaan tavatonta, että hänen nimeensä liittyy ainakin jossain määrin pejoratiivinen konnotaatio. Tähän voidaan esittää useita syitä.

Ilmeisin syy on varmastikin se, että Vonnegutin teosten taso on varsin ailahtelevaa. *Slaughterhouse-Five* on monilta osin hyvinkin onnistunut, aikanaan jopa kokeellinen romaani, joka voitaneen liittää 1900-luvun amerikkalaisen postmodernismin valioihin. Siitä on kuitenkin huima pudotus esimerkiksi vuonna 1976 julkaistuun *Slapstick: Or Lonesome No More* -romaaniiin, jota tekijä itsekin piti epäonnistumisena. Ei ole myöskään täysin epäoikeutettua sanoa, että lukumääräisesti runsaasta tuotannostaan huolimatta Vonnegut ikään kuin kirjoitti koko uransa ajan samaa kirjaa. Tarkoitettakoon tällä sitä, että vaikka tarinat ja puitteet vaihtelevat, pysyvät ainakin hänen romaaniensa teemat hyvin samankaltaisina esikoisesta, *Player Piano* (1952), aina postuumisti ilmestyneisiin teoksiin saakka. Mikäli kirjallisuudentutkimuksen käsitteelle ”urakirjailija” annetaan minkäänlaista painoarvoa, voidaan Vonnegutia pitää sen jonkinlaisena ruumiillistumana.

Toisaalta tässä kohtaa lienee syytä nostaa esiin myös eräs toinen asia, joka osaltaan on saattanut vähentää Vonnegutin nimen arvoa ainakin akateemisessa keskustelussa. On nimittäin niin, että aikalaistensa mantereenmestaruuskilpailuissa Vonnegut painii varsin kovia nimiä vastaan. Kilpailun osanottajia ovat – ei enempää eikä vähempää – kuin esimerkiksi William H. Gass, Donald Barhelme, John Barth, Thomas Pynchon ja monet muut, jotka yhdessä ja erikseen kantavat kunniaa sanayhdistelmän amerikkalainen postmodernismi kivijalkana. Tämä siis puhuttaessa eräänlaisesta kokeellisen kirjoittamisen lajista, jonka pohjalta kirjallisuudentutkimuksen vakiokalustoon kumpusi

edellisen vuosisadan jälkipuoliskolla monia uusia muotikäsitteitä. Yhtenä esimerkkinä tällaisista olkoon vaikkapa metafiktio.

”Amerikkalainen postmodernismi” ei tietenkään terminä ole kovin eksakti, mutta tässä kohtaa viitataan sillä siis romaaneihin ja kirjoittajiin, jotka esimerkiksi muotokokeiluillaan ovat olleet amerikkalaisen 1900-luvun kirjallisuuden kehityksessä ratkaisevassa asemassa. Vaikka Kurt Vonnegutia voidaan monelta osin pitää varsin selvästi postmodernistina, putoaa hän tässä kilpasarjassa jo ennen ratkaisuotteluita. Hän näyttäisi olleen hyvin perillä 1900-luvun amerikkalaisen kirjallisuuden – ja miksi ei kirjallisuuden yleensäkin – tapahtumista ja kokeiluista, mikä käy ilmi hänen puheistaan ja esseistään sekä myös näkyy varsin selvästi useiden hänen teostensa muodossa. Kuitenkin *Slaughterhouse-Five* on hänen teoksistaan kenties ainoa, missä hänen voi sanoa todella asettavan pelilaudalle myös oman panoksensa.

Vonnegutin tekijänimen kenties suurimpana rasitteena on – tai ainakin oli hänen uransa alkupuolella – tieteisfiktiokirjailijan leima. Ainakaan aikana, jolloin Vonnegutin ura oli vielä aamupäivän puolella, ei kyseinen titteli ollut omiaan nostamaan hänen statustaan vakavasti otettavana kirjailijana. Aihe on myös ollut jonkinlainen kesto-suosikkiteema Vonnegutin kirjallisuutta käsittelevissä teksteissä, minkä lisäksi kirjailija on itsekin puhunut asiasta jonkin verran. Puolustukseksi tässä kohtaa sanottakoon, että toisaalta Vonnegut on osaltaan edesauttanut tieteisfiktio-pääsyä vakavasti otettavan kirjallisuuden joukkoon. Vaikka hän ei tieteisfiktio-lajin sisällä erityisen suuri vaikuttaja olekaan ollut, ovat esimerkiksi *Sirens of Titan* (1959) ja juurikin *Slaughterhouse-Five* epäilemättä aiheuttaneet värinää kirjallisuuden kaanoniin, pääsivät ne sitten lopulta siihen sisään tai eivät.

## 1.2 Aikaisemmasta tutkimuksesta

Kurt Vonnegut -tutkimusta voidaan pitää yllättävän biografistisesti suuntautuneena. Asian voi todeta jo pelkästään siitä, että esimerkiksi The Vonnegut Web -nettisivuston suppeahkosta bibliografiasta löytyy monta teosta, joiden nimi on pelkästään *Kurt Vonnegut Jr.* tai jokin tämän biografistiseen tutkimusotteeseen viittaava variantti (<http://www.vonnegutweb.com/vonnegutia/critical/index.html>). Ilmeisesti kirjailija on jossain vaiheessa uraansa onnistunut kirjoittamaan itsestään varsin tyhjentävän parafrasoin tai sitten se on tehtävissä hänen teostensa pohjalta. Joka tapauksessa tämä tutkimuksellinen painopiste on siinä mielessä outo, että kaikesta huolimatta häntä voidaan pitää puhdasverisenä amerikkalaisena postmodernistina, eivätkä kyseisen tittelin omaavien kirjailijoiden

romaanit yleensä oikein tahdo olla biografistiselle tutkimukselle taipuvaisia.

Toisaalta paljon on myös kirjoitettu hänen teoksissaan esiintyvistä huumorista. Yleensä tässä kohtaa tutkimus suuntautuu satiiriin, johon liitetään esimerkiksi hänen teoksiinsa sisältyvä aikalais-, ihmiskunta- ja muu yhteiskuntakritiikki. Usein katseet suuntautuvat myös hänen teostensa humoristisnihilistiseen eetokseen. Tällöin myös yleensä tempaistaan esille käsite ”musta huumori”, joka ainakin varomattomissa käsissä muuttuu helposti hyvin epämääräiseksi termiksi.

Vaikka Amerikasta näyttäisi löytyvän mukavasti tutkimusaineistoa, on Vonnegutin paikka kirjallisuuden kentällä suhteellisen määrittelemätön. Vaikka useat hänen kirjoistaan ammentavat varsin suoraan elinvoimansa amerikkalaisen postmodernismin lähteestä, jäävät sekä hänen nimensä että teoksensa paitsioon aiheeseen liittyvissä klassikkoteoksissa. Esimerkiksi eurooppalaisittain katsottuna kenties tärkein aihetta käsittelevä perusteos, Brian McHalen vuonna 1987 julkaistu *Postmodernist Fiction*, sivuuttaa hänet varsin ylimalkaisesti. Myös Charles Caramellon *Silverless Mirrors: Book, Self & Postmodern American Fiction* (1983) liittää hänet tutkimuskorpukseensa, mutta vain muutamassa sivulauseessa. Aivan tavatonta ei ole törmätä Vonnegutin nimeen erilaisissa metafiktio-tutkimuksissa, mutta näissäkin yhteyksissä hän jää lähes poikkeuksetta monien muiden aikalaistensa varjoon.

Atlantin länsipuolella Vonnegutista on sentään yleisesti ottaen kirjoitettu suhteellisen paljon, mutta eurooppalaisia tutkijoita hänen kirjallisuutensa ei ole kiinnostanut juuri lainkaan. Toisaalta ainakin suomalaisissa kirjastoissa on hyvin huonosti saatavilla edes amerikkalaisia tutkimuksia. Tämä johtunee suureksi osaksi siitä, että ainakaan erittäin nimekkäitä tutkijoita ei juuri löydy liitettäväksi Vonnegut-tutkimukseen. Epäilemättä nimekkäin on ehtymätön Jerome Klinkowitz, joka on tutkinut Vonnegutin tuotantoa varmastikin kaikilta edellä esitetyiltä puolilta.

Kotimaisista Vonnegut-tutkijoista tunnetuin on varmasti Bo Pettersson, jonka väitöskirja, *The World According to Kurt Vonnegut: Moral Paradox and Narrative Form* (1994), nimensä mukaisesti tarkastelee Vonnegutin teosten filosofiaa ja kerronnallisia rakenteita. Teos on vakuuttava ja moniulotteinen, mutta tuntuu ehkä kärsivän liiallisesta totisuudesta, mikäli tutkimuskirjallisuuden kohdalla näin voidaan sanoa. Joka tapauksessa, vaikka Pettersson käsittelee myös Vonnegutin romaanien huumoria, on hänen tutkimusotteestaan aistittavissa jotain sen kaltaista kuin hän lukisi Vonnegutia ikään kuin tiukemminkin vakavasti otettavana filosofina. Hanke on sinänsä mielenkiintoinen, mutta sentään myös jossain määrin outo.

Kenties vahvin kotimainen Vonnegut-luenta – ja oikeastaan yksi vahvimista kaikista käsissäni olleista Vonnegut-luennoista – löytyy Liisa Ahlavan ja Pekka Tammen toimittamasta kokoelmasta *Vaikeita fiktioita* (2009). Monen kirjoittajan yhteistyönä syntynyt pitkä artikkeli ”Jakomielisiä tarinoita Tralfamadorelta: Avauksia Kurt Vonnegutin romaaniin *Teurastamo 5*” avaa Vonnegutin tuotantoa ja tutkimusta hyvin keskeisiin ja mielekkäisiin suuntiin. Kuten nimikin kertoo, kyse on vain avauksista, mutta sentään varsin tarkkanäköisistä. Myöskään kyseinen teksti ei varsinaisesti etsi Vonnegutille sijaa ”suurempien” aikalaistensa majatalossa, mikä ei lopulta varmaan ole tarpeenkaan. Kuitenkin tiiviisti esitetyt tarkkasilmäiset havainnot Vonnegutin teksteissä esiintyvistä metafiktiivisyydestä ja varsinkin *Slaughterhouse-Five*n kerronnallisesta kokeellisuudesta voisivat avata tähän mahdollisuuden.

### 1.3 Vuoropuhelua toisen *Timequake*-tutkielman kanssa

Tutkimuskohteeni, *Timequake*, on metafiktiivinen omaelämäkerta, joka näyttäisi toistavan jo varhaisemmista Vonnegutin romaaneista tuttuja teemoja samoista yhteyksistä tutuilla tavoilla. Näitä teemoja ovat esimerkiksi ihmiskunnan epäoikeudenmukaisuus ja kykenemättömyys oppia virheistään, yksittäisen ihmisen kykenemättömyys vaikuttaa kohtaloonsa sekä muut ihmiselämän irrationaalisuuteen ja sattumanvaraisuuteen liittyvät asiat; ”You name it”, kuten kertoja saattaisi asian ilmaista. Myös tyyli on tuttua niukkaa kerrontaa, joka kulminoituu lakonispeessimistiseen huumoriin ja sen alta hohkavaan humanismiin. Olen itse ottanut jossain yhteyksissä asiakseni kuvata Vonnegutin romaanien kertojia tai implisiittisiä tekijöitä oksymoronilla humanistisnihilistinen militanttipasifisti. Sama oksymoron, mikäli sen hyväksyy, sopinee työkaluksi myös kuvailtaessa *Timequakea*.

Ilmeisimmin *Timequake* poikkeaa edeltäjistään siten, että siinä tekijä laittaa ensimmäistä kertaa todella oman elämänsä peliin. Myös varhaisemmissa romaaneissa tekijältä vaikuttava minäkertoja on piipahdellut kertomassaan tarinassa ja antanut vihjeitä elämästään sekä läsnäolostaan tekstissä, mutta *Timequakessa* hänen elämästään tulee ensimmäistä kertaa oikeasti keskeinen osa kerrontaa. *Slapstick*kissa kertoja toteaa: ”This is the closest I will ever come to writing an autobiography” (Vonnegut 1976, 1). Kuten jo todettua, romaani on ehkä Vonnegutin tuotannon kehnoin tekele, mutta myös edellä lainattu väite osoittautuu perättömäksi viimeistään vuonna 1997, kun *Timequake* lisätään Vonnegutin tuotantoon. En problematisoi asiaa enempää, mutta joka tapauksessa *Timequakessa* omaelämäkerrallinen diskurssi on huomattavasti selvempi ja eksplikoidumpi kuin yhdessäkään hänen aikaisemmassa romaanissaan. Sanottakoon tässä kohtaa vielä, että vuonna 2005,



noin pari vuotta ennen kuolemaansa, Vonnegut julkaisi teoksen *A Man Without a Country*, joka myös on omaelämäkerrallinen teksti. Jälkimmäisessä vilisee paljon lähes sanasta sanaan samoja asioita, joita kerrotaan jo *Timequakessa*. Silmiinpistävämpänä erona on se, että *Timequakessa* omaelämäkerrallisen kerronnan rinnalla, lomassa tai miten vaan, kulkee puhtaasti fiktiivinen tarina, jollainen ”Maattomasta miehestä” puuttuu.

Janika Hakala lukee Tampereen yliopiston englannin kielen laitokselle tekemässään pro gradu - tutkielmassa *Autobiographical Problematics in Kurt Vonnegut's Timequake* (2001) romaania metafiktiivisenä omaelämäkertana. Hakalan tutkimus on kuitenkin melko puutteellinen ja tutkimustulokset suhteellisen laihat. Parhaiten tämä näkyy tavasta, jolla hän itse summaa tutkimustuloksensa:

As a conclusion to to [sic!] this work, I would like to state that although *Timequake* hardly fulfills all the formal and thematic requirements of conventional expectations imposed on traditional 'autobiography proper', it can still be regarded as Vonnegut's autobiography. (Hakala 2001, 93.)

Tarkastellessaan *Timequaken* ”omaelämäkerrallisia ongelmia” Hakala painottaa romaanin metafiktiivisyyttä. Itse pidän keskeisimpinä problematisoitavina asioina huomioita, jotka nousevat tarkasteltaessa *Timequaken* intertekstuaalisuutta. Tarkastelen lyhyesti myös romaanin metafiktiivisyyttä, mutta ainakin verrattuna Hakalaan lähestulkoon sivuutan sen vain yhtenä osana romaanin tekstuaalista identiteettiä, joskin ihan kiintoisana sellaisena. Lähtökohtani on siis tietystä mielessä päinvastainen Hakalan tutkielmaan nähden, sillä hän puolestaan suorasanaisesti toteaa intertekstuaalisuuden olevan *Timequaken* luennan kannalta suhteellisen vähämerkityksinen ilmiö (Hakala 2001, 66). Hakalan hanke näyttäisi kokonaisuudessaan kulminoituvat haluun osoittaa, että metafiktiivisyydestään huolimatta *Timequakea* on luettava Kurt Vonnegutin autenttisenä omaelämäkertana. Tässä kohtaa autenttinen omaelämäkerta tarkoittaa sitä, että Vonnegut tahtoo romaanissaan käytössään olevilla välineillä luoda itsestään biografisen kuvauksen. Oma lähtökohtani on puolestaan se, että romaania on luettava yksinkertaisesti kirjana kirjasta ja kirjoittamisesta, tai mikäli se halutaan lukea omaelämäkerrallisena tekstinä, on syytä puhua joko autofiktiosta tai vielä mieluummin karikatyyristä.

Hakala kirjoittaa tutkielmassaan melko varomattoman väitteen, joka kyllä sinällään tiivistää *Timequaken* luonteen omaelämäkerrallisena tekstinä mutta jota lähemmin tarkasteltaessa myös romaanin ”autenttisesta omaelämäkerrasta” poikkeava luonne havainnollistuu suhteellisen selvästi:

In all the fragments Vonnegut covers a large amount of topics common to most autobiographies: events in his life, his childhood and past, his development as an artist and how being a writer has affected his life, and other features that are essential to who and what he is today. [- -] In short, *Timequake* does fulfil [sic!] what is most important characteristic of an autobiography: it gives us the story of Vonnegut's personality, it tells us who Vonnegut is and what his life has been like. (Hakala 2001, 41-42.)

Muodollisesti Hakala näyttäisi kiinnostävän huomion lähes samaan "omaelämäkerralliseen ongelmaan", mihin itsekin tässä tutkielmassa paneudun: kyse ei ole tarinasta, vaan siitä, kuka kirjoittaja on kirjoitushetkellä. Hakala etsii romaanista tavallaan kuvaa tekijäkertojan olemuksesta, mutta joutuu ongelmiin sekoittaessaan boothilaisen urakirjailijan ja sitä kulminoivan tekijännimen ajatukseen "todellisesta" Kurt Vonnegutista ja hänen persoonallisuudestaan. Hakalan väitettä onkin varsin helppo kritisoida, sillä mikäli romaani kertoo Kurt Vonnegutin elämästä tai persoonasta, kertoo se näistä ainoastaan asioita, jotka jollain tapaa ovat liittyneet, lainatakseni käsitteen Ahlavan (et al.) artikkelista, "itseään toistavan urakirjailijan" syntymään. Hakala toteaa johdannossaan, että hän olisi voinut etsiä Vonnegutin tuotannolle tyypillisiä piirteitä mistä tahansa hänen romaanistaan (Hakala 2001, 5). Tämä huomio osoittaa, että Hakalalla on voimakas näkemys siitä, millaisia teoksia Vonnegut kirjoittaa. Kyse on kuitenkin tekijännimeen liittyvistä kysymyksistä ja havainnoista, joita ei voida tässä kontekstissa kytkeä Kurt Vonnegutin persoonallisuuteen sinänsä.

*Timequakessa* intertekstuaalisuus näkyy selvimmin hyvin suorina viittauksina esimerkiksi muihin tunnettuihin romaaneihin. Tarkoitukseni on osoittaa näillä viittauksilla olevan romaanin lukemisen kannalta hyvin ratkaiseva merkitys. Näin etenkin siinä tapauksessa, että romaania tahdotaan sovittaa omaelämäkerrallisen kirjallisuuden hyvin moniulotteiseen ja -haaraiseen lajiin. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että romaanin omaelämäkerrallinen kerronta tekstinä sekoittuu osaksi niin monikerroksista (inter)tekstuaalista kudosta, että juuri tämän kudoksen analysoiminen ja purkaminen paljastaa sen, että kirja ei ole eikä varsinaisesti pyrikään olemaan autenttinen omaelämäkerta, ainakaan sanan varsinaisessa merkityksessä. Paremminkin se on luettavissa jonkinlaisena (inter)tekstuaalisena ilotulituksena, jonka yksi osa on tekijän nimi ja tämän nimen kantajan elämä sekä siihen liittyvät muistot. Kuten *Timequaken* motto, "All persons, living and dead, are purely coincidental", toisessa eli "intertekstuaalisessa merkityksessään" ilmaisee, ovat kaikkien siinä esiintyvien henkilöiden samankaltaisuus todellisiin ihmisiin nähden pelkkää sattumaa. Miksi tämä ei siis koskisi myös tekijää muistuttavaa kertojaa itseään? Vastaavalla tavalla jo romaanin omaelämäkerrallinen allekirjoitus, "Call me Junior", viittaa jonkinlaiseen tekijäkertojan (inter)tekstuaaliseen luonteeseen liittyvään konstailuun. Tässä tutkielmassa omaelämäkerrallisuuteen kiinnitetään huomiota, mutta eri tavalla kuin Hakala omassa tutkielmassaan tekee. Pyrin ikään kuin pääsemään omaelämäkerrallisuuden taakse, kohti

tekstuaalisuutta ja teoksessa rakentuvaa kertojan hahmoa.

#### 1.4 Tutkielmani kulku

*Timequake* on tutkimuskohteena yllättävän haastava. Romaani on rakenteeltaan hyvin rikkonainen, millä viittaa erittäin tiiviiseen ja niukkaan kerrontaan sekä kerrottujen tapahtumien epäkronologisuuteen. Tämän lisäksi romaani sisältää kaksi eri kerronnan tasoa, jotka paikoin metaleptisesti sekoittuvat toisiinsa. Toista näistä kutsun vaihtelevasti omaelämäkerralliseksi tai referentiaaliseksi tarkoittaen näillä kutakuinkin samaa asiaa. Toista puolestaan kutsun yksinkertaisesti fiktiiviseksi. Vaikka molemmilla kerronnan tasoilla on varsin helposti romaanin tekijäksi identifioituva minäkertoja, ovat nämä tasot suhteellisen selvästi eroteltavissa toisistaan. Toisaalta, vaikka nämä tasot ovatkin suhteellisen helposti erotettavissa toisistaan, pesiytyvät romaanin omaelämäkerralliseen luentaan liittyvät ongelmat vähemmän yllättäen ja melko suurelta osin juuri näiden kahden kerronnan tason rikkonaisuuteen ja niiden väliseen ristivetoon.

Romaanin rakenteeseen, muotoon ja metaleptisyyteen liittyvän haasteellisuuden vuoksi joudun kirjoittamaan tämän johdannon jälkeisen luvun siten, että sitä voitaneen kai pitää eräänlaisena jatkojohdantona. Tutkielmani ensimmäisessä varsinaisessa tutkimuksellisessa luvussa pyrin siis saamaan teoreettisen, terminologisen ja muutenkin deskriptiivisen otteen tutkimuskohteeni keskeisistä ja vaikeasti tiivistettävistä piirteistä. Keskeistä luvussa on käsitteellistä romaanin rikkonainen rakenne ja kerronnan tasojen välinen ristiveto sekä luoda lyhyt silmäys romaanin metafiktiivisyyteen ja sen romaanitekstin ontologiaa problematisoivaan luonteeseen.

Pelkäksi romaania kuvailevaksi luennaksi tutkielmani toista lukua ei kuitenkaan ole tarkoitettu. Tarkastellessani romaanin omaelämäkerrallista ja fiktiivistä kerronnan tasoa sekä niiden limittymistä avaankin myös kertojan eksplikoimaa uudelleenkirjoittamista sen ilmeisemmästä näkökulmasta. Prologissaan *Timequaken* kertoja antaa hyvin selvästi ymmärtää, että vuonna 1997 julkaistu romaani on jonkinlainen uudelleenkirjoitettu versio fiktiivisen romaanin käsikirjoituksesta, jota hän oli kirjoittanut lähes kymmenen vuotta saamatta koskaan työstettyä sitä julkaisukelpoiseksi. Kuten hän toteaa, ”se ei koskaan halunnut tulla kirjoitetuksi” (TQ, xi). Johdannon jälkeisessä luvussa tartun siihen, kuinka uudelleenkirjoittaminen viittaa romaanin luonteeseen kirjana kirjasta ja kirjoittamisesta. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että *Timequaken* omaelämäkerrallisen kerronnan keskeinen funktio on avata lukijalle kertojan ajatuksia ja elämäntapahtumia, jotka ovat olleet hänen koskaan valmistumattoman fiktiivisen tarinansa pohjalla. Tästä näkökulmasta luettuna

romaanin on eräänlainen esseistinen omaelämäkerrallinen kollaasi, jonka sekaan on upotettu sen teemoja mukaileva fiktiivinen tarina. Jo ohimennen mainittu *Timequaken* jonkinasteinen metafiktiivisyys liittyy tässä kohtaa puolestaan siihen, että reflektoidessaan omaa syntyprosessiaan se myös vaihtelevan eksplisiittisesti tarkastelee romaanin ja tekstin ontologiaan liittyviä kysymyksiä.

Tutkielman kolmannessa luvussa tarkastelen romaanissa ilmenevää uudelleenkirjoittamista varsin erilaisesta näkökulmasta. Tässä kyseisessä luvussa aletaan problematisoida *Timequaken* omaelämäkerrallisuutta ja sitä, miten se liittyy intertekstuaalisuuden käsitteeseen. Luvun tutkimusongelmana on osoittaa vuorostaan erilaisten intertekstuaalisuuden tutkimuksen täsmäaseiden avulla, kuinka juuri *Timequaken* (inter)tekstuaaliseen identiteettiin voimakkaasti liittyvä uudelleenkirjoittaminen osoittaa romaanin olevan tekijäkertojan enemmän tai vähemmän tietoinen seipelmä omasta elämästään. Toisin sanoen Janika Hakalan pitäessä omassa pro gradu - tutkielmassaan romaanin metafiktiivisyyttä sen keskeisimpänä ”omaelämäkerrallisena ongelmana” pidän itse kyseistä ilmiötä vain romaanin yhtenä – toki sinänsä keskeisenä – sivujuonteena. Mielestäni valitsemani tie tarjoaa yllätyksellisemmän ja sinänsä jossain määrin mielekkäämmän näkökulman romaanin omaelämäkerrallisuuden problematisointiin. Tutkielmani kolmannessa luvussa esittelenkin Christian Morarun käsitettä 'uudelleenkirjoitus' (rewriting) sekä sitä, miten se linkittyy intertekstuaalisuuteen *Timequakessa*. Huomionarvoisia ovat myös Gérard Genetten palimpsestin sekä (pseudo)hypo- ja hypertekstin käsitteet. Intertekstuaalisuuden ja autofiktion suhdetta tarkastelen Frank Zipfelin ja Päivi Koiviston tutkimusten avulla. Luvussa hahmottelen myös metatekstuaalisuuden käsitettä, joka sopii kuvaamaan *Timequakea* mainiosti.

*Timequaken* geneerinen määrittely on suhteellisen haastava, ellei jopa mahdoton tehtävä. Vaikka esitänkin erilaisia hypoteeseja ja ehdotuksia, en pidä niitä välttämättä kovinkaan ongelmattomina. Viime kädessä ongelmat johtuvat siitä, että romaaniin on olemassa vähintään kaksi hyvin erilaista lukutapaa, joiden välistä rajapintaa tutkielmani toinen ja kolmas luku pyrkivät arvioimaan. Näistä syistä tutkielmani viimeinen varsinainen luku keskittyy mielestäni kenties tarkimmin *Timequaken* omaelämäkerrallisuutta määrittelevään termiin, karikatyyriin. Ongelmana on lähinnä se, että karikatyyri itsessään on suhteellisen hankalasti määriteltävä termi, sillä siitä on sekä kuvataiteen että ennen kaikkea kirjallisuuden osalta löydettävissä hyvin vähän tutkimuksellista materiaalia. On myös syytä todeta, että vähäisetkin aiheita käsittelevät lähteet ovat monilta osin melko ristiriitaisia. Näistä syistä olen päättänyt edetä hyvin pitkälti sanakirjamääritelmien varassa ja siltä pohjalta tehdä teoriaa itse. Karikatyyri liittyy uudelleenkirjoittamiseen siten, että *Timequakessa* tuotetaan ja

uusinnetaan Vonnegutin tekijännimeen liittyviä ominaisuuksia ja tuotetaan tietoisesti karrikoitu versio tekijästä. Karikatyyrin käsite sopii myös määrittelemään *Timequaken* katkelmallista kerrontaa ja pelkistettyä henkilökuvausta. Tutkielmani viimeisessä luvussa käsittelen siis kerronnan ja kertojan lisäksi pelkistettyä henkilökuvausta, joka liittyy myös kertojan hahmon rakentumiseen tutkimuskohteessani.

Tavoitteenani on osoittaa, että *Timequakessa* olennaista ei niinkään ole se, onko se omaelämäkerta vai ei, vaan pikemminkin se, millä tavalla kuva tekijäkertojasta on tuotettu. Väitteeni on, että *Timequaken* kertoja varastaa Kurt Vonnegutin tekijännimeen liittyvän olemuksen, jolloin hän tulee luoneeksi illuusion omaelämäkerrasta. Osoitan, että karikatyyrin käsitteen avulla voidaan osuvasti kuvata sekä romaanin katkelmallista kerrontaa että kujeilevaa kertojaa.

### 1.5 Siksi juuri *Timequake*

*Timequake* on valikoitunut tutkimuskohteekseni oikeastaan kolmesta syystä, joita nyt hieman erittelen. Näistä epäilemättä tärkein on se, että lukemistani romaaneista *Timequake* sopii parhaiten karikatyyrin tarkasteluun näkökulmasta, josta sitä tulen käsittelemään. Pro gradu -tutkielmassa tila on rajallinen, minkä lisäksi itse karikatyyriä käsittelen vain yhdessä luvussa. Tästä syystä käsitteen tarkastelu on lähinnä avaus, johon jää vielä paljon lisättävää ja tarkennettavaa. Siksi myös tutkimuskohteeni tulee olla sellainen, että tutkielmaani mahtuvat keskeisimmät asiat ovat mahdollisimman selvästi ja helposti eksplikoitavissa. Toisaalta valintaan on vaikuttanut myös ainakin hetkellinen innostumiseni erilaisista intertekstuaalisuuden teorioista, joihin sain herätteen pari vuotta sitten lukiessani Mikko Keskisen nokkelaa artikkelia ”Kriittisiä transpositioita” (1996). *Timequake* näyttäytyykin silmissäni herkkutiskinä, jonka taipuvaisuus eri intertekstuaalisuusteorioiden koetinkiveksi houkuttaa soveltamaan opittua. Vaikka Vonnegut vuosia sitten merkitsikin itselleni siirtymistä nuortenkirjallisuudesta kohti ”raskaampaa” kirjallisuutta, ei tutkimuskohteeni valintaa siis välttämättä ohjaa kovinkaan suuri intohimo hänen romaanejaan kohtaan. Rehellisempää lienee tunnustaa, että tartun *Timequakeen* lähinnä käytännöllisistä syistä. Joka tapauksessa uskon, että vaikka nälkäni intertekstuaalisuuden teorioita kohtaan tulee täytetyksi tässä pro gradu -tutkielmassa, olen jatkossa kykeneväinen laajentamaan karikatyyrin käsitteen käyttökelpoisuutta muihinkin romaaneihin.

Eri tietokantoja selailemalla huomaa, että *Timequakea* on hyvin vaikea löytää juuri mitään kirjoitettua. Syynä tähän saattaa olla se, että romaanin ilmestyessä kirjailija oli saattanut päästä jo

jossain määrin unohtumaan. Edellisestä kirjasta oli jo aikaa, ja toisaalta *Slaughterhouse-Five*n jälkeen teosten taso näyttäisi heikenneen eikä uudesta onnistumisesta juuri näkynyt merkkejä. Toisaalta tilanne saattoi olla se, että kirjailijan nähtiin sanoneen jo sanottavansa, mikä jossain mielessä on myös totta. Tämä itse asiassa eksplikoituu myös *Timequake*ssa:

In 1991, as now, I was gazing at a list of all I'd published, and wondering, 'How the hell did I *do* that?'

I was feeling as I feel now, like whalers Herman Melville described, who didn't talk anymore. They had said absolutely everything they could ever say. (TQ, 80.)

Vaikka hänen kirjansa jatkoivat ja jatkavat edelleen myyntiään, eivät tutkijat hänestä juuri jaksaneet enää kiinnostua. Ei edes siitä huolimatta, että omaelämäkerrallisen kirjallisuuden tutkimuksen sekä hyvin *Timequake*en istuvan metafiktio-käsitteen muodikkuus eivät ainakaan romaanin julkaisuajankohtana vielä tyystin olleet mennyttä aikaa kirjallisuudentutkimuksessa. Sopivalta tutkimuskohteelta *Timequake* tuntuukin myös ja ennen kaikkea sen vuoksi, että se on tutkimuksellisesti lähes koskematon.

## 2 UUELLEENKIRJOITETTU KIRJA KIRJASTA JA KIRJOITTAMISESTA

*Timequake* on kirja, joka pitää sisällään omaelämäkerrallisen kerronnan ja fiktiivisen kerronnan. Tämän luvun tarkoitus on suorittaa romaanista luenta, jossa sitä tarkastellaan eräänlaisena kirjana kirjasta ja kirjoittamisesta. Tässä luvussa tuon siis esiin sen, millä tavalla omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen kerronta limittyvät toisiinsa ja mitä siitä seuraa. Tarkastelen myös *Timequaken* metafiktivistä luonnetta ja romaanissa ilmenevää tekstin ontologian pohdintaa.

### 2.1 Katkelmallisen omaelämäkerran käsitteellistämistä

Philippe Lejeune määrittelee klassisen omaelämäkerrallisen sopimuksensa (autobiographical pact) yksinkertaisimmillaan seuraavasti: “Definition: *Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.*” (Lejeune 1989, 120). Tämä täsmentyy sillä, että tekijän, kertojan ja päähenkilön on oltava sama henkilö (identity). Omaelämäkerrallinen sopimus syntyy siis siitä, että kertoja eräänlaisella näkymättömällä allekirjoituksella vakuuttaa tekijän, kertojan ja päähenkilön nimen – tutkimuskohteeni tapauksessa Kurt Vonnegutin – viittavan samaan todelliseen henkilöön. Näin hän samalla vakuuttaa kerrottujen asioiden olevan totta. (Lejeune 1989, 5, 125.) Lejeunen omaelämäkerralliseen sopimukseen sisältyy referentiaalinen sopimus, jonka mukaan on olemassa malli (model), jonka muistuttavuuteen omaelämäkerrallinen teksti pyrkii (Mt., 23). Lejeune tunnistaa omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen yleensä liittyvät epistemologiset ongelmat, joita muiden muassa Paul John Eakin teoksessaan *Fictions in Autobiography* (1985) erittelee perusteiksi kaikkien omaelämäkertojen fiktiiviselle luonteelle. Keskeisin ongelma on se, että mahdollisimman totuudenmukaisessakin kerronnassa tekijäkertojan muisti on oikukas ja voi näin ollen muunnella totuutta. Lejeunen referentiaalinen sopimus voitaneen tiivistää siten, että kaikesta huolimatta omaelämäkerrallinen kertoja pyrkii referentiaalisen mallinsa mahdollisimman totuudenmukaiseen ja tarkkaan kuvaukseen. Teoksessaan *Fiktioin mieli* (2006 [1999]) Dorrit Cohn ottaa vielä askelen pidemmälle kirjoittaessaan, että mikäli omaelämäkerrallisessa tekstissä huomio kiinnitetään vain puhuvan subjektin referentiaalisuuteen, on omaelämäkerta yhtä autenttinen niin tämän subjektin valehdellessa tai fantasioidessa menneisyydestään kuin pyrittäessä mahdollisimman tarkkaan totuuteenkin (Cohn 2006, 43).

*Timequake* näyttäisi päällisin puolin toteuttavan omaelämäkerrallisen sopimuksen. Romaanin

ensimmäinen varsinainen luku alkaa: "Call me Junior". Samassa luvussa kertoja kertoo isänsä olleen "Kurt Senior, an Indianapolis architect who had cancer, and whose wife had committed suicide some fifteen years earlier [- -]" (TQ, 1-2). Toisaalta kertoja myös kertoo minämuodossa tekemisistään ja sanomisistaan eri tilanteissa ja tilaisuuksissa, joten häntä voidaan pitää myös toimivana henkilöihahmona. Lähtökohtaisesti tästä voidaan lukea kohta, jossa romaani ilmoittautuu ainakin jonkinlaiseksi omaelämäkerralliseksi tekstiksi. *Timequaken* Junior vaikuttaa suhteellisen referentiaaliselta viittaukselta tekijään, mitä selventämään romaaniin on myöhemmissä luvuissa asetettu esimerkiksi kirjeitä ja muita dokumentteja, jotka osoittavat kertojan ainakin tietyissä kohdissa tahtovan osoittaa olevansa lihaa ja verta oleva Kurt Vonnegut.

Kuten Mika Hallila huomaa metafiktiota käsittelevässä tutkimuksessaan *Metafiktion käsite* (2006), ovat nykykirjallisuudessa kaikki "Call me" -alkuiset kirjat viittauksia Herman Melvillen *Moby Dick* -romaanin (Hallila 2006, 105). *Timequaken* kohdalla asia on suhteellisen selvä, sillä romaanissa viitataan myöhemmin kyseiseen teokseen myös paljon tätä kohtaa suuremmin. Palaan myöhemmin siihen, kuinka jo kertojan esittäytyminen Junioriksi voi jossain määrin horjuttaa romaanin omaelämäkerrallista allekirjoitusta. Tässä kohtaa siihen voidaan kuitenkin vielä suhtautua lähinnä vain "intertekstuaalisena leikinlaskuna", semminkin kun tekijäkertojan nimi todella on Kurt Vonnegut, Jr.

Yksi keskeisimpiä lähtökohtia *Timequaken* omaelämäkerrallisen kerronnan lukemiselle on luoda silmäys sen rikkonaiseen rakenteeseen ja epäkronologisuuteen. Romaanin omaelämäkerrallinen kerronta rakentuu kokonaan erilaisista katkelmista, palasista, muistetuista tapahtumista ja kokemuksista sekä keskusteluista ihmisten kanssa. Katkelmiksi näitä on perusteltua kutsua siksi, että ne ovat hyvin lyhyitä ja irrallisia. Ääriesimerkki luvusta 12 kuuluu:

I wish I'd written *Our Town*. I wish I'd invented Rollerblades.

I asked A. E. Hotchner, a friend and biographer of the late Ernest Hemingway, if Hemingway had ever shot a human being, not counting himself. Hotchner said, 'No'

I asked the late great German novelist Heinrich Böll what the basic flaw was in the German character. He said, 'Obedience'.

I asked one of my adopted nephews what he thought of my dancing. He said, 'Acceptable.'

When I took a job in Boston as an advertising copywriter, because I was broke, an account executive asked me what kind of name Vonnegut was. I said, 'German'. He said, 'Germans killed six million of my cousins'. (TQ, 42.)



Näitä katkelmia voisi varmaankin kutsua jonkinlaisiksi muistifragmenteiksi. Ne ovat kertojan elämän kokonaisuudesta irrotettuja palasia, joista voidaan lukea esimerkiksi asioita kertojan kirjallisista mielenkiinnonkohteista, hänen sukujuuristaan ja näihin liittyvistä jonkinasteisista haavoista. Puhtaan kerronnallisessa mielessä nämä kaikki katkelmat aiheuttavat voimakasta epäjatkuvuuden tuntua irrallisuudellaan ja lyhyydellään. Toisaalta ainakin kertojan tanssitaitoja koskeva katkelma aiheuttaa myös vähintäänkin jonkinasteista jännitettä leikillisyyden ja vakavasti otettavuuden välille. Luvusta 12 otettu suora lainaus edustaa romaanin kerronnan katkelmallisuutta äärimmillään. Vaikka romaani ei sentään kokonaan koostu aivan näin lyhyistä, lähes fragmenttimaisista, katkelmista, leimaa samanlainen irrallisuus kuitenkin koko romaanin kerrontaa.

Janika Hakala kutsuu pro gradu -tutkielmassaan toistuvasti *Timequakea* fragmentaariseksi romaaniksi. Vaikka *Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa voidaan kuvata erilaisiin lyhyisiin kerrontamuotoihin perustuvalla epäkronologisuudella ja katkelmallisuudella, vältän itse lähtökohtaisesti ja mahdollisuuksien mukaan Hakalan käyttämää termiä. Tämä johtuu siitä, että romaanin luonnehtiminen fragmentaariseksi implikoi sen, että sen mahdolliset lyhyet muodot ovat fragmentteja. Termi ei kuitenkaan ole täysin yksiselitteinen eikä tutkimuskohteeni lyhyiden muotojen luonnehtiminen kyseisen käsitteen valossa olisi välttämättä tarkemmassa asiaan liittyvässä tutkimuksessa kestäväällä pohjalla.

Termi fragmentti, johon fragmentaarisuus luonnollisesti viittaa, voi merkitä hyvinkin monenlaisia lyhyitä muotoja. Määritelmällisesti siihen liittyy kuitenkin usein se, että se on osa tai palanen jostakin kokonaisesta. Arkipuheessa fragmentilla voidaan toki viitata lyhyeen ja katkelmalliseen kerrontaan yleensä, mutta todellisuudessa tekstikatkelmalla ei ole mitään ylä- tai alamittaa, minkä perusteella sitä voisi kutsua tai olla kutsumatta fragmentiksi. Kyse on enemmänkin osan ja kokonaisuuden suhteesta, eikä fragmentti ole välttämättä lainkaan kiinni katkelman pituudessa. (Blomberg 2005.)

Varsinainen syy fragmentin ja fragmentaarisuuden käsitteiden hylkäämiseen onkin se, että *Timequaken* omaelämäkerralliset katkelmat ovat irrallisuudestaan huolimatta tietyllä tapaa kokonaisia. *Timequaken* omaelämäkerrallisen kerronnan lyhyistä muodoista keskeisimmät ovat selvästi toistensa sukulaiset exemplum, anekdootti ja vitsi. Myös Janika Hakala huomaa näistä kaksi jälkimmäistä, mutta ei kiinnitä asiaan sen enempää huomiota (Hakala 2001, 7). Itsekin otan ne lähempään tarkasteluun vasta neljännessä luvussa. Tässä kohtaa huomioitavaa on se, että nämä

lyhyet kerrontamuodot eivät ainakaan kaikissa tapauksissa ole välttämättä fragmentteja, koska ne ovat määritelmällisesti itsessään kokonaisia pienoistarinoita.

Jotta en varsin perinteiseen tapaan käyttäisi termiä fragmentti tarpeettoman epämääräisesti hylkään sen jo tässä vaiheessa. Käytänkin tästä eteenpäin tutkimuskohteeni omaelämäkerrallisessa kerronnassa ilmenevistä lyhyistä muodoista puhuessani kattokäsitteenä Michael Sheringhamin teoksessaan *French Autobiography: Devices and Desires* (2001) hahmottelemaa termiä omaelämäkerrallinen sattumus (incident). Määritelmällisen väljyytensä vuoksi termi on nimenomaan kattokäsitteenä varsin hyvä.

Lähtökohtaisesti omaelämäkerrallinen sattumus voidaan määritellä seuraavasti: "[--] an autobiographical incident is a minor event to which autobiographer's discourse ascribes a heavy payload of meaning" (Sheringham 2001, 102). Omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa sattumus ei sinänsä ole millään tavalla erikoinen ilmiö, vaan kaikki omaelämäkerralliset tekstit sisältävät niitä. *Timequaken* sisältämässä epäkronologisessa ja lyhyisiin muotoihin perustuvassa kerronnassa sattumuksen saama "merkityksen raskas painolasti" rakentuu kuitenkin toisella tapaa kuin perinteisessä omaelämäkerrassa.

Perinteisen omaelämäkerran kohdalla voidaan puhua kesytetystä sattumuksesta (*domesticated incident*), jolloin sattumus toimii juonta eteenpäin vievänä ja tarinan kokonaisuutta palvelevana osana. Kertoja voi eksplisiittisesti puntaroida tapahtuman merkitystä elämänsä ja tarinansa kannalta, ja syystä tai toisesta se näyttäisi poikkeuksetta asettuvan somasti paikalleen elämänlankaa johdattavien syy-seuraussuhteiden jatkumolle. (Sheringham 2001, 103.)

Sheringham erottaa kesytetystä sattumuksesta villin sattumuksen (*wild incident*), joka poikkeaa monessa suhteessa perinteisestä sattumuskuvauksesta. Sheringhamin mukaan villin sattumuksen tärkein ominaisuus on se, että sillä ei ole tarkkaa roolia tarinassa. Se luo merkityksensä itsenäisesti eikä osana juonta. Sheringham huomauttaa, että tekijän identiteetti on toki aina omaelämäkerrallisessa projektissa eräänlainen sattumuksia yhdistävä konteksti. Villi sattumus ei kuitenkaan asetu lenkiksi ketjuun, josta muodostuu subjektin juonellistettu tarina. (Sheringham 2001, 105.)

Villi sattumus näyttäisi tulevan melko lähelle *Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa, sillä minkäänlaista juonta siitä on hyvin vaikea osoittaa. Luvusta 12 ottamassani esimerkissä näkyvä katkelmarypäs on tutkimuskohteeni kohdalla ainakin jossain määrin ääritapaus, mutta vastaavanlainen irrallisuus leimaa koko romaanin omaelämäkerrallista kerrontaa. Mikä kuitenkin tekee hiukan ongelmalliseksi kuvata *Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa myöskään villin sattumuksen käsitteellä on se, että vaikka sattumukset ovat toisiinsa nähden varsin irrallisia, ei kertoja kuitenkaan jätä niiden merkitystä kovinkaan epämääräiseksi.

Useissa kohdissa kertojan kerrottua jonkin muistikuvan, eletyn hetken tai tapahtuman hän ikään kuin puntaroi sen merkitystä itselleen. Enemmän tai vähemmän sattumanvaraisena esimerkkinä tästä toimikoon vaikkapa luvusta 39 poimittu katkelma:

Why did so many so many of us bug out of a city built by our own ancestors, where our family names were respected, whose streets and speech were so familiar, and where, as I said at Butler University last June, there was indeed the best and the worst of Western Civilization?

*Adventure!*

It may be, too, that we wanted to escape the powerfull pull, not of gravity, which is everywhere, but of Crown Hill Cemetery.

Crown Hill got my sister Allie. It didn't get Jane. It won't get my big brother Bernie. It won't get me. (TQ, 130.)

Tässä katkelmassa kertoja purkaa hyvin tiiviisti suhdettaan kotiseutuunsa, Indianan osavaltioon ja Indianapolisin kaupunkiin. Aihe on yksi romaanin lukuisista teemoista, minkä valossa kyseinen katkelma on tietyllä tapaa liitettävissä joihinkin muihinkin katkelmiin. Kuitenkin se on hyvin tiivis ja ainakin juonellisesti varsin irrallinen.

Sheringhamin käyttämänä villi sattumus näyttäisi viittaavan modernistiseen kerrontaan, jonka mielletään usein kuvaavan nimenomaan sattumuksen merkityksen sekä siihen liittyvän tapahtuman kokemuksen yksilöllisyyttä ja saavuttamattomuutta. Esimerkkinä toimikoon Georges Perec ja Marcel Proust, joiden omaelämäkerralliset tekstit asettavat sekä kerrontatekniikallaan, muodollaan että tematiikallaan epävarmaksi jopa subjektiivisen kokemuksen stabiiliuden. Vonnegutin omaelämäkerrallinen kerronta puolestaan uhkuu varmuutta tulkinnoista, joita kertoja tekee elämänsä yksittäisistä tapahtumista. Tästä syystä en sattumuksen käsitettä käyttäessäni siis viittaa Sheringhamin perinteiseen omaelämäkertaan liittyvään kesytettyyn sattumukseen, mutta en myöskään suoranaisesti hänen enemmän tai vähemmän epäsuorasti modernistiseen kirjallisuuteen liittämäänsä villiin sattumukseen. Kyse on yksinkertaisesti toisiinsa nähden juonellisesti varsin

irrallisista katkelmista, jotka kuitenkin ovat merkitykseltään niin selkeitä, että niitä on mahdollista lähestyä omina pienoistarinoinaan. Se, kuinka nämä sattumukset liittyvät toisiinsa, riippuu pääosin kertojan tai lukijan kyvystä assosoida.

## 2.2 Tutut teemat ja kirjailijan jäähyväiset

*Timequaken* omaelämäkerralliset sattumukset avautuvat melko rehevälle monitemaattisuudelle, mikä myös omasta puolestaan korostaa niiden irrallisuutta toisiinsa nähden. Janika Hakala luettelee pro gradu -tutkielmassaan *Timequaken* teemoiksi sodan, saasteet, amerikkalaisen yhteiskunnan, yksinäisyyden, ajan ja Jumalan. (Hakala 2001, 77-81.) Listaa romaanin omaelämäkerrallisten sattumusten kantamista teemoista voisi jatkaa pidempäänkin. Hakalan esimerkit korostavat paljon kirjan yhteiskunnallista ulottuvuutta, mutta sen keskeisiä teemoja ovat myös esimerkiksi rakkaus, ystävyys ja toisista ihmisistä välittäminen. Toisaalta kertoja myös tarkastelee suhteellisen taajaan omaa kirjailijuuttaan. Hän esimerkiksi kiinnittää huomiota uraansa tarkastelemalla ja siteeraamalla varhaisempia teoksiaan, minkä lisäksi hän myös tarkastelee kirjoitustyyliään ja syitä siihen, miksi hän ylipäättään koskaan on ryhtynyt kirjailijaksi ja vieläpä jatkanut uraansa yli 70-vuotiaaksi saakka.

*Timequake* pitää sisällään sen verran runsaan teemavalikoiman, että pro gradu -mittaisessa tutkielmassa sen tarkastelu jää väkisinkin yksipuoleiseksi. Joka tapauksessa kantavin ajatus romaanissa on epäilemättä se, että vonnegutmaiseen tapaan se tahtoo todistaa itsekin eksplikoimansa teesin: "This hemisphere is no bed of roses. My mother committed suicide in this one, and then my borther-in-law went off an open drawbridge in a railroad train". (TQ, 90.) Olenkin Janika Hakalan kanssa samaa mieltä siitä, että jälleen kerran Vonnegutin romaanin keskeisin puheenaihe on vapaan tahdon ja eräänlaisen determinismin paradoksaalinen suhde (Hakala 2001, 78).

Vonnegutin romaanien determinismiin on tutkimuksellisessa mielessä perehtynyt ennen muita Bo Pettersson väitöskirjassaan *The World According to Vonnegut*. Todettakoon kuitenkin nyt, että vaikka Pettersson puhuu Vonnegutin determinismistä, on käsite ainakin *Timequake*sta puhuttaessa lopulta suhteellisen keho. Ensinnäkään Vonnegutin teoksissa ilmenevä ajattelu ei edes pyri olemaan niin johdonmukaista ja vakavastiotettavaa, että sitä ehkä kannattaisi ryhtyä kategorisoimaan Petterssonin yrittämällä tavalla vakavan filosofisesti. Toisekseen determinismiin liittyy jo määritelmällisesti ajatus, jonka mukaan, vaikka kaikki tapahtumat ovatkin ikään kuin

vapaasta tahdosta riippumattomia, on kaikella kuitenkin syynsä tai tarkoituksensa (cause) (Butterfield, 2005, 195). Tätä determinismille keskeistä oppia ei ainakaan *Timequake*sta ole luettavissa. Päinvastoin kertoja näyttäisi suhtautuvan oman elämänsä, samoin kuin koko maailman tapahtumiin tavalla, jossa kaikki on täysin päämäärätöntä. Yksittäiseksi esimerkiksi tästä kelpaa kertojan Allie-siskonsa kohtalosta löytämät opetukset. Kertojalle rakkaan siskon kerrotaan kokeneen pitkän ja kivuliaan syöpäkuoleman. Allien aviomies kuolee rautatieonnettomuudessa kaksi päivää ennen Allien tuskan päättymistä. Allie saa siis fyysisesti kivuliaan kuolemansa lisäksi kuolla tietäen lastensa jäävän orvoiksi. Kertoja tiivistää asian lakoniseen tyyliinsä: "Stranger than fiction" (TQ, 85).

*Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa kulminoii tietynlaiseen irrationaaliseen elämäntunteeseen osoittava ajattelu, joka toki viittaa myös tietynlaiseen kohtalonuskoon, mutta kuitenkin se ironisuudessaan ja vitsikkyydessään asettaa myös itsensä samalla naurunalaiseksi. Ajatuksen puolesta puhuvia esimerkkejä voisi romaanin omaelämäkerrallisista sattumuksista nostaa lukuisia. Sattumanvaraisena esimerkkinä otettakoon sattumus luvusta 38, jossa korostuu romaanissa toistuva kaikenlaiseen individualismiin liittyvä skeptisyys, joka kuitenkin esitetään humoristisessa valossa:

To put it another way: No matter what a young person thinks he or she is really hot stuff at doing, he or she is sooner or later going to run into somebody in the same field who will cut him or her a new asshole, so to speak.

A boyhood friend of mine, William H.C. "Skip" Failey, who died four months ago and is up in Heaven now, had a good reason when a high school sophomore to think himself as unbeatable at Ping-Pong. I am no slouch at Ping-Pong myself, but I wouldn't play against Skip. He put so much spin on his serve that no matter how I tried to return it, I already knew it would go up my nose or out the window or back to the factory, anywhere but on the table.

When Skip was a junior, though, he played a classmate of ours, Roger Downs. Skip said afterward, "Roger cut me a new asshole."

Thirty-five years after that, I was lecturing at a university in Colorado, and who should be in the audience but Roger Downs! Roger had become a businessperson out that way, and a respected competitor on the Senior Men's Tennis Circuit. So I congratulated him on having given Skip a tennis lesson so long ago.

Roger was eager to hear anything Skip might have said after that showdown. I said, "Skip said you cut him a new asshole."

Roger was enormously satisfied, as well he might have been.

I did not ask, but the surgical metaphor could not have been unfamiliar to him. Furthermore, life being the Darwinian experiment, or "crock of shit", as Trout liked to call it, Roger himself had surely departed more than one tennis tournament having, like Skip, undergone a colostomy to his self-regard. (TQ, 127.)

Ironisen ja vitsikkään kerronnan lisäksi tutkimuskohdettani – kuten monia muitakin Vonnegutin kirjoja – voidaan myös kuvata eräänlaisella voltairelaisella naivismilla. Kovin suuresti lukija ei yllätykään *Timequaken* monista suorista viittauksista varsin ilmeiseen esikuvaansa, *Candide*-romaaniiin. Ilmeisin esimerkki löytyy havaittaessa suora sitaatti kyseisen romaanin yhdestä motosta: "*Il faut cultiver notre jardin*" (TQ, 119.) Kohdassa kertoja vertaa omaa tyyliään ja tematiikkaansa

Voltaireen. Myöhemmin Vonnegutin oma versio tästä motosta kuuluu: "We are here on Earth to fart around. Don't let anybody tell you any different". (TQ, 191.)

Kaiken kaikkiaan *Timequake* voisi olla mielekästä lukea eräänlaisena taiteilijaomaelämäkertana. Tämä käy ilmi siitä, että oikeastaan kaikki romaanin omaelämäkerralliset sattumukset näyttäisivät jollakin tapaa luotaavan samoja teemoja, joita Vonnegut on käsitellyt koko uransa ajan. Luvussa 25 ajanjärjestys paiskaa kertojan hetkeen, jolloin hän on aloittamassa *Timequaken* kirjoittamista:

I myself was zapped back to this house near the tip of Long Island, New York, where I am writing now, halfway through the rerun. In 1991, as now, I was gazing at a list of all I'd published and wondering, "How the hell did I *do* that?"

I was feeling as I feel now, like whalers Herman Melville described, who didn't talk anymore. They had said absolutely everything they could ever say. (TQ, 80.)

Tämä kohta osoittaa, että kyse ei enää oikeastaan ole edes yrityksestä tehdä uutta romaania sanan varsinaisessa merkityksessä. Paremminkin pyrkimyksenä lienee summata kirjailijan uraa nostamalla esiin tämän elämässä tapahtuneita asioita, jotka eniten ovat vaikuttaneet hänen romaaniensa kirjoittamiseen. Kirjallisista jäähyväisistä kieli myös se, että kertoja antaa useassa kohdassa suhteellisen selvästi ymmärtää, että nyt luettava romaani on hänen viimeisensä.

*Timequaken* omaelämäkerralliset sattumukset kiinnittävätkin paljon huomiota yksinkertaisesti siihen, mistä kertoja on kerännyt ideoita romaaneihinsa uransa aikana. Hän kertoo keskusteluista ystäviensä, sukulaistensa tai muiden tuttavien kanssa. Nämä keskustelut avaavat asioita, joista kertojan kirjoittamien kirjojen ideat kumpuavat. Toisaalta ne avaavat myös paikoin hyvinkin eksplikoidusti tapahtumia, jotka ovat muovaantuneet osaksi juuri *Timequaken* kesken jäänyttä fiktiivistä käsikirjoitusta.

### **2.3 Omaelämäkerralliseen kerrontaan upotettu fiktio**

Kuten todettua, *Timequake* sisältää myös juonellisesti epäkronologisen ja hyvin aukkoisen fiktiivisen kerronnan. Karkeana lähtökohtana voidaan ajatella, että romaanin fiktiiviseen kerrontaan kuuluu tarina, joka rakentuu kirjan julkaisuajankohtaan nähden tulevaisuudessa tapahtuvan ajanjärjestyksen ympärille. Tarinassa, jossa myös kertojana toimii Kurt Vonnegut -niminen henkilö, maailmankaikkeus alkaa vuonna 2001 kutistua kohti alkuräjähdyttä, mikä saa ajan palaamaan taaksepäin. Vuoden 1991 kohdalla maailmankaikkeuden kutistuminen lakkaa ja aika alkaa taas

kulkea normaalisti eteenpäin toistaen jo kertaalleen tapahtuneet asiat uudestaan. Kuten kertoja tiivistää asian prologissa:

I had the timequake zap everybody and everything in an instant from February 13th, 2001, back to February 17th, 1991. Then we all had to get back to 2001 the hard way, minute by minute, hour by hour, year by year, betting on wrong horse again, marrying wrong person again, getting the clap again. You name it! (TQ, xiii.)

Juonellisesti epäkronologiseen tarinaan kuuluu myös lukuja, jotka sijoittuvat aikaan ajanjärityksestä johtuvan toisinnon (rerun) jälkeen. Tällöin Kurt Vonnegut on kuvitteellisessa, Xanadulla sijaitsevassa vanhojen kirjailijoiden lepokodissa viettämässä vanhuudenpäiviään yhdessä ystävänsä ja henkilöhahmonsa Kilgore Troutin kanssa. Tässä idyllisessä miljöössä nämä kaksi vanhaa eläköitynyttä kirjailijaa muistelevat menneitä ja refleктоivat elämäkokemuksiaan.

Mikäli *Timequaken* sisältämän fiktiivisen tarinan juoni tiivistetään ja sen tapahtumat esitetään kronologisessa järjestyksessä, olisi lopputulema kutakuinkin seuraava: Ajanjäritys iskee ja päättyy. Näiden kahden pisteen välistä aikaa kutsutaan nimityksellä toisinto (rerun), sillä kaikki tuona aikana jo kertaalleen tapahtunut tapahtuu nyt uudelleen täsmälleen samalla tavalla. Ajanjärityksen päättyessä syntyy kaaos, koska vapaata tahtoaan käyttämään tottumattomat ihmiset eivät osaa tehdä ratkaisuja, mistä johtuen esimerkiksi lentokoneet putoavat taivaalta, autot törmäilevät ja ihmiset kaatuilevat. Kertoja käyttää tapahtumasarjasta nimitystä *PTA (Post-Timequake Apathy)*. Kilgore Trout, joka kertojan mukaan on älykkäin hänen kaikista henkilöhahmoistaan, toipuu ensimmäisenä ja nousee sankariksi herätellessään muita ihmisiä ja toimiessaan ripeästi sinkonsa kanssa. Myöhemmin Trout vetäytyy eläkkeelle Xanadulle, jossa hänen kunniakseen järjestetään suuret juhlat. Nämä juhlat ovat myös kertojan ystävän ja rakkaan henkilöhahmon jäähyväisjuhlat.

*Timequake* näyttäisikin olevan romaani, jossa on varsin selvästi kerronta kerronnan sisällä. Tällaisia rakennelmia on yleisesti totuttu kuvaamaan vaihtelevasti esimerkiksi käsitteillä "kiinalainen laatikko", "mise-en-abyme", "maatuskanukke", "upotettu kerronta" tai "kehystetty kerronta". Kerronnallisten upotusrakenteiden narratologisen tarkastelun isäksi nimetään yleensä Gérard Genette, jonka ajatuksia muut ovat muunnelleet ja kehitelleet (Nelles 2008, 134). William Nelles hahmottelee teoksessaan *Frameworks: Narrative Levels & Embedded Narrative* (1997) lähtökohtaa, jonka sukulaisuus Genetten teorioihin näyttää varsin ilmeiseltä. Nelles esittää, että tarinalla on aina vain yksi ekstrapadiegeettinen kertoja, johon muut mahdolliset kertojat tai puhujat,

kuten esimerkiksi henkilöhahmot ovat upotettuja. Tästä kertojasta Nelles käyttää nimitystä "general narrator", joka voidaan kääntää sanalla "pääkertoja". (Nelles 1997, 126.) Muita käännösvaihtoehtoja voisivat olla "yleiskertoja" tai "ylikertoja", mutta pääkertoja kantaa ehkä mukanaan vähemmän sivumerkityksiä.

Vaikka omasta *Timequake*-luennastani puuttuu tietty narratologinen täsmällisyys, uskallan toista kautta hahmotella tutkimuskohteestani vähintäänkin tähän analogista luentaa. *Timequaken* kohdalla kysymys on viime kädessä siitä, onko fiktiivinen kerronta upotettu omaelämäkerralliseen kerrontaan vai päinvastoin. Karkeassa jaottelussa fiktiiviseen ja ei-fiktiiviseen kerrontaan on tämän luvun lähtökohtana se, että romaanin omaelämäkerrallinen kerronta eräällä tapaa edeltää fiktiivistä kerrontaa ja on näin ollen lähempänä niin sanotun pääkertojan ääntä. Romaanin referentiaalinen kertoja on se, joka kykenee omaelämäkerrallisella kerronnallaan katkomaan ja selittämään fiktiivistä tarinaa ja jonka omaelämäkerralliseen kerrontaan fiktiivinen tarina on myös upotettu.

*Timequaken* upotusrakennetta häiritsee se, että romaanin läpi kulkevassa minäkerronnassa kertojan ontologinen status näyttäisi paikoin hämärtyvän. Välillä hän kertoo melko irrallisen näköisiä katkelmia omasta elämästään, kun taas välillä hän on ajoittain hupaisan kaottisen slapstick-komediaa muistuttavan fiktiivisen tarinan henkilöahmo, joka joutuu muiden mukana kokemaan ajanjärjestyksen ja sen seuraukset. Kertoja uhkaakin jo prologissa, että hän ei tee juurikaan eroa sen välille, kertooko hän fiktiivistä tarinaa vai todellisia tapahtumia elämästään:

I have pretended in this book that I will be still alive for the clambake in 2001. In chapter 46, I imagine myself as still alive in 2010. Sometimes I say I'm in 1996, where I really am, and sometimes I say I am in midst of a rerun following a timequake, without making clear distinctions between the two situations.

I must be nuts. (TQ, xiv.)

Ilmeisin *Timequaken* ei-fiktiivisen ja fiktiivisen kerronnan rajaa hämärtävä tekijä onkin taajaan toistuva intrametalepsis. Metalepsis määritellään yleensä Gérard Genettea mukaillen kaikenlaisiksi kerronnan ontologisten tasojen sekoittumisiksi (Pier 2008, 303). Selvimmillään tämä voi olla esimerkiksi kohta, jossa kertoja hyppää kerronnan ontologiselta tasolta toiselle, kuten *Timequakessa* käy jatkuvasti. Muita selkeitä metalepsiksiä romaanissa ovat esimerkiksi omaelämäkerrallisessa kerronnassa kertojan ystäviltä, sukulaisilta tai muilta tuttavilta siteeratut lausahdukset tai sanonnat, jotka silloin tällöin toistuvat jonkun fiktiivisen henkilöahmon puheessa. Vain yhtenä esimerkkinä



kertojan Alex-sedältään oppima iskulause, "If this isn't nice, what is?", jota myös Kilgore Trout käyttää mielellään sopivan paikan tullen (TQ, 12, 35, 212).

Intrametalepsiksestä voidaan *Timequaken* kohdalla puhua siksi, että suunta on lähes aina ikään kuin kerronnan tasolla alaspäin. Romaanin Kurt Vonnegut -niminen kertoja on välillä todellisuudessa, jossa tapahtuu ajanjärjestys ja jossa on täysin fiktiivisiä henkilöitä. Nämä henkilöt eivät kuitenkaan koskaan vieraile niin sanotulla ei-fiktivisellä tasolla. Jotkin kohdat, joissa kertoja keskustelelee Kilgore Troutin kanssa saattavat näyttää siltä, että Trout todella on teoksessa samalla tasolla kuin omaelämäkerrallinen kertoja. Näin on esimerkiksi luvussa 7, jossa Trout juttelee kertojalle lama- ja sotamuistoistaan kertojan puolestaan välillä puhuessa tälle sukulaisistaan. Ohimennen kuitenkin mainitaan, että tapahtumapaikkana toimii fiktiivisessä tarinassa tapahtuvat juhlat, joten vaikka kertoja sanoo keskustelun olevan tallessa ääninauhalla, ei nauhaa kannattane kenenkään etsiä. (TQ, 24.)

Pienen ristiriidan intrametalepsiksen täydellistä dominointia koskevaan väitteeseen saattaa aiheuttaa se, että kertoja omaelämäkerrallisessa kerronnassaan välillä siteeraa joitakin Kilgore Troutin letkautuksia tai referoi tämän kirjoittamia novelleja. Nämä vaikuttavat kuitenkin lähinnä vitseiltä, sillä kertoja on jo alussa todennut Troutin olevan hänen keksimänsä henkilöitä. Toisaalta hän on myös eksplikoivut sen, kuinka hän ei enää itse jaksaa kirjoittaa novelleja, vaan tekee niistä vain synopsisit ja upottaa ne romaaneihinsa Troutin kirjoittamina romaaneina (TQ, 15). Näyttäisikin siltä, että myös prologissa esitetty uhkaus kerronnan tasojen täydellisestä sekoittumisesta on ainakin jossain määrin vain vitsi, sillä lukijan ei lopulta ole kovinkaan vaikea erottaa fiktiivisiä tapahtumia omaelämäkerrallisesta kerronnasta.

Hämärtäessään kerronnan tasoja on metalepsis aina uhka upotusrakenteen selvärajaisuudelle, mistä myös William Nelles huomauttaa (Nelles 1997, 152). Mielestäni asialla on kuitenkin tässä mielessä suhteellisen vähän merkitystä *Timequaken* kerronnan tasoihin. *Timequaken* kertoja piirtää niin tarkat rajat fiktiivisen ja ei-fiktiivisen välillä, että vaikka romaanin kertoja välillä verhoutuukin fiktion valepukuun, on tämä valepuku enemmänkin huvittava kuin hämäävä. Järkevämmältä tuntuukin suhtautua näihin kohtiin *Timequakessa* painottaen metalepsiksen taipumusta luoda komiikkaa, mihin ainakin Gérard Genette on tutkimuksissaan kiinnittänyt huomiota.

Kerronnan tasojen sekoittumiseen viittaavasta uhkauksestaan huolimatta kertoja näyttäisikin läpi koko romaanin pitävän huolen siitä, että lukija ei sekoita fiktiivistä kerrontaa referentiaaliseen. Toisin sanoen hän jopa suhteellisen taajaan selittää fiktiivisen tarinan tosielämästä pihistämiä aineksia. Esimerkkinä vaikkapa fiktiivisen tarinan keskeinen tapahtumapaikka American Academy of Arts and Letters, minkä kertoja sanoo olevan oikeastikin olemassa sekä kuvaa sen toimintaa (TQ, 29). Myös paikan, jossa kertoja viettää eläkepäiviään Troutin kanssa, fiktiivisyyttä alleviivataan suhteellisen selkeästi. Xanadu-nimisiä paikkoja löytyy kyllä oikeastikin, mutta tiedossani ei ole, että yhdelläkään niistä sijaitsisi eläköityneiden kirjailijoiden lepokotia. Luvussa 26 oleva suora sitaatti Samuel Coleridgeltä tukee tulkintaa, jonka mukaan paikan nimi tietoisesti viittaa tämän ”Kubla Khan” -runoon ja sen myötä vain jonkinlaiseen utooppiseen idylliseen paikkaan. Jos tämä vihje ei suoraan herätäköön sellaisen lukijan huomiota, joka kyseistä tekstiä ei tunne, voidaan sitä kuitenkin pitää melko selvänä ohjeena ymmärtää kyseisessä paikassa tapahtuvat asiat fiktiivisiksi.

Myös henkilöhahmot toimivat selvinä kerronnan ontologisten tasojen vedenjakajina. Maailma, jonka henkilöitä ovat muiden muassa Kilgore Trout, Dudley Prince sekä Zoltan ja Monica Pepper kuuluvat selvästi maailmaan, jonka fiktiivisyydestä ei ole epäilystä. Oikeastaan voidaan sanoa, että ne luvut, joissa Kilgore Trout esiintyy, paljastavat koko *Timequaken* kerronnan ontologisten tasojen kirjon. Romaanissa on paljon kohtia, joissa kertoja kykenee ekstrahomodiegeettisenä kertojana arvioimaan Troutin mielenliikkeitä ja tekemisiä. Hän pystyy myös lukemaan esimerkiksi Dudley Princen sekä Pepperin pariskunnan ajatuksia sekä vertailemaan näiden luonnetta ja ulkonäköä omiin sukulaisiinsa tai muihin tuttaviiinsa. Romaanissa on kuitenkin myös kohtia, joissa kertoja ”joutuu” luottamaan Troutin sanaan tai kertomaan jostain tapahtumasta sen mukaisesti, mitä Trout on hänelle kertonut.

Dorrit Cohn pitää yhtenä yksinkertaisuudestaan huolimatta tärkeänä vedenjakajana sitä, pystyykö kertoja lukemaan henkilöhahmojen ajatuksia (Cohn 2006, 27). Tämä ei tietenkään yksistään todista mitään kerrotun tapahtuman referentiaalisuudesta tai muutenkaan sen totuusarvosta, sillä voihan täysin fiktiivinenkin minäkertoja kyetä lukemaan henkilöhahmojen ajatuksia. Kuitenkin tämä on varsin yksinkertainen työkalu sen tarkastelemiseen, kuka on kerronnan hierarkiassa ylimpänä. *Timequakessa* ylimmän tason kertoja on omaelämäkerrallista tekstiä kertova Junior, joka useassa kohdassa viittaa suoraan luettavana olevaan teokseen ja osoittaa sen henkilöhahmojen olevan hänen luomuksiaan. Romaanin alussa hän sanoo: ”Trout doesn't really exist. He has been my alter ego in several of my other novels” (TQ, xiii).

Kertojan ontologiseen statukseen liittyvän metalepsiksen ilmenemistä pidetään yleensä kohtana, jossa kerronnan tasot tai vaikkapa fiktiivisen ja ei-fiktiivisen rajat hämärtyvät (Pier 2008, 304). Näin esimerkiksi *Timequaken* kertojan vierailut fiktiivisen tarinan henkilönä olisi mahdollista ymmärtää kohdiksi, jotka aiheuttavat pysyvän fiktiivisen ja ei-fiktiivisen sekoittumisen, mikä puolestaan tekisi kyseenalaiseksi kerronnan tasojen erottelun toisistaan tavalla, jota olen parhaillaan tekemässä. Sama funktio voisi olla luettavissa kohdista, joissa kertoja tekeytyy kykenemättömäksi havaitsemaan esimerkiksi Kilgore Troutin ajatuksia muuten kuin kertomalla mitä tämä itse on kertojalle sanonut.

Koska kertoja kaikesta huolimatta piirtää suhteellisen tarkat rajat fiktiivisen ja referentiaalisen kerronnan välille, pidän mielekkäämpänä kuvata romaanin upotusrakennetta William Nellesin vertikaalisen upotuksen (vertical embedding) käsitteellä kuin painottaa upotusrakenteen selvärajaisuutta näennäisesti horjuttavaa kerronnan metaleptisyyttä. Nellesin terminologiassa horisontaalinen upotus (horizontal embedding) tarkoittaa rakennetta, jossa toisiaan seuraavat kaksi tai useampi samalla diegeettisellä tasolla olevaa kerrontaa, joissa on eri kertojat. Vertikaalinen upotus puolestaan tarkoittaa sitä, että eri tason kerronnat on asetettu sisäkkäin, ja joissa kuitenkin on mahdollista, että kertoja sinänsä ei muutu miksiäkään. (Nelles 1997, 132). Juuri tästä on kyse *Timequakessa*. Romaanin referentiaalinen kertoja on kaikista romaanin kertovista äänistä lähimpänä niin sanottua pääkertojaa, ja hänen kerrontaansa myös romaanin fiktiivinen kerronta on upotettu. Kerronnan tasojen näennäisestä horjuvuudesta huolimatta lukijan on helppo seurata sitä, milloin näitä tasoja ohjaava kapellimestari puhuu omalla äänellään ja milloin hän naamioituu fiktiiviseksi henkilöahmoksi. Tosin sanoen Nellesin vertikaalisen upotuksen käsite kuvaa suhteellisen ongelmattomasti sitä, kuinka *Timequakessa* fiktiivinen tarina on upotettu tekijäkertojan omaelämäkerralliseen kerrontaan.

## 2.4 Kerronnan peilirakenne ja uudelleenkirjoitettu kirja kirjasta

Tähänastisessa luennassa on koko kerrontaa seuraavasta metaleptisyydestä huolimatta *Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa pidetty hierarkisesti fiktiivistä kerrontaa ylempänä, mikä lukustrategiana tuntuukin suhteellisen perustellulta. Vaikka *Timequake* onkin romaani, jossa selvästi omaelämäkerralliseen kerrontaan sekoittuu tai on upotettu fiktiivinen kerronta, ei sitä kuitenkaan tästä näkökulmasta ole välttämätöntä lukea edes fiktiivisenä omaelämäkertana, pseudo-omaelämäkertana, autofiktiona tai minään muunakaan fiktion ja omaelämäkerran hybridinä.

Lähtökohtaisesti romaania onkin melko järkevää lukea näkökulmasta, jonka se itse näyttäisi tarjoavan ensimmäiseksi lukustrategiseksi vaihtoehdoksi eli lukea sitä eräänlaisena kirjana kirjasta, jossa kertojan omaelämäkerrallinen kerronta avaa siihen upotettua, koskaan valmistumatonta fiktiivistä tarinaa kertomalla mistä siinä esiintyvät henkilöhahmot, tapahtumat ja teemat kumpuavat. Lainattakoon kertojan itsensä asiasta tekemä eksplikointi pituudestaan huolimatta kokonaisuudessaan sen vuoksi, että kyseinen kohta romaanissa on tämän tutkielman kannalta yksi tärkeimmistä kulmakivistä:

Ernest Hemingway in 1952 published in *Life* magazine a long short story called *The Old Man and the Sea*. It was about Cuban fisherman who hadn't caught anything for eighty-four days. The Cuban hooked an enormous marlin. He killed it and slashed it alongside his little boat. Before he could get it to shore, though, sharks bit off all the meat on the skeleton.

I was living in Barstable Village on Cape Cod when the story appeared. I asked a neighboring commercial fisherman what he thought of it. He said the hero was an idiot. He should have hacked off the best chunks of meat and put them in the bottom of the boat, and left the rest of the carcass for the sharks

It could be that the sharks Hemingway had in mind were the critics who hadn't much liked his first novel in ten years, *Across the River and into the Trees*, published two years earlier. As far as I know, he never said so. But the marlin could have been that novel.

And then I found myself in the winter of 1996 the creator of a novel which didn't work, which had no point, which had never wanted to be written in the first place. *Merde!* I had spent nearly a decade on that ungrateful fish, if you will. It wasn't even fit for shark chum.

I had recently turned seventy-three. My mother made it to fifty-two, my father to seventy-two. Hemingway almost made it to sixty-two. I had lived too long! What was I to do?

Answer: Fillet the fish. Throw the rest away.

This I did in the summer and autumn of 1996. Yesterday, November 11<sup>th</sup> of that year, I turned seventy-four. Seventy-four!

Johannes Brahms quit composing symphonies when he was fifty-five. Enough! American male novelists have done their best work by then. Enough! Fifty-five years is a long time ago for me now. Have pity!

My great big fish, which stunk so, was entitled *Timequake*. Let us think of it as *Timequake One*. And let us think of this one, a stew made from it's best parts mixed with thoughts and experiences during the seven months or so, as *Timequake Two*.

Hokay? (TQ, xi-xii.)

Romaanin prologista poimitun kohdan keskeisin anti tässä kohtaa on se, että kertoja kertoo romaanin olevan referoitu ja leikely, kertojan omin sanoin "fileeroitu" versio kesken jääneestä fiktiivisen tarinan käsikirjoituksesta. Jotain fiktiivisestä tarinasta on siis poistettu, minkä lisäksi siihen on lisätty ajatuksia, joita kertojan päässä on pyörinyt kirjoitusprosessin aikana. Toisin sanoen romaanissa niin keskeinen uudelleenkirjoittaminen on ajateltavissa eräänlaisena meriselityksenä kesken jääneelle fiktiolle, "joka ei koskaan halunnut tulla kirjoitetuksi".

*Timequaken* kirja kirjasta -luonteeseen on teoreettisessa mielessä helpointa tarttua siitä, että kerronnalliseen upotukseen liittyy väistämättä jonkinlainen metakommunikatiivisuus. Lähtökohtaisesti helpoiten havaittava tilanne on sellainen, missä ylemmän tason kerronta suoraan selittää alemman tason kerrontaa. Gérard Genette nimittää tällaista selittäväksi (*explanatory*) funktioksi. Toisena keskeisenä ilmiönä hän pitää kerronnan tasojen temaattista rinnastumista toisiinsa. (Genette 1980, 232.)

*Timequaken* omaelämäkerrallisen kerronnan selittävä funktio on ilmeisimmillään kohdissa, joissa kertoja itse avaa asioita, joista hänen fiktiivisen tarinansa tapahtumat ja henkilöahmot kumpuavat. Viittaa asiaan epäsuorasti jo aikaisemmin puhuessani romaanin kohdista, joissa kertoja huomaa esimerkiksi eri ontologisilla tasoilla olevissa henkilöissä huomattavaa yhdennäköisyyttä. Esimerkiksi Monica Pepperin kerrotaan olevan naiseksi hyvin suurikokoinen, kuten kertojan Allie-sisko oli. Monica myös maalaa American Academy of Arts and Lettersin seinään tekstin "FUCK ART", minkä kertojan mukaan myös hänen siskonsa olisi voinut tehdä. Itse asiassa Monican maalauksen suorasanaisesti todetaan olevan kunnianosoitus kertojan siskolle (TQ, 102). Myös henkilöahmojen repliikkeihin liittyvät metalepsikset, joissa niin sanotulta referentiaaliselta henkilöahmolta otettu sitaatti toistuu fiktiivisen hahmon puhumana, kuten esimerkiksi kertojan Alex-sedän "If this isn't nice, what is?", ovat tietenkin kohtia, joissa omaelämäkerrallinen sattumus on valjastettu enemmän tai vähemmän epäsuorasti selittämään fiktiivisen tarinan syntymää.

Näiden kohtien lisäksi kertoja itse alleviivaa analogiaa Allien ja Monican traagisten elämänkohtaloiden välillä. Monica sukeltaa uima-altaalla miehensä Zoltanin päälle aiheuttaen tälle halvaantumisen vyötäröstä alaspäin, mikä on luonnollisesti molemmille ankara koettelemus. Myöhemmin Zoltan kohtaa loppunsa jäädessään tieltä suistuneen paloauton alle kotiovensa edessä. Allie puolestaan, kuten kertoja kertoo, kuolee kaikkiin mahdollisiin syöpiin (cancer of everything). Vain kaksi päivää ennen hänen tuskallista kuolemaansa hänen miehensä kuolee työmatkalta kotiin palatessaan junan syöksyessä alas rautatiesillalta. (TQ, 31-32.)

Mikäli edelliset paljastukset koskevat lähinnä henkilöahmoja ja niiden rakentumista, havainnollistavat tietyt kohdat hyvin sitä, kuinka sama ilmiö toteutuu myös romaanin tapahtumissa. Esimerkiksi poimittakoon kohta, jossa kertoja kertoo sisarensa olleen erityisen mieltynyt siihen, kun joku ihminen täysin yllättäen kaatuu. Kertoja kertoo, kuinka hän sai viihdytettyä syöpäkuolemaa odottavaa siskoaan kertomalla tapauksista, joissa on nähnyt jonkun menettävän tasapainonsa:

My sister Allie in real life, which for her lasted only forty-one years, God rest her soul, thought falling down was one of the funniest things people could do. I don't mean people who fell on account of strokes or heart attacks or snapped hamstrings or whatever. I am talking about people ten years old or older, of any race and either sex, and in reasonably good physical condition, who, on a day like any other day, all of sudden fell down. (TQ, 100.)

Kertojan mukaan kaatumiset saivat Allien nauramaan ainoastaan siinä tapauksessa, että ne kertoivat tosielämästä. Niiden täytyi kertoa "amatööreistä", kuten kertoja asian ilmaisee. Ei vaadita kuitenkaan kovinkaan monimutkaista päättelykykyä huomaamaan, että tällä kohdalla ja siihen liittyvillä esimerkkisattumuksilla on varsin selvä yhteys fiktiivisen tarinan tapahtumiin, jotka sijoittuvat heti ajanjäristyksen jälkeiseen aikaan eli jo mainittuun "ajanjäristyksen jälkeiseen apatiaan". Ihmiset, jotka eivät ole kymmeneen vuoteen joutuneet tekemään itsenäisiä päätöksiä minkään suhteen, törmäilevät autoilla ja kaatavat kuumen keiton syliinsä, kuten kertojan itsensä käy. Ennen kaikkea he kaatuilevat jalkakäytävällä, portaissa tai missä tahansa, sillä "kymmenen vuoden autopilotti" on mennyt pois päältä.

Vähemmänkin tarkkaavainen lukija huomaa edellä esitettyjen kaltaisia upotuksia jatkuvasti romaanin edetessä. Hieman vaikeammin huomattavina niitä löytyy lisää ja lisää jokaisella lukukerralla. Esimerkiksi tällaisista vähemmän helposti huomattavista kohdista otettakoon luku 33, jossa kertoja kertoo isänsä usein siteeranneen Shakespearea, vaikka kertojan mukaan tämä ei tiettävästi koskaan lukenut yhtäkään Shakespearen tekstiä (TQ, 113). Aikaisemmin luvussa 11 on kohta, jossa kerrotaan:

Trout was self-educated, never having finished high school. I was mildly suprised, then, that he could quote Shakespeare. I asked if he had committed a lot of that remarkable author's words to memory. He said, "Yes, dear colleague, including a single sentence which describes life as lived by human beings so completely that no writer after him need ever have written another word."

"Which sentence was that, Mr. Trout?" I asked.

And he said, "All the world's a stage and, and all the men and women merely players". (TQ, 38.)

Tämä fiktiivisestä henkilöahmosta kertova kohta tietenkin avautuu uudelleenlaiselle luennalle, mikäli sattuu huomaamaan sen analogisuuden myöhempään, kertojan isästä kertovaan sattumukseen. Ennen kaikkea kohta antaa osviittaa siitä, minkälaisia vähemmän huomattavia, ehkä jopa piilotettuja selityksiä omaelämäkerralliset sattumukset antavat romaanin fiktiivisille tapahtumille.

Edelliset esimerkit kuvastavat *Timequaken* upotusrakenteen selittävää funktiota ilmeisimmillään. Mitä puolestaan tulee eri kerronnan tasojen temaattisiin analogioihin, jotka Gérard Genette hieman väkivaltaisesti erottaa muista selittävästä funktioista, on niiden tarkasteleminen yksittäisistä esimerkeistä melko haastavaa. Yksittäisten esimerkkien ottaminen tuntuu liian kapeakatseiselta romaanin moniteemaisuuden vuoksi. Toisaalta on myös huomattava, että suinkaan kaikki *Timequaken* omaelämäkerralliset sattumukset eivät ehkä aivan suoraan vertaudu fiktiiviseen tarinaan. On siis keksittävä tapa kuvata ilmiötä yleisemmällä tasolla.

Mieke Bal käyttää narratologian yleisteoksessaan *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (2009) käsitettä peiliteksti (mirror-text) kuvaamaan tekstiä, jossa kaksi tai useampi kerronnan taso heijastavat toisiaan. Genetten hahmotteleman ajatuksen kerronnan tasojen temaattisesta suhteesta hän kuittaa käsitteellä muistuttavuus (resemblance). Käsitteet ovat odotetun ympäripyöreitä, mutta toisaalta sellaisenaan suhteellisen käyttökelpoisia. Peilitekstin etuna on se, kuten Bal itse toteaa, että sillä vältetään monen muun termin, kuten vaikkapa mise-en-abymen tai maatuska-nuken kahteen tai useampaan täysin identtiseen tekstiin viittaavat implikaatiot. En ole varma, onko Balin käsite sinänsä sen parempi kuin käsitteet, jotka se tahtoo korvata. Joka tapauksessa sen käyttämiseen liittyvät perustelut ovat melko tarkoituksenmukaisia.

Kuten Bal toteaa, useimmissa tapauksissa toisiinsa upotetut kerronnan tasot muistuttavat toisiaan vain osittain tai tietystä näkökulmasta katsottuna. (Bal 2009, 60-62.) Joko edukseen tai häpeäkseen Bal ehdottaa hyvin suoraviivaista tapaa havainnoida näiden muistuttavuutta toisiinsa nähden. Hänen mukaansa upotusrakennetta jakavat kerronnan tasot muistuttavat toisiaan mikäli niistä on mahdollista muodostaa molempiin sopivia parafraaseja. Mitä enemmän molempiin sopivia parafraaseja on muodostettavissa, sitä suurempi on kerronnan tasojen muistuttavuus toisiinsa nähden. (Mt. 60.)

Viittasin jo aikaisemmin *Timequakessa* selkeästi pintaan työntyvään filosofiaan, joka koomillistetun nihilistisessä eksitentialistisuudessaan vääristelee tiettyjä determinismiin liittyviä perusajatuksia. Tässä vonnegutlaisessa ajattelussa ihminen on heitetty sattumanvaraisesti maailmaan, mutta ahdistuksen tilalle astuu kyynisyys ja flegmaattisuus, koska valinnat ja niiden seuraamukset eivät kuitenkaan ole hänestä itsestään riippuvaisia. *Timequaken* omaelämäkerrallinen kertoja vaikuttaisikin lähes poikkeuksetta näkevän elämänsä tapahtumissa eli kertomisissa sattumuksissa

tapahtumaa itseään suuremman merkityksen, ikään kuin eräänlaisen opetuksen. Tapa ja asennoituminen, joiden valossa kertoja kertoo omaelämäkerrallisia sattumuksiaan, heijastuu hyvin suoraan fiktiiviseen tarinaan. Ajanjäristyksen ympärille rakentuva fiktiivinen tarina on ikään kuin fiktion muotoon konkretisoitu kuvaus kertojan näkemyksestä omasta elämästään.

Kerronnan tasoja kuvaavien parafrasien muodostaminen toki vaikuttaa suhteellisen keinotekoiselta hankkeelta. Tai mikäli itse parafrasien muodostaminen ei ole keinotekoista, on niistä sentään suhteellisen hankala ainakaan kovin tarkasti arvioida sitä, missä määrin kerronnan tasot muistuttavat toisiaan. Mikäli balilaisen "peiliteorian" kuitenkin ottaa vakavasti, on yksi *Timequaken* molempia kerronnan tasoja kuvaava parafraasi varmastikin jo esitetty Troutin Shakespeare-lainaus, "All the world's a stage, and all the men and women merely players". Toinen varsin ilmeinen parafraasi löytyy romaanin motosta: "All persons, living and dead, are purely coincidental", joka ikään kuin summaa kertojan "elämäntarinan". Tämä elämäntarina puolestaan näyttäisi toimivan fiktiivisen tarinan lukuohjeena; selvityksenä tosielämän aineksista, joista jälkimmäinen on syntynyt. Nämä parafrasit viittaavat suoraan romaanin omaelämäkerrallisissa sattumuksissa jatkuvasti esiin työntyvään ajatukseen, että ihminen on itseään korkeampien voimien riepoteltava sätkynukke, joka näyttelijän lailla hoitaa roolinsa elämässään voimatta itse vaikuttaa sen käsikirjoitukseen.

*Timequaken* omaelämäkerralliset sattumukset ovat toisiinsa nähden hyvin irrallisia ja osan niistä heijastuminen fiktiiviseen tarinaan on epäsuorempaa tai vähemmän havaittavaa kuin toisten. Vaikka esitetyt parafrasit eivät sinänsä tiivistä koko romaania, sopivat ne varsin hyvin kuvaamaan sekä romaanin fiktiivistä että omaelämäkerrallista kerrontaa. Mikäli jonkinlainen balilainen asteikko olisi olemassa, olisi *Timequaken* fiktiivisen ja referentiaalisen aineksen temaattinen muistuttavuus toisiinsa nähden jo näiden parafrasien läpi luettuna hyvin voimakasta.

Kun *Timequaken* sisältämä omaelämäkerrallinen kerronta nähdään upotusrakennetta hallitsevaksi tasoksi, avautuu romaanissa tapahtuva uudelleenkirjoittaminen ja sen motivaatio ilmeisimmästä näkökulmastaan. Tiivistetysti sanoen *Timequake* on kirja kirjasta, jossa kertoja kirjoittaa auki keskeneräisen fiktiivisen käsikirjoituksen todellisesta elämästä lainaamia henkilöitä, tapahtumia ja teemoja sekä tietenkin koko sen kerrontaa kulminoivaa eetosta.



## 2.5 Kirja (ura)kirjailijasta

Edellinen alaluku avaa ensimmäisen näkökulman *Timequakessa* tapahtuvaan uudelleenkirjoittamiseen ja sen motivoitumiseen: tehdäkseen viimeiseksi jäävästä romaanistaan lukemisen arvoisen on kertojan "fileeroitava" fiktiivinen käsikirjoituksensa ja tehtävä siitä kirja kirjasta. Jo esitettyjen ajatusten lisäksi on syytä kiinnittää huomiota myös siihen, ettei romaanin kirjoittaminen uudelleen motivoitu ainoastaan kesken jääneen fiktiivisen tarinan kirjoittamisesta auki. *Timequake* ei ole ainostaan kirja kirjasta eli meriselitys epäonnistuneelle ja kesken jääneelle käsikirjoitukselle, vaan toisena lähes yhtä keskeisenä asiana voidaan pitää sitä, että itse asiassa romaanin tekijäkertoja kirjoittaa auki koko omaa kirjailijuuttaan.

Kertoja puhuu alkuperäisen romaanin käsikirjoituksesta kirjana, "joka ei koskaan tahtonut tulla kirjoitetuksi". Tekijäkertoja myös havaitsee, että hän on niin sanotusti kirjoittanut romaaninsa jo monta kertaa aikaisemminkin eikä se sinänsä tuo paljonkaan uutta hänen varhaisempaan tuotantoonsa. Alaluvun otsakkeen mukaisesti romaanin kirjoittaminen uudelleen motivoituakin siitä, että avatessaan kesken jääneen fiktiivisen tarinansa tapahtumia, kertoja tulee myös suhteellisen tietoiselta vaikuttavalla tavalla kirjoittaneeksi auki Kurt Vonnegut -tekijännimeen kulminoituvaa urakirjailijaa.

Tässä kohtaa viitataan tekijännimen käsitteellä Michel Foucaultin vuonna 1969 julkaistussa artikkelissa "What is an Author?" hahmottelemaan tapaan erottaa se tavallisesta erisnimestä. Foucaultin mukaan tekijännimi ei ole erisnimi, vaan eräänlainen tekstejä luokitteleva termi, johon liittyy niin sanottu tekijäfunktio. Asia on yksinkertaisimmillaan ilmaistavissa siten, että tekijännimi on ikään kuin linssi, jonka läpi tekstiä luetaan.

[- -] it [author's name] performs a certain role with regard to narrative discourse, assuring a classificatory function. Such a name permits one to group together certain number of texts, define them, differentiate them from and contrast them to others. [- -] Author's name serves to characterize a certain mode of being of discourse. [- -] It would seem that the author's name, unlike other proper names, does not pass from interior of discourse to the real and external individual who produced it, instead, the name seems always to be present marking of the edges of the text, revealing, or at least characterizing, it's mode of being. (Foucault 2002, 326.)

Tekijännimi ei siis suoraan viittaa todelliseen tekijään, vaan on tekstin ja diskurssin lukemiseen ja ymmärtämiseen liittyvä funktio.

Urakirjailija puolestaan on Wayne C. Boothin alun perin vuonna 1983 julkaistussa klassikkoteoksessa *The Rhetoric of Fiction* lanseeraama käsite, joka erikoisterminä tarkoittaa kirjailijaa, jonka teosten implisiittinen tekijä säilyy (ainakin lähes) samana teoksesta toiseen koko tämän uran ajan (Booth 1991, 431). Ahlavan (et al.) artikkelissa "Jakomielisiä tarinoita Tralfamadorelta" Vonnegutin urakirjailijuus tiivistetään seuraavasti:

Vonnegutin positio tekijänä näyttäytyy hänen tuotannossaan voimakkaasti temaattisina samankaltaisuuksina eli sodan, kiihtyvän kapitalismin ja teollistumisen, kirkon ja poliittisen vallan kritiikkinä. Nämä samankaltaisuudet joiden jo totesimme linkittyvän Vonnegutin metafiktiiviseen kerrontaan, suodattuvat useasti lukijalle itsensä tiedostavan mustan huumorin, ironian ja parodian lävitse. Tuotantoa leikkaavat yhtenäisyydet eivät näy ainoastaan aiheiden kierrättämisen muodossa, vaan myös kielen, etenkin spesifisen sanontojen, symbolien ja motiivien sekä toistuvien henkilöhahmojen välityksellä. (Ahlava et al. 2009, 113.)

On aivan totta, ettei *Timequake* ole tavanomainen omaelämäkerta eikä edes juonellinen kokonaisuus, vaan kasa sattumuksia, joissa Kurt Vonnegut Jr. -nimellä esittäytyvä kertoja omaelämäkerrallisessa kerronnassaan itserefleksiivisesti avaa kesken jäänyttä fiktiivistä tarinaansa. Kertoja itse näkee varsin perustellusti tämän fiktiivisen tarinan olevan turha sinänsä, koska sanottavansa hän on sanonut jo varhaisemmissa romaaneissaan. Tästä syystä hänen keskeiseksi tavoitteekseen ei tunnukaan muodostuvan jälleen yhden samaan kategoriaan kuuluvan fiktion kirjoittaminen, vaan paremminkin oman tekijyytensä aukikirjoittaminen.

Asiaa voidaan lähestyä kohdasta, jossa kertoja referoi Bernie-veljelleen kirjoittamaansa kirjettä. Kertoja pitää taidetta keskusteluna, jossa on hyvä tietää kenen kanssa oikein puhuu. Hänen mielestään taiteeseen kiinnittää huomiota vasta siinä vaiheessa, kun havaitaan, että sen kautta ollaan tekemisissä toisen ihmisen kanssa. Hän kirjoittaa, että kuvat ovat kuuluisia ihmisyytensä (humannes) eivätkä kuvamaisuutensa (pictureness) vuoksi. Kertoja jatkaa:

There is also the matter of craftsmanship. Real picture-lovers like to play along, so to speak, to look closely at the surfaces, to see how the illusion was created. [- -] (TQ, 144 – 145.)

Tämän voi tulkita viittaavan *Timequaken* tekijyyttä ja tekstuaalisuutta korostavaan luonteeseen, joka tuo lukijan eteen kirjan keskeneräisenä ja alati rakentuvana pintana. Romaanissa referentiaalinen ja fiktiivinen limittyvät itserefleksiivisesti, jolloin lukija saa "leikkiä mukana" ja huomata mikä juontuu mistäkin ja niin edelleen. Tässä kohdassa kertoja tuo suoraan esiin seikkoja, jotka nousevat merkityksellisiksi tutkielmani kannalta. Sattumusten omaelämäkerrallisuus on keino saada tekijäkertoja vaikuttamaan läheisemmältä, keskustelukumppanilta, jonka hahmo rakentuu "todellisempana" lukijan mielessä siksi, että tekijäkertoja käyttää Kurt Vonnegut Jr. -nimeä, joka on

tunnettu tekijännimi. Kun tekijäkertoja kirjoittaa käsityöläisyydestä ja illuusiosta, jonka rakentumista pitäisi olla mahdollista tarkastella, hän tulee kirjoittaneeksi auki sen, miksi romaani on metafiktiivinen ja sisältää niin paljon intertekstuaalisuutta. Kyse on sen aukikirjoittamisesta, mistä Kurt Vonnegut -niminen urakirjailija on tehty; kenties jopa siitä, mitä yhteistä on todellisella Kurt Vonnegutilla ja tähän nimeen liittyvällä tekijäfunktiolla. Joka tapauksessa lainaus avaa sen, että keskeneräiseksi jääneen fiktiivisen tarinan kirjoittaminen uudelleen motivoituu nimenomaan niiden asioiden tarkastelemisesta, jotka ovat vaikuttaneet Kurt Vonnegutin kirjailijuuteen ja hänen tekijännimensä syntymään.

Ei olekaan ihme, että kertoja lopulta jopa vähättelee omaa referentiaalista rooliaan romaanissa. Fiktiivisen tarinan ja koko romaanin loppupuolella Kilgore Troutin kunniaksi järjestetään juhlat, joissa myös Trout jättää omat hyvästinsä. Näiden juhlien kutsuvieraita luetellessaan kertoja huomaa heissä toistuvasti yhdennäköisyyttä ihmisiin, jotka ovat olleet hänelle itselleen jollakin tapaa merkittäviä hänen elämänsä varrella ja joista suuri osa on myös esiintynyt hänen kertomissaan omaelämäkerrallisissa sattumuksissa. Tällaisia ovat tietenkin kertojan paras ystävä Bernard O'Hare sekä monet kertojan sukulaiset ja muut tuttavat. Myös Vonnegut-tutkija Jerome Klinkowitz sekä monet muut muuten Vonnegutin tuotantoon kiinnostusta osoittaneet henkilöt saapuvat paikalle tavatakseen vihdoin itse Kilgore Troutin ja jättääkseen tälle jäähyväiset. Samoin Stanley Laurelin ja Oliver Hardyn kaksoisolentojen kerrotaan olevan paikalla, mikä ei olekaan mikään yllätys, sillä romaanin fiktiivisen tarinan tapahtumat muistuttavat hupaisassa kaoottisuudessaan slapstick-komediaa. Huomioitava seikka on se, että kertojan Alex-setä ei ole saapunut paikalle. Syy tähän saattaa olla se, kuten kertoja vihjaa, ettei Alex-setä koskaan ole pitänyt hänen kirjoittamistaan kirjoista. (TQ, 199-214.)

Mikä kutsuvieraiden esittelyssä kiinnittää ennen kaikkea huomion on tekijäkertojan jopa suhteellisen imperatiivisesti esittämä julistus kutsuvieraiden esittelyn lomassa:

My children and grandchildren weren't there. That was OK, perfectly understandable. It wasn't my birthday, and I wasn't a guest of honor. The heroes that evening were Frank Smith and Kilgore Trout. My kids and my kids' kids had other fish to fry. Perhaps I should say my kids and kids' kids had other lobsters and clams and oysters and potatoes and corn on the cob to steam in seaweed.

Whatever!

Get it right! Remember Uncle Carl Barus, and get it right! (TQ, 207.)

Seuraavassa luvussa otan *Timequaken* omaelämäkerrallisen luonteen ja siihen liittyvän

problematiikan tarkempaan lähilukuun. Jo tässä kohtaa voitaneen kuitenkin todeta omaelämäkerrallista diskurssia otsikoivan tekijännimen viittaavan nimenomaan hyvin tunnettuun urakirjalijaan, tai ainakaan niin sanotun todellisen Kurt Vonnegutin ei ole tarkoitus kumarrella valokeilassa. Tekijäkertoja on kirjoittanut kesken jääneen fiktiivisen tarinansa uudelleen lisäten siihen omaelämäkerrallisen kerronnan, mutta tämä kerronta on relevantti vain siinä mielessä, että se auttaa paremmin ymmärtämään Kurt Vonnegut -nimistä urakirjailijaa.

## 2.6 Ajanjärjestys ja kirjan ontologia

Vielä ennen siirtymistä varsinaisten *Timequaken* "omaelämäkerrallisten ongelmien" tarkasteluun pidän aiheellisena nostaa esiin erään varsin ilmeisen piirteen tutkimuskohteessani. Tarkastellessaan itseään ja omaa syntymäänsä romaaniksi se nimittäin luo suhteellisen syvän näkökulman myös kirjan ontologiaan yleensä. Brian McHalen klassiseksi vakiintuneen määritelmän mukaan postmodernistinen kirjallisuus kulminoituu erilaisiin ontologisiin kysymyksiin (McHale 1987, 6-11). Tässä kohtaa huomio on kuitenkin ehkä syytä kiinnittää käsitteeseen metafiktio, joka ei millään muotoa ole synonyymi termille postmodernismi.

Linda Hutcheon esittelee klassikossaan *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* piirteitä kirjallisuudessa, joita voidaan pitää metafiktion käsitteeseen liitettävinä. Näistä hyvin keskeinen on tekstin itsetietoisuus (self-conscious[ness]) omasta fiktiivisyydestään. Tämän tietoisuuden eksplisiittisyys voi vaihdella, mutta olennaista on se, että sen on oltava jollain tapaa havaittavaa. Toinen keskeinen asia on tekstin itserefleksiivisyys (self-reflexivity), mihin liittyy tekstin kyky eksplikoida muun muassa omaa rakennettaan, kieltään tai kerrontaansa sekä näiden kykyä rakentaa merkitystä. (Hutcheon 1991, 22-23.) Näiden asioiden ilmeneminen *Timequakessa* on jo enemmän tai vähemmän epäsuorasti ollut läsnä tässä tutkielmassa.

Kuten Mika Hallila toteaa käsitteen määrittelyyn pyrkivässä tutkimuksessaan *Metafiktion käsite* (2006), on termi "metafiktio" vuosien saatossa pumpattu niin täyteen sisältöä, että sen kyky määritellä tutkittavaa tekstiä on käynyt suhteellisen kehnoksi (Hallila 2006, 10). Koska tarkoitukseni ei ole juuttua käsitteeseen, pidän tässä kohtaa tutkielmani kannalta mielekkäänä määritellä termi hyvin yksinkertaisesti lainaten Patricia Waughin klassikkoteoksen *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) lähtökohtaa: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an

artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (Waugh 1984, 2). Yksi *Timequaken* keskeinen teema onkin nimenomaan itsensä – ja samalla romaanin yleensä – havainnoiminen "keinotekoisena" ja suljettuna kokonaisuutena.

Ensimmäinen asiaan liittyvä havainto voidaan tehdä tarkastelemalla kertojan suhtautumista henkilöhahmoihinsa. Vain yhtenä esimerkkinä monien joukosta valittakoon kohta, jossa kertoja melko suoraan kommentoi henkilöhahmojaan:

The late British philosopher Bertrand Russell said he lost friends to one of three addictions: alcohol or religion or chess. Kilgore Trout was hooked on making idiosyncratic arrangements in horizontal lines, with ink on bleached and flattened wood pulp, of twenty-six phonetic symbols, ten numbers, and about eight punctuation marks. He was a black hole to anyone who might imagine that he or she was a friend of his.

I have been married twice, divorced once. Both my wives, Jane and now Jill, have said on occasion that I am much like Trout in that regard. (TQ, 28.)

Kohta viittaa tietenkin kertojan pakkomielteeseen, joka jälleen kerran on ajanut hänet kirjoittamaan siitäkin huolimatta, ettei hänellä enää paljonkaan ole sanottavaa. Tämän lisäksi kohdasta on luettavissa ajatus, ettei *Timequakessa* välttämättä ole kysymys siitä, että siinä tahdottaisiin tosissaan kertoa kenenkään elämästä, vaan siitä, kuinka henkilöt ja heidän elämänsä toimivat fiktiivisen kaunokirjallisuuden aihioina. Ennen kaikkea se on kuitenkin enemmän tai vähemmän epäsuora näkökulma minkä tahansa todellisesta elämästä kertovan kaunokirjallisen teoksen henkilöhahmojen ontologiaan. Romaani on aina musta aukko. Kuinka tahansa totuudenmukainen se tahtookaan olla, hukkuvat siinä esitetyt todelliset henkilöt jättäen jälkeensä vain todellisuuden varjon.

Tämän ja siihen vertautuvien kohtien huomaaminen avaa ainakin toisen havaituista kerronnan tasojen teemoja summaavista parafraseista aiemmin esitettyä syvemmälle luennalle. "All persons, living and dead, are purely coincidental" on nimittäin tietenkin myös jo havaitun "Call me Junior" -kohdan kaltainen intertekstuaalinen leikki. Se viittaa selvästi elokuvien, kirjojen, televisiosarjojen tai muiden vastaavien fiktiivisten tarinoiden alussa usein esitettyyn juridiseen varoitukseen, jolla vakuutetaan fiktiivisten henkilöhahmojen mahdollisen vertautuvuuden johonkin todelliseen henkilöön olevan pelkkää sattumaa. Brian McHalen mukaan tällaisia kohtia voidaan pitää hyvin yleisinä postmodernistisissä teoksissa (McHale 1984, 84). McHale lienee oikeassa, oli kyse sitten vitsistä tai tosissaan asetetusta juridisesta varoituksesta.

Viittaus osoittaa, että *Timequaken* kertoja jo lähtökohtaisesti ainakin leikillään asettaa kyseenalaiseksi jo tehdyn luennan, jonka mukaan *Timequake* on kirja, jossa kertoja selittää

fiktiivisen tarinan syntymää omaelämäkerrallisella kerronnallaan. Ei ole syytä epäillä, etteikö motto parafrasimaisesti summaisi, kuinka kaksi eri kerronnan tasoa heijastelevat toisiaan. Kuitenkin se on myös postmodernistisen romaanin kertojan silmänisku, joka muistuttaa, että omaelämäkerrallisen ja fiktiivisen kerronnan henkilöhahmojen toistensa muistuttavuus on pelkkää sattumaa. Samalla tavalla se myös leikittelee sen kustannuksella, ovatko romaanin referentiaaliset henkilöhahmot mukaanlukien kertoja itse kehenkään todelliseen ihmiseen vertautuvia. Kaikki ilmeiseltäkin näyttävät analogiat henkilöhahmojen kesken sekä näiden samankaltaisuus verrattuna todellisiin ihmisiin voi yhtä hyvin olla pelkkää sattumaa.

Edellä esitetyt huomiot liittyvät lähinnä henkilöhahmojen ja kertojan ontologiaan, mutta *Timequake* tarkastelee itseään myös tekstuaalisena kokonaisuutena suhteessa todellisuuteen. Tätä kautta romaani tarkastelee samaa asiaa myös kirjallisuudessa yleensä. Esimerkiksi sopii kohta romaanista, jossa kertoja vertaa teatterinäytelmää ajanjäristykseen kutsuessaan koululaisten esittämää Thornton Wilderin *Our Townia* "keinotekoiseksi ajanjäristykseksi" (artificial timequake) (TQ, 20).

Kertojan huomaama analogia näytelmän ja ajanjäristyksen välillä onkin hyvin ilmeinen, sillä näytelmän henkilöiden elämät toistavat samat tapahtumat ja valinnat esityksestä toiseen. Heidä esittävät näyttelijät tietävät mitä tuleman pitää, mutta käsikirjoitus ja ohjaaja pakottavat heidät tekemään samat valinnat uudelleen ja uudelleen. Sama ilmiö toistuu tietenkin kaikissa romaaneissa, mistä johtuen ei olekaan kovin yllättävää, että Kilgore Troutin ajanjäristyksestä kertova kirja, *My ten years on Automatic Pilot*, päättyy tunnettuun Omar Khayyám -lainaukseen:

*The moving Finger writes; and having writ,  
Moves on: nor all your Piety or Wit  
Shall lure it back to cancel half a Line,  
Nor all your Tears wash out Word of it.* (TQ, 97.)

*Timequaken* fiktiivisessä tarinassa Monica Pepper -parka joutuu ajanjärityksestä seuranneen toisinnon vuoksi uudestaan aiheuttamaan miehensä Zoltanin halvaantumisen. Zoltan puolestaan joutuu uudelleen katsomaan, kuinka tieltä suistunut paloauto vääjämättä tulee häntä kohti ja lopulta jyrää hänet kuoliaaksi. Analogisesti kertojan elämästä kertova keinotekoinen ajanjäritys eli hänen omaelämäkerrallinen kerrontansa pakottaa hänen siskonsa lukukerrasta toiseen kuolemaan hitaan ja kivuliaan kuoleman tietäen lastensa jäävän orvoiksi. Samoin kertojan nuoruudenystävä William H.C. "Skip" Failey saa yhä uusia ja uusia peräaukkoja tullessaan uudelleen ja uudelleen kukistetuksi

pöytätenniksessä Roger Downs'in toimesta.

Metafikttiivisen romaanin mielletään usein tarkastelevan nimenomaan toden ja fiktion välisiä rajoja. Ainakin *Timequake* näyttäisi myös tahtovan osoittaa kaikkien tekstien niiden referentiaalisuudesta riippumatta olevan todellisuudesta irrotettuja, rajattuja aikasilmuksia. Romaanin kaikki niin sanotut referentiaaliset henkilöhahmot toistavat lukukerrasta toiseen samat repliikit, tekevät samat valinnat ja kokevat samat pettymykset. Romaanin nimi, *Timequake*, näyttäisikin olevan varsin osuva, semminkin kun se ainakin omassa painoksessani on kannessa kirjoitettu pienellä alkukirjaimella viitaten täten paremminkin yleisnimeen kuin romaanin erisnimeen.

### 3 (INTER)TEKSTUAALINEN OMAELÄMÄKERTA

Tähänastisen luennan valossa *Timequake* näyttää suhteellisen yllätyksettömältä romaanilta. Sen mielenkiintoisinta antia näyttäisivät olevan kertojan ontologista asemaa paikoin horjuttavat metalepsikset sekä tapa, jolla se itse havainnoi itseään romaanina. Molemmat ilmiöt ovat toki *Timequake*ssa hyvin hiottuja, mistä syystä romaani tuntuu paranevan lukukertojen toistuessa ja yhä uusien havaintojen seuratessa toisiaan. Edellisessä luvussa näistä konkreettisten esimerkkien tasolle nostetaan vain pieni osa. Romaanin yllätyksettömyydestä voidaan puhua sen vuoksi, että viimeistään 1990-luvun loppupuolelle tultaessa tällainen romaani ei sinänsä ole mikään erikoisuus, varsinkaan amerikkalaisessa kirjallisuudessa.

Mielenkiintoisempi näkökulma *Timequake*en saadaan kuitenkin pakotettaessa se omaelämäkerralliseen luentaan. Tai oikeastaan pakottaminen ei ole aivan täsmällinen sananvalinta, sillä romaani, jonka minäkertojana toimii vahvasti sen tekijäksi identifioitua henkilö, tarjoaa itsensä lähes poikkeuksetta luettavaksi ainakin jonkinlaisena omaelämäkertana. Kuten jo edellisestä luvusta oli aistittavissa, ei *Timequake* kuitenkaan helposti istu perinteisen lejeunelaisen autobiografian raameihin. Ennen kaikkea huomionarvoisina pidän romaanin (inter)tekstuaalisuuteen liittyviä kysymyksiä, joihin pureudun tässä luvussa.

#### 3.1 "Metatekstuaalinen" romaani

Intertekstuaalisuus on terminä jossain määrin ryöstöviljelty, mistä syystä myös sen yksiselitteinen määrittäminen on suhteellisen vaikea tehtävä. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* -hakuteoksessa Christian Moraru asettaa lähtökohdaksi määritelmän, jonka mukaan kyse on tekstin A "läsnäolosta" tekstissä B. Edellisestä voidaan puhua intertekstinä, mikäli sitä painotetaan ajallisesti B:n edeltäjänä. Toisaalta näistä kahdesta tekstistä voidaan myös painottaa jälkimmäistä, jolloin juuri se on teksti, jossa tapahtuva uudelleenkirjoittaminen laukaisee intertekstuaalisuuden. Vaihtoehtoisesti voidaan Lubomir Doleželin tapaan vallan unohtaa tekstien kronologisuus ja tarkastella vain "semanttisia johtolankoja", joilla tekstit ovat toisiinsa sidottuja. Tämän lisäksi voidaan vielä puhua vahvasti jälkistrukturalismiin liittyvästä ajatuksesta, jossa koko maailma nähdään apriorisesti (inter)tekstuaalisena, mikä ajatuksena usein tiivistetään derridalaiseen iskulauseeseen: "*il n'ya pas de hors-texte*. (Moraru 2008, 257-258.)

Pelkkä suora viittaus tai toisesta tekstistä otettu lainaus ei välttämättä sinänsä vielä pakottane



pureutumaan syvemmälle intertekstuaalisuuden teoriaan. *Timequaken* kerronta rakentuu kuitenkin niin vahvasti ja monin paikoin alleviivatuksi muista teksteistä poimitujen sitaattien ja ajatusten varaan, että asiaa on tuskin mahdollista sivuuttaa pelkällä olankohautuksella.

Suuri osa *Timequaken* viittauksista itsensä ulkopuolelle suuntautuu toisiin romaaneihin. Viittausten eksplisiittisyys on vaihtelevaa, mutta ilmeisimmästä päästä ovat esimerkiksi Ernest Hemingwayn *Old Man and the Sea* ja Herman Melvillen *Moby Dick*. Muita selviä tapauksia ovat esimerkiksi Mark Twainilta ja Voltairelta poimitut lainaukset tai vaikkapa viittaukset postmodernistiselle romaanille lähes pakolliseen Mary Wollstonecraftin romaaniin *Frankenstein – or, The Modern Prometheus*. Muiden romaanien lisäksi *Timequake* kohdistaa toistuvia viittauksia erilaisiin historiallisiin legendoihin. Näistäkin esimerkkejä voisi ottaa lukuisia. Päälimmäisenä mieleen tulee modernin varkaiden ruhtinaan John Dillingerin legenda, joka kertojan mukaan teki sekä häneen itseensä että hänen siskoonsa suuren vaikutuksen heidän ollessaan lapsia. *Timequake* viittaa eksplisiittisesti niin moniin teksteihin, että niiden kaikkien ottaminen haltuun on tässä kohtaa mahdoton tehtävä. Myös tutkimuskohteessani ilmenevien viittausten mahdollisia funktioita on mahdollista tarkastella useammasta kuin yhdestä näkökulmasta.

Ilmeisimmältä lähtökohdalta vaikuttaa se, että referentiaalinen kertoja avaa lukijalle tekstejä, jotka hänen omasta mielestään ovat vaikuttaneet sekä häneen ihmisenä että hänen kirjoittamiseensa. *Timequakea* onkin mahdollista lukea kirjana kirjasta ja kirjoittamisesta myös näkökulmasta, josta se avautuu jonkinlaisena postmodernistisena taiteilijaromaanina. Kertoja siis yksinkertaisesti avaa lukijalle romaaneja ja tarinoita, joiden keskellä hän on kasvanut. Hän ikään kuin sovittaa askeliaan kirjallisiin jalanjälkiin, jotka ovat johtaneet siihen, kuka hän on nyt viimeistellessään viimeiseksi jäävää romaaniaan. Mihin kuitenkin tässä kohtaa varsinaisesti paneudun on se, että viittauksissaan kertoja purkaa johtolankoja koskien sitä, miksi hänen omaelämäkerrallinen romaaninsa on esimerkiksi tyyliltään, muodoltaan tai vaikkapa rakenteeltaan juuri sellainen kuin se on.

Jotta annetut esimerkit tulisivat edes hieman puretuiksi todettakoon, että esimerkiksi toistuvat viittaukset Voltaireen kiinnittävät huomion siihen, miksi *Timequaken* kerronta on niin niukkaa, toteavaa ja ironista. Ne myös selittävät kertojan naivistisen determinismin, joka leimaa kaikkia Vonnegutin kirjoja ja jonka muistuttavuus Voltairessa *Candideen* olisi varsin ilmeistä myös ilman kertojan asiasta tekemää eksplikointia. Viittauksissaan *Old Man and the Sea* -pienoisromaanin ja Herman Melvillen *Moby Dick*:iin kertoja puolestaan poimii romaaninsa syntyprosessiin liittyviä vertauskuvia, kuten joistakin tässäkin tutkielmassa jo lainatuista kohdista varsin selvästi käy ilmi.

Ennen kaikkea nämä kaksi romaania tuntuvat tuovan mukanaan romaaniin hieman mystisen "merellisen" tematiikan. Selvimmin tämä on havaittavissa kohdista, joissa *Timequaken* tekijäkertoja toistuvasti ja hieman ironisesti vertaa romaaniaan suureen kalaan. Myös Xanadulla pidettävässä juhlassa puhaltelevat merituulet, ja juhlapöydässä on tarjolla äyriäisiä, meriheinää ja muita merellisiä herkkuja, joita varsinkin Kilgore Trout nauttii varsin ahnaasti. Viittaukset Mary Wollstonecraftin romaaniin puolestaan edustavat perin klassista postmodernistista ajatusta kirjailijan ja hänen henkilöhahmojensa suhteesta. Kuten edellisestä luvusta kävi ilmi, toistaa *Timequake* jo noin puoli vuosisataa sitten amerikkalaisessa kirjallisuudessa yleistynyttä kysymystä: elääkö se? Ennen kaikkea usein tekijän alter egoksikin (hieman virheellisesti) väitetty Kilgore Trout on lähes kaikissa tähdittämässään romaaneissa luettavissa Vonnegutin frankensteininhirviöksi. Onhan kirjailija useaan otteeseen uransa aikana tappanut Troutin, herättänyt henkiin, päästänyt vapaaksi tai muuten leikkinyt Jumalaa rakkaan henkilöhahmonsensa kustannuksella. Kaikki nämä kokeilut ovat löydettävissä myös *Timequake*sta. Myöskään ei liene syytä sulkea pois mahdollisuutta, että Frankensteinin palasista koottu hirviö toimii *Timequaken* katkelmallisen rakenteen metaforana, mikä myöskään ei sinänsä olisi uusi ja merkillinen ajatus amerikkalaisessa kirjallisuudessa.

Mahdollisten esimerkkien ylitarjonta tyrehdyttää romaanin toisiin teksteihin kohdistamien suorien viittausten ja niiden merkitysten kokonaisvaltaisen kartoittamisen. Tämän alaluvun pääajatuksen voi kuitenkin tiivistää lukemalla Christian Morarua, joka kutsuu teoksessaan *Rewriting* (2001) tällaisia romaaneja näennäisen yksinkertaisesti käsitteellä uudelleenkirjoitus (rewriting). Moraru vertaa käsitettä metafiktioon siten, että jos metafiktiivinen teksti reflektoi omaa fiktiivisyyttään ja muita tekstin ja tekstinulkoisen maailman välisiä ontologisia kysymyksiä, viittaa uudelleenkirjoitus tekstiin, joka vastaavalla tavalla heijastelee itseään osana valtavaa tekstien massaa yrittäen näin ikään kuin etsiä siitä omia juuriaan (Moraru 2001, 20). Samalla kun lukija tekee havaintoja esimerkiksi romaanin tyylistä, tematiikasta, eetoksesta tai vaikkapa rakenteesta, purkaa teksti itse hänen mahdollisia assosiointejaan muihin teksteihin.

Morarun käyttämät termit, kuten 'rewriting', 'retelling', 'recycling' ja 're-presenting', viittaavat kaikki nimenomaan tietoiseen aiempien tekstien käyttämiseen uuden tekstin materiaalina, mitä hän ainakin itse pitää perinteisempään intertekstuaalisuustutkimukseen nähden erottavana tekijänä (Moraru 2001, 17). Ainakin termiin 'rewriting' Moraru selvästi liittyy ajatuksen, että tähän liittyvä uudelleenkirjoittaminen viittaa tekstin halukkuuteen itse alleviivata muista teksteistä rakentuvaa luonnettaan: "This rewriting is usually – and strikingly – *there* in various degrees of obviousness

and thus relates to self-referential /self-reflexive literature in general and metafiction in particular" (Moraru 2001, 19). Jotta en omalta osaltani osallistuisi intertekstuaalisuuden käsitteen ryöstöviljelyyn, esitän *Timequaken* tästä näkökulmasta luettuna olevan paremminkin metatekstuaalinen kuin intertekstuaalinen romaani.

Termivalinnassa on tietenkin pari ongelmaa. Ensinnäkin termin nominimuoto, "metateksti", on varattu arkikielessä ja sanakirjamääritelmissä tarkoittamaan tekstin tai puheen itseään tarkentavaa tai täydentävää kommentointia. Joka tapauksessa Morarun tapa verrata uudelleenkirjoituksen käsitettään sekä perinteisempään intertekstuaalisuuden tutkimukseen että metafiktion antaa mahdollisuuden nähdä termin jopa varsin hyvin sopivan kirjallisuudentutkimuksen käsitteeksi kuvaamaan *Timequaken* kaltaista tekstiä. Kyse on yksinkertaisesti tekstistä, joka dekonstruoi esimerkiksi omaa tyyliään, rakennettaan, tematiikkaansa ja tapahtumiaan upottamalla itseensä viittauksia muihin teksteihin osoittaen näin niille "velkansa".

Toisaalta Moraru painottaa, että hänen uudelleenkirjoituksen terminsä ei viittaa kirjalliseen genreen. Juuri tämän askelen ottaminen saattaisi kuitenkin selventää muuten hieman epäselväksi jäävää merkityseroa intertekstuaalisuuden ja uudelleenkirjoittamisen välillä. Joka tapauksessa Moraru itsekin myöhemmin suorasanaisesti viittaa termillään nimenomaan tietynlaisiin (lue: ei kaikkiin) postmodernistisiin teksteihin, jotka muita selvästi havaittavammin rakentavat itsensä toisten tekstien varaan ja samanaikaisesti itse kirjoittavat auki viittauksiaan taustallaan häämöttäviin teksteihin:

To adapt here one of Manfred Pfister's observation, rewriting as "intertextuality" is not "just used as one device among others." In a significant area of postmodernism, it "is foregrounded, displayed, thematized and theorized as a central constructional principle." (Moraru 2001, 25.)

En välttämättä esitä metatekstuaalisuutta neologismiksi kirjallisuuden ja nimenomaan intertekstuaalisuuden tutkimuksen muutenkin rehevään käsiteviidaksoon. Pidän sitä kuitenkin suhteellisen hyvänä terminä kuvaamaan ainakin *Timequaken* tapaa käyttää ja havainnoida taustallaan kummittelevia muita tekstejä. Puhuttakoon siis metatekstuaalisesta romaanista tekstinä, jonka yksi keskeinen elementti on omien (inter)tekstuaalisten juuriensa reflektointi. Ainakin siinä määrin luotan käsitteeseen, että tässä tutkielmassa en aseta sitä enää hakasulkeisiin.

### 3.2 Uudelleenkirjoitus ja intertekstuaalisesti re-presentoiva kerronta

Tämän luvun pääasiallinen tarkoitus on kuitenkin käyttää intertekstuaalisuuden tutkimukseen kehitettyjä työkaluja kaivamaan esiin totuus *Timequaken* omaelämäkerrallisen kerronnan luonteesta. Tarkemmin ilmaistuna tarkoitus on paneutua siihen, kuinka romaani varsin selvästi osoittaa referentiaalisenkin tekijäkertojan olevan vain eräänlainen tekstuaalinen konstruktio. Tai mikäli tämä ehkä turhan paljon jälkistrukturalistiseen ajatteluun viittaava käsitepari tuntuu epämiellyttävältä, puhuttakoon vaikka kertojan itsestään kirjoittamasta sepitelmästä.

Christian Morarun toinen keskeinen teos, *Memorious Discourse* (2005), käsittelee intertekstuaalisuutta ja postmodernistista omaelämäkertaa yhdessä ja erikseen. Moraru pitää omaelämäkertaa perinteisesti muistollisena (memorial) diskurssina. Hänen tästä erottamaansa käsitettä "memorious" on lähes mahdotonta kääntää, mutta se tarkoittaa leimallisesti postmodernistisia tekstejä, joissa kertojan muistityö ja muistojen esittäminen viittaavat voimakkaaseen ja tekijäkertojan tiedostamaan intertekstuaaliseen toimintaan. (Moraru 2005, 31.)

Morarun mukaan tällaiset omaelämäkerrat perustuvat eräänlaiseen uudelleenesittämiseen eli representaatioon eivätkä kuvaukseen eli representaatioon sanan perinteisessä merkityksessä. Kyse on siis eräänlaisesta representaation representaatiosta, jossa kokonainen elämä, muistikuva tai niihin liittyvät kokemukset esitetään toisten jo olemassa olevien tekstien kautta. (Moraru 2005, 21.) Tästä myös johtuu päätelmä, että ainakin hänen kuvaamissaan postmodernistisissa omaelämäkertoissa tekijäkertojan ontologiaan ja romaanin intertekstuaalisuuteen liittyvät kysymykset ovat saman kolikon kaksi eri puolta (Moraru 2005, 29).

Christian Moraru ei vaikuta intertekstuaalisuuden tutkijana raskaansarjan teoreetikolta, vaan enemmänkin kokeilunhaluiselta koelaborantilta. Siitä huolimatta tai mahdollisesti juuri siitä syystä hänen ajatuksensa (metatekstuaalisesta) uudelleenkirjoittamisesta, samoin kuin hänen ajatuksensa intertekstuaalisesti re-presentoivasta (memorious) postmodernistisesta omaelämäkerrasta, näyttäisivät molemmat istuvan vastustamattoman hyvin *Timequaken* luentaan

Hyvä esimerkki tästä on kohta, jossa kertoja muistelee tyttärensä Lilyn tähdittämää koulunäytelmää Thornton Wildernin *Our Town*ista. Lily näyttelee Emilyä, joka traagisessa loppukohtauksessa hyvästelee maailman, kotiseudun, isän ja äidin, tikittävät kellot ja muut elämään turvaa tuovat arkiset asiat. Kertoja kertoo ajatelleensa surullisena tyttärensä teeskennellessä kuollutta aikuista,

että hän olisi 78-vuotias tämän kirjoittaessa ylioppilaaksi ja 82-vuotias tämän valmistuessa yliopistosta. Nyt, 74-vuotiaana, hän jatkaa viitaten Emilyn hyvästeihin:

I myself become sort of Emily everytime I hear that speech. I haven't died yet, but there is a place, as seemingly safe and simple, as learnable, as acceptable as Grover's Corners at the turn of the century, with ticking clocks and Mama and Papa and hot baths and new-ironed clothes and all the rest of it, to which I've already said good-by, good-by, one hell of a long time ago now.

Here's what that was: the first seven years of my life, before the shit hit the fan, first the Great Depression and then World War Two. (TQ, 21.)

Vonnegutin kirjoja lukenut tai hänen biografiaansa tutustunut tietää, kuinka merkittävä rooli 30-luvun lamalla ja toisella maailmansodalla on hänen kirjoihinsa ja epäilemättä myös hänen elämäänsä. Tarkasteltaessa tätä muistoa ja sen reflektointia huomaa välittömästi, kuinka kertoja tulkitsee elämäänsä yhden lempinäytelmänsä läpi, ja kuinka hän toisaalta tulkitsee näytelmää oman elämänsä läpi. Tämä näytelmä – jonka hän toivoisi itse kirjoittaneensa, kuten aikaisemmin luvusta 12 otetusta lainauksesta käy ilmi – värittää hänen hänen muistikuviaan ja suhtautumistaan omaan elämäänsä.

Toisena enemmän tai vähemmän sattumanvaraisena esimerkkinä otettakoon kohta ja siitä tehtävä huomio *Timequake*sta, missä molemmat Morarun pääajatukset yhdistyvät:

I say in speeches that a plausible mission of artists is to make people appreciate being alive at least a bit. I am then asked if I know of any artists who pulled that off. I reply, "The Beatles did."

It appears to me that the most highly evolved Earthling creatures find being alive embarrassing or much worse. Never mind cases of extreme discomfort, such as idealists' being crusified. Two important women in my life, my mother and my only sister, Alice, or Allie, in Heaven now, hated life and said so. Allie would cry out, "I give up! I give up!"

The funniest American of his time, Mark Twain, found life for himself and everybody else so stressful when he was in his seventies, like me, that he wrote as follows: "I have never wanted any released friend of mine restored to life since I reached manhood." That is in an essay on the sudden death of his daughter Jean a few days earlier. Among those he wouldn't have resurrected were Jean, and another daughter, Susy, and his beloved wife, and his best friend, Henry Rogers.

Twain didn't live to see World War One, but still he felt that way. (TQ, 1-2.)

Tässä kohdassa kertoja samastaa itsensä Mark Twainiin ja hänen kirjoituksiinsa monella tasolla. He ovat molemmat huumoristaan tunnettuja amerikkalaisia kirjailijoita, joiden näkemys elämään on suhteellisen traaginen tai pessimistinen. Liian spekulatiivista ei liene myöskään väittää, että tekijäkertoja näkee Twainin kirjoitusten vaikuttaneen voimakkaasti hänen omaan näkemykseensä itsestään ja elämästään, semminkin kun hänen tiedetään erilaisissa parateksteissa puhuvan Twainista hyvin usein.

Joka tapauksessa kertoja löytää tässä kohtaa anekdoottimaisesti toimivan katkelman kyseisen

kirjailijalegendan tekstistä, joka näyttäisi toimivan suhteellisen hyvänä parafraasina siitä, millainen kuva *Timequaken* kertojalla on elämästä. Vastaavanlaiset upotukset ovat hyvin taajaan toistuvia romaanin kerronnassa ja kieltämättä viittaavat morarulaiseen ajatteluun oman elämän representaatiosta jo kirjoitettujen tekstien kautta. Edellinen lainaus on vain yksi esimerkki monista sellaisista kohdista *Timequakessa*, jotka ovat hyvin selvästi asetettavissa analogiseksi Morarun ajatuksiin "memorious" omaelämäkerrallisesta tekstistä.

Vielä vähemmän spekulointia vaativa havainto liittyy kohdan sopivuuteen Morarun hahmottelemaan uudelleenkirjoitukseen. Tämä aivan romaanin alkupuolelle asetettu lainaus avaa ellipsin, joka sulkeutuu vasta romaanin loppupuolella eli ajanjärityksestä johtuvan toisinnon jälkeen tapahtuvassa Kilgore Troutin kunniaksi järjestetyssä juhlassa. Kuten jo todettua tässä juhlassa vieraina on tekijäkertojan läheisiä tai muita henkilöitä, jotka eri syistä ovat saaneet kutsun Troutin jäähyväisjuhliin. Kertoja huomaa, että yhtäkään jo edesmennyttä ihmistä ei ole paikalla. Kuitenkin läsnä kerrotaan olevan useita vieraita, jotka erehdyttävästi muistuttavat joitakin jo kuolleita henkilöitä:

Only the dead had doppelgängers at that party back in 2001. Arthur Garvey Ulm, poet and Resident Secretary of Xanadu, an employee of the American Academy of Arts and Letters, was short and had a big nose, like my war buddy Bernard W. O'Hare. (TQ, 205.)

Kuten kertoja toteaa, vaikka hänellä olisi voima manata ihmisiä henkiin, ei hän sitä tekisi. Tästä syystä jo edesmenneitä ihmisiä edustavat juhlassa heidän kaksoisolentonsa. (TQ, 205.) *Timequake* siis kirjoittaa tässä kohtaa uudelleen ja tietyssä mielessä konkretisoi ajatusta, jonka kertoja on ilmeisesti saanut lukiessaan Twainia. Näin romaanin alussa oleva eksplisiittinen viittaus Twainiin toimii myös metatekstuaalisena paljastuksena siitä, mistä *Timequakessa* niin mielenkiintoiselta tapahtumalta vaikuttava kutsuvieraiden esittely ylipäätään on saanut ideansa.

Morarun löydöksistä ja tutkimustuloksista voidaan erottaa ainakin tämän luvun kannalta kaksi selvästi muita keskeisempää asiaa. Ensin mainittakoon, että tällainen re-presentaatioon perustuva omaelämäkerta on välttämättä jonkinlainen kertovan subjektin itsensä uudelleentekeminen (self-(re)making) (Moraru 2005, 68). Muistojen toisiin teksteihin nojautuva kontekstualisointi, mikä *Timequakessa* ilmenee hyvin taajaan ja moniin suuntiin viitaten, ei tietenkään välttämättä sinällään tuhri omaelämäkerrallista allekirjoitusta. Kuitenkin omaelämäkerrallisesta uudelleenkirjoituksesta on selvästi luettavissa jonkinlainen "omaelämäkerrallisen referentiaalisuuden korvautuminen intertekstuaalisella viittauksella" (Moraru 2005, 56). Vielä yhdestä näkökulmasta: Tällaiset

omaelämäkerralliset romaanit voivat "heijastaa" maailmaa, mutta tämä maailma itsessään on heijastusten, tekstien ja tarinoiden maailma. Tästä syystä representaatio muuttuu re-presentaatioksi, joka käyttää jo kirjoitettua ja representoitua "maalaten maailman raskaana (pregnant) fiktioista". (Moraru 2005, 192.)

Christian Morarun tapaa käsitellä intertekstuaalisuuden teorioita voidaan pitää ainakin jossain määrin kokeellisena. Toisaalta hänen näkökulmaansa intertekstuaalisuuteen yleensä – sekä varsinkin suhteessa postmodernismiin – voidaan myös kuvata varsin pragmaattiseksi. Hän itse kiistää näkemyksensä intertekstuaalisuuttaan korostavista postmodernistisistä teksteistä viittaavan erityiseen kirjallisuuden lajiin, mutta kuitenkin hän alleviivaa poikkeuksellisen paljon tietoista aiempien tekstien kirjoittamista uudelleen. Hänen teoriansa sopii hyvin kuvaamaan *Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa ja siihen liittyvää toisiin teksteihin nojaavaa jonkinasteista sepitteellisyyttä. Varsinainen lukustrateginen takinkääntö edelliseen lukuun verrattuna voidaan kuitenkin havaita parhaiten klassisempien intertekstuaalisuuden teorioiden kautta.

### 3.3 Pseudohypotekstiään uudelleenkirjoittava palimpsesti

Edellisessä luvussa *Timequaken* kerronnallista upotusrakennetta tarkastellaan kannalta, joka "normaalissa" luennassa näyttää ilmeisimmältä. Omaelämäkerrallinen kerronta asetetaan kerronnan hierarkiassa fiktiivistä ylemmäksi sillä varsin hyvällä perusteella, että omaelämäkerrallinen kertoja näyttäisi metalepsiksistä ja muista lievistä hämäryyksistä huolimatta pitävän langat käsissään suhteellisen vahvasti. Olen vakuuttunut siitä, että kertojaa ja kerronnan tasoja tarkasteleva puhtaan narratologinen luenta tukisi kyseistä katsantoa, vaikka itse sen jätänkin tekemättä.

Suurin syy haluttomuuteeni suorittaa romaanista tarkempi narratologinen lähiluku on se, että vaikka se tukisikin edellisen luvun argumentointia, olisi asetelma joka tapauksessa mahdollista keikauttaa pääläelleen. Ensimmäinen ja ehkä ratkaisevin johtolanka tähän löytyy jo kirjan prologista, jossa kertoja avaa romaaninsa syntymää. Lainaus on kokonaisuudessaan luettavissa tutkielmani edellisessä luvussa, mutta muistutukseksi otettakoon tähän siitä osa:

[--]

I had recently turned seventy-three. My mother made it to fifty-two, my father to seventy-two. Hemingway almost made it to sixty-two. I had lived too long! What was I to do?

Answer: Fillet the fish. Throw the rest away.

This I did in the summer and autumn of 1996. Yesterday, November 11<sup>th</sup> of that year, I turned seventy-four. Seventy-four!

Johannes Brahms quit composing symphonies when he was fifty-five. Enough! American male novelists have done their best work by then. Enough! Fifty-five years is a long time ago for me now. Have pity!

My great big fish, which stunk so, was entitled *Timequake*. Let us think of it as *Timequake One*. And let us think of this one, a stew made from it's best parts mixed with thoughts and experiences during the seven months or so, as *Timequake Two*.

Hokay? (TQ, xi-xii.)

Intertekstuaalisuuden peruslähtökohtana voidaan pitää sitä, että kaksi tai useampi teksti ovat jonkinlaisessa suhteessa toisiinsa nähden. Yleensä ajatuksena on se, että on olemassa jonkinlainen pohjateksti, johon toinen teksti viittaa. Vaihtoehtoja on monia, mutta esimerkiksi Gérard Genetten terminologiassa edellistä nimitetään 'hypotekstiksi' ja jälkimmäistä 'hypertekstiksi'. Asiaan liittyvän tutkimuksen klassinen problematiikka puolestaan liittyy siihen, minkälainen ja kuinka havaittava näiden kahden tekstin välinen suhde on oltava, jotta voitaisiin puhua intertekstuaalisuudesta. Asiasta on useita mielipiteitä, mutta Genetten lähtökohta on se, että hyperteksti jollakin tapaa mukailee hypotekstiä tai ainakin se olisi erilainen, mikäli jälkimmäistä ei olisi olemassa. (Genette 1982, 11-12.)

Ilmeisin edellisestä *Timequake*-lainauksesta nouseva ajatus on tarkastella yhtenä kirjan monista hypoteksteistä Ernest Hemingwayn pienoisromaanina *The Old Man and the Sea*. Ainakin *Timequaken* monet "kalaisat" metaforat ja melko runsas merellinen tematiikka saavat motivaationsa suurelta osin kyseisestä Hemingwayn klassikosta. Morarulaisesta lukutavasta käsin lainauksesta voitaisiin puolestaan probelmatisoitavaksi nostaa esimerkiksi se, kuinka kertoja käyttää Hemingwayn romaanista saamaansa ajatusta anekdoottimaisena oman romaaninsa rakenteellisena dispositiona.

Tässä kohtaa tartun kuitenkin siihen, kuinka kertoja hyvin selvästi implikoi *Timequaken* olevan jonkinlainen uudelleenkirjoitettu versio täysin fiktiivisen romaanin käsikirjoituksesta. Hän antaa varsin selvästi ymmärtää, että romaanin fiktiivinen tarina on ainakin jonkinlaisessa muodossa ollut olemassa jo pitkän aikaa, mutta itse julkaistussa romaanissa oleva omaelämäkerrallinen kerronta on syntynyt vasta suhteellisen hiljattain eli lisätty tekstin joukkoon jälkikäteen. Luvattu lukustrateginen takinkääntö perustuukin *Timequaken* kerronnan tasojen suhteen määrittelemiseen uudelleen intertekstuaalisuuteen liittyvin tutkimuksellisin käsittein.

Hypo- ja hypertekstin käsitteiden lisäksi Gérard Genette esittelee teoksessaan *Palimpsestes: la*



*littérature au second degré* (1982) termin pseudohypoteksti (Genette 1982, 435). Termillä voitaneen karkeasti ottaen tarkoittaa mitä tahansa romaanin kertojan tuntemaa tekstiä, jota ei kuitenkaan tekstiin nähden ulkoisessa todellisuudessa ole olemassa. Yhtenä kotimaisesta kirjallisuudesta tuttuna esimerkkinä otettakoon Pirkko Saision *Punainen erokirja* (2003). Romaani alkaa siten, että kertoja kertoo hukanneensa uuden romaaninsa käsikirjoituksen, jonka työnimen kerrotaan olleen "Punainen erokirja" (Saisio 2003, 15- 16). Tämä kadonnut käsikirjoitus, joka siis todistettavasti on todellinen vain romaanin kertojalle, toimii julkaistun tekstin pohjatekstinä, pseudohypotekstinä. Lukijan tuntema *Punainen erokirja* perustuu siis samannimisen pseudohypotekstin (konkreettiseen) uudelleenkirjoittamiseen. Ilmiö on täsmälleen sama kuin *Timequakessa*, jossa kertoja ilmoittaa kirjoittaneensa oman romaaninsa uudelleen "edes haille kelpaamattoman" käsikirjoituksen pohjalta.

Genetten juurimetaforanaan käyttämä palimpsesti tarkoittaa karkeasti ottaen mitä tahansa kahden tekstin välistä muistuttavuutta. Siihen liittyvä uudelleenkirjoittamisen ajatus implikoi sen, että jälkikäteen tuotettu teksti on imenyt itseensä jotakin edeltäjästään. Toisin sanoen jälkimmäinen teksti on ikään kuin johdettu (dérivé) aiemmastaan (Genette 1982, 12). Mikäli intertekstuaalisuus ymmärretään genetteläiseen tapaan jonkinlaisena tekstien kronologistemporaalisena kerrostumisena, on *Timequakea* välttämätöntä lukea siten, että romaanin omaelämäkerrallinen kerronta mukailee fiktiivistä tarinaa tai on jollakin tapaa johdettu siitä. Toisin sanoen romaani on ymmärrettävä siten, että kertoja asettaa oman elämänsä tapahtumat analogisiksi fiktiiviseen tarinaan nähden. Mikäli asiaa katsotaan tästä näkökulmasta ei tietenkään näytä kovinkaan pulmalliselta tehtävältä pohtia, mistä esimerkiksi kertojan omaelämäkerrallisissa sattumuksissa kulminoitua individualismiin liittyvä skeptisyys kumpuaa.

Mikäli *Timequakea* siis halutaan lukea omaelämäkerrallisena romaanina on syytä pitää mielessä tiettyjä asioita: "Timequake Onen" havaitseminen omaelämäkerrallisen kerronnan pseudohypotekstiksi aiheuttaa saman ilmiön, jota Moraru painottaa postmodernistisissä intertekstuaalisissa omaelämäkertoissa eli omaelämäkerrallisen referentiaalisuuden korvautumisen intertekstuaalisella viittauksella. Referentiaalisen kertojan kirjoittaessa katkelmia ja muistoja, jotka ovat vaikuttaneet pseudohypotekstiksi havaitun fiktiivisen tarinan syntymään, on ainakin teoreettisesti mahdollista ajatella hänen samalla lukevan elämäänsä tätä pseudohypotekstiä vasten. *Timequakessa* omaelämäkerrallisen allekirjoituksen korvautuminen intertekstuaalisuudella onkin moninkertainen, sillä omaelämäkerrallinen kerronta mukailee jo lähtökohtaisesti fiktiivisen tarinan tematiikkaa, minkä lisäksi se myös hyvin pitkälti rakentuu muiden teksteistä muodostettujen anekdoottien varaan. Näyttäisikin siltä, että jos jossakin romaanissa, niin ainakin *Timequakessa*

omaelämäkerrallinen kerronta perustuu representaation sijasta re-presentaatioon.

### 3.4 Palimpsesti "fileeroidun" käsikirjoituksen ja metaleptisen romaanin selittäjänä

Mikko Keskinen kritikoit artikkelissaan "Kriittisiä transpositioita" (1996) monia keskeisiä intertekstuaalisuuden tutkimuksellisia avainkäsitteitä. Palimpsesti-termin käyttäminen *Timequaken* lukumonokkelina on järkevää Gérard Genetten termille antamassa merkityksessä, mutta myös termin varsinaiseen merkitykseen liittyvä problematisointi on romaanin kannalta mainitsemisen arvoinen. Luodattaessa kriittisesti Genetten palimpsestille antamaa merkitystä Keskinen tulee avanneeksi näkökulman, joka on hyvin käyttökelpoinen tarkasteltaessa *Timequaken* upotusrakennetta. Otettakoon tämä Keskinen vaihtoehtoinen näkökulma suorana lainauksena, koska tiividydestään huolimatta lähes hämmästyttävän laajakatseista tekstiä on tarkoituksenmukaisesti kääntää parafrasiksi:

Genetten operationaalinen tapa käyttää palimpsesti-terminä viittaa tietoiseen uudelleenkirjoittamiseen, motivointiin ja semanttiseen riippuvuussuhteeseen kahden tekstin välillä. Tuskin mikään voisi olla kauempana palimpsestin kirjaimellisesta ja historiallisesta merkityksestä. Kirjoituskäytäntöjen historiaan liittyvänä terminä palimpsesti tarkoittaa pergamenttia tai vastaavaa materiaalia, josta kirjoitus on osittain tai kokonaan raaputettu pois uuden tekstin tieltä. Vanha teksti on siis ainakin osittain luettavissa uuden alta, mikä on mahdollistanut muussa tapauksessa tuhoon tuomittujen dokumenttien säilymisen historiantutkijoiden käyttöön. Kirjoituskäytäntönä palimpsestinen kirjoitus siis *ei* ollut variaatio vanhasta, pois raaputetusta tekstistä, vaan päinvastoin: kahden tekstin välinen suhde oli sattumanvarainen ja semanttisesti motivoimaton. Jos historiallisen palimpsestin kahden tekstin välillä haluaa nähdä intentionaalista suhdetta, niin kyse on korkeintaan negatiivisesta merkityksestä: entinen, poistettava teksti oli kirjoittajan mielestä vähäarvoinen ja jouti siksi väistymään uuden tieltä. (Keskinen 1996, 35-36.)

Puhuttaessa palimpsestista genetteläisessä mielessä kääntyy *Timequaken* kerronnallisen upotuksen merkityssuhteiden kulkusuunta edellisessä luvussa esittämäni nähden pääläelle. On kuitenkin kiintoisaa havaita myös se, kuinka hyvin Keskinen määritelmä palimpsestin varsinaisesta merkityksestä toimii dispositiona koko romaanin kerronnalliselle lähtökohdalle, jota myös edelliseen alalukuun asetettu lainaus *Timequaken* prologista purkaa.

Mikäli *Timequaken* omaelämäkerrallista ja fiktiivistä kerrontaa tarkastellaan rinnakkain voidaan edellisestä tuskin löytää montakaan sattumusta, joka olisi ainakaan täysin semanttisesti motivoimaton pseudohypotekstiksi havaittuun pohjatekstiinsä nähden. "Fillet the fish, throw the rest away" asettuu kuitenkin suoraan analogiaan myös suhteessa Keskinen huomioon, että "jos historiallisen palimpsestin kahden tekstin välillä haluaa nähdä intentionaalista suhdetta, niin kyse on korkeintaan negatiivisesta merkityksestä", sillä jotain romaanin kertojan mielestä kelvotonta materiaalia on pyyhitty pois.

Väite on todennettavissa siten, että kaikilta osin *Timequaken* fiktiivinen kerronta ei ole vain pseudohypotekstiä. Näyttää hyvin vahvasti siltä, että romaanin tietyt luvut ovat sellaisenaan osia fiktiivisen romaanin alkuperäisestä käsikirjoituksesta. Tällaiselta näyttävät ainakin ne kohdat, joissa kertoja on etäisimmillään pääkertojasta eli ekstradiegeettisestä kertojasta. Esimerkiksi sopii vaikkapa fiktiivisen tarinan kohta, joka kertoo Abraham Lincolnin murhasta ja sen ympärille keksitystä John Wilkes Boothin romanssista. Ennen tätä lukua selvästi ekstradiegeettinen kertoja toteaa: "The assassination was a major event in *Timequake One*". Siirryttäessä seuraavaan lukuun tapahtuu hyvin selvä muutos suhteessa kertojaan, joka vain referoi pseudohypotekstiksi havaittua "Timequake Onea". (TQ, 194-197.)

On täysin perusteltua ajatella, että edellä mainittu ja siihen vertautuvat kohdat romaanissa ovat kohtia, joissa niin sanotusti pergamentista on tarkoituksella jätetty raaputtamatta siinä aiemmin ollut teksti. Tästä näkökulmasta *Timequakessa* on kuin onkin kaksi eri kirjaa. Tai oikeammin sanottuna: Romaani ei ole ainoastaan pseudohypotekstin päälle kirjoitettu palimpsesti genetteläisessä mielessä. Vain hieman vertauskuvallisesti ilmaistuna pergamentissa on myös kohtia, joista alkuperäinen teksti on pyyhitty pois vain osittain tai ei lainkaan. Asian katsominen tältä kannalta saattaa antaa mielekkäämmän tai ainakin huvittavamman näkökulman esimerkiksi kertojan ontologisen statuksen vaihteluun kuin perinteinen narratologinen puurtaminen.

Kokoavasti ilmaistuna todettakoon, että *Timequake* on romaanina hyvin monelta osin selitettävissä palimpsestin käsitteellä. Genetteläinen merkitys sopii romaanin luentaan huomattavasti paremmin kuin useisiin muihin romaaneihin, joihin sitä kyseisessä merkityksessä on sovellettu. "Timequake One" on selvästi havaittavissa koko romaanin (pseudo)hypotekstiksi, joka läsnäolonsa havaittavuuden vaihdellessa joka tapauksessa kulkee omaelämäkerrallisen kerronnan eli "Timequake Twon" semanttisena motivoijana. Romaanista on siis mahdollista suorittaa ainakin osittain edelliseen lukuun verrattuna päinvastainen luenta. Tässä luennassa omaelämäkerrallinen kerronta ei selitä fiktiivistä tarinaa, vaan ainakin semanttisella tasolla asetelma on perusteltua nähdä päinvastoin.

Otettaessa huomioon palimpsestin varsinainen merkitys käy ilmi, että kaikkea tästä osin fiktionaalistetusta fiktiivisen romaanin käsikirjoituksesta ei ole hukattu, vaan tietyt osat siitä ovat havaittavissa niin sanotusti paljaalla silmällä ja ilman intertekstuaalisuuden arkeologin työkaluja. Jos asian havaitseminen ei kokonaan poista esimerkiksi outouden tai huojuvuuden tunnetta, jonka

muiden muassa Gérard Genette liittää kerronnallisen metalepsiksen havaitsemiseen, niin ainakin se vähentää niitä huomattavasti antaessaan niille varsin järkeistetyt selityksen verrattuna sinällään mielenkiintoiseen narratologiseen analyysiin, joka usein tällaisissa tapauksissa on kuitenkin taipuvainen ajautumaan ainakin jossain määrin metafysiikkaan johtaville laduille.

### 3.5 Havaintopsykologinen näkökulma *Timequaken* luetaan ja identiteettiin

Tähänastinen lähde–vaikutus-suhdetta ja ainakin jossain määrin tekijän intentiota painottava näkökulma *Timequaken* intertekstuaalisuuteen vaikuttaa lupaavalta lähtökohdalta romaanin tekstuaalisen identiteetin kuvaamiseen. Lähestymistapaan sisältyy kuitenkin tiettyjä ongelmia, jotka lienee syytä purkaa ja etsiä niihin vaihtoehtoinen näkökulma.

Ensinnäkin tekijän intention painottaminen on väkisinkin jossain määrin spekulatiivista. Vaikka romaani *Timequaken* tapaan itse jättäisi jälkiä hypoteksteistään, on niiden havaitseminen ja niiden merkityksen arvioiminen tekstin kannalta lukijasta riippuvaista toimintaa. Hyvin konkreettiseksi esimerkiksi käy se, että Janika Hakala, joka pro gradu -tutkielmassaan tarkastelee *Timequaken* omaelämäkerrallisuuden problematiikkaa, sivuuttaa koko romaanin intertekstuaalisen luonteen täysin. Toisaalta olisi myös sinisilmäistä ajatella, että romaanin metatekstuaalisuus kykenisi tai edes pyrki havaitsemaan kaikki hypotekstinsä. Jo pelkästään *Timequaken* metafiktiivisyys antaa syyn ajatella, että koko amerikkalaisen postmodernistisen kirjallisuuden perinne on osa sen (inter)tekstuaalista identiteettiä.

Toinen ongelma liittyy romaanista eriteltävissä olevien tekstien suhteisiin. Tämä ongelma on myös jossain määrin edellistä vakavampi. Romaanin tähänastisessa tarkastelussa *Timequaken* lukija joutuu eräänlaisen tekstien kerrostumiseen liittyvän paradoksin äärelle. Havaittaessa romaani kirjaksi kirjasta ja kirjoittamisesta on suhteellisen tarkoituksenmukaista ajatella, että referentiaaliseen kerrontaan upotetut viittaukset eivät viittaa ainoastaan omaelämäkerrallisen kerronnan hypoteksteihin, vaan myös fiktiivinen kerronta on niille jotakin velkaa. Toisaalta viimeistään *Timequaken* niin sanotun sisäisen palimpsestisuuden tullessa havaituksi on ymmärrettävä, että romaanin omaelämäkerrallista kerrontaa ja siihen liittyvää hypotekstien uudelleenkirjoittamista ohjaa "Timequake Oneksi" nimetty pseudohypoteksti.

Koko tämän tekstuaalisen kudoksen ytimessä on tekijäkertojan oma nimi, joka – kuten Christian Moraru hieman foucaultmaisesti kirjoittaa – on ymmärrettävä tekstinä jo itsessään (Moraru 2005,

86). Toisin sanoen tekijäkertojan allekirjoitukseen eli luetaan omasta elämästään sekoittuu valtava määrä toisia tekstejä. Tämä (inter)tekstuaalinen kudus selittää ja motivoi fiktiivistä kerrontaa ja toimii sen hypotekstinä. Samalla se kuitenkin itsessään tulee sekä uudelleenkirjoitetuksi että luetuksi (pseudo)hypotekstistään käsin, joka siis toimii sen semanttisena motivoijana.

Niin sanottu lähde–vaikutus-näkökulmaa painottava *Timequake*-luenta onkin ongelmallinen sen vuoksi, että romaanin sisältämiä "tekstuaalisia yksiköitä" on mahdotonta asettaa temporaaliseen suhteeseen sen perusteella, mikä teksti on seurausta mistäkin. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on aina ymmärrettävissä jonkinlaisena tekijän luentana omasta elämästään. Jos ajatellaan, kuten Roland Barthes muiden muassa teoksessaan *S/Z* (1970), että tekijä on tekstien pluraliteetti (Barthes 1970, 5-10), on ymmärrettävä, että omaelämäkerrallinen teksti on aina jonkinlainen luenta tästä pluraliteetista. Tällaisen luennan voidaan ajatella olevan eräänlainen konteksti koko *Timequake*-romaanille, sillä jotakin sen kaltaista on oltava sekä omaelämäkerrallisen kerronnan että myös fiktiivisen tarinan takana. Näyttäisihän romaani tarjoavan omaelämäkerrallista kerrontaa fiktiivisen tarinan lukuohjeeksi.

Kuitenkin myös romaanin omaelämäkerrallinen kerronta nojaa vahvasti toisiin teksteihin. Näin ollen tekijän luetaan itsestään eli tekstiin, jota hänen nimensä otsikoi, sekoittuu suuri määrä muita tekstejä. Nämä tekstit asettuvat tekijän elämästään tekemää luentaa merkitseviksi teksteiksi, mutta kuitenkin ne tulevat itsekkin luetuksi kontekstualisoituna juuri tätä "omaelämäkerrallista" luentaa vasten. Viimeistään omaelämäkerrallisen ja fiktiivisen kerronnan havaitseminen palimpsestiksi termin kaikissa mahdollisissa merkityksissä osoittaa, että romaanista on yksinkertaisesti mahdotonta lukea esiin yhtä tekstiä, josta tekstien kerrostumisen purkamisessa temporaalisessa mielessä voisi päästä edes alkuun.

*Timequaken* intertekstuaalista identiteettiä on siis vaikea tarkastella tekstien kerrostumisena, joka ajatuksena kulminoii genetteläistä tai muita tekstien kronologistemporaalisuutta korostavia näkökulmia intertekstuaalisuuteen. Paremminkin on puhuttava tekstien toisiinsa sulautumisesta tai verkottumisesta, sillä niin sanotun johdannaisuuden määrittely tuntuu mahdottomalta tehtävältä. Mikäli tekstit ovat päällekkäin, ovat ne sitä niin kuin epäsiisti rankapino, josta päällimmäisen puun poimiminen on tuskastuttava tehtävä. Jos puun toinen pää onkin kasan päällimmäisenä, on sen toinen pää jumissa usean muun rangan alla.

Owen Miller tarjoaa artikkelissaan "Intertextual Identity" (1985) näkökulman

intertekstuaalisuuteen, josta voidaan johtaa kenties ainoa edes näennäisen ristiriidaton näkökulma *Timequaken* tekstuaalisen identiteetin paradoksaalisuuteen. Miller liittyy intertekstuaalisuuden teoretisoijiin, jotka hylkäävät perinteisen käsityksen intertekstuaalisuudesta tekstin juurien etsimisenä. Toisin sanoen hän pyrkii ainakin teoreettisessa mielessä irrottautumaan ajattelusta, jossa intertekstuaalisuus tarkoittaa nimenomaan tekstien kronologistemporaalista kerrostumista.

Miller esittää tekstin identiteetin tarkasteluun vaihtoehtoista lähtökohtaa, jossa tekstien vaikutussuhteiden määrittävänä tekijänä ovat sekä lukijan tekemät havainnot että se, minkä tekstin lukija asettaa etusijalle. Millerin ajatuksen mukaan lukijan havaintoa kohdetekstin (focused text) ja sen taustalla olevien tekstien suhteesta ohjaa samanaikaisesti sekä syyn että seuraamuksen logiikka. (Miller 1985, 30). Lukijan havainnossa hypotekstit vaikuttavat (esimerkiksi semanttisesti) kohdetekstiin, mutta juuri kohdetekstissä tapahtuva ja lukijan havaitsema uudelleenkirjoittaminen viittaa siihen, että nämä hypotekstit on ymmärrettävä jonkinlaisina lisäkkeinä, jotka ikään kuin tulevat luetuksi kohdetekstiä vasten.

Miller kehittää ajatuksistaan havaintopsykologisen vertauskuvan, jossa tekstin ja intertekstin suhde on sama kuin kuvion suhde taustaansa. Kuvion katsoja joutuu jatkuvasti valitsemaan, kumman asettaa etusijalle. Kyse ei välttämättä ole edes tietoisesta valinnasta, vaan aivojen reseptorisolujen väsyessä yhteen näkökulmaan, vaihtuu katsojan (eli lukijan) näkökulma siihen, kumpaa hän pitää priorisena. (Miller 1985, 35.) *Timequaken* kohdalla analogia on havainnollistava tarkasteltaessa omaelämäkerrallista ja fiktiivistä kerrontaa sekä yhdessä että erikseen.

Tarkastellessaan pelkästään *Timequaken* omaelämäkerrallista kerrontaa lukija havaitsee olevansa jatkuvasti vähintään kahteen suuntaan avautuvan valintatilanteen äärellä. Ensinnäkin tarjoutuu vaihtoehto biografistisesta luennasta eli tekstistä tekijäkertojan luentana elämästään, jota anekdoottimaisesti kuvittaa suuri joukko viittauksia moniin tunnettuihin romaaneihin. Kuitenkin asian kerran karatessa mieleen on mahdotonta sulkea pois ajatusta, että juuri viittausten kohteena olevat tekstit määrävät sen, minkälainen luenta kertojan elämästä on tehty tai tehtävissä. Yksinkertaisesti: viittaako kertoja esimerkiksi Mark Twainin sentimentaalisiin kirjoituksiin siksi, että ne sopivat hyvin kuvaamaan hänen elämäänsä, vai sopivatko ne kertojan elämään niin hyvin juuri sen vuoksi, että ne vaikuttavat tekijän tapaan tulkita omaa elämäänsä? Onko ihmisen kova kohtalo saada toistuvasti "uusia peräaukkoja" jotenkin kirjoitettu sisään tekijäkertojan elämään vai johtuuko se siitä, että George Bernard Shaw on sanonut, että "having lived as long as he had, he was at last sufficiently wise to serve as a reasonably competent office boy" (TQ, 121)?

Sama dualismi leimaa omaelämäkerrallisen kerronnan ja fiktiivisen tarinan suhdetta. Lukijan on mahdollista seurata kertojan vihjeitä, jotka osoittavat mistä hänen elämänsä tapahtumista, lukemistaan teksteistä tai vaikkapa kuulemistaan vitseistä fiktiivisen tarinan tapahtumat nousevat. Romaanin havaitseminen palimpsestiksi sekä genetteläisessä että lähes vertauskuvattomassa mielessä aiheuttaa kuitenkin jälleen päinvastaisen ilmiön. Ehkäpä kertojan elämästä kertovat sattumukset ja hänen tapansa suhtautua niihin ovat valikoituneet sen perusteella, kuinka hyvin ne pystyvät vastaamaan fiktiivisen tarinan tai muiden hypotekstien tematiikkaan, eetokseen tai yleensäkin niiden semanttisiin vaatimuksiin. Toisin sanoen kuvion ja taustan suhde vaihtavat jälleen paikkaa.

Mikäli Owen Millerin ajatukset yksinkertaistetaan äärimmilleen voidaan niistä johtaa kysymys siitä, tahtooko *Timequake* tulla luetuksi omaelämäkerrallisena kirjallisuutena vai jonakin muuna. Uskallan väittää, että juuri tämä kysymys on yksi niistä, joilla romaani leikkii suhteellisen tietoisesti. Asian voi havaita jo kahdesta melko yksinkertaisesta kysymyksestä: Viittaako romaanin omaelämäkerrallinen allekirjoitus, "Call me Junior", Herman Melvillen romaaniin vai kertojan nimeen Kurt Vonnegut, Jr.? Onko kirjan motto parafrasi romaanista ja sen kahdesta kerronnan tasosta vai muistutus siitä, että romaanissa esiintyvien henkilöiden muistuttavuus toisiinsa tai todellisiin henkilöihin nähden on pelkkää sattumaa? Kuten olen aikaisemmin todennut, nämä kysymykset ovat periaatteessa sivuutettavissa vain "(inter)tekstuaalisena leikinlaskuna". Kuitenkin jo pelkästään tähän yksinkertaiseen sivuuttamiseen liittyy enemmän tai vähemmän tietoinen ratkaisu valita yksi lukutapa toisen yli. Toisin sanoen valinta koskien sitä, kiinnittääkö huomion kuvioon vai sen taustaan.

Millerin ajatus on lupaava ja sen kyky kuvata esimerkiksi *Timequaken* (inter)tekstuaalista identiteettiä ja siihen vaadittavaa lukutapaa vähintäänkin hyvä. Verrattomaksi se muuttuu tilanteessa, jossa siihen lisätään jo viittauksen kohteena olleesta artikkelista poimittu Mikko Keskisen tarkennus:

Millerin analogia on kiintoisa, mutta ei sekään viaton. Hän nimittäin jättää mainitsematta juuri sen ilmiön, joka tekee tausta-kuvio-dialektiikasta niin kiehtovan. Kyse on havainnon sukkuloimisesta kahden mahdollisen kuvion välillä: yksi ja sama hahmo on sekä kaksi kasvottaista profiilia että maljakko; sekä jäniksen että ankan pää. Mikä on tällaisen hahmon tai tekstin identiteetti? Yksi johon sisältyy kaksi mutta joka ei koskaan ole olemassa molemmat yhdistävänä entiteettinä? Kaksi jotka ovat yhdessä vain silloin, kun niiden välillä ei ole ehditty tehdä valintaa? Tällaiset kysymykset osoittavat, että analogia dramatisoi hyvin tekstin häilyvää identiteettiä ja samalla osoittaa, kuinka vastaanotto muuttaa havaittavan valitsemalla jonkin tarkastelupisteen primaariksi. Primaarisuus ja sekundaarisuus, kuvio ja tausta, teksti ja interteksti ovat siis lukemiseen liittyviä ukronistisia ilmiöitä, eivätkä signifikaation tasolla kytkeydy teosten

kirjoittamisen kronologiaan. (Keskinen 1996, 45.)

Keskisen "transpositio" ei tässä kohtaa muuta kovinkaan paljon Millerin perusajatusta. Se kuitenkin kohdistaa – ainakin *Timequaken* luennan kannalta – merkittävällä tavalla fokuksen kiinteämmin siihen, kuinka kaksi tai useampi teksti ovat läsnä samanaikaisesti nimenomaan siten, että lukija tunnistaa tekstin eri aineksista rakentuvan koostumuksen eli erottaa kaksi (tai usemman) eri kuviota, jotka ovat katsojan eli lukijan mielessä läsnä samanaikaisesti ja erottamattomina mutta jotka hänen on mahdotonta sovittaa havaintoonsa eli tässä tapauksessa tulkintaansa samanaikaisesti. Analogia on mahdollista vetää myös hyvin konkreettisesti *Timequake*sta tehtävään luentaan, johon ei ole yhtä oikeaa vaihtoehtoa. Lukijan on jatkuvasti sukkuloitava sen välillä, lukeeko hän romaania esseemäisenä omaelämäkerrallisena tekstinä, joka selittää kesken jäänyttä fiktiivistä tarinaa vai antaako hän periksi havainnolle siitä, kuinka romaanin (inter)tekstuaalinen identiteetti vääjäämättä horjuttaa koko omaelämäkerrallisen kerronnan ja samalla siis myös tekijäkertojan "referentiaalista identiteettiä".

Sekä Miller että Keskinen käyttävät erilaisia kuvia tekstin identiteetin vertauskuvina. Koska he molemmat puhuvat teksteistä yleensä, joutuvat he myös käyttämään varsin yleisiä vertauksia. Vaikka ainakin Keskisen vertauskuvat innoittavatkin *Timequaken* lukijan mielikuvitusta jo sellaisenaan, on myös olemassa kuva, joka on kuin tehty sopimaan eräänlaiseksi lukuohjeeksi Vonnegutin romaanille. Kyse on Kurt Vonnegutin omakuvasta vuodelta 1981, joka lähemmin tarkasteltuna muodostaa niin kiinteän analogian sekä tässä alaluvussa käsitellyn intertekstuaalisuuden teorian että *Timequake*-romaanin välillä, että vertauskuvan sijaan uskallan ainakin varovasti puhua dispositiosta:



Kuvassa on havaittavissa hahmo, joka tietyiltä piirteiltään muistuttaa Kurt Vonnegutia. Tämä muistuttavuus on kuitenkin sen verran etäistä, että mikäli tekijän nimeä ei tiedettäisi, voisi se



hyvinkin jäädä huomaamatta. Kuvaan upotettu tekijän allekirjoitus ei siis ainoastaan signeeraa kuvaa ja liitä sitä hänen tuotantoonsa, vaan myös nimeää kuvatun kohteen. Kuvataiteen tutkimuksessa ei ole tapana puhua omaelämäkerrallisesta allekirjoituksesta, mutta tämän kuvan kohdalla ajatus on siihen nähden hyvin analoginen: allekirjoitus kertoo sen, kuka teoksen on laatinut sekä sen, ketä sen on tarkoitus kuvata.

Vaikka kuvassa onkin havaittavissa edellä esitetyn kaltainen allekirjoitus, on siitä myös helppo todeta, ettei kuva ei ole ainakaan realistinen omakuva, vaan jonkinlainen yksinkertaistettu, muunneltu tai kirjallisuudentutkimuksen termein ilmaistuna fiktionaalistettu versio tekijästä. Yksinkertaisesti: kuva on Kurt Vonnegutin tekemä kuva itsestään, josta kuitenkin on melko hankalaa vetää kovin pitkälle meneviä johtopäätöksiä siitä, minkä näköinen kuvan piirtäjä todellisuudessa on.

Nämä näyttäisivät selvästi olevan ilmiöitä, jotka kyseinen kuva ja *Timequake*-romaani jakavat keskenään. Mikä tekee kuvasta disposition hahmotellulle (inter)tekstuaaliselle näkökulmalle *Timequakeen* on tapa, jolla allekirjoitus on upotettu siihen. Kuvassa allekirjoitus sulautuu osaksi hahmon kiharaista hiuspehkoa siten, että nopealla silmäyksellä koko allekirjoitus saattaa jäädä havaitsematta. *Timequakessa* omaelämäkerrallinen allekirjoitus tuskin jää havaitsematta, mutta täysin analogisesti se sulautuu erottamattomalla tavalla osaksi fiktiivistä tekstiä. Toisin sanoen esimerkiksi *Timequaken* omaelämäkerrallisesta kerronnasta havaittavat päiväykset, dokumentoinnit ja muut vastaavat osoittavat tekijään hyvinkin voimakkaasti tämän referentiaalisuutta alleviivaten. Samalla kuitenkin tapa, jolla tämän allekirjoituksen sisältämä teksti sulautuu osaksi muita (fiktiivisiä) tekstejä, pakottaa huomatuksi tullessaan irtautumaan referentiaalisesta lukutavasta ainakin sanan tiukimassa merkityksessä.

Ennen kaikkea dispositioksi asetettu kuva havainnollistaa sitä, kuinka lukijan on sukkuloitava eri primaaristen huomionkohteiden välillä. Esimerkkikuvaa katsoessa huomaa täsmälleen saman ilmiön, mistä Mikko Keskinen kirjoittaa tarkentaessaan Owen Millerin ajatuksia. Kuvan katsojan on ainakin lähes mahdotonta tarkentaa katseensa kuvassa näkyvään hahmoon ja siihen upotettuun allekirjoitukseen samanaikaisesti. Kumpikin on samanaikaisesti läsnä, mutta katsottaessa hahmoa kokonaisuutena, muuttuu allekirjoitus osaksi hahmon hiuspehkoa. Toisaalta fokuksen kiinnittyessä allekirjoitukseen itseensä, vastustavat aivojen reseptorit itse hahmon sisällyttämistä havaintoon, vaikka katsoja varmasti tiedostaa sen yhä olevan läsnä.

*Timequaken* lukija näyttäisi olevan lähes täysin saman "ongelman" äärellä. Tuijottaessa romaanin omaelämäkerrallisen allekirjoituksen referentiaalisia aineksia joutuu ummistamaan silmät sen ympärillä ja siihen kiinteästi liittyvältä intertekstuaalisuudelta. Toisin sanoen romaanin hyvin monikerroksisesta intertekstuaalisuudesta koostuva kokonaiskuva katoaa näkyvistä. Toisaalta viimeistään vaihdettaessa päähän lähilukulasit on välttämättä todettava, että tekijän referentiaalinen allekirjoitus uppoaa tai sulautuu muihin (fiktiivisiin) teksteihin tavalla, minkä huomaamisen jälkeen allekirjoitusta ei ole enää mahdollista lukea ainoastaan romaanin tekijän signeerausena tai referentiaalisena viittauksena, vaan yksinkertaisesti romaanin yhtenä merkitsevänä (inter)tekstinä.

### 3.6 Metatekstuaalinen autofiktio

Valmiiksi teoretisoiduista omaelämäkerrallisen kirjallisuuden lajeista *Timequake* asettuu epäilemättä lähimmäksi alun perin Serge Doubrovskyn lanseeraamaa autofiktiota. Yleensä termillä tarkoitetaan tekstejä, joissa päähenkilönä toimii tekijän nimeä kantava hahmo mutta joissa myös todellinen elämä ja fiktio asettuvat selvästi päällekkäin (Zipfel 2008, 36-37). Autofiktiivinen teksti näyttäisikin kaikissa tapauksissa olevan vähintään kahden eri tekstin risteymä. Oikeastaan tämän vaatii jo termin määritelmä sekä termissä itsessään toisiinsa liittyvät käsitteet *auto* ja *fiktio*: kyse on oman elämän ja jonkin ei-todellisen tai keksityn hybridistä.

Autofiktio-yhdyssanan edusosa – "fiktio" – viittaa niin moneen kertaan problematisoituun asiaan, että kun siihen vielä lisätään määriteosa – "auto" – ollaan jo lähtökohtaisesti sekä vaikeasti määriteltävän että tästä johtuen myös heikosti määrittelevän termin äärellä. Joka tapauksessa autofiktion käsite on siinä mielessä hämäävä, että vain hyvin harvoin, jos koskaan, käsitteen teoretisoijat puuttuvat varsinaisesti siihen, mikä tekstissä on fiktiivistä sanan arkimerkityksessä ja mikä puolestaan esimerkiksi biografistisessa mielessä totta. Huomio onkin paremminkin syytä kiinnittää siihen, kuinka ja millä keinoilla omaelämäkerrallista tekstiä kertovan subjektin minäkuva on tuotettu. *Timequakessa* tämä tapahtuu siten, että tekijäkertoja kirjoittaa elämäntapahtumiaan ja muistojaan uudelleen toisten tekstien, ennen kaikkea "Timequake One" -nimisen pseudohypotekstin pohjalta. Kyse ei ole siitä, etteikö romaanin kirjoittaja voisi olla lihaa ja verta ollut Kurt Vonnegut tai etteikö minäkertoja voisi referentiaalisesti viitata tähän samaan henkilöön. Kyse on siitä, että tekijäkertojan elämä ja muistot sulautuvat muihin teksteihin siten, että kertoessaan niistä hän kirjoittaa itsestään versiota, joka voisi olla aivan erilainenkin, mikäli hänen palimpsestinsa pohjalla olisi toisenlaisia tekstejä.

Philippe Lejeunen omaelämäkerralliseen sopimukseen liittyvän ajattelun pohjalta voidaan hahmottaa derridalainen minkä tahansa tekstin allekirjotukseen liittyvä problematisointi. Jacques Derrida kirjoittaa artikkelissaan "Signature Event Context" , että kirjoittaminen on lähtökohtaisesti kommunikaatiota, joka perustuu viestin lähettäjän ja vastaanottajan eli puhujan ja kuulijan eli kirjoittajan ja lukijan poissaoloon (Derrida 1988, 4-6). Viime kädessä kirjoittajan ainoa tapa olla läsnä tekstissään on hänen allekirjoituksensa. Derridan kielifilosofiaa vähänkään lukeneelle ei tule yllätyksenä, että tekstin lopullista merkitystä ei edes allekirjoitettuna voi lopulta palauttaa todelliseen viestin lähettäjään. Ehkä se kuitenkin toimii sentään todisteena kynää pitäneestä kädestä.

Lejeunekin tietää, että allekirjoitus ei voi taata niin sanotusti tulkintavapaata luentaa omasta elämästä, mutta esimerkiksi liioittelun tai muun tahallisen merkityksen tuottamisen poissaolon takaamiseen se kylläkin voi pyrkiä. Tarkasteltaessa omaelämäkerrallisiin teksteihin usein soviteltuja erilaisia lukusopimuksia, voidaan autofiktio puolestaan Frank Zipfelin mukaan määritellä tekstiksi, jossa fiktiivinen sopimus on upotettu omaelämäkerralliseen sopimukseen (Zipfel 2008, 36-37). Zipfelin autofiktiota kuvaamaan tarkoitettu kaksoissopimus on mahdollista yksinkertaisimmillaan ymmärtää siten, että allekirjoitus itsessään asetetaan kyseenalaiseksi. Se toimii todisteena romaanin kirjoittajasta ja ilmoittaa päähenkilön viittaavan todelliseen tekijään, mutta kuitenkin hänen allekirjoituksensa on jollakin tapaa tuhrattu tai sitten se näyttäisi tietyllä tapaa osoittavan johonkin enemmän tai vähemmän keksittyyn hahmoon, joka vain tietyiltä osin muistuttaa tiettyä todellista henkilöä.

Päivi Koivisto tarkastelee artikkelissaan "Tekijän ylösnousemus" (2006) Pirkko Saision romaaneissa ilmenevää autofiktiivisyyttä. Jo Koiviston artikkelin nimi viittaa Roland Barthesin lanseeraamaan ajatteluun "tekijän kuolemasta". Bartheslainen käsitys tekijästä tekstien pluraliteettina implikoi ajatuksen, että esimerkiksi omaelämäkerrallisen tekstin kirjoittaminen on eräänlainen luenta, jossa tekijän elämää konstituovista teksteistä syntyy uusi teksti, joka ei voi täysin vastata todellista tekijää. Tämän huomaa myös Paul John Eakin teoksessaan *Fictions in Autobiography* (1985) ja pitää sitä yhtenä perustavanlaatuisena syynä sille, miksi jokainen omaelämäkerta on osittain fiktiivinen. Tai mikäli omaelämäkerrallinen teksti ei välttämättä suorastaan ole fiktiivinen, on se joka tapauksessa tekijäkertojan tulkinta itsestään. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on aina itsensä keksimistä. (Eakin 1985, 26.)

Jo suhteellisen varhaisista tutkimuksista käy ilmi, että ainakin tietynlaiset postmodernistiset kirjat ottavat annettuna jälkistrukturalistisen ajattelun tekijästä eräänlaisena tekstuaalisena abstraktiona.

Charles Caramello tarkastelee asiaa teoksessaan *Silverless Mirrors: Book, Self & Postmodern American Fiction* (1983), jossa hän etsii amerikkalaisen postmodernismin juuria eritoten bartheslaisesta tekijyyden problematiikasta. Caramellon tulkinnan mukaan bartheslainen ajattelu ei tarkoita fyysisen tekijän poistumista, vaan siirtymistä taka-alalle ja uuden tekstuaalisen muodon ottamista.

Caramello painottaa paljon varsinkin sitä Barthesin ajatusta, että tekstin yhtenä intertekstinä on "me itse kirjoittamassa" (*ourselves writing*) (Caramello 1983, 19). Kyse ei ole siis tekijän hylkäämisestä tekstin kirjoittajana, vaan mahdollisuudesta ottaa haltuun koko tekstuaalinen kenttä, joka sulkee sisäänsä niin tekijän, lukijan kuin luettavan tekstinkin intertekstit – toisin sanoen mahdollisuudesta samastaa esimerkiksi kirjoitettua omakuvaa todelliseen tekijään. Caramello katsoo, että hänen amerikkalaiseksi postmodernismiksi kutsumansa kirjallisuus on taipuvainen tietoisesti luomaan "kuolleen tekijän" tilalle tekstuaalisen tekijän, joka tunnistaa oman poissaolonsa mutta tietoisena asemastaan asettaa itsensä toisella tapaa läsnäolevaksi (Mt., 33). Mikäli ajatuksen hyväksyy, on hänen ensimmäisen lukunsa nimi, "Shaping Presences, Shaped Absences", hyvinkin osuva.

Caramello puhuu yksinkertaisesti amerikkalaisesta postmodernismista, mikä osittain johtunee hänen tutkimuksensa varhaisuudesta mahdollisesti tarkemmin määrittelevien termien vakiintumiseen nähden. Joka tapauksessa ainakin Päivi Koivisto liittää nimenomaan autofiktioon ajatuksen, että "tekijänkaltaiseen kirjailijahenkilöön yhdistyy postmodernistisissa teoksissa tämän henkilön tekstuaalisuus siten, että kirjailijan itsensä ja maailman tuottaminen kirjoittamalla tulee kirjan teemaksi. Kirjailijahenkilöstä muodostuu ainakin kaksikasvoinen, sillä hän on samalla kirjoituksensa systeemin alistama ja kuitenkin tekstin persoonallinen tuottaja" (Koivisto 2007, 277).

Koiviston ajatus tekijän kaksikasvoisuudesta on tarpeettoman vertauskuvallinen, sillä kasvojen etsiminen kirjoitetusta tekstistä vaatii vähintäänkin fenomenologisen lukutavan. Ajatus on kuitenkin konkretisoitavissa Zipfelin autofiktiivisestä kaksoisopimuksesta tehtävällä tulkinnalla, jonka mukaan tekijän allekirjoitus on tarkoituksella tuhrattu eli toisin sanoen se on asetettu todisteeksi tekijän luennasta omasta itsestään, joka kuitenkin esittää viittauskohteestaan kuvan, joka lukijan on suhteellisen helppo hahmottaa jollain tapaa vääristyneenä.

Koivistolainen, mielestäni varsin järkevä lähtökohta onkin se, että autofiktiivistä on sellainen omaelämäkerrallinen teksti, joka tiedostaa ja ottaa yhdeksi teemakseen kertovan subjektinsa tekstuaalisen eli jollain tapaa tietoisesti rakennetun luonteen. Kuten Roland Barthesin motto hänen

omassa, usein autofiktioksi määritellyssä omaelämäkerrallisessa tekstissään kuuluu: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman" (Barthes 1975). Tälle usein lainatulle motolle löytyy lähes suora vastine *Timequaken* kohdasta, jossa kertoja keskustelee luomansa henkilöahmon Kilgore Troutin kanssa henkilöahmojen luomisesta:

"In my entire career as a writer," said Trout in the former Museum of the American Indian, "I created only one living, breathing, three-dimensional character. I did it with my ding-dong in a birth canal. Ting-a-ling!" He was referring to his son Leon, the deserter from the United States Marines in the time of war, subsequently decapitated in a Swedish shipyard.

"If I'd wasted my time creating characters," Trout said, "I would never have gotten around to calling attention to things that really matter: irresistible forces in nature, and cruel inventions, and cockamamie ideals and governments and economies that make heroes and heroines alike feel like something the cat drug in"

Trout might have said, and it can be said of me as well, that he created *caricatures* rather than characters [--]. (TQ,63.)

*Timequakea* voidaankin pitää autofiktiona, mikäli termi määritellään eräänlaiseksi postmodenistisen kirjallisuuden muodoksi, joka kohdistaa mchalelaisen ontologisen suurennuslasinsa nimenomaan tekijään itseensä siten, että romaanin kertoja osoittaa tiedostavansa olevansa vain yksi (tekstuaalinen) versio tekijästään. Kuten kertoja edellisessä lainauksessa toteaa, ei hän ole koskaan edes yrittänyt luoda todellisia henkilöahmoja. Tähänastisen *Timequake*-luentani valossa en näe mitään perustavaa laatua olevaa syytä ajatella, että nyt kirjoittaessaan "omaelämäkertansa", hän suhtautuisi omaan itseensä jollakin muulla tavalla. Seuraavassa luvussa – joka on myös tämän tutkielman viimeinen varsinainen luku – hahmottelen osittain "dispositiokuvani" innoittamana mahdollisuutta pitää *Timequakea* tekijänsä kirjallisena karikatyyrina.

#### 4 "HENKILÖIDEN SIJAAN HÄN LOI KARIKATYYREJA"

Edellisessä luvussa moitin autofiktion käsitettä heikosti tekstiä määritteleväksi termiksi. Sitä se onkin ainakin siinä mielessä, että sen alle tuntuisi olevan turhan helppo lakaista erilaisia 1900-luvulla ja sen jälkeen kirjoitettuja omaelämäkerrallisia tekstejä, jotka syystä tai toisesta eivät tahdo sopia perinteisen omaelämäkerrallisen kirjallisuuden muottiin. Tämän luvun tarkoitus ei ole hylätä autofiktion käsitettä merkityksettömänä tai muuten tarpeettomana, vaan ottaa sen rinnalle toinen käsite, karikatyyri, jonka avulla *Timequake*sta tehtävää luentaa ja analyysia on mahdollista tarkentaa.

Karikatyyri liittyy tutkimuskohteessani ensisijaisesti sattumusten merkitystä korostaviin lyhyisiin kerrontamuotoihin ja elämäntarinan pelkistämiseen; eksemplarisiiin anekdootteihin ja katkelmallisuuteen sekä eräänlaiseen pelkistettyyn henkilökuvaukseen. Näiden lisäksi karikatyyri liittyy *Timequake*ssa myös ajatukseen uudelleenkirjoittamisesta ja tekijyyden re-presentaatiosta. Joka tapauksessa käsitteen tarkasteleminen on perusteltua vähintäänkin siitä syystä, että romaanin kertoja itse suorasanaisesti väittää karikatyyriä kaikkea hänen henkilökuvaustaan kuvaavaksi termiksi. Asian voi todeta edellisen luvun lopulle asetetusta lainauksesta, johon myös tämän luvun otsake viittaa.

*The New Grolier Webster International Dictionary of English Language* -sanakirja (1972) kertoo karikatyyrin olevan: ”a representation, pictorial or descriptive, in which peculiarities or defects of a person or thing are ridiculously exaggerated, while general likeness is retained”. Lähes kaikki keskeisimmät tietosanakirjat määrittelevät käsitteen kutakuinkin samalla tavalla. *Websterin* sanakirja tietää myös käsitteen tulevan italian pilapiirrosta tarkoittavasta substantiivista *caricatura*, joka puolestaan etymologisesti johtuu (yli)la(s)taamista tai (yli)kuormaamista merkitsevästä verbistä *caricare*. Myöhäislatinassa substantiivi *carrie* merkitsee vaunuja ja verbi *carricare* lastaamista. (*Webster*, s.v. caricature)

Edward Lucie-Smith erittelee kuvataiteeseen painottuvassa teoksessaan *The Art of Caricature* (1981) karikatyyriin yleensä intuitiivisesti liitettyjä ajatuksia sekä niiden jonkinasteista epätarkkuutta. Ensinnäkään karikatyyrin ei tarvitse olla muotokuva (portrait), johon sana *caricatura* (pilapiirros) viittaa. Myöskään karikatyyriin usein miellelyhtymänä liittyvää poliittisuutta tai muuta ajankohtaisuutta hän ei pidä kategorisesti pätevinä määritteinä, vaan liittää tällaiset asiat enemmänkin sanomalehtikirjoittamisen mukanaan tuomiin ilmiöihin, joskaan myöskään kaikki

sanomalehdissä ilmenevät karikatyyrit eivät välttämättä ole poliittisia tai ajankohtaisia. Myös selvimminkin sanakirjamääritelmistä erottuvaa ehdotusta koskien karikatyyrin koomisuutta – tai ainakin ”hullunkurisuutta” (ludicrous[ness]) – hän epäilee sen vuoksi, että karikatyyrin koomisuuteen liittyy monissa tapauksissa myös korostettua traagisuutta. (Lucie-Smith 1981, 9.)

Lucie-Smithin erittelemistä karikatyyriin liittyvistä miellelyhtymistä käy hyvin ilmi se, kuinka karikatyyri usein liitetään esimerkiksi jonkinlaiseen poliittiseen, yhteiskuntakriittiseen tai muuten ”ajankohtaisia asioita käsittelevään” kuvaan tai kirjallisuuteen. Itse katson vieläkin selvemmin nämä lähinnä karikatyyriin liittyviksi lieveilmiöiksi, enkä suoranaisesti termiä määritteleviksi ajatuksiksi. Toisaalta, vaikka Lucie-Smith kiistää karikatyyrin suoraan liittyvän esimerkiksi muotokuvaan, väitän itse puolestani, että mikäli kirjallisuudessa esimerkiksi karikatyyrin ja satiirin, ja toisaalta kuvataiteessa esimerkiksi karikatyyrin ja pilapiirroksen tai sarjakuvan (cartoon, comic) käsitteille tahdotaan tehdä riittävän selkeä käsitteellinen merkitysero, on karikatyyria syytä pitää nimenomaan tietynlaiseen henkilökuvaukseen viittaavana käsitteenä.

Lähtökohtaani tukee se, että ainakin *The New Encyclopedia Britannican* makropedian (2002) aihetta käsittelevässä artikkelissa Winslow Ames liittyy jo mainittujen asioiden lisäksi karikatyyrin etymologiaan italian kielen (henkilö)hahmoa, (luonteen)piirrettä tai olemusta tarkoittavan sanan *carattere*, joka on suhteellisen yksiselitteisesti ymmärrettävä nimenomaan jonkinlaiseen henkilökuvaukseen viittavana käsitteenä (*EB*, s.v. *caricature*). Tässä tutkielmani viimeisessä varsinaisessa tutkimuksellisessa luvussa katson tarpeelliseksi tarkastella ensin tiettyjä karikatyyriin liittyviä muodollisia kysymyksiä samalla suhteuttaen tekemiäni huomioita *Timequakeen*. Näiden asioiden tarkastelemisen lisäksi paneudun tämän luvun loppupuolella hieman tarkemmin siihen, kuinka karikatyyri varsinaisesti tarkentaa *Timequakessa* piilevää autofiktiivisyyttä.

#### **4.1 Elämä katkoen pelkistettynä ja anekdootein merkityksellistettynä**

On varsin ilmeistä, että sekä kuvataiteilijalla että kirjailijalla – puhuttakoon tästä eteenpäin taas tekijäkertojasta problematisoimatta asiaa liikaa – voi olla monia keinoja korostaa haluamiaan piirteitä kuvaamassaan kohteessa. Omassa tutkimuskohteessani pidän olennaisimpana eräänlaista merkityksellistävän pelkistämisen ja poisjättämisen dialektiikkaa, jota sivusin hieman jo tämän tutkielmani toisessa luvussa purkaessani Michael Sheringhamin hahmottelemia sattumuskäsitteitä. Katsonkin, että mikäli niin sanottuun ”karrikointiin” liittyy kuvatun kohteen tiettyjen piirteiden korostaminen, liittyy siihen välttämättä myös jonkin toisen asian kertomatta jättäminen. Mikäli

ajatus hyväksytään, voidaan *Timequaken* epäkronologista, katkelmallista ja aukkoista kerrontaa sekä omaelämäkerrallisten sattumusten irrallisuutta jo lähtökohtaisesti pitää karrikoivaan kuvaukseen viittaavana tekijänä.

#### 4.1.1 Anekdootti merkityksen korostajana

Ilmeisin tapa havainnoida *Timequakessa* ilmenevää elämäntarinan katkomiseen liittyvää merkityksen korostamista on havaita hyvin suuri osa siinä kerrotuista omaelämäkerrallisista sattumuksista anekdooteiksi. Anekdootti ei ehkä kuulu maailman helpoiten määriteltäviin käsitteisiin, mutta tietyt piirteet siinä ovat niin leimallisia, että osuessaan hyvin yksin *Timequaken* kerronnallisten katkelmien kanssa voidaan asiaa pitää suhteellisen selvänä.

*The Oxford English Dictionary* (1989) antaa anekdootille seuraavan sanakirjamääritelmän: ”Kertomus irrallisesta sattumuksesta tai yksittäisestä tapahtumasta, joka kerrotaan itsessään iskevänä tai mielenkiintoisena” (*OED*, s.v. anecdote). Analogisesti *Websterin* sanakirjan mukaan anekdootti on ”yleensä lyhyt kertomus kiinnostavasta tai viihdyttävästä todellisesta tai biografisesta sattumuksesta” (*Webster*, s.v. anecdote).

Selvimmän *Timequaken* omaelämäkerralliset sattumukset ovat havaittavissa anekdooteiksi siitä, että hyvin usein ne päättyvät eräänlaiseen loppuiskuun, joka tiivistää kerrotun sattumuksen merkityksen. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theoryn* hakusanalla löytyy Richard Baumanin lyhyt artikkeli, jossa hän painottaa juuri tämän iskun (punch line) merkitystä anekdootille (Bauman 2008, 22). Vonnegutin aiempia romaaneja lukeneille on itsestään selvää, mitä näillä iskuilla voidaan tarkoittaa, mutta otettakoon tähän kohtaan kaksi esimerkkiä *Timequakesta*. Esimerkit muistuttavat sisällöltään toisiaan suhteellisen paljon, mutta viimeistään niiden loppuun asetetut iskut tekevät ne merkitykseltään hyvin tarkkarajaisiksi sekä toisiinsa verrattuna erilaisiksi.

Get this: There were also German troops there, still armed but humbled, and looking for anybody but Soviet Union to surrender to. My particular war buddy Bernard O'Hare and I talked to some of them. O'Hare, having later become a lawyer for both the prosecution and the defense in later life, is up in Heaven now. Back then, though, we could both hear the Germans saying that America would now have to do what they had been doing, which was to fight the godless Communists.

We replied that we didn't think so. We expected the USSR to try to become more like the USA, with freedom of speech and religion, and fair trials and honestly elected officials, and so on. We, in turn, would try to do what they claimed to be doing, which was to distribute goods and services and opportunities more fairly: 'For each according to his abilities, to each according to his needs.' That sort of thing.

Occam's Razor. (TQ, 120.)

[--]



In the waning summer of 1996, I ask myself if there were ideas I once held that I should now repudiate. I consider the example set by my father's only brother, Uncle Alex, the childless, Harvard-educated Indianapolis insurance salesman. He had me reading high-level socialist writers like Shaw and Norman Thomas and Eugene Debs and John Dos Passos when I was a teenager, along with making model airplanes and jerking off. After World War Two, Uncle Alex became as politically conservative as the Archangel Gabriel.

But I still like what O'Hare and I said to German soldiers right after we were liberated: That America was going to become more socialist, was going to try harder to give everybody work to do, and to ensure that our children, at least, weren't hungry or cold or illiterate or scared to death.

Lotsa Luck! (TQ, 122.)

Esimerkeistä on helposti havaittavissa se, kuinka anekdootin loppuun asetettuun iskuun latautuu voimakas merkitys. Edellisessä iskuun tiivistyy se, kuinka kertoja näkee nuoruutensa optimismiin liittyvän naivistisuuden läpi. Anekdootti siis kuvaa joko tiiviystään huolimatta tai siitä johtuen hyvin korosteisesti sitä, minkälainen ihminen kertoja oli nuorena ja kuinka hän nyt retrospektiivisesti suhtautuu silloiseen yksinkertaisen optimistiseen ajatteluunsa. Hieman hassua on se, että vastaavasti kaikissa kertojan myöhemmin kirjoittamissa romaaneissa esiintyvä ironinen pessimismi parturoidaan esiin täysin samalla ockhamilaisella terällä, joka ennen oli paljastanut tulevaisuuden niin valoisana. Asian voi todeta jo pelkästään jälkimmäisestä ”Lotsa Luck” -iskuun tiivistyvistä esimerkkianekdootista.

Sekä ”Occam's Razor” että ”Lotsa Luck!” ovat iskuja, jotka tuovat korostetusti esiin kertojan suhtautumisen kertomaansa tapahtumaan ikään kuin avaamalla sattumuksen sisään kirjatun koodin. Tämä koodi voisi olla luettavissa tekstistä esiin ilmankin näitä avaimia eli katkelmat olisi mahdollista tulkita anekdooteiksi muutenkin, mutta niiden loppuun asetetut iskut toimivat kulminaatiopisteenä, minkä jälkeen kerrottua sattumusta ja kertojan sille toivomaa merkitystä on käytännössä mahdotonta ymmärtää väärin.

Baumanin korostamat iskut voidaan myös havaita kohdiksi, jotka osaltaan tukevat Louis Brownlow'n puolitieteellisessä teoksessaan *The Anatomy of the Anecdote* (1960) asettamaa väitettä, että anekdootti kommunikoi samalla tavalla kuin mikä tahansa nokkeluus tai sutkaus (wit). Se on eräänlainen vitsi, jonka ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla humoristinen. (Brownlow 1960, 151.) Anekdootin tarkastelu tästä näkökulmasta on *Timequaken* kerronnan kannalta mielekästä useammastakin syystä.

Ensinnäkin *Timequaken* kerronta – kuten oikeastaan kaikkien muidenkin Vonnegutin romaanien kerronta – tasapainoilee jatkuvasti vakavuuden ja huumorin rajapinnalla. Kertoja itsekin eksplikoii tämän kohdassa, jossa hän kirjoittaa;

I still quote Eugene Debs (1855 – 1926), late of Terre Haute, Indiana, five times the Socialist Party's candidate for President, in every speech:

”While there is a lower class I am in it, while there is a criminal element I am of it; while there is a soul in prison, I am not free.”

In recent years, I've found it prudent to say before quoting Debs that he is to be taken *seriously*. Otherwise many in the audience will start to laugh. They are being nice, not mean, knowing I like to be funny. But it is also a sign of these times that such a moving echo of the Sermon on the Mount can be perceived as outdated, wholly discredited horsecrap.

Which it is not. (TQ, 122.)

Toisaalta vertaamalla anekdoottia vitsiin voidaan myös paremmin havainnoida, millä keinoin anekdootti kommunikoi ollessaan vähemmän ilmeinen kuin esimerkiksi ”Occam's Razor” - tai ”Lotsa Luck!” -iskuihin kulminoituissa lainauksissa. Varsin keskeisenä anekdootin ja vitsin yhteisenä jakajana voidaankin pitää sitä, että eri tutkimusteksteissä molempia pidetään lähes poikkeuksetta alun perin suullisena kerronnanmuotona. *Timequaken* kerronta ei toki suoranaisesti imitoi suullista kerrontaa, mutta kuitenkin sen tietyt piirteet saavat sen paikoin varsin voimakkaastikin tuntumaan jonkinlaiselta dramaattiselta monologilta. Romaanin ensimmäisen luvun aloittava ”Call me Junior” on epäilemättä kohta, jossa kertoja tahtoo osoittaa kertovansa tarinaansa narratologian termein ilmaistuna samalta tasolta kuin lukija sitä lukee. Sama suoraan lukijan puhutteluun viittaava ilmiö on havaittavissa toistuvissa lukijaan kohdistuvissa ”me-puhutteluissa”, kuten ”What in heck should we be doing? What in heck is really going on?”. Myös nämä kohdat osoittavat kertojan tahtovan vapautua kerronnallisteoreettisesta pakkopaidasta, joka välttämättä erottaa hänet todellisesta lukijasta. Siltä varalta, että lukija ei kuitenkaan tahdo hyväksyä kertojaa pöytäseurakseen, vetoaa tämä lukijaan välillä jopa hyvin imperatiivisesti aloittamalla kertomansa esimerkiksi ”Listen” tai ”Put this in your pipe and smoke it” (TQ, 184). Myös kertojan sotamuistoon liittyvän esimerkkianekdoottimme ”Get this” kuuluu samaan joukkoon.

Romaanin kerronnan dramaattiseen monologiin viittaavan luonteen tullessa havaituksi myös kerronnan anekdoottimaisuuden havaitseminen helpottuu huomattavasti. Kuten Louis Brownlow aivan oikein havaitsee, sisältyy kirjoitetun anekdootin luonteeseen nimittäin tiettyjä ongelmia:

Anecdotes don't ”write down” the way they ”tell”. They have a natural resistance to being hog-tied to paper and ink. They protest the shackles of the written word; they cry out against the constrictions of punctuation and of spelling which cramp their style, deprive them of freedom of inflection and accent, allow for so little variation in emphasis, leave no room for the meaningful pause or the illustrative change of tempo, and above all do not hesitate for the encouraging little laughs, the ”ohs” and ”ahs” of recognized reference. Nor can the written or printed word invoke in absentia that bright countenance of the anticipatory listener which is the coin that admits to the feast of Ambrosia and Nectar spread before the lyric Story Teller by Apollo, his god. (Brownlow 1960, 2.)

Anekdootin ymmärtämiseksi onkin varauduttava aistimaan myös huomattavasti hienovaraisempia ilmaisukeinoja, kuten retorista hiljaisuutta tai muuta katkelmalliseen tekstiin sisältyvää rytmitystä, jotka ainakin *Timequakessa* ovat alati läsnä.

Puhuttaessa katkelmallisesta tekstistä ei katkelmien väliin jääviä valkoisia tiloja ja niiden merkitystä sovikaan vähätellä. Paitsi että ne muodollisesti osoittavat elämäntarinan aukkoisuuteen, pelkistämiseen ja tiettyjen tapahtumien kertomisen poisjättämiseen, ovat ne myös sellaisenaan merkittäviä kerronnallisia työkaluja. Kuten Kristian Blomberg kirjoittaa Pierre Garriguesia mukailleen artikkelissaan ”Fragmentin osia: apoftegma ja biografeemi” (2005), valkoiset tilat ovat itsessään merkitseviä sikäli, että ”ne voivat esimerkiksi vahvistaa, sävyttää, sulkea, kiistää, esittää vastaväitteen, ironisoida, synnyttää aporioita, tai olla toisistaan täysin riippumattomia, vain muutaman mainitakseni” (Blomberg 2005).

Nämä kaikki tehokeinot löytyvät varmasti *Timequaken* lyhyiden muotojen väliin jäävistä valkoisista tiloista. Joka tapauksessa *Timequakessa* tekstien väliin jäävät valkoiset tilat ovat luettavissa myös eräänlaisina rytmityksinä, brownlowlaisittain ”merkitsevinä taukoina” ja ”kuvittavina muutoksina tempossa”. Richard Baumanin painottamat sattumuksen loppuun sijoittuvat iskut eivät siis olekaan anekdootin ainoa keino rakentaa merkitystään.

Sanakirjamääritelmien mukaan *Timequaken* pääasiallinen kerronnallinen työkalu, anekdootti, voi olla vain vitsiä muistuttava ja sinänsä huvittava lyhyt kertomus, johon ei välttämättä liity sen syvempää opetusta. Artikkelissaan ”Kertomus puheen osana: exemplum antiikin retoriikassa” (2001) Toivo Viljamaa kuitenkin pitää anekdoottia nimenomaan yhtenä exemplumin muotona. Anekdootin avulla exemplumista tulee yleistajuinen ja elämänläheinen, mistä syystä se on myös puhujan eli kertojan keino samastaa itsensä vastaanottavaan yleisöön. (Viljamaa 2001, 28.) Liisa Saariluoman mukaan exemplum puolestaan itsessään ja erikoisterminä tarkoittaa ”yhtä klassisen retoriikan määrittelemää vakuuttamisen keinoa, esimerkillistä tapausta, joka tuo esille jonkin puheena olevan teeman konkreettisen tarinan muodossa” (Saariluoma 2001, 9).

Alexander Gellay pitää artikkelissaan ”The Pragmatics of Exemplary Narrative” (1995), exemplumin keskeisimpänä funktiona tekstin halukkuutta opettaa, kuvittaa ja taivutella (Gellay 1995, 143). Kaikista aihetta käsittelevistä teksteistä nousee esiin lähtökohta, että kyseessä on retorinen keino, jonka tarkoitus on todistaa (usein moraalisen) opetuksen pätevyys. Vaikka anekdootti voikin viitata myös niin sanotusti ”viattomampaan” kerrontaan, ovat *Timequaken*

omaelämäkerralliset sattumukset suurimmalta osin Viljamaan mainitsemaa eksemplaarista laatua.

On kuitenkin huomattava, että vaikka exemplumia ja sen myötä siinä käytettävää anekdoottia pidetään lähes poikkeuksetta eettisen tai moraalisen opetuksen todistuksena, ei kyse suinkaan ole filosofisesta vaan retorisesta todistuksesta. Toivo Viljamaa muistuttaakin Aristoteleesta, jonka retoriikan oppien mukaan exemplum ei ole kiinni totuudessa sanan varsinaisessa merkityksessä, vaan kyse on viime kädessä tunteiden (*pathos*) herättämisestä kuulijassa tai lukijassa (Viljamaa 2001, 20). Juuri tästä on kyse *Timequakessa*.

Selvimmän anekdootin kuulumisen karrikoivaan kerrontaan liittyykin siihen, että se näyttäisi olevan aina taipuvainen merkitsemään enemmän kuin se suoraan sanoo. Malina Stefanovska liittää artikkelissaan ”Exemplary or Singular?: The Anecdote in Historical Narrative” (2009) tämän varsin ilmeisen anekdoottia koskevan huomion muun muassa Voltaireen tapaan käyttää anekdoottia kerronnan muotona:

Both as a historian and a fiction writer, Voltaire narrated singular events in order to prove a general idea rather than for their own sake. [- -] Voltaire copiously drew on them to support his views and enliven his narrative. (Stefanovska 2009, 18.)

Tässä tutkielmassa on jo aavisteltu Vonnegutin kerronnan olevan velkaa Voltairille. Itse asiassa selvimmän tämä velka näkyy juuri heidän tavassaan käyttää anekdoottia. Vonnegutin anekdootteja voidaanakin luonnehtia tapahtumakuvauksiksi tai kerrontamuodoiksi, joissa pääasia ei varsinaisesti ole tapahtuma itsessään, vaan siihen sisältyvä nokkeluus tai sutkaus (*wit*). Tarkoittakoon sillä tässä tapauksessa eräänlaista retorista kykyä muotoilla sinällään ehkä merkityksetönkin tapahtuma siten, että kertojan siitä löytämä opetus tai merkitys näyttää ainoalta järkevältä tavalta tulkita sattumus.

Edellä esitettyjen asioiden nostaminen esiin näyttäisi tuovan jo yksittäisen anekdootin määritelmällisesti hyvin lähelle karikatyyriä. Molemmat tahtovat korostaa tiettyä piirrettä tai ajatusta kuvaamassaan ilmiössä tai kohteessa. Myös seuraava Louis Brownlown väite sopii kaiken kaikkiaan hyvin sekä anekdoottiin että karikatyyriin:

When the anecdote presents history it makes no claim to being accurate, and when it suggests a moral it may make no claim to being good. The anecdote is neither comic nor tragic, true nor false, and the lines it draws between virtue and vice are many and varied. (Brownlow 1960, 151.)

Ainakaan itse en pitäisi millään tapaa ongelmallisena sanan karikatyyri vaihtamista lainauksen anekdootti-sanojen tilalle.

#### 4.1.2 Katkelmallisuus ja (yli)lastaava pelkistäminen

On selvää, että katkelmallista ja lyhyisiin muotoihin perustuvaa kerrontaa voidaan käyttää monella tavalla. Mikäli sen väitetään olevan karrikoivaan kerrontaan viittaava tekijä, ei tätä väitettä ole syytä pitää kategorisena. Mitä tarkoitan *Timequaken* kerronnassa ilmenevällä korostavalla poisjättämisellä tai (yli)lastaavalla pelkistämällä hahmottuu parhaiten vertaamalla sitä leimallisesti modernistiseen tapaan käyttää lyhyisiin muotoihin perustuvaa epäkronologista ja katkonaista omaelämäkerrallista kerrontaa, jota Päivi Kosonen nimittää väitöskirjassaan *Elämät sanoissa* (2000) epäjatkuvaiksi omaelämäkerraksi.

Kososen lähtökohtana on se, että modernismin mukana ”perinteisen rousseaulaisen omaelämäkerran” rinnalle kehittyi toisenlainen omaelämäkerrallisen kerronnan muoto, jossa elämäntarina on tarkoituksella jätetty aukkoiseksi ja fragmentaariseksi. Kososen mukaan perinteisessä omaelämäkerrassa pyritään kahteen suuntaan avautuvaan aukottomuuteen: juonen eli elämänkulun kronologiseen esittämiseen ja totuudellisuuteen, jossa kertoja esittää elämänkaarensa ja siihen kuuluvat tapahtumat mahdollisimman tarkasti. Kosonen puhuu lineaaris-progressiivisesta jatkuvan kasvun mallista, missä lineaarinen tarkoittaa tapahtumien ja kokemusten kronologista kertomista ja liittämistä kalenteriaikaan. Progressiivinen puolestaan tarkoittaa elämän ja sen tapahtumien kuvaamista eräänlaisena kehityskulkuna. (Kosonen 2000, 15-16.)

Kosonen pitää modernin epäjatkuvan omaelämäkerran uranuurtajina Stendhalia ja myöhemmin ranskalaisia *nouveau roman* -kirjailijoita, jotka katsoivat, että elämä ei todellisuudessa ole tapahtumien kausaalisuuteen perustuva koherentti tarina, vaan sarja erillisiä sattumuksia. Kaikenlaiset yritykset jäsentää eletty elämä tarinan muotoon on valheellinen lähtökohta. Kosonen tiivistää:

Perinteisen omaelämäkerran romaanimuodon (*roman*) sijaan he [epäjatkuva kerrontaa käyttävät kirjoittajat] etsivät romaanin kaltaista (*romanesque*) kirjoitustapaa, joka ei ole niin sidottu tarinan rakenteeseen ja järjestykseen, vaan hakee fragmenttien avulla toisenlaista, avoimempaa muotoa. Ei ihmisen, ei elämän kokonaisuutta, ei muotokuvaa, ei elämänjuonta, ei elämäntarinaa, vaan elettyjä hetkiä, vaikutelmia, episodeja, katkelmia, fragmentteja ja palapelejä, joiden kokoaminen ja tulkinta jätetään avoimeksi, lukijan labyrinttiseikkailuksi. Nämä tekstit osoittavat omaan epäjatkuvuuteensa, upottavat sen tekstin rakenteeseen, heijastavat ja peilaavat sitä eri tavoin. Ne ilmaisevat epäjatkuvuutta – elämäntotisuuden puuttumista, elämäntarinan epätäydellisyyttä ja merkityksen repeytymistä – pääasiassa kahdella tavalla: toisaalta katkomalla elämäntarinan merkityksen syntymistä ja toisaalta käyttämällä lyhyitä tekstimuotoja ja ei-lineaarisia ratkaisuja. (Kosonen 2000, 73.)

Epäjatkuva omaelämäkerrassa kerronta on siis sidottu erilaisiin lyhyisiin kerrontamuotoihin, tapahtumien epäkronologiseen esittämiseen ja kerronnan aukkoisuuteen. Kosonen esittääkin varsin

mielekkään vertauksen, jossa hän flaubertlaisittain kuvaa omaelämäkertaa helminauhaksi, josta epäjatkuvasa omaelämäkerrassa ovat jäljellä pelkät helmet ilman yhdistävää lankaa (Kosonen 2000, 13). Kurt Vonnegutin *Timequaken* omaelämäkerrallinen kerronta tuntuisi tietyssä mielessä sopivan muottiin hyvin. Kerrotuista tapahtumista ei kovasti yrittämälläkään tahdo saada aikaan ehjää tarinaa. Tämän lisäksi tekstikappaleet ovat hyvin lyhyitä ja niissä kerrotut tapahtumat etenevät kaikin puolin epäkronologisesti, ikään kuin assosiaation varassa.

Keskeisin ero *Timequaken* ja Kososen tutkimuskorpukseen kuuluvien romaanien välillä on se, että jälkimmäisissä kerronnan katkonaisuus, aukkoisuus ja muut kerronnalliseen epäjatkuvuuteen liittyvät asiat kuvaavat merkitysten pirstaleisuutta ja tavoittamattomuutta. Modernistiseen tapaan ne tahtovat ilmaista sitä, kuinka sekä koko elämän että yksittäisen elämäntapahtuman kerronnallistaminen tuhoaa kokemuksen autenttisuuden. Toisaalta, kuten Kosonenkin huomaa lainatessaan Georges Pereciä, kyse on toisenlaisesta realismista, "toisesta tavasta noutaa vettä" (Kosonen 2000, 221). Kuten myös modernismista tuttu tajunnanvirtateknikka etsii toisenlaista ja eräällä tapaa autenttisempaa tapaa kuvata henkilöahmoa, kuvaa modernistiseen epäjatkuvaan omaelämäkertaan liittyvä tarinan yksittäisiin hetkiin ja irrallisiin muistoihin pirstominen ihmisen "luonnollista" kokemusta elämästä, jonka tarinallistaminen on aina eräässä mielessä keinotekoinen projekti.

Rakenteellisesti ja (sanan arkimerkityksessä) muodollisesti *Timequaken* kerronta on hyvin läheistä sukua Kososen korpukseen kuuluville romaaneille. Myös *Timequaken* tekijäkertojan elämäntarinan helminauhasta on jäljellä vain helmet. Myös siinä elämäntarina on typistetty yksittäisiin hetkiin, jotka esitetään enemmän tai vähemmän sattumanvaraisessa järjestyksessä. Kyse ei siis ole kokonaisesta elämästä, vaan käyttäkseni Kososen ilmaisuja eräänlaisesta montaaasista tai palapelistä, jonka kokoaminen jää lukijalle. Keskeisin ero on kuitenkin se, että *Timequaken* tekijäkertoja on kaikkea muuta kuin epäileväinen kertomiensa tapahtumien merkityksen suhteen. Päinvastoin romaani perustuu voimakkaasti eksemplariseseen kerrontaan, mikä yksinkertaisimmillaan tarkoittaa sitä, että kerrottu tapahtuma vähintäänkin retorisesti tahtoo merkitä enemmän kuin tapahtuma itsessään.

Yksinkertainen ajatuskulku yksinkertaisesti ilmaistuna kulkee seuraavasti: Muiden muassa Päivi Kososen kuvaama modernistinen epäjatkuva omaelämäkerrallinen kerronta viittaa epäkronologisuudellaan ja katkelmallisuudellaan haluttomuuteen ”väkivaltaisesti” pakottaa elämän sattumanvaraiset tapahtumat lineaaris-progressiiviseksi tarinaksi. Elämä niin sanotusti kerrotaan

vain osittain, aukkoisesti ja asioita tietoisesti pois jättäen sen vuoksi, että koko elämä ei kuitenkaan ole kerrottavissa ilman kertojan siihen lataamia keksittyjä merkityksiä. Tulkintavapaa eli autenttinen elämän kuvaaminen on mahdotonta, jolloin modernistinen kerronta pyrkii kuvaamaan nimenomaan tätä mahdottomuutta. Toisaalta modernistiseen kerrontaan liittyvät fragmenttimaiset lyhyet muodot tahtovat jättää yksittäisen tapahtumankin merkityksen hyvin epäselväksi. Hyvinä esimerkkeinä vaikkapa Marcel Proustin tai Georges Perecin omaelämäkerralliset tekstit, joissa muistin epävarmuus ja sattumuksen merkityksen epävakaus nousevat yhdeksi keskeisimmistä teemoista.

Kurt Vonnegutin *Timequake* käyttää joko tietoisesti tai sattumalta samoja työkaluja päinvastaiseen tarkoitukseen. Anekdootin käyttäminen keskeisimpänä kerrontamuotona lataa yksittäiseen omaelämäkerralliseen sattumukseen paljon merkitystä. Mikäli tuntuu epämukavalta mitata merkitystä sen paljouden tai vähyyden perusteella sanottakoon, että ainakin anekdootti on lyhyt kerrontamuoto, joka nimenomaan etsii sattumukselle vakaata merkitystä. Siinä samassa kun se löytyy, asettaa anekdootti tämän merkityksen korosteiseen asemaan jättäen itse tapahtuman taka-alalle.

Kerronnan katkomisen ja elämäntarinan pysäyttäminen yksittäisiin hetkiin toimii samassa tarkoituksessa. Kaiken kaikkiaan kertoja kertoo elämästään lopulta suhteellisen vähäisen määrän sattumuksia. Jo aikaisemmin tässä tutkielmassa on tarkasteltu sitä, kuinka selvästi keskeisimmät teemat *Timequakessa* ovat esimerkiksi tietynlaisen individualistisen ajattelun ja vapaan tahdon enemmän tai vähemmän leikkimielinen kyseenalaistaminen. Se, että kertojan omaelämäkerrallisten sattumusten opetukset pyörivät koko ajan saman tematiikan ja eetoksen ympärillä, ei kuitenkaan liene sattumaa. Eikö paremminkin näyttäisi siltä, että elämäntarinasta on jätetty asioita pois sen kustannuksella, että kenenkään elämä ei todennäköisesti ole läpikotaisin sattumanvaraista tai muuten *Timequaken* tematiikkaan sopivaa?

Janika Hakala tulee huomaamattaan lukeneeksi *Timequaken* "fragmentaarista" rakennetta kososlaisittain väittäessään, että "The fragmentary only serves as a reminder that everything can never be told – that there is no ultimate truth or meaning" (Hakala 2001, 42). Hakalan arvio on kuitenkin virheellinen, sillä *Timequakessa* kerronnan katkelmallisuus liittyy nimenomaan elämän karrikoimiseen. *Timequake* on karikatyyri, jossa kertoja esittää itsensä ja oman elämänsä tietyssä valossa. Elämäntarinan aukkoisuus ei viittaa elämäntarinan merkityksen repeämään, vaan päinvastoin merkityksen korostamiseen; ei elämäntarinan katkomiseen katkomisen itsensä, vaan karrikoimisen vuoksi.

## 4.2 *Carattere* ja syvän yksiulotteinen henkilökuvaus

Edellisen alaluvun perusteella *Timequaken* kerronta näyttäisi olevan suhteellisen helposti sovitettavissa sekä sanakirjamääritelmässä keskeisimpään että yleisimmin karikatyyriin miellelyhtymänä liittyvään korostavan pelkistämisen dialektiikkaan. Etymologisesti sana karikatyyri viittaa merkitykseltään ”yliladattuun” kerrontaan, joka korostaa tapahtuman merkitystä tai joitakin tiettyjä piirteitä kuvaamassaan kohteessa. Tässä kohtaa huomio käännettäköön Winslow Amesin esille nostamaan italian kielen sanaan *carattere*.

Yleisesti ottaen karrikoiva kuvaus voi kohdistua puhtaasti henkilön tai henkilöahmon ulkonäköön, mutta se ei ole välttämätöntä. Yhtä hyvin karrikoinnin kohteena voi olla henkilöahmon luonne tai luonteenpiirre. Englannin kielen *character*-sanaan nähden merkitykseltään identtinen *carattere* tuntuisi kuvauksen kohteena ensisijaisesti viittaavan (henkilö)hahmoon tai (luonteen)piirteeseen. Puhuttaessa karikatyyristä kääntäisin sen kuitenkin siten, että se viittaa minkä tahansa henkilön tai hahmon *olemuksen* kannalta tärkeän piirteen kuvaamiseen, liittyi se sitten ulkonäköön tai luonteeseen.

Sanan käyttö suomenkielisessä tekstissä on siinä mielessä ongelmallista, että meidän vastineemme *carattere*-sanalle, "karakter", viittaa sanakirjojen mukaan lähinnä luonteenpiirteeseen. Karikatyyriin liittyvä *carattere* merkitsee kuitenkin kaikissa merkityksissään enemmän kuin vain henkilön tai sen luonteen kuvaamista. Siihen liittyvä "ylila(s)taus" viittaa nimenomaan pyrkimykseen jonkin olennaisen esiinnostamiseen kuvatussa kohteesta, liittyi se sitten ulkonäköön, luonteeseen tai muuhun asiaan, josta nousee esiin kuvatus kohteen olemus.

Useissa tapauksissa karrikoivan henkilökuvausten ajatellaan kohdistuvan henkilöahmon ulkonäköön, jolloin esimerkiksi kuvatus kohteen kasvoista nostetaan esiin tiettyjä selvimmän erottuvia piirteitä. Itse asiassa kuvataiteessa karikatyyri voikin olla yksinkertaisesti henkilön kasvojen piirteitä eri tavoin vääristelevä kuva, kuten vaikkapa turistimatkoilua harrastaneet voivat todeta torilta muistoksi jääneestä hullunkurisesta muotokuvastaan. Ajatuksen puolesta voisi puhua myös Winslow Amesin termin etymologiaan liittävä ajatus, jonka mukaisesti sanamuodon vakiintumiseen on vaikuttanut myös espanjan kielen kasvoja tarkoittava *cara* (*EB*, s.v. *caricature*). Toisin sanoen puhuttaessa kuvataiteesta viittaa karikatyyriin liittyvä liioittelu usein – joskaan ei millään muotoa aina – kohteen olemuksen tarkasteluun tämän ulkonäön kannalta.



Joka tapauksessa kirjallisuudessa asia lienee lähes poikkeuksetta ainakin jossain määrin toisin. Hypoteettisena esimerkkinä voisi olla vaikka tilanne, jossa jostain syystä esimerkiksi henkilöahmon nenässä, suussa tai vaikkapa kulmakarvoissa olisi jotain niin poikkeavaa, että kertoja näkisi aiheelliseksi kiinnittää asiaan tarkempaa huomiota kuin muihin piirteisiin henkilöahmossa. Puhtaan intuitiivisesti ja väitteeni vain lukukokemukseen perustaen uskaltanen kuitenkin väittää, että vain hyvin harvoin tiettyjä piirteitä henkilöahmon ulkonäössä kuvataan korosteisesti niin sanotusti muuten vain. Mikäli henkilöahmon ulkonäön kuvaamisessa korostetaan tiettyä piirrettä, liittyy siihen lähes poikkeuksetta ainakin jonkinasteinen emblemaattisuus. Toisin sanoen myös henkilöahmon ulkonäön kuvaaminen tiettyä piirrettä korostaen viittaa lähes poikkeuksetta sanaan *carattere* sen luonteenpiirrettä tarkoittavassa merkityksessä. Sama ilmiö voi tietenkin esiintyä myös kuvataiteessa, mutta ennen kaikkea kirjallisuudessa henkilön olemuksen karrikointi liittyy useimmiten karakterin etsimiseen kasvoja syvemmältä.

Oli miten tahansa, niin *Timequakessa* ei henkilöahmojen ulkonäköä kuvata juuri lainkaan. Romaanista tosin löytyy painettuna Kurt Vonnegutin nimikko-oluen etiketti, jossa on kertojan itsensä piirtämä karikatyyrimainen omakuva (TQ, 147). Tämän lisäksi puhuessaan esimerkiksi siskonsa (naisen mittapuulla) poikkeuksellisen suuresta koosta kertoja tulee kertoneeksi myös itse olevansa suhteellisen kookas. Nämä kuitenkin lienevät enemmänkin sääntöä vahvistavia poikkeuksia. Mikäli karikatyyri-termin merkityksen transponointia ja sen soveltuvuutta tutkimuskohteeseeni jatketaan sanan etymologian kautta, näyttäisikin se eri sanakirjamääritelmiä yhdistelemällä olevan syytä liittää nimenomaan jonkinlaiseen karrikoivaan henkilö- tai luonnekuvaukseen.

#### 4.2.1 *Timequaken* henkilöahmot

*Timequaken* kohdalla henkilökuvausta voidaan jo lähtökohtaisesti luonnehtia hyvin pelkistetyksi. Tämä on tietenkin intuitiivisesti jopa ennakkoon aavistettavissa lukujen ja kappaleiden lyhydestä, jotka jo ensisilmäyksellä antavat odottaa kaikin puolin niukkaa kerrontaa. Yleisesti ottaen *Timequaken* sisältämä henkilökuvaus näyttäisi perustuvan eräänlaisen suoran ja epäsuoran henkilökuvausten mielenkiintoiseen ristivetoon, jota voitaneen hieman banaalisti kuvata vanhalla sanonnalla ”vähemmän on enemmän”. Kyse on eräänlaisesta retorisesta menetelmästä, jossa itse kerrottuun tapahtumaan ja siinä esiintyvän henkilön toimintaan sisältyy voimakas eettinen tai esteettinen lataus. Romaanin henkilökuvaus perustuu niukkaan kerrontaan, jossa henkilön olemus määrittäyty tekemistensä, sanomistensa sekä kertojan näistä tekemien johtopäätösten tuloksena.

Yksittäisenä esimerkkinä toimikoon jälleen kertojan Allie-sisko, joka lienee romaanin moniulotteisin tai ainakin eniten kuvattu henkilöahmo – ainakin mikäli fiktiivistä Kilgore Troutia ei oteta tässä kohtaa laskuihin. Kertoja kuvaa siskoaan esimerkiksi jo tässä tutkielmassa aikaisemmin osoitetulla tavalla kertoen tämän olleen hyvin viehättynyt ihmisten kompasteluista, liukastumisista tai muista kaatumisista, mikä nostaa voimakkaasti esiin Allien hurmaavan vilpittömän vahingoniloisen luonteen. Tämän lisäksi kerrotaan Allien suuttumuksesta metsästäystä ja tappamista kohtaan, mikä aikanaan sai kertojan ja hänen isänsä lopettamaan harrastuksensa (TQ, 131). Kun näihin lisätään esimerkiksi sattumukset, joissa kertoja kertoo siskonsa ainakin jossain määrin pessimistisestä elämänasenteesta, syntyy vain muutaman sattumuksen semanttisesta yhteensulautumisesta henkilöahmo, joka on suhteellisen syvä, mutta tämä syvyys on tietyllä tapaa hyvin yksiulotteista.

Romaanin kaikissa keskeisimmissä henkilöahmoissa, kuten Kilgore Troutissa, Allie-siskossa ja miksi ei vielä vaikkapa kertojan veljessä, näyttäisikin ainakin tässä mielessä olevan jotain karikatyyrimaista. Keskeisillä tarkoitan tässä siis niitä henkilöahmoja, jotka esiintyvät riittävän monessa sattumuksessa ja joita kuvataan riittävän paljon siihen nähden, että heitä voidaan pitää henkilöahmoina eikä elokuvatermein ilmaistuna pelkkinä statisteina. Heidät kuvataan toimijoina kohtalaisen useassa sattumuksessa, jotka kuitenkin näyttäisivät nostavan heistä lähes poikkeuksetta esiin saman luonteenpiirteen. Tai mikäli kaikista sattumuksista ei nousisikaan suoranaisesti esiin täsmälleen sama luonteenpiirre, esiintyvät romaanin keskeisimmätkin henkilöahmot toisaalta sen verran harvassa sattumuksessa, että kaikki heidän korostetut luonteenpiirteensä ovat helposti hallittavissa. Yksinkertaistetusti ilmaistuna: *Timequaken* henkilöahmot ovat korkeintaan muutamaan sattumukseen pelkistettyjä, mutta siitä huolimatta tai juuri siitä syystä hyvin selkeärajaisia. He ovat kaikkea muuta kuin moniulotteisia, mistä huolimatta tai mistä syystä juuri tietyt piirteet heissä korostuvat erittäin voimakkaasti.

Yksi erittäin harvoista kirjoitettua karikatyyria käsittelevistä tutkimuksellisista teksteistä on Ian Gregsonin *Character and Satire in Postwar Fiction* (2006). Myös Gregson painottaa henkilöahmon ja karikatyyrin suhteessa henkilöahmon syvyyttä, mutta hänen näkökulmansa on omaani nähden ratkaisevalla tavalla erilainen ja siksi luonnollisesti myös mielestäni virheellinen. Gregsonin lähtökohta karikatyyrin tarkasteluun on modernistiseen henkilökuvaukseen liittyvän ”syvän subjektiivisuuden” korvautuminen postmodernistisessä kerronnassa tietynlaisella pinnallisuudella sekä tähän liittyvällä ironialla, parodialla ja satiirisuudella (Gregson 2006, 3).

Gregson myös vertaa kirjoitettua karikatyyriä varsin yksinkertaisesti nukketeatteriin eli painottaa nimenomaan karikatyyrihenkilöhahmon litteyttä ja kerronnallista funktionaalisuutta (Gregson 2006, 155).

Mikäli karikatyyri-termille kuitenkin tahdotaan saada kirjallisuudentutkimuksellista käyttöarvoa, on sen merkitys mielekästä esimerkiksi sanan etymologian kautta transponoida tarkoittamaan jonkinlaista henkilökuvausta, joka keskittyy kuvaamaan kohdettaan niin sanotusti syvän yksiulotteisesti. Syvän yksiulotteisuuden käsiteparilla viitataan hahmoon, jota yksiulotteisuudestaan johtuen ei voi verrata esimerkiksi niin sanottuun pyöreään henkilöhahmoon, mutta toisaalta sen tietystä näkökulmasta avautuva syvyys antaa syyn myös kieltää siltä niin sanotun litteän henkilöhahmon titteli. Esimerkiksi Alliesta kertovat anekdootit pureutuvat hänen humanistisnihilistiseen ja kaikesta huolimatta humoristiseen elämänsenteeseensa. Kuten anekdoottiin sopii, henkilö kuvataan hyvin niukasti ja ikään kuin epäsuorasti toiminnan kautta. Tätä kuvausta ei kuitenkaan voida pitää kovinkaan pinnallisena siinä mielessä, että vaikka anekdootti muodollisesti kuvaakin tapahtumaa ja toimintaa, jättää se nämä seikat itsessään taka-alalle nostaakseen esiin jotain sinänsä merkittävämpää. *Timequaken* tapauksessa anekdoottien jossain määrin epäsuora kuvaus kohdistuu usein nimenomaan henkilön mielenliikkeisiin ja persoonaan, josta lukijan on mahdollista havaita niin sanottu *carattere*, olemus eli karakteri.

Pyöreästä ja litteästä henkilöahmosta karikatyyri kieltämättä muistuttaa enemmän litteää. Ei kuitenkaan ole kovinkaan spekulatiivista ajatella, että sekä henkilöahmoa että luonnetta tarkoittava *carattere* viittaa kerrontaan, jossa henkilöahmoa kuvataan nimenomaan kuvauksen itsensä vuoksi. Tästä löytyykin toinen asia, jossa oma tulkintani karikatyyrihenkilöhahmosta poikkeaa Gregsonin nukketeatteri-teoriasta. Kun vain pinnallisesti kuvattu litteä henkilöahmo on paremmin ymmärrettävissä jonkinlaisena kerronnallisena funktiona, liittyy karikatyyriin varsin ilmeisesti ajatus, jonka mukaisesti henkilöahmoa kuvataan henkilöahmon itsensä vuoksi eikä siksi, että tämä olisi ensisijaisesti jonkinlainen kerronnallinen funktio.

Ehdotan eroksi esimerkiksi satiirissa usein käytetyn litteän henkilöahmon ja karikatyyrin välille sitä, että edellinen on yleensä eräänlainen kerronnallinen funktio, joka toimii välittävänä agenttina esimerkiksi kerronnan eetoksen havainnollistumisessa. Kun puhutaan karikatyyristä lienee mielekkäämpää ajatella niin päin, että eri keinoin havaittava eetos nostaa esiin tiettyjä puolia kuvatun kohteen karakterista. Toisin sanoen karikatyyriin voi useiden sanakirjamääritelmienkin mukaisesti liittyä esimerkiksi poliittinen, yhteiskunnallinen tai vaikkapa eettismoraalinen agenda,

mutta tämä agenda nimenomaan määrittää henkilöahmoa eikä päinvastoin.

Tätä kautta on suhteellisen ongelmattomasti perustella, miksi kaikki karikatyyrit eivät esimerkiksi ole satiireja, samoin kuin myöskään kaikki satiirit eivät millään muotoa ole karikatyyreja. Olenkin Edward Lucie-Smithin kanssa samaa mieltä siitä, että intuitiivisesti karikatyyriin liittyvät ajatukset koskien esimerkiksi poliittista tai muuta yhteiskunnallista vaikuttamista eivät ainakaan määritelmällisesti kuulu karikatyyriin. Leimallisesti ne liittyvät enemmänkin satiiriin, jonka tarkasteleminen vaatisi toisenlaista tutkimuksellista näkökulmaa. Vaikka *Timequake* onkin romaani, josta on myös suhteellisen helposti havaittavissa esimerkiksi tietynlainen poliittinen tai muuten yhteiskuntakriittinen agenda, ei tämä välttämättä liity niinkään romaanin karikatyyriin liittyviin piirteisiin.

#### 4.2.2 Tekijäkertoja itse

Vaikka tässä tutkielmassa *Timequakea* on tarkasteltu hyvin pitkälti nimenomaan omaelämäkerrallisena ja siten tekijäkertojaa itseään kuvaavana tekstinä, näyttäisi se muodollisesti kertovan hänestä itsestään suhteellisen vähän. Asian voi lähtökohtaisesti havaita jo edellisessä alaluvussa esiin nostetuista kerronnan aukkoisuuteen ja epäjatkuvuuteen liittyvistä asioista. Vielä kerrontaa tarkemminkin katsottaessa huomaa, ettei kertoja itse asiassa lopulta anna kovinkaan paljon esimerkiksi biografista tietoa itsestään. Vielä vähemmän hänen voidaan sanoa suoraan kuvaavan omaa persoonaansa. Enemmänkin romaanin tapahtumat näyttäisivät kertovan muista, kertojalle itselleen enemmän tai vähemmän läheisistä ihmisistä sekä tietenkin hänen itse keksimistään fiktiivisistä henkilöahmoista. Vaikka onkin jo todettu, että kertojan ontologisessa statuksessa ja kerronnassa ylipäätään esiintyy tietynlaista horjuntaa, näyttäisi romaanin niin sanottu pääkertoja olevan jonkinlainen sivustakatsoja, joka välillä itse osallistuu tapahtumiin, mutta kuitenkin pidättää myös itsellään oikeuden siirtyä tapahtumista etämmälle eräänlaisen kommentoijan rooliin. Tätä oikeutta hän myös käyttää suhteellisen taajaan.

Vaikka väite pitäneeikin paikkansa puhuttaessa kaikista *Timequaken* keskeisistä henkilöahmoista ja heidän kuvauksestaan on sitäkin selvempää, että puhuttaessa tekijäkertojasta itsestään on sanan *carattere* luonteeseen tai luonteenpiirteeseen viittaava merkitys nostettava ainakin jossain määrin avainasemaan. Siinä, kuinka *Timequakesta* on löydettävissä tekijäkertojansa omakuva, näyttäisikin varsin käyttökelpoiseksi osoittautuvan huomion kiinnittäminen niin sanottuun kerronnan retoriikkaan sen sijaan, että ryhtyisi liikaa meditoimaan esimerkiksi suoran ja epäsuoran kerronnan

välimaastossa.

Mikäli romaanista ylipäättään etsitään tekijäkertojan omakuvaa, lienee jo lähtökohtaisesti syytä puhua eräänlaisesta henkilökuvasta. Tämä henkilökuvasta syntyy siitä, että lukija seuraa kerrontaa tehden ”arvostelmaa” kertojan karakterista tämän kertomien anekdoottien pohjalta. Lukijan tekemällä ”arvostelmalla” viitataan retorisen narratologian suurmiehen James Phelanin teokseen *Experiencing Fiction* (2007), jossa hän tarkastelee muun muassa henkilöihahmon ”syntymää” näkökulmasta, joka on hyvin mielekäs *Timequakea* tutkistelevalle lukijalle. Phelanin retorinen näkökulma henkilöihahmon, kertojan tai vaikkapa implisiittisen tekijän syntymään perustuu lukijan tekemille eettisille ja esteettisille arvostelmille (judgement). Yksinkertaisimmillaan tämä näyttäisi tarkoittavan lukijan tulkintaa esimerkiksi romaanin kertojan, implisiittisen tekijän tai vaikkapa jonkun henkilöihahmon mielenlaadusta sekä sitä, hyväksyykö hän tämän mielenlaadun eli astuuko hän samaan eettiseen tai esteettiseen viitekehukseen kuin kohde, josta hänen arvostelmansa juontuu. (Phelan 2007, 7.)

Ei tarvitse ryhtyä ”chicagolaiseksi” havaitakseen kertoja-Vonnegutin omaelämäkerrallisen projektin perustuvan eräänlaisen mielenmaiseman aikaansaamiseen lukijassa ja että kyseessä on pikemminkin tekijäkertojan olemuksen kuin hänen elämäntarinansa kuvaus. Epäjatkuvässä omaelämäkerrallisessa kerronnassa tapahtuva elämäntarinan katkominen viittaa jo lähtökohtaisesti siihen, että lukijan tekijäkertojasta saama kuva ei määrity tämän elämäntarinan perusteella. Myös jo aikaisemmin *Timequaken* kerronnassa niin keskeiseksi muodoksi havaittu anekdootti on jo lähtökohtaisesti ja määritelmänsä mukaisesti kerrontamuoto, jossa tapahtuma itsessään ei ole merkitsevä, vaan siihen ladattu opetus. Kyse on voimakkaasti retorisesta kerronnasta, jonka havaitseminen keskeisimmäksi omaelämäkerrallisessa kerronnassa pakottaa etsimään tekijäkertojan henkilökuvaa jostain muualta kuin hänen elämäntarinastaan. Kerronnassa, jossa huomio kiinnittyy kerrotun tapahtuman sijaan kertojan siihen lataamaan merkitykseen, kiinnittyy huomio samalla myös kertojan olemukseen.

*Timequakessa* tekijäkertojan karakteri nousee hyvin korosteiseen asemaan nimenomaan kerronnan eksemplarisuuden vuoksi. Toisin sanoen kertojan paatoksellinen (lue: *patho(s)*ksellinen) kerronta muuttuu lukijan käsittelyssä romaanin eetokseksi (*ethos*). Havaittaessa romaani eräänlaiseksi dramaattiseksi monologiksi – joskin kerronnan tasojen horjuvuudesta johtuen hieman jakomieliseksi sellaiseksi – on tämä eetos myös ymmärrettävissä eräänlaiseksi enemmän tai vähemmän epäsuoraksi kuvaukseksi tekijäkertojan olemuksesta (*carattere*).

Kirjoitetun karikatyyrin voidaan ymmärtää viittaavan tekstiin, josta lukija löytää syvän mutta yksiulotteisen henkilökuvan. Ainakin *Timequake* sopii tähän määritelmään mainiosti. Niukka, katkottu ja epäkronologinen kerronta osoittaa elämäntarinan pelkistämiseen, kun taas eksemplaariset lyhyen kerronnan muodot viittaavat yksittäisen tapahtuman merkityksen korostamiseen. Kokonaisuudessaan kerronnan rakenne ja kerrontatekniikka viittaavat siihen, että kyse ei ole elämäntarinasta eli omaelämäkerrasta elämän tapahtumien ”kertaamisen” vuoksi sinänsä. Paremminkin kyse on phelanilaisittain ilmaistuna eräänlaisesta muotokuvakerronnasta (portrait narrative) eli ”retorisesta sommitelmasta”: ”a rhetorical *design* inviting the *authorial audience* to apprehend the revelation of character” (Phelan 2007, 153). Tässä kohtaa pidän aiheellisena ohimennen huomauttaa myös Phelanin käyttävän sanaa *character* nimenomaan merkityksessä 'olemus'.

*Timequaken* karikatyyrimaisuus voidaankin tiivistää sanomalla sen olevan merkitykseltään yliladattu tai ylikuormattu (*caricare*) kuvaus tekijäkertojasta, ja tästä nimenomaan merkityksessä *carattere*. Kyse ei ole (gregsonilaisittain ilmaistuna) syvän subjektiivisuuden muuttumisesta pinnallisuudeksi, vaan yksiulotteisesta kuvasta tekijäkertojan olemuksesta.

#### **4.3 Karikatyyri autofiktion täsmentäjänä ja pihistetty *carattere***

Keskeisten karikatyyriin liittyvien muodollisten kysymysten tultua tarkastelluksi ja sovitetuksi *Timequakeen* lienee syytä vielä paneutua siihen, millä tapaa käsite varsinaisesti tarkentaa tutkimuskohteeni edellisessä luvussa hieman puutteelliseksi jäänyttä geneeristä määrittelyä. Pääajatukseni tiivistyy alaluvun otsikon pihistää-verbin kaksimerkityksisyydellä leikittelevään luonteeseen, joka viittaa sekä karakterin anastamiseen että niukaksi tekemiseen. Palaan ajatukseen tarkemmin luvun loppupuolella. Ennen sitä selitän näkemykseni autofiktion ja karikatyyrin keskeisimmästä eroavaisuudesta toisiinsa nähden.

Karikatyyri ja edellisessä luvussa lyhyesti problematisoitu autofiktio näyttäisivät siinä mielessä olevan toistensa sukulaisia, että molemmat käsitteet viittaavat potentiaalisesti kerrontaan tai kuvaukseen, joka korostaa kohteensa todellisuudesta irrotettua tai muuten ”vääristynyttä” luonnetta. Toisin kuin autofiktion ei karikatyyrin tietenkään kaikissa tapauksissa tarvitse olla omakuva. Kuitenkin puhuttaessa omaelämäkerrallisesta kirjoittamisesta, näyttäisivät sekä karikatyyri että autofiktio molemmat viittaavan nimenomaan jonkinlaiseen referentiaaliseen ja ennen kaikkea tämän referentiaalisuuden kustannuksella eri tavoin konstailevaan minäkerrontaan.

Vanha kunnon *Wikipedia* tietää amerikkalaisen karikatyyristin ja taideopettajan Sam Vivianon kertovan karikatyyrin liittyvän ensisijaisesti todellisten ihmisten kuvaamiseen. Perusteeksi hän esittää, että fiktiiviset mallit eivät omaa riittävää määrää objektiivisia fysionomisista piirteitä, jotta niitä voitaisiin karrikoida (*Wikipedia*, s.v. Caricature). Ajatus on järkevä ainakin vedetteässä siitä analogia henkilökuvaukseen kirjallisuudessa, sillä edes Dostojevski ei kykene luomaan todellisen ihmisen veroisia henkilöitä. Fiktiivinen henkilö on aina ominaisuuksiltaan puutteellinen, jolloin sen olemuksen karrikoiminen voidaan nähdä eräänlaisena yksinkertaistuksen yksinkertaistamisena.

Olkkoon Viviano täysin oikeassa tai ei, niin mikä tahansa kuva isonäisestä irvinaamasta ei ole karikatyyri. Karikatyyri tarkoittaa sitä, että kuvasta tai kuvauksesta on siinä korostettujen piirteiden perusteella tunnistettavissa sen (todellinen) malli, vaikka tämän olemus onkin riisuttu ominaisuuksiltaan hyvin yksiulotteiseksi. Autofiktio referentiaalisuus puolestaan kulminoituu lähes yksinomaan tekijän allekirjoitukseen, jonka jo edellisessä luvussa totesin kaikissa tapauksissa olevan jollakin tapaa tuhrattu.

Vaikka sekä karikatyyri että autofiktio, ovat nähtävissä eräänlaisina "minäfiktio" muotoina, löytyy karikatyyrin tuoma lisäarvo *Timequake*-luentaan kuitenkin nimenomaan sen tietystä näkökulmasta avautuvasta päinvastaisuudesta autofiktio käsitteeseen nähden. Eri lähteitä tarkastelemalla autofiktio näyttäisi poikkeuksetta liittyvän enemmän tai vähemmän poststrukturalistisen tekijän (de)mystifointi. Autofiktio käsite on kaikkea muuta kuin tarkkarajainen, mutta lähes kaikkia aihetta käsitteleviä tutkimuksellisia tekstejä yhdistänee sentään se, että autofiktio katsotaan liittyvän kirjoitetun tekijän ja todellisen tekijän välisen suhteen tavalla tai toisella ilmenevään problematisointiin. Ajatus on suhteellisen selvästi havaittavissa Päivi Koiviston kirjoituksista, mutta kuten tietosanakirjan luonteeseen sopii, tiivistää Frank Zipfel ajatuksen:

In a poststructuralist context autofiction highlights the constructed, creative and fictional character of all (autobiographical) narration, the eradication of the difference between fact and fiction, the questioning of the common distinction between art and life, and the collapse of the concept of a homogenous, autonomous subject identity. (Zipfel 2007, 37.)

Toisin ja yksinkertaisemmin sanoen autofiktio näyttäisi kulminoituvan omaelämäkerrallisen tekstin tekijäkertojan ja todellisen tekijän suhteeseen näkökulmasta, jonka mukaan viime kädessä mikään suhteellisen selvästi biografistisenakaan pidettävä tekijäkertojan itsestään tai muusta kuvaamastaan

kohteesta antama tieto tai kuvaus ei viittaa mihinkään todelliseen, vaan kaikki on tavalla tai toisella keksittyä, tekstuaalista tai muuten fiktion värittämää.

Päinvastoin kuin autofiktio karikatyyri näyttäisi ikään kuin uskottelevan kaiken kerrotun olevan totta, pitipä kerrottu tapahtuma tai henkilöstä tehty kuvaus paikkansa tai ei ja olipa se kuinka liioiteltu tai yksinkertaistettu tahansa. Karikatyyrin "fiktiivisyys" tulee ilmi siitä, että karrikoitu kuvaus on luonnollisesti niin "ylilastattua" että lukijan (tai kuvaa katsovan) on helppo huomata sen todellisuutta rikkova yksinkertaistaminen tai liioittelu. Tästä voitaneen myös poimia yksi mahdollinen syy usein karikatyyriin liitettyyn "hullunkurisuuteen". Kyse on siitä, että referentiaalista hahmoa kuvataan tavalla, joka ei yksinkertaisesti voi pitää kaikilta osin paikkaansa tai ainakin kuvaukseen liittyy sekä selvästi havaittavaa liioittelua että yksinkertaistamista.

Jo näistä yksinkertaisista lähtökohdista tarkasteltuna *Timequake* pitää toki sisällään myös selvästi autofiktiivisyyteen viittaavia piirteitä. Vähintäänkin romaanin metafiktiiviset ja metatekstuaaliseksi nimittämäni piirteet osoittavat sen olevan monelta osin varsin voimakkaasti kiinni tekstin ja sen ulkopuolisen todellisuuden välisessä problematiikassa. Asia on suhteellisen helposti eksplikoitavissa suoralla lainauksella romaanin kohdasta, jossa tekijäkertoja referoi veljelleen kirjoittamaansa taiteen ja tekijyyden suhdetta käsittelevää kirjettään:

[--] I went on: "There is also the matter of craftsmanship. Real picture-lovers like to *play along*, so to speak, to look closely at the surfaces, to see how the illusion was created. If you are unwilling to say how you made your pictures, there goes the ball game a second time". (TQ, 145.)

Kuten jo aiemmin tässä tutkielmassa havaittiin, on tämä kohta kertojan metafiktiivinen huomio siitä, että romaani on tietoisesti tuotettu omakuva, jossa tuon kuvan tuottamisen keinot on jätetty lukijan nähtäville. Tämä kohta sekä tietyt edellisessä luvussa *Timequake*sta esiin nostetut piirteet osoittavat romaanin ainakin jossain määrin konstailevan todellisen tekijän ja kirjoitetun tekijän suhteella, mikä tällaisenaan on autofiktiivisyyteen viittaava asia. Ne paljastavat kertojan suhtautuvan itseensä jonkinlaisena 'tekstuaalisena konstruktiona', jonka aukikirjoittamisesta romaanissa on kyse. Kuitenkin näiden piirteiden pohjalta havaitut uudelleenkirjoittamiseen ja representaatioon liittyvät asiat ovat ehkä sittenkin helpommin ajateltavissa karikatyyriin kuin varsinaisesti autofiktioon liittyvinä asioina.

Tässä tutkielmassa *Timequake*ssa tapahtuvaa uudelleenkirjoittamista on tarkasteltu kahdesta eri näkökulmasta. Ensin romaania tarkastellaan kirjana, joka kertoo itsestään. *Timequakea* voidaankin



lukea peilitekstinä, mise-en-abymena tai maatuska-nukkena, jossa omaelämäkerralliseen kerrontaan on upotettu sitä eri tavoin (vähintään temaattisesti) muistuttava ja semanttisesti toistava fiktiivinen tarina. Tällöin romaanissa kyse eräänlaisesta tekijännimen dekonstruktioinnista tai aukikirjoittamisesta. Se ei ainoastaan summaa ja selitä itseensä upotettua fiktiivistä tarinaa, jonka kertoja huomaa kirjoittaneensa jo monta kertaa aiemminkin, vaan itse asiassa se kirjoittaa auki koko kertojan urakirjailijuutta. Jo tästä näkökulmasta tarkasteltuna kuvaa tekijäkertojasta voidaan pitää hyvin karrikoiduna. Olipa kerronta kuinka referentiaalista tai autenttista hyvänsä, kertoo se kuitenkin lopulta suhteellisen vähäisen määrän omaelämäkerrallisia sattumuksia, jotka kaikki pyörivät saman tematiikan ympärillä eli kuvaavat kertojan olemusta melko yksiulotteisesti. Tämän tematiikan keskeisimpänä osana voitaneen pitää jo ensimmäisessä luvussa havaittuja parafraseja.

Kuten tutkielmani kolmannessa luvussa kävi ilmi, on *Timequakessa* ilmenevää uudelleenkirjoittamista mahdollista lähestyä myös toisesta näkökulmasta. Viimeistään romaanin palimpsestisuuden paljastuminen osoittaa, että samalla kun tekijäkertoja kirjoittaa auki fiktiivisen tarinansa syntymää, lukee hän myös omaa elämäänsä sitä vasten. Tästä näkökulmasta katsottuna Kurt Vonnegut -nimisen biografisen, referentiaalisen eli todellisen tekijäkertojan elämä tulee representoiduksi monien hypotekstien kautta, joista keskeisimpänä voitaneen pitää ainakin osittaiseksi pseudohypotekstiksi havaittua "Timequake One" -nimistä fiktiivistä tarinaa.

*Timequaken* karikatyyrimaisuus kulminoituu siis eräänlaiseen karakterin pihistykseen, jota voidaan tarkastella kahdesta toisiinsa limittyvästä näkökulmasta. Ensimmäinen näistä liittyy romaanin katkelmallisuuteen ja lyhyisiin kerrontamuotoihin. Kertoja pihistää eli tekee niukaksi koko omaelämäkerrallisen kerrontansa riisumalla sen yksittäisiin hetkiin ja toisiinsa nähden melko irrallisiin sattumuksiin. Romaaniin valikoituneet kertojan elämästä kertovat hetket näyttäisivät mitä suurimmalta osin motivoituneen sen mukaisesti, kuinka hyvin ne avaavat hänen kesken jäänyttä fiktiivistä tarinaansa ja hänen tekijännimeään. Nämä lukumääräisesti lopulta verrattaen vähäiset sattumukset hän kertoo niin niukasti kuin mahdollista ilman että hänen niihin lataamansa opetukset katoaisivat näkyvistä.

Kuten johdannossa totean, *Timequake* on Vonnegutin ensimmäinen romaani, jossa tekijäkertojan elämä ja sen referentiaalisuus ovat niin merkittävässä roolissa, että siitä ylipäätään voidaan puhua omaelämäkerrallisena kirjana. Romaani on kuitenkin kokoelma sattumuksia, jotka eivät kerro elämäntarinaa vaan tuovat esiin tekijäkertojan olemusta kuvaamalla hänen elämäänsä omaelämäkerrallisilla anekdooteilla, joiden opetukset vastaavat tekijännimeen Kurt Vonnegut

liitettyjä oletuksia ja odotuksia. Samalla kun tekijäkertoja kirjoittaa auki fiktiivistä tarinaa ja urakirjailijuuttaan, hän tulee lukeneeksi eli uudelleenkirjoittaneeksi eli re-presentoineeksi itseään ja elämäänsä näiden kautta. Toisin sanoen tekijäkertoja esiintyy Kurt Vonnegutin tekijännimellä. Varsin hyvänä tiivistyksenä koko *Timequake*sta ja ennen kaikkea sen omaelämäkerrallisuudesta voidaan todeta sen olevan pihistetty eli niukaksi tehty kuvaus tekijäkertojan karakterista, jonka hän pihistää eli anastaa tekijännimen Kurt Vonnegut omaavalta urakirjailijalta.

Olen jo käsitellyt romaanin kohtaa, jossa tekijäkertoja kirjoittaa auki taiteen tekemiseen ja ontologiaan liittyviä kysymyksiä. Kirjeensä kertoja lopettaa seuraavalla tavalla: "Good luck, and love as always," I wrote. And I signed my name. (TQ, 145.) Tuossa kohdassa tekijäkertoja kirjoittaa signeeraavansa kirjeensä nimellään. Tuo nimi on Kurt Vonnegut Jr. Nimi on tekijännimi, jonka olemukseen kuuluvaa humoristista ja katkelmallista tyyliä olen kuvannut tutkielmassani. Tällä romaanilla Kurt Vonnegut kirjoittaa itsestään karikatyyrin, hän kirjoittaa nimensä romaaniin ja sen kertoja käyttää tähän tekijännimeen liitettyä olemusta naamionaan. Kuten olen osoittanut, karikatyyrin käsite on hyödyllinen *Timequaken* kerronnallisten keinojen luonnehtimisessa. Pelkistämällä ja liioittelemalla Vonnegutin romaanin kertoja piiryy esiin tekstistä syvänä mutta yksiulotteisena hahmona, jota karikatyyrin käsitteellä on mahdollista tulkita.

#### 4.4 Kirjoitetun (muoto)kuvan ongelmallisuus

Vaikka lieneekin jo selvää, että karrikoiva kerronta on mahdollista myös kirjallisuudessa, aiheuttanee sana karikatyyri yleisemmin intuitiivisen mielleyhtymän visuaaliseen kuvaan. Toisaalta, vaikka käytännössä kaikki sanakirjamääritelmät ja muut karikatyyria käsittelevät tekstit antavatkin mandaatin kirjoitetun karikatyyrin mahdollisuudelle, ei yksikään niistä kuitenkaan näyttäisi sen kummemmin ottavan kantaa siihen, mitä eroa on kirjoitetulla ja visuaalisella kuvalla. Koska karikatyyristä löytämäni vähäinen tutkimuksellinen materiaali ei millään tavalla kiinnitä huomiota kuvan ja kirjoitetun tekstin väliseen problematiikkaan – joka kuitenkin näyttäisi jollakin tapaa välttämättä liittyvän käsitteeseen – tahdon vielä tutkielmani edetessä kohti loppuaan avata asiaa niistä näkökulmista, jotka väistämättä nousevat esiin itse tutkimuskohteestani.

Vaikka kuvan ja tekstin toisiinsa vertaaminen onkin suhteellisen ongelmallista, puhutaan esimerkiksi omaelämäkerrallisesta romaanista usein yksinkertaisesti kirjallisena omakuvana. Esimerkiksi William L. Howarth asettaa artikkelissaan ”Some Principles of Autobiography” (1980) kuvataiteellisen vertauksen, joka kaikessa yksinkertaisuudessaan kuvaa tässäkin tutkielmassa

esitettyjä omaelämäkerrallisen kirjoittamisen aporioita suhteellisen mielekkäällä tavalla: Lähtiessään työhön on kuvataiteilijan esimerkiksi valittava asento ja vaatetus, joissa hän itsensä kuvaa. Hän työskentelee joko peilin edessä, muistin varassa tai käyttää molempia. Muistissa hänellä on tietyt piirteet itsestään, peilistä hän voi nähdä itsensä vain tietyistä kulmasta (ellei hän käytä useampaa peiliä). Joka tapauksessa maalatessaan esimerkiksi kättään, on hänen samalla liikutettava sitä. (Howarth 1980, 85.)

Kun Howarthin luetteloon lisätään vielä huomautus, että varsin harvoin kuvataiteilijan omakuva edes pyrkii kohteen täydelliseen realistiseen muistuttavuuteen – ja realistisella en tässä kohtaa tarkoita niinkään tyyliisuuntaa kuin sanan arkikielen merkitystä – näyttäisi esimerkiksi *Timequaken* vertaaminen vaikkapa edelliseen lukuun liitettyyn Vonnegutin omakuvakarikatyyriin olevan hyvinkin mielekäs. Molemmat ovat eräänlaisia hahmotelmia, joissa kuvatun kohteen tiettyjä piirteitä korostetaan voimakkaasti. Molemmissa myös tämän korostamisen yhtenä työkaluna on sen vastakohta, eräänlainen binaarinen oppositio, eli tiettyjen piirteiden pelkistäminen tai kuvaamatta jättäminen. Vastaavaa vertauksellista (oma)kuvan ja kirjoitetun tekstin (omaelämäkerran) toisiinsa vertaamista voidaan niin haluttaessa jatkaa aina saivarteluun asti. Mutta jälleen kerran: korkeintaan fenomenologilla on arsenaalissaan keinot lukea kuvaa ja kirjoitettua tekstiä samalla tavalla.

Howarthin puoli-intuitiiviset vertaukset näyttäisivät tietystä näkökulmasta katsottuna jopa olleen tässä tutkielmassa tehdyn *Timequake*-luennan keskiössä. Sanatarkasti otettaessa on kuitenkin muistettava, että kirjoitettu teksti yksinkertaisesti kommunikoi eri tavalla kuin visuaalinen kuva kuten maalaus, valokuva tai vaikkapa pilapiirros. Tekstissä voidaan toki kuvata vaikkapa jonkun siinä esiintyvän henkilön ulkonäköä. Esimerkiksi varsinaista muotokuvaakaan siitä kuitenkaan tuskin saa hahmotettua siitä varsin ilmeisestä syystä, että teksti yksinkertaisesti ei ole kuva vaan korkeintaan kuvaus jostakin. Tästä syystä esimerkiksi omaelämäkerrallisen kirjallisuuden tutkimuksessa usein esitetyt analogiat omaelämäkerran ja omakuvan välillä ovat taipuvaisia olemaan suhteellisen naiveja. Intuitiivisesti voitaneenkin ajatella, että kirjallisesta omakuvasta puhuttaessa voidaan viitata korkeintaan jonkinlaiseen henkilökuvaan tai -kuvaukseen, kuten tässä tutkielmassa on tehtykin. Esimerkiksi melko puhtaasti visuaalisuuteen viittaava ”muotokuva” on jo lähtökohtaisesti rajattava pois käsitevalikoimasta.

Kuvan ja kirjallisen kerronnan toisiinsa vertaaminen on ongelmallista monestakin syystä, mutta tässä kohtaa kiinnitän huomion kahteen asiaan, joiden tuota pikaa pyrin osoittamaan nousevan jopa hyvinkin keskeisiksi teemoiksi tutkimuskohteessani. Ongelmaa voi avata suoralla lainauksella Jean

Starobinskin artikkelista ”The Style of Autobiography” (1980): ”[auto]Biography is not portrait; or if it is a kind of portrait, it adds time and movement. The narrative must cover a temporal sequence sufficiently extensive to allow the emergence of the contour of life” (Starobinski 1980, 73).

Onkin totta, että kirjoitettuun tekstiin, tarinaan, kertomukseen (narrative) kuuluu temporaalinen liike. Tämä liike näkyy [1] tarinan tasolla esimerkiksi juonellisena etenemisenä, siirtymisinä tapahtumasta toiseen tai jollakin muulla tavalla. Tarinassa on aina olemassa jonkinlainen aikaulottuvuus, muutenhan se ei kai olisi tarina. Toisaalta [2] kertomusta ei ainakaan ensisilmäyksellä voi lukea samalla tavalla kuin kuvaa. Toisin kuin katsottaessa kuvaa, on kirjaa lukevan edettävä sivu sivulta, kannesta kanteen, kunnes hän on lukenut koko teoksen, kun taas kuva aukeaa katsojansa silmäiltäväksi yhdellä kertaa kokonaisuutena.

Kirjoitetun tekstin ja kuvan suhde nimenomaan kerronnan temporaalisuuden kannalta on tematisoitunut Vonnegutin romaaneissa jopa suhteellisen taajaan. Tarkemmin sanottuna tämä on tapahtunut hänen romaaniensa rakenteissa. Vaikka varsinainen tutkimuskohteeni onkin *Timequake*, voidaan asiaa lähestyä analogialla Vonnegutin tunnetuimpaan romaaniin, *Slaughterhouse-Fiveen*, jossa tralfamadorelaisilla avaruusolioilla on kyky havaita ajan tilallinen luonne. Tralfamadorelaisilla on ihmisiltä puuttuva kyky aistia neljäs ulottuvuus, joten he tietävät, ettei aika todellisuudessa ole jatkumo, vaan sarja tapahtumia, jotka kaikki tapahtuvat samanaikaisesti. Tästä syystä heidän kirjansa muodostuvat sähkömerkkejä muistuttavista kirjoitusmerkeistä ja kappaleista, jotka kaikki luetaan samanaikaisesti yhdellä silmäyksellä, kuin katsottaisiin kuvaa.

Monien tutkijoiden muassa esimerkiksi Bo Pettersson ja Monica Loeb ovat havainneet, että *Slaughterhouse-Fiven* epäkronologinen, katkelmallinen ja episodimainen rakenne pyrkii toimimaan analogisesti tralfamadorelaisten kirjojen kanssa ja lataamaan kerrontaan tietynlaisen yhdenaikaisuuden vaikutelman. Sama asia tulee poimituksi esiin myös Ahlavan (et al.) artikkelissa ”Jakomielisiä tarinoita Tralfamadorelta”, minkä lisäksi Bo Petterssonin mukaan myös Charles B. Harris tarkastelee asiaa jo teoksessaan *Contemporary American Novelists of the Absurd* vuodelta 1971.

Kaikki aihetta käsittelevät lähteet johtavat Joseph Frankiin, joka jo vuonna 1945 julkaistussa artikkelissaan nimeää tällaisen rakenteen ”tilalliseksi muodoksi” (spatial form). Frankin mukaan tilallinen muoto on leimallinen tietyille moderneille romaaneille, joiden tarkoituksena on esimerkiksi fragmentaarisuuden avulla saada lukija havaitsemaan kerronta kokonaisuutena eli tilana

eikä temporaalisena jatkumona. (Pettersson 1994, 251.) *Slaughterhouse-Fivessa* tilallisen muodon tietoinen käyttäminen eksplikoituu metafiktiivisesti kohdassa, jossa päähenkilö Billy Pilgrim pyytää tralfamadorelaisessa eläintarhassa näytillä ollessaan ajankulukseen luettavaksi paikallisia kirjoja:

Billy couldn't read Tralfamadorian, of course, but he could at least see how the books were laid out – in brief clumps of symbols seperated by stars. Billy commented that the clumps might be telegrams.

'Exactly,'said the voice.

'They *are* telegrams?'

'There are no telegrams on Tralfamadore. But you're right: each clump of symbols is a brief, urgent message – describing a situation, a scene. We Tralfamadorians read them all at once, not one after the other. There isn't any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time'. (SF, 64.)

Rakenteellisesti *Timequake* on lähes täydellinen toisinto *Slaughterhouse-Fivesta*. Otetaan kumman tahansa romaanin kerronta ja ennen kaikkea sen rakenne lähiluvun alle, näyttäisi se asettuvan varsin selvästi jo melko varhaisissa modernistisissa romaaneissa koeteltuun parataksiseen, montaasimaiseen ja epäkronologiseen kerrontaan, joka pyrkii häivyttämään kerronnan temporaalisuuden. Ahlavan (et al.) artikkelissa ”Jakomielisiä tarinoita Tralfamadorelta” esitetty tiivistys sopiikin hyvin myös *Timequakeen*: ”punomalla yhteen autobiografiset ja fiktiiviset elementit, lukuisat aikatasot ja eri kohtaukset pyritään kerronnalla saavuttamaan samanaikaisuuden vaikutelma [- -] kun vaikutelma käy toteen, on tulos kuin tralfamadorelainen romaani, 'an image of life' [- -]”.(Ahlava et al. 2009, 112.)

Tilallisen muodon vaikutus *Timequaken* henkilökuvaukseen on phelanilaisittain ilmaistavissa siten, että yleensä kerronnan kokemista ohjaa kerronnan ja lukuaktin eteneminen (progression). Toisin sanoen lukijan arvostelma (judgement), esimerkiksi mielikuva päähenkilöstä, alkaa hahmottua lukuaktin alkaessa, mutta sekä sen että itse kerronnan edetessä myös arvostelma voi muuttua riippuen esimerkiksi tapahtumien saamista käännteistä tai vaikkapa henkilöahmon toiminnasta. (Phelan 2007, 3.) Phelanin ajatusten pohjalla on siis yksinkertainen ajatus monimutkaisesti ilmaistuna: Kuva on spatiotemporaalinen tila, jonka lukuakti ei perustu etenemiseen vaan pysäytettyyn hetkeen. Kirjoitettu teksti puolestaan vaatii väkisinkin lukijaltaan vähintäänkin etenemisen kirjoitusmerkistä toiseen, kappaleesta toiseen, usein myös tapahtumasta toiseen, mikä lähtökohtaisesti viittaa myös kuvatun henkilön muuttumiseen kerronnan tasolla tapahtuvan liikkeen mukana.

Kerronnan ajan ja lukuaktin eli niin sanotun ”todellisen” ajan dynamiikan hyvin tunteva Phelan hahmottaa kuitenkin myös niin sanotun muotokuvakerronnan (portrait narrative), jossa eteneminen on enemmänkin muodollinen välttämättömyys. Puhuessaan kirjallisesta muotokuvasta Phelan tarkoittaa, kuten jo aikaisemminkin totesin, ”kerronnallista tilaa”, jonka täyttää retorinen sommitelma (design). Tämä sommitelma vaatii lukijaa kiinnittämään huomion henkilöahmon, kertojan tai vaikkapa implisiittisen tekijän olemukseen. Phelanin tarkoittamassa kerronnassa tapahtumat eivät ole tärkeitä tarinan etenemisen tai henkilössä tapahtuvien muutosten kannalta vaan siksi, että ne paljastavat jotakin kuvaamastaan henkilöstä tietyssä tilanteessa. (Phelan 2007, 153.) Niin sanotussa muotokuvakerronnassa fokus ei kohdistu muutokseen vaan pysyvyyteen, henkilöön pysyvässä (fixed) kerronnallisessa tilassa (Phelan 2007, 179).

*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*n hakusanassa ”Spatial Form” David J. Mickelsen kirjoittaa tilamuodosta, että ”More generally, event and plot are de-emphasised in favour of synchronic 'field', portrait (especially the representation of consciousness).” (Mickelsen 2008, 555.) Ei liene tarpeen tarkemmin eritellä sitä, kuinka hyvin Mickelsenin huomio asettuu tukemaan koko *Timequake*-tulkintaani, jossa elämäntarinan sijaan tarkastelen tekijäkertojan karakteria. Samassa yhteydessä Mickelsen kuitenkin kiinnittää huomion myös asiaan, minkä itse numeroin toiseksi kuvan ja kirjoitetun tekstin ongelmista: Tilallinen kerronta ei luonnollisestikaan kumoa kirjoittamiseen saati lukemiseen liittyvää temporaalisuutta, sillä ihminen on joka tapauksessa kykenemätön lukemaan useita tekstejä samanaikaisesti tai muuten välttämään lukuaktin temporaalisesti etenevää luonnetta. Mickelsen kirjoittaakin, että ”spatial is not a referential category, but a structural metaphor” (Mickelsen 2008, 555).

Numeroiduista ongelmatekijöistä jälkimmäisen tematisoituminen *Timequakessa* on yksinkertaisimmillaan havaittavissa toistuvassa muotoilussa, jota kertoja käyttää kuvatessaan kirjoitetun tekstin luonnetta ”valkaistulle ja litistetylle puumassalle horisontaalisesti idiosynkraattisesti järjestetyiksi mustejäljiksi, jotka pitävät sisällään kaksikymmentäkuusi foneettista symbolia, kymmenen numeroa ja noin kahdeksan välimerkkiä” (TQ, 28). Sama muotoilu toistuu hieman varioiden käytännössä kaikissa kohdissa, joissa kertoja millään tavalla viittaa kirjoittamiseen taiteenmuotona, ensimmäisen kerran jo romaanin omistuskirjoituksessa. Kyse ei välttämättä ole mistään viiltävästä analyysistä kirjoitetun tekstin luonteesta, vaan vonnegutmaisesta naivismista, jolla kuitenkin on omat seurauksensa.

Janika Hakala liittää lainauksen eri muodot shklovskilaiseen vieraannuttamiseen, mikä tietystä

näkökulmasta on myös ihan perusteltua (Hakala, 2001, 62). Tarkempaa lienee kuitenkin puhua tämän formalistisen käsitteen brechttiläisestä sukulaisesta eli niin sanotusta ”vieraannuttamisen efektistä”. Kuten jo havaitut suorat lukijan puhuttelut tuovat kertojan lähemmäksi todellista lukijaa, pakottavat ne tietenkin samalla lukijan sivustaseuraajaksi ja tekstin arvioijaksi. Vastaavalla tavalla kirjoitetun taideteoksen kuvaaminen *Timequake*ssa toistuvalla tavalla ikään kuin dekonstruoi kirjoitetulle tekstille ominaista luonnetta. Se pakottaa sekä teoksen ”luojan” että vastaanottajan kiinnittämään huomion siihen, kuinka lukeminen on etenemistä kirjaimesta, rivistä ja sivusta toiseen. Tekijäkertoja ei sentään suoraan ryhdy vertaamaan kuvataidetta ja kirjallisuutta toisiinsa. Koska kuitenkin myös kuvataiteen luonteen ”analysoinnille” on romaanissa varattu omat lukunsa, on edellä esitetystä lainauksesta ja sen toistuvista variaatioista selvästi luettavissa kertojan halukkuus kiinnittää lukijan huomio nimenomaan siihen, millä tavalla kommunikoivan taideteoksen kanssa minkä tahansa kirjan lukija on tekemisissä.

Lukuaktin etenemiselle romaani ei mahda mitään. Kuitenkin se sentään taistelee sitä vastaan rikkomalla tekstin ja todellisuuden illuusion jo mainitulla vieraannuttamisen efektillä. Tämä ei ole kuitenkaan ainoa keino, vaan toinen vastaus lukuaktin temporaalista luonnetta koskevaan ongelmaan näyttäisi olevan jo ensimmäisessä luvussa haistamamme ”timequake” eli ajanjäritys pienellä kirjoitettuna. Lukijan astuessa tekstin sisään eli jälleen hieman leikkisästi ilmaistuna hänen kokiessaan muodonmuutoksen todellisesta lukijasta niin sanotuksi implisiittiseksi lukijaksi joutuu hän saman ajanjärityksen armoille kuin romaanin henkilötkin. Lukijan erottaa kirjan henkilöistä lähinnä se, että kansien sulkeutuessa ajanjäritys päättyy eli ”free will kicks in”. Ajanjäritys pysyy kansien sisällä, mutta toistuu täsmälleen samanlaisena, kun lukija seuraavan kerran ottaa asiakseen ne avata. Vaikka romaani koostuukin horisontaalisesti asetetuista ja siten kronologisesti luetuista kirjoitusmerkeistä, toistuu se aina samanlaisena. Kuten Kilgore Trout asian ilmaisee: ”Only when free will kicked in again could they stop running obstacle courses of their own construction” (TQ, xiii).

Ajanjäritys viittaakin sekä kerronnan että kerrotun ajan todellisesta ajasta irralliseen luonteeseen, teoksen kokonaisuuteen. Kerronnan ajan perusmääritelmiin kuulunee sen viittaavuus romaanin sisäiseen aikaan, jota ei ole mahdollista suhteuttaa todelliseen aikaan. Todellisella ajalla ei ole (ainakaan ilman superkaukoputkea) havaittavaa alkua ja loppua, toisin kuin romaanin ajalla, joka on kokonaisuus sinänsä. Se on ajanjäritys, joka kattaa tietyn ajan, mutta jonka progressiivisuutta *Timequake* rikkoo niin sanotulla ”tilallisella muodollaan”.

*Timequake* omaelämäkerrallisena tekstinä ei ole tarina vaan kuvaus, joka kirjoitetun tekstin luonteeseen liittyvästä pakosta on vangittu sekä kirjoitus- että lukuaktin etenemiseen. Kuitenkin se hahmottuu temporaalisena jatkumona vain siitä syystä, että ihmisellä ei ole kykyä lukea kaikkia sen lukuja samanaikaisesti. Vaikka se ei avaudukaan lukijan silmien eteen yhdellä kertaa kokonaisuutena, on se tietyssä mielessä yhtä pysähtynyt hetki kuin vaikkapa maalauskin. Kyse on kuin onkin palapelimäisestä tai montaasimaisesta kerronnasta, jossa samanarvoisten sattumusten semanttisesta yhteensulautumisesta syntyy retorinen tila. Ei elämäntarina, vaan kuva(us) tekijäkertojan olemuksesta, joka on tekijän karikatyyri.



## 5 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkielman tarkoitus on tavallaan ollut jatkaa siitä, mistä Janika Hakala aloittaa ja mihin hän hieman tautologisesti päätyy pro gradu -tutkielmassaan: *Timequake* on Kurt Vonnegutin omaelämäkerta mutta ei varsinainen sellainen. Olen siis pitänyt jo lähtökohtaisesti selvänä, että romaanissa tärkeintä ei ole se, onko se omaelämäkerta vai ei. Relevantimpi kysymys saadaan muodostettua siitä, miten ja millä tavoin kertova minä ja hänen olemuksensa on tuotettu. Keskeisimmät kysymykset näyttäisivät liittyvän romaanin katkelmalliseen rakenteeseen ja eksemplarisiiin lyhyisiin muotoihin perustuvaan kerrontaan sekä eri tavoin pintaan työntyvään uudelleenkirjoittamiseen, jota olen tässä tutkielmassa tarkastellut karkeasti ottaen kahdesta eri näkökulmasta.

Tutkielmani johdannon jälkeisen luvun anti voitaneen tiivistää muutamalla pääajatuksella: *Timequake* on kirja kirjasta ja kirjoittamisesta. Se on eräänlainen peiliteksti, jossa romaanin omaelämäkerralliseen kerrontaan on upotettu sitä temaattisesti toistava ja semanttisesti mukaileva katkelmallinen fiktiivinen kertomus. Johdannon jälkeisessä luvussa tarkastelinkin uudelleenkirjoittamista sen ilmeisimmästä näkökulmasta, jolloin se avautui hyvin konkreettisena käsitteenä. Kyseisessä luvussa uudelleenkirjoittamisella tarkoitettiin osapuilleen sitä, että *Timequaken* tekijäkertoja täydentää kesken jääneen fiktiivisen romaaninsa käsikirjoituksen kerronnalla, jossa hän selittää mistä omaelämäkerrallisista aineksista se on syntynyt. Samalla hän tulee tarkastelleeksi omaa kirjailijuuttaan ylipäätään. Mikäli tämä jälkimmäinen ajatus ilmaistaan aivan tarkasti, tarkastelee romaani Kurt Vonnegut -tekijännimeen kulminoituvaa urakirjailijaa, joka käsitteenä tulee ymmärtää nimenomaan niin sanotun retorisen narratologian klassikkoteoriaan liittyvänä boothilaisena erikoisterminä. Näiden piirteiden lisäksi – ehkä myös uudelleenkirjoittamisen seurauksena – *Timequaken* lukijan eteen avautuu itseään tutkisteleva metafiktiivinen romaani, joka tarkastelee postmodernistisen amerikkalaisen kirjallisuuden hyvin usein esittämiä romaanin ja tekstin ontologiaan liittyviä kysymyksiä.

Tutkielmani kolmannessa luvussa puolestaan käytin uudelleenkirjoittamista eräänlaisena intertekstuaalisuuden juurimetaforana, jonka avulla problematisoin *Timequaken* omaelämäkerrallisen luonteen. Kyseisessä luvussa uudelleenkirjoittamiseen liittyvä problematiikka tasapainoili morarulaisen ja siihen nähden perinteisemmän intertekstuaalisuuden teorian välimaastossa. Näistä edellinen viittaa selvästi varsin tietoiseen aiempien tekstien käyttämiseen uuden tekstin lähdemateriaalina, kun taas perinteisempi teoria jättää tilaa myös uuden tekstin

vähemmän tiedostetulle tai tarkoitukselliselle semanttiselle motivoitumiselle varhaisemmasta tekstistä. Tasapainoilussani ei sinänsä ole mitään merkillistä, sillä kyse näyttäisi olevan lähes kaikkia intertekstuaalisuustutkimuksia huojuttavasta asiasta. Itse asiassa olenkin itse jättänyt kysymyksen auki tarkoituksella eli pyrkinyt luomaan näkökulman molempiin siksi, että tutkimuskohteeni näyttäisi varsin selvästi sisältävän sekä hyvin suoraa metatekstaalisuutta että vaikeammin havaittavaa tekstien toisiinsa sulautumista.

Tutkielmani kolmas luku siis kulminoitui näkökulmiin uudelleenkirjoittamisessa, jotka osoittivat, että *Timequaken* omaelämäkerrallisuuteen on ainakin teoreettisessa mielessä syytä suhtautua varauksella. Luvun kannalta keskeistä antia olikin sen edeltäjäänsä nähden tekemä lukustrateginen takinkääntö. Tämä takinkääntö osoitti, että romaanin sisältämää fiktiivistä tarinaa on ainakin teoreettisesti mahdollista lukea omaelämäkerrallisen kerronnan selittäjänä tai vähintään semanttisena motivoijana. Luvussa havaittu referentiaalisuuden korvautuminen intertekstuaalisuudella tarkoittaa sitä, että kertoja lukee eli kirjoittaa uudelleen elämänsä tapahtumia muiden tekstien läpi. Keskeisimpänä pohjatekstinä voitaneen pitää genetteläiseksi pseudohypotekstiksi havaittua fiktiivistä tarinaa ja sen myötä koko tekijännimen nimeämää urakirjailijaa. Luvun lopussa osoitin myös, kuinka intertekstuaalisuuden teorioita soveltamalla voidaan mielenkiintoisella tavalla sekä tarakastella romaanin rakennetta että luoda näkökulma ongelmaan, joka kahdesta toisiinsa nähden päinvastaisesta lukustrategiasta syntyy. Verrattuna narratologiseen puurtamiseen on Mikko Keskisen kriittisestä transpositiosta voimansa ammentava näkökulma palimpsestiin vähintäänkin kiintoisa vaihtoehto esimerkiksi *Timequaken* metalepsisten ja kerronnallisen upotusrakenteen tarkasteluun. Toisaalta Owen Millerin havaintopsykologisen vertauksen kautta johdettu näkemys romaanin (inter)tekstuaaliseen identiteettiin on jo sinällään mielenkiintoinen. Joka tapauksessa se on myös suhteellisen mukavasti helpottava pelastus tilanteeseen, jossa *Timequaken* lukija tuskastelee kahdesta eri uudelleenkirjoittamiseen liittyvästä näkökulmasta johtuvan valintatilanteen äärellä.

Mitä tulee viimeiseen lukuuni, oli sen pääasiallinen tehtävä esittää vaihtoehtoinen tai ainakin tarkentava käsite hieman ryöstöviljellylle autofiktiolle, jonka avulla kuvasin tutkimuskohdettani "intertekstuaalisuuslukuni" lopussa. Valitsemani karikatyyrin käsite näyttikin taipuvan varsin hyvin selventämään tutkimuskohteeni henkilökuvausta, tyyliä, kerrontatekniikkaa ja rakennetta. Käsite osoittautui myös siinä mielessä osuvaksi, että se mahdollisti irrottautumisen autofiktioon liittyvästä poststrukturalistisesta pohjavireestä, jonka mukaan tekijä on kuollut ja romaanin referentiaalisuus on ylipäätään kaikissa tapauksissa kyseenalaista. Vähääkään kuvataiteesta ymmärtävä ei

kuvataiteilijan omakuvaa tulkitessaan tai analysoidessaan arvioi sitä, missä määrin taideteos muistuttaa malliaan. Arvioinnin kohteena on sen sijaan se, kuinka ja minkälaisin keinoin kuva on laadittu. Kysymykset liittyvät siihen, minkälaisia värejä, siveltimiä, piirustimia tai muita materiaaleja on käytetty; minkälaisia muotoja taiteilija suosii tai mitä ominaista on hänen tyylissään. Omaelämäkerrallisen kirjallisuuden tutkimus ei vielä 2000-luvullakaan ole täysin päässyt vastaavien kysymysten äärelle, sillä sen voi melko varauksetta sanoa edelleen olevan vahvasti kiinni tekijän ontologiaan liittyvissä kysymyksissä.

Kuten tässä tutkielmassa on huomattu, ovat sekä tekstin että tekijän referentiaalisuuteen ja ontologiaan liittyvät kysymykset toki aiheellisia myös *Timequaken* kohdalla. Lopulta kuitenkin tuntuu ihan järkevältä todeta, että romaanin on kirjoittanut vuonna 1922 syntynyt ja vuonna 2007 menehtynyt indianapolisilainen Kurt Vonnegut, joka kuvaa romaanissa itseään; toisaalta hän ei kuvaa niinkään elämäänsä, vaan karakteriaan. Kaikki tutkielmassani tarkastellut asiat viittaavat kuitenkin siihen, että romaani on eräänlainen "vääristynyt" omakuva, joka tarkoituksella esittää tekijänsä tietyssä valossa. Se korostaa tiettyä piirteitä tekijäkertojan karakterissa jättäen samalla eetokseensa sopimattamat asiat kerronnan ulkopuolelle. Ei ole välttämättä tarpeen epäillä, etteikö niin sanotun todellisen tekijän karakteri jakaisi joitakin asioita romaanista hahmottuvan kertojan karakterin kanssa. Itse asiassa jonkinlaista tunnistettavuutta tai samankaltaisuutta olisi hyvä löytyäkin, koska muuten kyse ei määritelmällisesti olisi karikatyyristä ensinkään. Kuitenkin romaanista nouseva Kurt Vonnegutin karakteri on syvän yksiulotteinen ja ominaisuuksiltaan juuri niin puutteellinen kuin saman nimen omaava urakirjailijakin. Kun näihin lisätään romaanin tyyli, muoto, kerrontatekniikka ja ennen kaikkea tekijän omaelämäkerrallinen allekirjoitus, syntyy Kurt Vonnegutin karikatyyri.

Jatkotutkimuksen kannalta mielenkiintoisimpana tutkimuskysymyksenä pidän yksinkertaisesti tarkempaa paneutumista hyvin niukasti tutkittuun karikatyyriin ja tietenkin ennen kaikkea käsitteen käyttökelpoisuuteen kirjallisuudentutkimuksessa. Tässä tutkielmassa olen ollut pakotettu tarkastelemaan käsitettä melko suppeasti. Oikeastaan olenkin lähinnä hypoteettisesti kokeillut sen kykyä määritellä *Timequakea*. Suurimmat ongelmat ovat epäilemättä liittyneet varsin niukasti löydettävissä olevaan kelvolliseen analyyttiseen tutkimukseen. Tästä vähäisestäkin tutkimusmateriaalista suuri osa näyttäisi olevan sanakirjamääritelmien suomia lähtökohtia lukuun ottamatta keskenään kohtalaisen ristiriitaista.

Sen lisäksi, että olen käsitteen avulla pyrkinyt kuvaamaan tutkimuskohteenani ollutta romaania,

olen myös yrittänyt avata suunnan ennakkoluulottomalle ja paremmin käsitteellistetylle karikatyyriteorialle. Tällä hetkellä karikatyyri nähdään varsin selvästi jonkinlaisena koomisen yhteiskuntakritiikin työkaluna. Sen merkitystä käsitellään monilta osin lähes synonyymisena esimerkiksi satiiriin, poliittisen sarjakuvan tai jopa minkä tahansa pilapiirroksen kanssa.

Keskeneräiseen hankkeeseeni liittyy halukkuus teoretisoida karikatyyri omaksi kuvauskeinokseen, jota ainakin tässä tutkielmassa pidän taipuvaisena viittaamaan nimenomaan tietynlaiseen henkilökuvaukseen. Viime kädessä käsitteen ongelmat liittyvät lähinnä siihen, mikä oikeastaan on olemus sekä siihen, millä tai minkälaisella ilmiöllä tai oliolla tällainen olemus on mahdollista olla. Myöskään jonkin tapahtuman tai asian olemuksen karrikointi ei sinänsä vaikuta täysin järjettömältä ajatukselta. Toisaalta juuri tässä ajatuksessa voi hyvinkin olla havaittavissa ensimmäinen kohta, jossa karikatyyri uhkaa livetä merkitykseltään turhan lähelle esimerkiksi satiiria. Yksinkertainen väistöliike voisi olla jo aikaisemmin implikoimani ajatus, että satiiri voi käyttää karikatyyriä työkalunaan, mutta karikatyyri itsessään ei millään muotoa ole leimallisesti satiirinen.

Tutkielmassani olen yrittänyt avata uutta näkökulmaa jossain määrin väheksytyyn tai ainakin laiminlyötyyn käsitteeseen. Paljon on jäänyt sanomatta, mutta jo tässä tutkielmassa avatuista lähtökohdista tarkasteltuna pidän käsitettä lupaavana kenties monien muidenkin kaunokirjallisten teosten tutkimuksessa. Asia vaatii jatkotutkimusta.

## LÄHTEET

### PRIMAARILÄHTEET

TQ = *Timequake* (1998 [1997]). Vonnegut, Kurt. London: Vintage.

### SEKUNDAARILÄHTEET

### PAINETUT LÄHTEET

Ahlava, Liisa (et al.) (2009) ”Jakomielisiä tarinoita Tralfamadorelta – Avauksia Kurt Vonnegutin romaaniin *Teurastamo 5*”. Muut tekijät: Emmi Liulia, Jutta Peltola, Maria Rissanen ja Katri Simola. Artikkeliteoksessa *Vaikeita fiktioita*. Toim. Liisa Ahlava & Pekka Tammi. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Bal, Mieke (2009) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1970) *S/Z*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.

Bauman, Richard (2008) ”Anecdote”. Artikkeliteoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge.

Blomberg, Kristian (2005) ”Fragmentin osia: apoftegma ja biografeemi”. Artikkeliteoksessa *Tarkkoja siirtoja*. Toim. Urpo Kovala, Katarina Eskola, Kimmo Jokinen, Vesa Niinikangas ja Esa Sironen. Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus. Verkkopainos <http://www.arthis.jyu.fi/julkaisut/tarkkojasiirtoja/blomberg.html> (katsottu 05.09.20011)

Booth, Wayne C. (1991 [1983]) *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin.

Butterfield, Jeremy (2005) ”Determinism”. Artikkeliteoksessa *The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Toim. Edward Craig. London: Routledge.

Brownlow, Louis (1960) *The Anatomy of the Anecdote*. Chicago: The University of Chicago Press.

Caramello, Charles (1983) *Silverless mirrors: Book, Self & Postmodernist American Fiction*.

Florida: University Presses of Florida/Tallahassee.

Cohn, Dorrit (2006) *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen [et.al.]. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos *The Distinction of Fiction* (1999).

Derrida, Jacques (1988) ”Signature Event Context”. Artikkele kokoelmassa *Limited Inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Eakin, Paul John (1985) *Fictions in Autobiography – Studies in the Art of Self-Invention*. New Jersey: Princeton University Press.

Gelley, Alexander (1995) ”The Pragmatics of Exemplary Narrative”. Artikkele kokoelmassa *Unruly Examples*. Toim. Alexander Gelley. Stanford: Stanford University Press.

Foucault, Michel (2002 [1969]) ”What is an Author?”. Artikkele teoksessa *Aesthetics: The Big Questions*. Toim. Carolyn Kormeyer. Malden: Blackwell.

Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse – an Essay on Method*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press. Alkuteos *Figures III, Discourse du récit* (1972).

Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Seuil. Paris.

Gregson, Ian (2006) *Character and Satire in Postwar Fiction*. London: Continuum International Publishing.

Hallila, Mika (2006) *Metafiktion käsite: teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press

Howarth, William L. (1980) ”Some Principles of Autobiography” Artikkele kokoelmassa *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. Toim. James Olney. New Jersey: Princeton University Press.

Keskinen, Mikko (1996) ”Kriittisiä transpositioita”. Artikkele teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49, osa 1*. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koivisto, Päivi (2006): ”Tekijän ylösousemus – Saisio-Larsson-Wein-Saisio”. Artikkeliteoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. SKS Helsinki: Gummerus.

Kosonen, Päivi (2000) *Elämät sanoissa – Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet' n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lejeune, Philippe (1989): *On Autobiography*. Toim. Paul John Eakin. Kääntänyt Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lucie-Smith, Edward (1981) *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd.

McHale, Brian (1989 [1987]): *Postmodernist Fiction*. London: Routledge

Miller, Owen (1985) ”Intertextual Identity”. Artikkeliteoksessa *Identity of the Literary Text*. Toim. Owen Miller & Mario J. Valdés. Toronto: University of Toronto Press.

Moraru, Christian (2008) ”Intertextuality”. Artikkeliteoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Moraru, Christian (2005) *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

Moraru, Christian (2001) *Rewriting: Postmodern Writing and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany, NY: State University of New York Press.

Nelles, William (2008) ”Embedding”. Artikkeliteoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Nelles, William (1997) *Frameworks: Narrative Levels & Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.

*New Grolier Webster International Dictionary of the English Language Vol. 1* (1972). New York: Grolier Inc.

*New Encyclopedia Britannica Vol. 15 : Macropaedia : knowledge in depth*. (2002). 15<sup>th</sup> ed. Chicago: Encyclopedia Britannica.

*Oxford English Dictionary of the English Language Vol. 1* (1989). 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Clarendon Press.

Pettersson, Bo (1994) *The World According to Kurt Vonnegut: Moral Paradox and Narrative Form*. Turku: Åbo Akademi University Press.

Phelan, James (2007) *Experiencing Fiction: judgements, progression, and the rhetorical theory of narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

Pier, John (2008) ”Metalepse”. Artikkelin hakuteoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Saariluoma, Liisa (2001) ”Alkusanat: exemplum-perinne ja esimerkillisyyden ongelma” Artikkelin kokoelmassa *Esimerkin voima: exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*. Toim. Liisa Saariluoma. Turku: Kirja-Aurora.

Saisio, Pirkko (2003) *Punainen erokirja*. 4. painos. Helsinki: WSOY.

Sheringham, Michael (2001 [1993]) *French Autobiography: Devices and Desires*. Oxford: Oxford University Press.

Starobinski, Jean (1980) ”The Style of Autobiography”. Artikkelin kokoelmassa *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. Toim. James Olney. New Jersey: Princeton University Press.

Stefanovska, Malina (2009) ”Exemplary or Singular?: The Anecdote in Historical Narrative”. Artikkelin lehdessä *Substance: A review of Theory and Literary Criticism* 38 (1 [118]).

Viljamaa, Toivo (2001) ”Kertomus puheen osana: exemplum antiikin retoriikassa”. Artikkelin kokoelmassa *Esimerkin voima: exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*. Toim. Liisa Saariluoma. Turku: Kirja-Aurora.

Vonnegut, Kurt (2000 [1969]) *Slaughterhouse-Five*. London: Vintage.

Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Routledge.

Wikipedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Caricature> (katsottu 05.09.2011)



Zipfel, Frank (2008) ”Autofiction”. Artikkele hakuteoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Hakala, Janika (2001) *Autobiographical Problems in Kurt Vonnegut´s Timequake*. Pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.