

Hahmojen välisiä suhteita:  
Interfiguraalisuus Donna Tarttin romaanissa *The Secret History*

Aino Nieminen-Holkkola

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Syksy 2017

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Aino Nieminen-Holkkola	
Työn nimi – Title Hahmojen välisiä suhteita: Interfiguraalisuus Donna Tarttin romaanissa <i>The Secret History</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Elokuu 2017	Sivumäärä – Number of pages 89
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkielma käsittelee interfiguraalisuutta – intertekstuaalisuuden alalajia, joka viittaa eri teksteissä esiintyvien henkilöahmojen välisiin suhteisiin – Donna Tarttin romaanissa <i>The Secret History</i>. Tarttin romaanin päähenkilöitä tarkastellaan suhteessa neljän muun romaanin henkilöahmoihin (F. Scott Fitzgeraldin <i>The Great Gatsby</i>, William Goldingin <i>Lord of the Flies</i>, Evelyn Waugh'n <i>Brideshead Revisited</i> sekä Oscar Wilden <i>The Picture of Dorian Gray</i>). Tutkielmassa eri teksteissä esiintyvien henkilöahmojen välisiä interfiguraalisia kytköksiä peilataan suhteessa <i>The Secret History</i>n kertojan luotettavuuteen ja romaanin keskeisiin teemoihin. Tutkimusongelmana on, millaista potentiaalia interfiguraalisilla kytköksillä on romaanin tulkinnan kannalta. Tutkimuskysymyksiä on kaksi: mitä interfiguraaliset viittaussuhteet mahdollisesti paljastavat tutkimuskohteena olevan romaanin henkilöahmoista ja millainen merkitys interfiguraalisten kytkösten aktivoimilla interteksteillä on romaanin kokonaistulkinnan kannalta.</p> <p>Työssä tarkastellaan <i>The Secret History</i>n henkilökertojana toimivan Richardin luotettavuutta James Phelanin (2005) mallin avulla ja tullaan siihen johtopäätökseen, ettei Richardin kertomusta voida kaikilta osin pitää täysin luotettavana. Lukijan on siis syytä pyrkiä täydentämään myös henkilöahmoista muodostamia käsityksiä. Tutkielmassa lähdetäänkin liikkeelle siitä oletuksesta, että interfiguraaliset kytkökset voivat toimia sisäistekijän tekijän yleisölle suuntaamina vihjeinä, joiden avulla lukija voi saada kertomuksesta informaatiota ikään kuin kertojan ohitse. Henkilöahmon käsitteen osalta tutkielma nojaa pitkälti Baruch Hochmanin (1985) näkemykseen, jonka mukaan henkilöahmoilla on paitsi puhtaasti tekstuaalinen ulottuvuutensa, myös tulkinnallista potentiaalia ihmisen kaltaisina kokevina, tuntevina ja toimivina olioina. Henkilöahmoista muodostuvia käsityksiä pyritään tutkielmassa täydentämään kiinnittämällä huomiota toisissa teksteissä esiintyviin henkilöahmoihin ja hahmojen välillä vallitseviin interfiguraalisiin suhteisiin. Interfiguraalisuuden analyysissä tutkielma noudattaa Wolfgang C. Müllerin (1991) hahmottelemaa mallia.</p> <p>Tarttin romaanin interfiguraaliset kytkökset voivat sekä vahvistaa kertojan henkilöahmoista rakentamaa kuvaa että tuoda henkilöahmoista esiin uusia, kertojan kertomuksessa vähemmälle huomiolle jääviä puolia. Interfiguraalisilla kytköksillä voi siis olla tietyssä määrin paljastava funktio. Lisäksi ne voivat suunnata huomiota interteksteihin ja niiden teemoihin ja avartaa siten tutkimuskohteena olevan romaanin kokonaistulkintaa. <i>The Secret History</i>n päähenkilöistä ja henkilöahmojen välisistä suhteista rakentuu interfiguraalisen luennan avulla monisyinen kuva, ja tietyt romaanin teemat saavat analyysin avulla lisävalaistusta.</p>	
Asiasanat – Keywords: interfiguraalisuus; intertekstuaalisuus; henkilöahmo; henkilökertoja; epäluotettava kertoja; Tartt, Donna; <i>The Secret History</i>	
Säilytyspaikka – Depository: JYX-tietokanta	
Muita tietoja – Additional information:	

## Sisällys

1.	Johdanto.....	4
1.1	Tutkimusongelma ja teoreettinen viitekehys .....	4
1.2	Romaanin esittely .....	6
1.3	Aiempi tutkimus .....	9
2.	Tutkimuksen teoreettisia suuntaviivoja.....	11
2.1	Kuka tai mikä on henkilöhahmo?.....	11
2.2	Interfiguraalisuus: katsaus hahmojen välisten suhteiden verkostoon .....	14
2.3	Kertoja kertomuksen portinvartijana .....	22
3.	Valheita ja illuusioita .....	27
3.1	“If there’s one thing I’m good at, it’s lying on my feet”: Richard kertojana.....	27
3.2	“Who were these people?”: särkyvät illuusiot .....	32
4.	Tutuntuntuisia henkilöhahmoja.....	39
4.1	“They’re a rotten crowd”: <i>The Great Gatsbyn</i> henkilöhahmoista ja teemoista.....	39
4.2	“I know much about people”: <i>Lord of the Fliesin</i> Piggy, Bunny ja ulkopuolisuuden taakka ...	48
4.3	“I warned you expressly and in great detail of the Flyte family”: <i>Brideshead Revisitedin</i> eksentrisen perhe .....	62
4.4	“All influence is immoral”: vaaralliset vaikutteet <i>The Picture of Dorian Grayssa</i> .....	74
5.	Päätäntö .....	84
6.	Lähteet .....	87

# 1. Johdanto

## 1.1 Tutkimusongelma ja teoreettinen viitekehys

Maisterintutkielmassani analysoin Donna Tarttin vuonna 1992 ilmestynyttä romaania *The Secret History* (suom. *Jumalat juhlivat öisin*, 1993; tästä eteenpäin TSH). Luentani keskiössä ovat interfiguraaliset suhteet, joita romaani rakentaa henkilöihahmojensa ja muiden kaunokirjallisuudesta tuttujen henkilöihahmojen – ja ajoittain todellistenkin henkilöiden – välille. Peilaan havaintojani interfiguraalisuudesta kertojan luotettavuuteen ja pohdin, millaisia tulkintoja henkilöihahmoista on mahdollista tehdä tästä näkökulmasta käsin. Toisaalta pohdin myös temaattisesta ja tulkinnallisesta näkökulmasta romaanin suhdetta niihin interteksteihin, joissa esiintyviä henkilöihahmoja pidän luentani kannalta olennaisina.

Pidän interfiguraalisuutta *The Secret Historyn* kannalta relevanttina tutkimusaiheena, sillä intertekstuaalisuudella ja siihen läheisesti kytkeytyvillä interfiguraalisilla viittauksilla on romaanissa näkyvä rooli. Tutkielmassani pyrin analysoimaan interfiguraalisuuden merkitystä romaanin ja sen henkilöihahmojen tulkinnan kannalta. Luentaa mutkistaa edelleen kysymys minäkertojana toimivan Richardin motiiveista ja luotettavuudesta. Kun Richard toistuvasti korostaa kyvyttömyyttään erottaa vaikutelmia todellisuudesta, kuinka luotettavana voimme pitää myöskään – ja ehkä jopa erityisesti – hänen henkilökuvaustaan?

Lähden tutkielmassani liikkeelle siitä olettamuksesta, että Richardilla on vaikeuksia nähdä kuvaamiaan henkilöitä sellaisina kuin he romaanin fiktiivisessä todellisuudessa itse asiassa ovat. Hypoteesini on, että nimenomaan interfiguraalisilla viittauksilla saattaa olla kyky paljastaa romaanin henkilöistä ja teemoista myös asioita, jotka Richard kertojana muutoin pimittää lukijalta. Näin ollen kertojan luotettavuus ja interfiguraalisuus kietoutuvat tutkimuksessani tiiviisti yhteen. Tarkastelen paitsi romaanin keskeisimpien henkilöihahmojen suhdetta muihin kirjallisiin hahmoihin, myös itse romaanin suhdetta intertekstien keskeisiin teemoihin. Tutkimusongelma on, millaisia tulkintamahdollisuuksia interfiguraaliset kytkökset avaavat lukijalle.

Tutkimuskysymyksiä on kaksi. Ensimmäinen kysymys on se, mitä interfiguraaliset kytkennät mahdollisesti paljastavat romaanin henkilöihahmoista. Tuovatko ne kertojan kuvaukseen jotakin

uutta vai ovatko ne omiaan vahvistamaan hahmoista toisaalla tekstissä rakentuvaa kuvaa? Toinen tutkimuskysymys on se, millaisia temaattisia tulkintamahdollisuuksia interfiguraalisten kytkösten avulla ilmenevät intertekstit avaavat *The Secret History*n luennalle. Vastaamalla näihin kysymyksiin pyrin rakentamaan romaanista myös uskottavaa kokonaistulkintaa. Uskon siis, että romaanin henkilöahmoista on mahdollista saada irti jotakin uutta peilaamalla näitä toisissa fiktiivisissä teksteissä esiintyviin henkilöahmoihin, jolloin myös sukulaishahmojen taustalta löytyvät intertekstit teemoineen voivat osaltaan muovata romaanin kokonaistulkintaa.

Tutkielmani teoreettiset lähtökohdat ovat intertekstuaalisuuden tutkimuksessa, ja kenties tärkeimpänä lähteenäni hyödynnän Wolfgang G. Müllerin artikkelia ”Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures” (1991). Lisäksi käyn läpi muun muassa W. J. Harveyn (1965) ja Baruch Hochmanin (1985) henkilöahmoteoriaa koskevia näkemyksiä ja hyödynnän kertojan luotettavuuden osalta James Phelanin (2005) teoretisointia. Interfiguraalisen luentani metodina toimii lähiluku, joka on monelta osin luonteeltaan vertailevaa. Keskityn tarkastelemaan Tarttin romaania erityisesti suhteessa neljään klassikkoaseman saavuttaneeseen romaaniin: F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby*yn (1925, suom. *Kultahattu*), Oscar Wilden *The Picture of Dorian Gray*in (1880, suom. *Dorian Grayn muotokuva*), William Goldingin *Lord of the Flies*in (1954, suom. *Kärpästen herra*) ja Evelyn Waugh’n romaaniin *Brideshead Revisited – The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder* (1945, suom. *Mennyt maailma*), johon viittaan tästä eteenpäin käytännöllisistä syistä lyhyesti nimellä *Brideshead Revisited*.

Tarkoitukseni ei siis ole eritellä kaikkia tiettyä henkilöahmoa koskevia interfiguraalisia viittaussuhteita, vaan olen rajannut analyysini koskemaan näitä neljää, edellä mainittua intertekstiä henkilöahmoineen. Olen pyrkinyt valitsemaan tarkasteltavat intertekstit siten, että ne saattaisivat paljastaa henkilöahmoista tai romaanin teemoista jotakin kiinnostavaa. Tiedostan, että kyse on monelta osin subjektiivisesta näkemyksestäni ja että joku toinen tutkija saattaisi valita tarkastelun kohteiksi toisia intertekstejä. Pyrin kuitenkin osoittamaan valitsemieni intertekstien ja kohdetekstin välillä vallitsevat yhteydet myös lähiluvun ja esimerkkien avulla ja siten perustelemaan valintojani.

Käytyäni näin läpi tutkimusongelman ja tutkimuskysymykset esittelen seuraavaksi lyhyesti tutkimuksen kohteena olevaa romaania ja siitä aiemmin tehtyä tutkimusta. Sivuan lyhyesti myös soveltamaani teoriaa ja tutkimukseni kannalta keskeisimpiä käsitteitä, mutta palaan niihin tarkemmin luvussa 2.

## 1.2 Romaanin esittely

*The Secret History*n temaattiseen keskiöön nousee nähdäkseni ennen kaikkea toden ja illuusion – ja samalla apollonisen ja dionyysisen – välinen vastakkainasettelu, dikotomia, jota korostaa muun muassa romaanin toisen osan aloittava lainaus E. R. Doddsilta: ”Dionysos [is] the Master of Illusions, who could make a vine grow out of a ship’s plank, and in general enable his votaries to see the world as the world’s not” (TSH, 307). Samaan teemaan viittaa myös tapa, jolla kertoja aloittaa romaanin ensimmäisen luvun:

Does such a thing as ‘the fatal flaw,’ that showy dark crack running down the middle of a life, exist outside literature? I used to think it didn’t. Now I think it does. And I think that mine is this: a morbid longing for the picturesque at all costs. (TSH, 5.)

Merkillepantavaa *The Secret History*ssa on myös intertekstuaalisen aineksen runsaus. Kuten Hargreaves (2001, 26) toteaa, viittauksia länsimaiseen kirjallisuuteen ja klassiseen kaanoniin on romaanissa niin paljon, että lainaamisen laajuutta on vaikea olla huomioimatta. Esimerkiksi Raderin (2015, 321) mielestä intertekstuaalisten viittausten valtava kirjo on osoitus Richardin kyvyttömyydestä nähdä tai esittää itseään sen paremmin kuin muitakaan tarinan henkilöitä sellaisina, kuin he romaanin (fiktiivisessä) todellisuudessa ovat. Omassa tutkielmassani lähdän liikkeelle samankaltaisesta olettamuksesta, mutta toisaalta uskon, että intertekstuaalisella aineksella ja erityisesti interfiguraalisilla viittauksilla voi olla romaanissa myös yllättävän informatiivinen funktio.

*The Secret History* sijoittuu Yhdysvaltain itärannikolle kuvitteelliseen Hampdenin yliopistoon. Tapahtumaketju saa alkunsa, kun kalifornialainen, romaanin homo- ja intradiegeettisenä minäkertojana toimiva Richard Papen päätyy Hampdeniin opiskelemaan; kerronnan perspektiivi on retrospektiivinen, eli kerrontahetki sijoittuu vuosia tapahtumahetkeä myöhempään aikaan. Näin ollen kertojalla on myös mahdollisuus siirtyillä kertomuksessaan ajallisesti eteen- ja taaksepäin, kuten tapahtuu romaanin aloittavassa, prolepsiksen eli ennakoinnin sisältävässä prologissa. Prologissa lukijalle paljastuu, että Bunny-niminen henkilöahmo on kuollut, ja vielä tarkemmin; hänet on murhattu. Alusta alkaen on ilmeistä, että myös Richard on tavalla tai toisella osallinen Bunnyn murhaan. Prologin jälkeen Richard käy läpi lapsuuttaan ja nuoruuttaan, ja kun kertomuksessa päästään jälleen Hampdeniin, on Bunny edelleen elossa. Prologia lukuun ottamatta kertomus noudattaa kuitenkin pitkälti kronologista järjestystä.

Richardin kuvaus lapsuudesta Kalifornian Planossa on ankeahko. Richardin isä pyörittää huoltoasemaa, ja merkittävä osa Richardin kokemasta ankeudesta tuntuu kytkeytyvän paitsi kauneuden kaipuuseen ja yksinäisyyteen, myös perheen sosioekonomiseen asemaan:

My father was mean, and our house ugly, and my mother didn't pay too much attention to me; my clothes were cheap and my haircut too short and no one at school seemed to like me that much; and since all this had been true for as long as I could remember, I felt things would doubtless continue in this depressing vein as far as I could foresee. In short: I felt my existence was tainted, in some subtle but essential way. (TSH, 6.)

Hampdenissa Richard kiinnostuikin välittömästi salaperäisestä ryhmästä, jonka muodostavat yliopiston viisi varakasta ja viehättävää muinaiskreikan opiskelijaa – Henry, Francis ja Bunny sekä kaksossisarukset Charles ja Camilla. Richard näkee paljon vaivaa vaihtaakseen kreikan pääaineekseen, ja pääsee kuin pääseekin lopulta soluttautumaan osaksi ihailemaansa ryhmää, jonka opettajana toimii hurmaava vanha professori nimeltä Julian Morrow. Ryhmän hyväksynnän saavuttaakseen Richard rakentaa tietoisesti itselleen uuden, valheellisen identiteetin öljybisneksellä rikastuneen perheen tyylitietoisena vesana.

Vaikka tapahtumat sijoittuvat jonnekin 1980-luvulle, kantaa romaanin tunnelma kaikuja kauempaa menneisyydestä. Richard kuvaa esimerkiksi Charlesia ja Camillaa seuraavasti: "In this swarm of cigarettes and dark sophistication they appeared here and there like figures from an allegory, or long-dead celebrants from some forgotten garden party" (TSH, 18). Romaanin päähenkilöt ovat huomattavan välinpitämättömiä omaa aikakauttaan ja sen ilmiöitä ja erityisesti populaarikulttuuria kohtaan: he eivät katso televisiota tai tiedä, kuka on Marilyn Monroe; muinaisten kielten ja kulttuureiden suhteen varsin oppinut Henry hämmästyttää jopa kuullessaan ihmisen käyneen kuussa (TSH, 93). Korkeammaksi mielletyn kulttuurin suhteen varsin sivistynyttä ryhmää voi perustellusti pitää myös elitistisenä, mihin romaanissa muutamaan otteeseen myös eksplisiittisesti viitataan.

Jo kohtalaisen varhain Richardille selviää, että hänen uudet ystävänsä ovat sekaantuneet johonkin hämäräperäiseen. Ryhmän erikoisuudet ovat kuitenkin omiaan vain syventämään Richardin ihailua toisia kohtaan. Romaanin puolivälin paikkeilla Henry lopulta paljastaa Richardille ryhmän salaisuuden: Henry, Francis, Camilla ja Charles ovat onnistuneet toteuttamaan antiikista tutun dionyysisen rituaalin, bakkanaalin, jonka aiheuttamassa kaoottisessa, hurmioituneessa mielentilassa he ovat vahingossa surmanneet paikallisen maanviljelijän. Bunny taas ei ole muiden mielestä suhtautunut rituaaliin tarpeeksi vakavasti, ja hänet on jätetty tapahtumien ulkopuolelle.

Erinäisten vaiheiden jälkeen Bunny on kuitenkin saanut totuuden selville ja uhkaa nyt tuoda sen julki.

Toisin kuin Bunny, Richard ei totuuden paljastuessa ole kuulemastaan erityisen kauhuissaan tai edes yllättynyt. Kuolleen maanviljelijän ja Bunnyn sijaan Richardin myötätunto kohdistuu Henryyn, Francisiin, Charlesiin ja Camillaan, jotka joutuvat nyt sietämään Bunnyn jatkuvaa uhkailua, kiristystä ja ilkeää käytöstä. Henryn ei olekaan vaikeaa saada Richardia mukaan juoneen, jonka tarkoituksena on raivata Bunny pois tieltä; Henryn johdolla ryhmä alkaa suunnitella Bunnyn murhaa.

Ennen Bunnyn kuolemaa Richardilla on vielä näyteltävänä tärkeä rooli, sillä kun Bunny lopulta päättää kertoa tietonsa jollekulle ryhmän ulkopuolelta, valitsee hän yleisökseen juuri Richardin. Richard on kuitenkin jo valinnut puolensa ja ilmiantaa Bunnyn Henrylle sinetöiden samalla tämän kohtalon. ”But you were the alarm bell, Richard”, kuten Henry osuvasti huomauttaa (TSH, 291).

Erinäisten vaiheiden jälkeen Richard seisoo lopulta muiden tavoin katselemassa, kun Henry työntää Bunnyn jyrkänteen reunalta alas rotkoon. Yllättäen alkanut lumisade pitkittää kuitenkin ruumiin löytymistä ja jopa FBI kiinnostuu Bunnyn katoamisesta. Erityisesti Henryä ja Charlesia kuulustellaan, ja Charlesin hermot ovat koetuksella. Lopulta Bunnyn ruumis kuitenkin löytyy, ja hänen kuolemansa tulkitaan retkeilyonnettomuudeksi – aivan kuten Henry on tarkoittanutkin.

Ruumiin löydyttyä viranomaisten kiinnostus tapausta kohtaan lopahtaa, mutta ryhmän jäsenten välille on jo ehtinyt muodostua pysyviä säröjä. Charlesin ja Camillan välit viilenevät, ja Camilla, johon Richard on palavasti rakastunut, aloittaa jonkinlaisen seurustelusuhteen Henryn kanssa. Charlesille kehittyy vähitellen paha alkoholiongelma, ja romaanin loppua kohden hän alkaa enemmän tai vähemmän perustellusti pelätä, että Henry suunnittelee myös hänen murhaansa. Romaanin loppupuolella käy myös vähitellen ilmi, että FBI:n tutkinnan aikana Henry on pimittänyt muilta runsaasti tietoa, ja vaikuttaa jopa siltä, että Henryn varasuunnitelma on ollut lavastaa Richard syntipukiksi.

Ryhmän jäsenten keskinäinen epäluulo syvenee, ja lopulta tapahtumat kärjistyvät aseelliseksi välikohtaukseksi Henryn vuokraamassa hotellihuoneistossa sillä seurauksella, että Richard saa osuman luodista ja Henry ampuu itsensä. Lopussa Richard käy vielä lyhyesti läpi päähenkilöiden myöhempiä, enemmän tai vähemmän onnettomia vaiheita.



### 1.3 Aiempi tutkimus

Olen valinnut tutkimuskohteekseni juuri *The Secret History* paitsi henkilökohtaisen mieltymykseni, myös romaanin useista lukukerroista huolimatta jälkeensä jättämien aukkojen ja kysymysten vuoksi. Romaani on ollut maailmanlaajuinen myyntimenestys, joka on käännetty 24 kielelle ja jota on myyty miljoonia kappaleita, mutta se on myös aiheuttanut lukijoilleen päänvaivaa: ilmestyessään se sai kaksijakoisen vastaanoton sekä Iso-Britanniassa että Yhdysvalloissa. Hargreavesin (2001, 66) mukaan syynä hämmennykseen oli muun muassa se, ettei romaani sopinut suoraviivaisesti minkään olemassaolevan, yleisölle tutun genren määritelmään.

Ottaen huomioon Tarttin romaanin valtavan suosion, sitä on tutkittu suhteellisen vähän. Muutamien väitös- ja maisterintutkielmien lisäksi siitä on kuitenkin kirjoitettu joitakin tieteellisiä artikkeleita, ja lisäksi osana Continuum-kustantamon nykykirjallisuuden merkkiteoksia käsittelevää Contemporaries-sarjaa on ilmestynyt Tracy Hargreavesin pienoistutkielma *Donna Tartt's The Secret History. A Reader's Guide* (2001), johon jo edellä viittasin. Lisäksi François Pauw (2014) on tutkinut romaanin klassisia intertekstejä ja esittänyt niiden merkityksistä kattavan analyysin, minkä vuoksi olen päättänyt rajata oman tarkasteluni intertekstuaalisuuden ja -figuraalisuuden osalta hieman tuoreempiin interteksteihin ja jättää klassiset intertekstit suosiolla tutkielmani ulkopuolelle.

Intertekstuaalisuus on *The Secret Historyssa* niin ilmeistä, että useimmissa romaania käsittelevissä tutkimuksissa mainitaan ainakin muutamia teoksia ja kirjallisia hahmoja, joihin siinä esitetään viittauksia. Hargreavesin (2001, 25) mukaan romaani kutsuu kiinnittämään huomiota asemaansa kaunokirjallisenä tekstinä, mikä puolestaan on omiaan kirvoittamaan lukijoiden taholta vertailua ja erontekoja. Juuri tästä syystä intertekstuaalisuus ja erityisesti interfiguraalisuus ovatkin mielestäni hedelmällisiä lähtökohtia romaania koskevalle tutkimukselle.

Ulla-Mari Leppänen (2005) on tutkinut pro gradussaan romaanin moraalialia ja etiikkaa. Myös romaanin henkilöahmot ovat kirvoittaneet tutkimusta: Outi Immonen (2010) tarkastelee maisterintutkielmassaan Henryn hahmoa muun muassa naturalistisen romaanin ympärillä käydyssä kirjallisuuskeskustelun käsitteiden kuten entropian, transgression, passion ja degeneraation näkökulmasta. Lisäksi Immonen analysoi Henryn ja muiden henkilöiden välisiä suhteita ja romaanin antiikin tragedioilta lainattuja piirteitä.

Hanna Mäkelä puolestaan (2014) tutkii romaanin henkilöhahmojen välisiä suhteita René Girardin mimeettisen halun käsitteen avulla väitöskirjassaan *Narrated Selves and Others: A Study of Mimetic Desire in Five Contemporary British and American Novels* (2014), ja keskittyy erityisesti hahmojen haluun jäljitellä toisiaan. Mäkelän työ on oman tutkielmani kannalta kiinnostava, sillä sivuan itsekin jäljittelyn teemaa erityisesti lukevaa päähenkilöä käsitellessäni. Varsinaista interfiguraalista luentaa henkilöhahmoista ei kuitenkaan aiemmin ole tehty, joten omalle tutkimukselleni on nähdäkseni vielä paikkansa romaania käsittelevän tutkimuksen kentällä.

Seuraavassa luvussa hahmottelen tutkielmani teoreettista viitekehystä: pohdin henkilöhahmon olemusta, esittelen interfiguraalisuuden teoriaa, käyn läpi niin kutsutun lukevan päähenkilön problematiikkaa ja pohdin kertojan luotettavuutta suhteessa tutkimuskysymyksiini. Luku on siis kokonaisuudessaan tarkoitettu niiden käsitteiden ja menetelmien esittelyyn, joita tulen hyödyntämään varsinaiseksi käsittelyosioksi muodostuvassa kolmannessa luvussa.

## 2. Tutkimuksen teoreettisia suuntaviivoja

### 2.1 Kuka tai mikä on henkilöhahmo?

Hampurin yliopiston ylläpitämässä *The Living Handbook of Narratology*ssa Fotis Jannidis (2013) antaa henkilöhahmolle (engl. *character*) seuraavan määritelmän: “a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like”. Määritelmä on osuva varsinkin siinä mielessä, että se viittaa henkilöhahmon kahtalaiseen rooliin toisaalta puhtaasti tekstuaalisena elementtinä, toisaalta jonakin, joka synnyttää mielikuvan ihmisen kaltaisesta toimijasta. Tämä määritelmä onkin mielestäni hyvä lähtökohta, kun siirrytään tarkastelemaan henkilöhahmoteorian eri suuntauksia ja erilaisia käsityksiä henkilöhahmosta.

Essi Varis (2013, 12) jakaa henkilöhahmoteorian kolmeen eri haaraan; mimeettisiin teorioihin, anti-mimeettisiin teorioihin ja teorioihin, jotka pyrkivät yhdistämään kaksi ensin mainittua.

Mimeettistä suuntausta edustaa muun muassa W. J. Harvey, joka lähtee henkilöhahmoja koskevassa teoretisoinnissaan liikkeelle väitteestä, jonka mukaan taide imitoi luontoa. Harvey (1965, 13) korostaa, että väite on luonteeltaan deskriptiivinen; se ei siis ota kantaa siihen, mitä taiteen *pitäisi* olla.

Harveyn mukaan henkilöhahmot siis jäljittelevät ihmisiä, ja niiden tarkasteluun voidaan soveltaa pitkälti samoja periaatteita kuin silloin, kun teemme havaintoja toisista ihmisistä (1965, 32–33). Tämä on tyypillistä mimeettistä suuntausta edustaville, traditionalistisille henkilöhahmoteoreetikoille (Varis 2013, 17). Henkilöhahmon tarkastelun apuna Harvey käyttää neljää kategoriaa, jotka hän jakaa aikaan, identiteettiin, vapauteen ja kausaalisuuteen (1965, 22). Siinä missä todellinen ihminen, henkilöhahmokin voi muuttua, omata identiteetin, joka rakentuu paitsi suhteessa hahmon nykyisyyteen, myös tämän menneisyyteen, sekä olla näennäisesti vapaa tekemään valintoja, jotka voivat johtaa joko kasvuun tai rappioon.

Antimimeettistä suuntausta puolestaan edustavat strukturalistit, joiden näkemyksissä korostuvat erityisesti henkilöhahmojen funktionaalinen ja tekstuaalinen ulottuvuus. Funktionaalisuutta korostavat tutkijat näkevät henkilöhahmot juonen kannalta tärkeinä toimijoina, jotka voidaan luokitella rooliensa perusteella ja joiden yksilöllisille ominaisuuksille ei anneta juurikaan

painoarvoa. Vielä tiukempaa linjaa edustavat tutkijat, jotka määrittelevät henkilöahmot ankarasti tekstuaalisiksi elementeiksi, jotka eivät voi viitata itsensä ulkopuolelle; toisin sanoen ne ovat vain merkkejä paperilla. (Varis 2013, 14–15.)

Näitä keskenään varsin erilaisia näkemyksiä pyrkii yhdistelemään muun muassa Baruch Hochman (1985, 36), jonka mukaan turvaudumme henkilöahmoja tarkastellessamme käsityksiimme ihmisistä ja heidän toiminnastaan, ja nämä käsitykset ovat itse asiassa samoja, joita hyödynnämme myös pyrkiessämme ymmärtämään todellisia ihmisiä ympärillämme. Konteksti on kuitenkin eri; siinä missä voimme tehdä todellisista ihmisistä havaintoja kasvokkaisissa kohtaamisissa, on meille fiktiivisten henkilöahmojen suhteen päätelmiemme tueksi tarjolla vain tekstuaalista materiaalia (mt, 36–38).

Kontekstiin liittyvistä eroavaisuuksista huolimatta havainnot, joita teemme lukiessamme ja ihmisiä kohdatessamme, ovat Hochmanin (1985, 38) mukaan kuitenkin pitkälti samanlaisia: kiinnitämme huomiota puhetapoihin, eleisiin, tekoihin, ajatuksiin, pukeutumiseen, mieltymyksiin ja kaikkiin niihin ominaisuuksiin, joista voimme saada tietoa annetussa kontekstissa. Tällaista dataa keräämällä voimme ennen pitkää hahmottaa aineistosta tietynlaisia käyttäytymistä koskevia malleja, ja sitä mukaa, kun todellista tai fiktiivistä henkilöä koskevan tiedon määrä lisääntyy, voimme palata tarkastelemaan myöhemmin keräämäämme tietoa suhteessa näihin malleihin (mt, 40–41). Prosessi on kuitenkin pitkälti tiedostamaton, sillä mielikuvat muodostuvat ennen kuin kykenemme erittelemään ja analysoimaan niiden rakennusaineena toimineita elementtejä (mt, 41). Itse asiassa Hochman ei lopulta näe juuri lainkaan eroa siinä, miten tarkastelemme todellisia ihmisiä ja henkilöahmoja fiktiossa (mt, 44).

Hochmanin näkemys on oman tutkielmani kannalta relevantti, sillä se rakentaa siltaa mimeettisen ja antimimeettisen henkilöahmokäsityksen välille ja tavallaan sisällyttää itseensä molemmat. Etenkin interfiguraalisuuden näkökulmasta tämä on hyödyllinen lähtökohta siksi, että interfiguraalisuus ilmiönä tuo väistämättä henkilöahmoista esiin sekä niiden puhtaasti materiaalsen, tekstuaalsen ulottuvuuden että niiden tulkinnallisen potentiaalin ihmisen kaltaisina, kokevina, tuntevina ja toimivina yksilöinä. Henkilöahmoa ei kuitenkaan ole ilman tulkintaa; toisin sanoen silloin, kun viitataan tässä tutkielmassa henkilöahmoihin ihmisenkaltaisina entiteetteinä, viitataan itse asiassa omiin, kyseisiä henkilöahmoja koskeviin käsityksiini.

Interfiguraalisuus tarjoaa nähdäkseni henkilöahmojen tarkasteluun runsaasti tarttumapintaa. Itse asiassa Harveykin (1965, 52–53) puhuu henkilöahmojen ”inhimillisestä kontekstista”, siitä ihmis- tai henkilöahmosuhteiden verkostosta, johon jokainen henkilöahmo väistämättä kytkeytyy ja jonka osana hän näyttäytyy. Vasta- ja vertailukohtia sekä samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia tuottamalla toiset henkilöahmot kykenevät paljastamaan ja tuomaan yksittäisestä henkilöahmosta esiin tiettyjä puolia. Harvey viittaa samassa fiktiivisessä teoksessa esiintyviin hahmoihin, mutta tästä on nähdäkseni lyhyt matka Wolfgang C. Müllerin (1991) interfiguraalisuuden teoriaan, jossa vastaavaa ajatusta sovelletaan myös toisissa teksteissä esiintyviin henkilöahmoihin.

Jo tässä kohtaa on syytä huomauttaa, että Harvey ja Müller edustavat varsin erilaisia kantoja suhteessa henkilöahmoteoriaan. Müller (mt, 101–102) korostaa tarkastelevansa henkilöahmoa puhtaasti strukturaalisena ja funktionaalisenä tekstuaalisena elementtinä, ja käyttää varmuuden vuoksi henkilöahmosta termiä *figure* ideologisesti epäilyttävän *character*-termin sijaan. En kuitenkaan pidä tätä näkökulmien vastakkaisuutta perustavanlaatuisena ongelmana; itse asiassa Müller antaa esimerkiksi lukevaa päähenkilöä käsitellessään ymmärtää, että myös hänen mielestään henkilöahmo voi olla tunteva ja kokeva, inhimillinen yksilö (mt, 116). Kyse on nähdäkseni pitkälti siitä, mitä henkilöahmon ominaisuuksia halutaan painottaa; kolikolla on tässäkin kaksi puolta.

Esimerkiksi nimet ja nimeäminen ovat Müllerin teoriassa keskeisessä roolissa, ja ne ovatkin merkityksellinen osa sitä tekstuaalista aineistoa, jotka Hochmanin (1985, 38) mukaan synnyttävät lukijan mielessä henkilöahmoista tiettyjä käsityksiä. Kiistatta henkilöahmolla on oltava tekstuaalinen olemus, jotta voimme saada siitä minkäänlaista informaatiota, ja siksi esimerkiksi strukturalistien teorioissa epäilemättä painotetaan nimenomaan hahmon tekstuaalista ulottuvuutta. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että lukiessamme muodostamme väistämättä tekstuaalisina elementteinä esiintyvistä henkilöahmoista mielikuvia, jotka ovat vähintään yhtä olennainen osa lukukokemustamme kuin sen synnyttämä tekstuaalinen aineskin, minkä vuoksi osa teoreetikoista nähdäkseni korostaa varsin voimakkaasti henkilöahmon ihmismäistä olemusta. Hochmanin teoria onkin mielestäni käyttökelpoinen juuri siksi, että se auttaa hahmottamaan, mikä näille näkemyksille on yhteistä, ja muodostamaan niistä uskottavan synteessin.

Tässä tutkielmassa lähestynkin henkilöahmoja ihmismäisinä toimijoina, jotka voivat omata – ja useimmiten omaavatkin – tunteita, ajatuksia ja motiiveja, joita voidaan tarkastella pitkälti samaan

tapaan kuin todellisista ihmisistä puhuttaessa. Toisaalta tiedostan, että henkilöhahmo on aina kiinteästi sidoksissa siihen tekstiin, jossa tämä esiintyy; toisin sanoen henkilöhahmolla ei nähdäkseen voi olla tunteita, ajatuksia tai motiiveja tekstin *ulkopuolella*. Kaikki, mitä henkilöhahmosta tiedämme, pohjautuu tekstiin. Toisaalta hahmo saa varsinaisen elämänsä vasta lukijan tietoisuudessa (Hochman 1985, 32), minkä vuoksi hahmoja koskevaa tulkintaa ohjaavat aina myös subjektiiviset käsitykset, uskomukset ja oletukset. Kuten tulen myöhemmin epäluotettavaa kertojaa käsitellessäni osoittamaan, henkilöhahmoja koskevien käsitysten muodostamisessa on mielestäni perusteltua etsiä ja hyödyntää myös piilotettuja, implisiittisiä merkityksiä pelkkien eksplisiittisten luonnehdintojen ja kuvausten sijaan. Tähän palaan luvussa 2.3.

## 2.2 Interfiguraalisuus: katsaus hahmojen välisten suhteiden verkostoon

Interfiguraalisuus (engl. *interfigurality*) on, kuten todettua, saksalaisen Wolfgang C. Müllerin artikkelissaan ”Interfigurality: A Study on the Interdependence of Literary Figures” (1991, 101) lanseeraama käsite, joka viittaa kaunokirjallisten henkilöhahmojen välisiin intertekstuaalisiin suhteisiin. Interfiguraalisuus on intertekstuaalisuuden alakäsite, joten ennen kuin siirryn tarkastelemaan interfiguraalisuutta ja siihen kuuluvia ilmiöitä esittelen aluksi lyhyesti intertekstuaalisuuden teoriaa yleensä.

Intertekstuaalisuus on Julia Kristevalta peräisin oleva kirjallisuudentutkimuksen termi, joka on saanut tutkijasta, tutkimussuuntauksesta ja ajankohdasta riippuen useita eri merkityksiä (Plett 1991, 3). Intertekstuaalisista lähestymistavoista voidaan kuitenkin erottaa kaksi päähaaraa, joista edistyksellisten (engl. *the progressives*) ryhmä pyrkii vaalimaan ja edelleen kehittämään termin alkuperäistä kumouksellisuutta, kun taas traditionalistit nojautuvat kirjallisuudentutkimuksen konventioihin ja hyödyntävät intertekstuaalisuuden käsitettä omiin tarkoituksiinsa (mt, 3–4). Lisäksi kaksi edellistä haaraa ovat synnyttäneet kolmannen ryhmän, anti-intertekstualistit (mt, 4–5), joiden mielestä edistyksellisten harjoittama intertekstuaalisuuden tutkimus on liian subjektiivista, irrationaalista ja epätieteellistä, kun taas traditionalisteja syytetään tyhjästä käsitteellisyydestä – ”old wine in new bottles” (mt, 5).

Jälkistrukturalistisen intertekstuaalisuuden termin loi Julia Kristeva Mihail Bahtinia käsittelevässä esseessään vuonna 1966, mikä on aiheuttanut hämmennystä myös käsitteen alkuperän suhteen,

sillä termin alkuperä on toisinaan virheellisesti paikannettu Bahtiniin itseensä. Käsitteestä puhuttaessa on otettava huomioon, että Kristeva kehitti sen aikana, jolloin akateeminen kirjallisuudentutkimus oli kriisissä ja kirjallisuustiede oli jäämässä tieteellisemmäksi mielletyn kielitieteen ja ylipäänsä objektiivista tietoa korostavien ”kovien tieteiden” varjoon. (Mai 1991, 33.) Kristeva myös ammensi omaan tutkimukseensa aineksia niin filosofiasta, poliittisesta tieteestä kuin psykoanalyysistakin ja yhdisti näitä kaikkia kielitieteellis-strukturalistiseen lähestymistapaan ja formaaliin logiikkaan (mt, 38).

Intertekstuaalisuus on ymmärretty monin eri tavoin, ja vain hyvin harvoista asioista vallitsee sen tutkimusalalla yksimielisyys. Pekka Tammen (1991, 59) mukaan aiheeseen liittyvää käsitteellistä sekavuutta voisi lievittää se, että tutkijat myöntäisivät, että intertekstuaalisuuden alle on yritetty mahduttaa liian suurta joukkoa kysymyksiä. Joka tapauksessa intertekstuaalisuus on yhä merkitykseltään aavistuksen epämääräinen käsite, jonka merkitys riippuu usein käyttäjän tarkoituseristä. Useimmat tutkijat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että intertekstuaalisuudesta voidaan puhua, kun teksti tavalla tai toisella viittaa toiseen tekstiin (Mai 1991, 31).

Heinrich F. Plett tarkastelee käsitettä laajasti artikkelissaan ”Intertextualities” (1991). Plettin (mt, 5) mukaan intertekstuaalisuudessa on yksinkertaisimmillaan kyse tekstin tavasta viitata itsensä ulkopuolelle, toisiin teksteihin. Siinä, missä tekstiä voidaan pitää autonomisena, suljettuna ja koherenttina merkkijärjestelmänä, on intertekstin yhtenäisyys kaksitahoista. Kaikki intertekstit ovat tekstejä, joten myös intertekstillä on oma, tekstinsisäinen yhtenäisyytensä. Lisäksi intertekstillä on intertekstuaalinen ulottuvuus, kyky ylittää omat rajansa ja rakentaa suhteita itsensä ja toisten tekstien välille. Kun teksti täyttää tämän määritelmän, kyseessä on interteksti. (Mt, 5).

Perustellusti voidaan kuitenkin kysyä, eivätkö kaikki tekstit ole jossakin mielessä intertekstejä. Myös Plett (1991, 5–6) toteaa, että käytännössä teksti ilman viittauksia toisiin teksteihin on yhtä mahdoton kuin teksti, joka koostuu vain ja ainoastaan tällaisista viittauksista. Main (1991, 31) mukaan intertekstuaalisuuden keskeinen kysymys onkin se, onko se ymmärrettävä tekstuaalisten suhteiden yleiseksi tilaksi vai vain tiettyjen tekstien sisäsyntyiseksi ominaisuudeksi. Nämä vaihtoehdot edustavatkin intertekstuaalisuuden kahta mahdollista käsitystapaa.

Rajatussa merkityksessään intertekstuaalisuus voi tarkoittaa kaikkia niitä tekstuaalisia viittauksia, joita esiintyy kaunokirjallisuuden sisällä. Tämä käsitys intertekstuaalisuudesta sotii kuitenkin Main

(1991, 30–31) mukaan Kristevan alkuperäistä tarkoitusta vastaan. Yleisessä mielessä intertekstuaalisuus taas käsittää yksittäisen tekstin kaikki suhteet muihin, anonyymeihin teksteihin, mikä taas aiheuttaa metodologisia ongelmia. Miten tarkastellaan tekstin suhteita teksteihin, joita ei kyetä edes nimeämään? (Tammi 1991, 73.)

Plett (1991, 17) päätyy kuitenkin omassa pohdinnassaan siihen, ettei mitään tekstiä ole mahdollista tulkita yksittäin, erillään muista teksteistä. Jokainen teksti on samanaikaisesti esiteksti ja jälkiteksti. Kyse on toiston prosessista, jolle jokainen teksti on alisteinen ja jossa identiteetti ja eroavaisuus käyvät keskenään jatkuvaa vuoropuhelua.

Voidaan siis todeta, että yksinkertaisimmillaan intertekstuaalisuudella tarkoitetaan jonkin tekstin läsnäoloa toisessa tekstissä. Intertekstuaalisuuden tutkimuksessa lähdetään puolestaan tyypillisesti liikkeelle siitä, että tekstissä läsnä olevat toiset tekstit pyritään tunnistamaan ja niiden tulkinnallista merkitystä pyritään avaamaan, vaikka metodologisissa työkaluissa onkin variaatiota. (Mai 1991, 47). Plettin (1991, 5–6) mukaan on tarkoituksenmukaista puhua intertekstuaalisuudesta eräänlaisena asteikkona: intertekstuaalisuus voi olla toisessa tekstissä vähäistä ja toisessa huomattavan runsasta.

Koska henkilöahmot ovat tärkeä osa kertovaa tekstiä, on hämmästyttävää, että henkilöahmojen välisiä suhteita on toistaiseksi kirjallisuudentutkimuksessa tutkittu melko vähän. Tässä suhteessa Müller on toiminut tutkimusaiheen pioneerina. Müllerin (1991, 101–102) mukaan interfiguraalisuus onkin tutkimuksen vähäisyydestä huolimatta yksi intertekstuaalisuuden tärkeimmistä ulottuvuuksista.

Kuten jo aiemmin mainitsin, Müller (1991, 102–103) kiinnittää runsaasti huomiota nimiin tarkastellessaan ja eritellessään interfiguraalisuuden eri muotoja. Müllerin mukaan kahdessa eri tekstissä esiintyvien henkilöahmojen nimien samankaltaisuus on aina interfiguraalinen elementti. Kun henkilöahmot linkittyvät toisiinsa nimien avulla, on kyse internyymsyydestä. Nimeä voidaan pitää ”kierrätettynä” (engl. *re-used name*), kun fiktiivisen henkilöahmon nimi siirtyy identtisessä tai muuntuneessa muodossa esitekstistä kohdetekstiin. Kohdetekstillä tarkoitetaan tässä tekstiä, jossa nimi esiintyy toistettuna, kun taas esiteksti on se teksti, jossa nimi on aiemmin esiintynyt. Käsitteellisen selvyyden vuoksi käytän tästä eteenpäin esitekstistä ja kohdetekstistä Gérard Genetteltä peräisin olevia käsitteitä hypoteksti ja hyperteksti. Müller ei käytä kyseisiä käsitteitä,



mutta perustelen valintaani sillä, että ne ovat linjassa Riikka Mahlamäki-Kaistisen (2008) hahmottelemien hypo- ja hyperhahmon käsitteiden kanssa.

Mahlamäki-Kaistinen (2008, 40) onkin osaltaan helpottanut interfiguraalisuuden analyysia kehittämällä Müllerin teorian ja Genetten intertekstuaalisuuden luokittelujen pohjalta käsitteet *hypo-* ja *hyperhahmo*, joista ensin mainittu viittaa esikuvaan, edeltäjään, toisin sanoen aiempaan kirjalliseen henkilöhaamoon, ja hyperhahmo puolestaan hypohahmoon pohjautuvaan myöhempään henkilöhaamoon. Kun käsitteet näin yhdistyvät hypo- ja hypertekstin käsitteisiin, ovat ne nähdäkseni interfiguraalisuuden analyysin kannalta varsin käyttökelpoisia ja täydentävät tarpeelliseksi katsomallani tavalla Müllerin luomaa käsitteistöä.

Kun nimeä siis käytetään uudelleen, se siirtyy joko sellaisenaan tai muuntuneena hypotekstistä hypertekstiin. Tällöin nimellä on myös tulkinnallista merkitystä, sillä se voi vaikuttaa lukijan henkilöhaamosta muodostamaan käsitykseen. Toiseen kirjalliseen henkilöhaamoon assosioitua nimi voi esimerkiksi ilmentää hahmojen välistä hengenheimolaisuutta, viitata hahmojen identtisyyttä lähestyvään keskinäiseen suhteeseen tai päinvastoin korostaa hahmojen välistä vastakohtaa (Müller 1991, 103). Tämä näkemys tuo väistämättä mieleen Harvey'n (1965, 52–53) ajatuksen henkilöhaamojen inhimillisestä kontekstista, mutta ulottaa vain kontekstin yksittäisen tekstin ulkopuolelle, tekstien ja niissä esiintyvien henkilöhaamojen väliseen verkostoon.

Müller (1991, 104) pohtii myös tapauksia, joissa nimi viittaa yhden sijaan kahteen tai useampaan, aiemmasta kirjallisuudesta poimittuun hypohahmoon. Tällainen nimi on esimerkiksi Kierkegaardin romaanissa *Enten – Eller* esiintyvällä Johanneksella, sillä nimi viittaa samanaikaisesti sekä Don Juaniin että myyttiseen tohtori Johann Faustiin. Näitä kytköksiä vahvistavat tekstissä esiintyvät viittaukset erityisesti Goethen Faust-myytistä ammentavaan *Faust*-näytelmään. Müllerin mukaan Kierkegaardin hahmoa ei voi kuitenkaan tulkita yksiselitteisesti vain mainittujen hahmojen amalgaamiksi, vaan internyympösten ja -tekstuaalisten viittausten funktiona on tässäkin tuoda hahmosta esiin tai korostaa tiettyjä puolia.

Müller (1991, 104–105) käsittelee laajasti nimien erilaisia muunnoksia ja variaatioita. Uudelleenkäytetty nimi voi sisältää hypohahmon nimen vain osin, lisätä siihen jotain tai muuntaa sitä esimerkiksi kirjainten paikkoja vaihtelemalla. Nimi voidaan myös kotouttaa kohdetekstin kieleen sopivaksi tai kääntää kokonaan. Tältä pohjalta tulkitsemisen Henry Winterin nimen variaatioksi Wilden *The Picture of Dorian Grayn* Henry Wottonista; molempien Henryjen sukunimet alkavat

samalla kirjaimella ja ovat ulkoasultaan samankaltaiset, sisältäen yhtä monta kirjainta. Havaintoa tukevat myös hahmojen muut yhtäläisyydet, joita tulen käsittelemään lähemmin luvussa 2.2. Toisaalta samankaltaiset nimet eivät välttämättä muodosta yksiselitteistä vastinparia, vaan Henryjen välillä vallitseva internyyminen kytkös voi nähdäkseni antaa aihetta myös muille, romaanien hahmojen välillä vallitseville rinnastuksille: Henry Wottonilla näyttää olevan paljon yhteistä myös *The Secret History*n Julianin kanssa.

Huolimatta siitä, että tukeudun myös nimien samankaltaisuutta koskevissa havainnoissani Müllerin internyymsyyden teoriaan, on tässä kohtaa myös syytä tarkastella teorian heikkouksia. Kuten Varis (2013, 40–41) huomauttaa, nimi yksin riittää harvoin luomaan eri teksteissä esiintyvien henkilöahmojen välille yhteyden, jolla olisi tulkinnallista merkitystä. Varis ottaa esimerkiksi Flaubertin *Madame Bovary*n ja Austenin *Emma*-romaanin päähenkilöt, jotka molemmat kantavat etunimeä Emma. Koska hahmojen välillä on kuitenkin muuten vaikeaa nähdä merkittäviä yhtäläisyyksiä, edes nimien identtisyys ei tässä kohtaa riitä tuottamaan interfiguraalista kytköstä. Ja, kuten Varis toteaa, Emma on myös varsin yleinen länsimainen nimi.

Variksen mukaan Müllerin on vaikeaa ottaa huomioon henkilöahmojen muita samankaltaisuuksia tutkimuksensa strukturalistis-funktionalististen lähtökohtien vuoksi (2013, 40–41). Müllerin (1991, 103) mukaan henkilöahmo muodostuu koherentista ominaisuuksien joukosta, mutta ikään kuin varmuuden vuoksi hän tyytyy tarkastelemaan esimerkiksi hahmoja yhdistäviä luonteenpiirteitä vain silloin, kun interfiguraalinen kytkös on jo internyymsisen kytköksen avulla muodostunut.

Tässä jonkinlainen kompromissi Müllerin analyysin ja Variksen kritiikin kohdalla lieneekin paikallaan. Kiistatta nimet voivat toimia interfiguraalisuuden signaaleina, mutta nähdäkseni interfiguraalisia kytköksiä voi muodostua myös silloin, kun hypo- ja hyperhahmon nimien välillä ei vallitse havaittavaa yhteyttä. Müllerkään ei nähdäkseni tarkoita, että internyymsisiä suhteita tulisi tarkastella erillään hahmojen muista piirteistä ja ominaisuuksista, vaan päinvastoin hän viittaa useaan otteeseen hahmojen luonteenpiirteisiin ja muihin samankaltaisuuksiin. Hän vain jättää tarkastelunsa ulkopuolelle tapaukset, joissa hahmojen mahdollisesta sukulaisuussuhteesta ei voi tehdä pelkästään nimien perusteella lainkaan päätelmiä.

Müller (1991) tarkastelee internyymsisten suhteiden ohella myös muita interfiguraalisuuden alalajeja, joita ovat muun muassa kohdetekstissä esiintyvät, uudelleen käytetyt hahmot, jotka vaikuttavat ensi silmäyksellä identtisiltä esitextissä esiintyvän hahmon kanssa (mt, 107–109), siinä

tapauksessa, että esi- ja kohdetekstillä on eri tekijä (mt, 110–112) ja toisaalta silloin, kun tekijä on sama (mt, 112–114); postmodernina interfiguraalisuuden muotona Müller mainitsee myös intratekstuaalisen interfiguraalisuuden, jossa tekstin ja siihen upotetun toisen tekstin henkilöhahmojen välillä vallitsee yhteys (mt, 117–119). Oma mielenkiintoni kohdistuu kuitenkin internyymsyyden ohella henkilöhahmojen kombinaatioihin ja kontaminaatioihin sekä lukevaan päähenkilöön.

Interfiguraalisia kombinaatioita on kahdenlaisia: kohdetekstiin voidaan tuoda henkilöhahmoja useasta esitekstistä, tai aiemmassa tekstissä esiintyvä hahmokuva, konfiguraatio, voidaan siirtää kohdetekstiin joko sellaisenaan, muunnettuna tai ylösalaisin käännettynä (Müller 1991, 114–115). Nämä kombinaatiot ovat oman tutkielmani kannalta varsin relevantteja, sillä tavallaan *The Secret History* on kokonaisuudessaan interfiguraalinen kombinaatio, eri teksteistä poimittujen hahmojen uudelleenryhmittymä; vieläpä siten, että yhden ja saman hahmon muodossa tekstiin tuodaan kerralla useita hypohahmoja. Lisäksi tarkoitukseni on tarkastella esimerkiksi *Brideshead Revisited*issä Flyten perheen ja Charles Ryderin muodostaman hahmokonfiguraation suhdetta *The Secret History*n henkilöhahmoasetelmaan.

Interfiguraalisesta kontaminaatiosta on puolestaan kyse silloin, kun kohdetekstissä esiintyvä henkilöhahmo on yhdistelmä kahdesta aiemmasta henkilöhahmosta (Müller 1991, 114–115). Hyperhahmolla on siis yhden sijaan kaksi hypohahmoa. Müller (mt, 115) tarkastelee vain tapauksia, jossa kontaminaatio on merkitty internyymsisesti, kuten Kierkegaardin Johanneksen tapauksessa, mutta ulotan oman tulkintani koskemaan myös sellaisia kontaminaatioita, joissa kytkökset hyper- ja hypohahmojen välille muodostuvat muiden kuin onomastisten samankaltaisuuksien avulla. Esimerkiksi *The Secret History*n Richard on nähdäkseni mahdollista tulkita *The Great Gatsby*n Jay Gatsbyn ja romaanin kertojana toimivan Nick Carrawayn kontaminaatioksi, kuten tulen osoittamaan luvussa 4.1.

Yhtenä interfiguraalisena ilmiönä Müller (1991, 116) tarkastelee myös lukevaa päähenkilöä (engl. *reading protagonist*), jollaisia edustavat esimerkiksi Cervantesin Don Quijote ja Flaubertin Emma Bovary. Lukevan päähenkilön käsite viittaa tapauksiin, joissa jonkin romaanin henkilöhahmo lukee kaunokirjallisuutta niin innokkaasti, että hänen kykynsä erottaa todellisuus fiktiosta heikentyy. Hahmo voi samastua lukemiensa teosten sankareihin ja sankarittariin niin voimakkaasti, että pyrkii jäljittelemään näiden (fiktiivisiä) tekoja, millä on toisinaan tuhoisiakin seurauksia. Tässä mielessä interfiguraalisuus toimii myös toimintaa laukaisevana elementtinä ja voi asettua juonen kannalta

merkittävään rooliin. Myös *The Secret History*ssa merkillepantavaa on se, että kaikki päähenkilöt ovat varsin lukeneita, mikä osaltaan myös selittää romaanin intertekstuaalisten viittausten runsautta. Samalla etenkin kertojana toimiva Richard on mahdollista tulkita romanttiseksi, lukevaksi päähenkilöksi, jolla on vaikeuksia erottaa todellisuutta fiktiosta.

Jens Pollheide (2003, 40) on käsitellyt intertekstuaalisten viittausten runsautta suhteessa päähenkilön lukeneisuuteen John Fowlesin tuotantoon keskittyvässä tutkimuksessaan *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*. Käsitellessään *The Collector*-romaanin suhdetta interteksteihinsä, joita ovat muun muassa Shakespearen näytelmä *The Tempest* sekä Jane Austenin romaani *Emma*, Pollheide huomauttaa, etteivät kummankaan esitekstin henkilöhaomot tarjoa Fowlesin romaanihenkilöille yksinkertaisia vastinpareja. Se, etteivät interfiguraaliset rinnastukset välttämättä vastaa lukijan käsityksiä tekstissä esiintyvistä henkilöhaomoista, voi Pollheiden mukaan olla merkki siitä, että haomot samastuvat liiaksi esiteksteissä esiintyviin hahmoihin ja elävät omien standardiensa sijaan intertekstien pohjalta muodostamiensa ihanteiden varassa, mikä tekee heistä jossakin määrin epäautenttisia. Vaikka Pollheide ei mainitse lukevan päähenkilön käsitettä, tulee hän nähdäkseni kuvanneeksi samaa ilmiötä kuin Müller.

Tässä kohtaa on toki syytä huomata, että autenttisuuden määritelmä ei ole yksinkertainen edes oikeiden ihmisten kohdalla, saati sitten puhuttaessa fiktiivisistä hahmoista. Ymmärrän kuitenkin epäautenttisuuden tässä siten, että henkilöhaomo pyrkii tietoisesti omaksumaan itselleen piirteitä ja ominaisuuksia, joita hänellä ei luontaisesti ole, ja alkaa samalla imitoida joko kirjallisia esikuviaan tai samassa tekstissä esiintyviä toisia hahmoja. Käytännössä epäautenttisuuteen viittaa siis henkilöhaomon korostunut tapa jäljitellä toisia, joko fiktiivisiä tai todellisia henkilöitä. *The Secret History*ssa lukevan päähenkilön ongelma vaikuttaa koskevan kaikkia päähenkilöitä, mutta erityisesti kertojana toimivaa Richardia. Luvussa 3.1 pohdinkin Richardin asemaa lukevana päähenkilönä myös suhteessa tämän luotettavuuteen kertojana.

Edellä on jo todettu, yhteydet kaunokirjallisten henkilöhaemojen välillä voivat Müllerin nimiin kohdistuvasta painotuksesta huolimatta ilmetä myös muuten kuin samankaltaisina niminä. Tällöin henkilöhaemoilla voi olla samankaltaisia luonteenpiirteitä tai ulkoisia tuntomerkkejä; heillä voi olla samankaltainen tausta, samantapainen kerronnallinen rooli tai muita yhdistäviä ominaisuuksia. Celia Britton käsittelee tällaisia interfiguraalisia kytköksiä artikkelissaan "Fiction, fact and madness: intertextual relations among Gide's female characters" (1990), joskaan Britton ei käytä

interfiguraalisuuden käsitettä. Sen sijaan hän puhuu kahden hahmon välisestä rakenteellisesta yhteydestä, joka pitää sisällään niin samankaltaisuutta kuin eroavaisuuksiakin (mt, 161). Tällaisen yhteyden hän näkee esimerkiksi André Giden *La Porte étroite* -romaanin Lucilen ja Brontën *Kotiopettajattaren romaanin* Berthan, Edward Rochesterin ensimmäisen vaimon välillä (mt, 159–160).

Brittonin (1990, 159–160) mukaan Giden Lucile näyttää päällisin puolin varsin stereotyyppiseltä hahmolta, jonka kuvauksesta puuttuu syvyyttä. Kuitenkin uudenlainen luenta avautuu, kun tarkastellaan Lucilen ja Bertha Masonin välisiä yhtäläisyyksiä: molemmat ovat kreolinaisia, jotka eurooppalainen mies on tuonut Karibianmeren saarilta mukanaan Eurooppaan ja ottanut hallintaansa joko aviomiehenä tai adoptioisänä, minkä lisäksi hahmoja yhdistävät esimerkiksi ulkoinen kauneus, tietyt psykologiset piirteet ja heidän roolinsa osana romaanien kerrontaa ja symboliikkaa. Näin ollen rakenteellisella interfiguraalisella yhteydellä Bertha Masonin hahmoon on Lucilen hahmoa avartava funktio. Bertha Masonin hahmo toimii siis Lucilen kuvauksen suhteen eräänlaisena oikotienä: Berthan malli tuo Lucilen hahmoon syvyyttä, jota tältä muuten puuttuu.

Se, että päällepäin yksiulotteiselta vaikuttava hahmo saa interfiguraalisten kytkösten avulla syvyyttä, on erityisen kiinnostavaa myös *The Secret Historyn* näkökulmasta, sillä romaanin henkilöahmoja on moitittu paperinmakuisiksi (Hargreaves 2001, 29). Tästä näkökulmasta ensimmäinen tutkimuskysymykseni vaikuttaakin varsin relevantilta: voivatko interfiguraaliset kytkökset tuoda romaanin henkilöahmoista esiin jotakin sellaista, mitä tekstin pintarakenne ei paljasta?

Brittonin (1990, 167) artikkelissaan niin ikään tarkastelema Gertruden hahmo Giden romaanissa *La Symphonie pastorale* toimii myös esimerkkinä Müllerin hahmottelemasta kontaminaatiosta, jossa hahmolla on kaksi tai useampia esikuvia. Monimutkaisemmaksi tapauksen tekee kuitenkin se, että toinen hahmon edeltäjistä onkin fiktiivisen sijaan todella elänyt henkilö. Myös todellisuuteen kytkeytyvä intertekstuaalisuus on kuitenkin mahdollista, kuten Udo J. Hebel (1991, 138) omassa artikkelissaan argumentoi: intertekstuaalisten alluusioiden kohteina voivat toimia myös kaunokirjallisuuden ulkopuoliset tekstit, henkilöt ja tapahtumat.

Pidänkin omassa tutkimuksessani myös todella eläneisiin historiallisiin henkilöihin kohdistuvia viittauksia interfiguraalisina. Siinä missä viittaus toiseen kaunokirjalliseen tekstiin kykenee palauttamaan lukijan mieleen viittauksen kohteena olevan teoksen kokonaisuudessaan, voi myös

ei-fiktiiviseen referenttiin suuntautuvalla alluusiolla Hebelin mukaan olla samankaltainen, metonyyminen funktio. Alluusio myös kommentoi aina sitä tekstiä, henkilöä tai tapausta, johon kulloinkin viitataan, mikä synnyttää dialogia allusoivan tekstin ja alluusion kohteena olevan tahon välille (1991, 138–139).

Ymmärrän siis interfiguraalisuuden tässä tutkielmassa laajasti erilaisten viittausten synnyttämäksi, kirjallisten henkilöahmojen ja todellisten henkilöiden välisten suhteiden verkostoksi. *The Secret Historyssa* interfiguraalisuus ilmenee osaksi internymisinä viittaussuhteina, jollaiseksi on tulkittavissa esimerkiksi Henryn koko nimi, Henry Winter, joka muistuttaa läheisesti *The Picture of Dorian Grayn* Henry Wottonia, ja toisaalta Bunnyn ja *Lord of the Fliesissa* esiintyvän Piggyn kutsumanimien samankaltaisuus, mutta käsittelen tutkielmassani myös tapauksia, joissa romaanin henkilöahmot rinnastuvat toisiin kirjallisiin ja ajoittain myös todella eläneisiin henkilöahmoin hahmojen muiden samankaltaisuuksien ja toisaalta myös tekstissä ekspliiittisesti ilmenevien alluusioiden avulla. Lisäksi kiinnitän huomiota interfiguraalisiin kombinaatioihin ja kontaminaatioihin sekä lukevaan päähenkilöön.

### 2.3 Kertoja kertomuksen portinvartijana

Kysymys kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta on tutkielmani kannalta varsin olennainen, ja seuraavaksi esittelenkin James Phelanin näkemyksiä henkilöahmokerronnasta ja tavoista arvioida kertojan luotettavuutta. Henkilöahmokerronnalla tarkoitan Phelanin (2005, x–xi) tavoin niitä kerronnan muotoja, joihin voidaan viitata myös termeillä ensimmäisen persoonan kertoja, homodiegeettinen kertoja ja autodiegeettinen kertoja erotukseksi kerronnasta, jossa kertoja ei ole henkilöahmo.

Phelan (2005, 1; 4–5), jonka tutkimusote on paitsi narratologinen myös retorinen, tarkastelee aluksi niitä monimutkaisia suhteita, joilla on merkitystä kertomuksen kommunikaatiotilanteen kannalta. Tällaisia ovat suhteet kertojan ja tämän yleisön, sisäistekijän ja tekijän yleisön (*authorial audience*) sekä kertojana toimivan henkilöahmon kertojaminän ja henkilöahmominän välillä. Phelanin mukaan kertomuksella on siis kaksi yleisöä, kertojan ja kirjailijan, jota edustaa tekstissä sisäistekijä, minkä lisäksi henkilökertojalla on kaksi roolia; henkilöahmon ja kertojan.

Henkilöhahmokerronnassa kommunikaatiota tapahtuu Phelanin (2005, 12) mukaan vähintään kahdella eri tasolla: kertoja viestii omalle yleisölleen, mutta välittää samalla informaatiota myös tekijän yleisölle. Kertojan rooli jakautuu siis kahdenlaisiin funktioihin: kertoviin (*narrator functions*) ja paljastaviin (*disclosure functions*). Kertovia funktioita henkilökertoja toteuttaa, kun tämä raportoi, tulkitsee ja arvioi kertomaansa yleisölleen; paljastavat funktiot puolestaan toteutuvat, kun kertoja tulee ”tahattomasti” välittäneeksi informaatiota tekijän yleisölle. Tahattomuus koskee kuitenkin tässä vain kertojaa, ei sisäistekijää, jonka tietoisessa ohjauksessa kertoja kaiken aikaa toimii. Palaan sisäistekijän käsitteeseen määritelmiseen tarkemmin hieman tuonnempana.

Sekä kertova funktio että paljastava funktio ovat osa henkilöhahmokertojan kertojan roolia; lisäksi henkilöhahmokertoja toteuttaa myös henkilöhahmofunktioita (*character functions*) (Phelan 2005, 12). Kertova funktio on Phelanin (mt, 14) mukaan alisteinen paljastavalle funktiolle: sisäistekijän ja kirjailijan yleisö pitää sisällään myös kertojan ja tämän yleisön välisen kommunikaation, eli se on hierarkiassa ylempänä.

Sisäistekijän käsite on kirvoittanut siinä määrin teoreettista debattia, että tyydyn käytännöllisistä syistä tässä tutkimuksessa kuitaamaan sen lyhyesti Phelanin (2005, 45) omalla määritelmällä, jonka mukaan sisäistekijä on yksinkertaistettu versio todellisesta tekijästä ja tämän todellisista tai muutoin esitetyistä kyvyistä, luonteenpiirteistä, asenteista, uskomuksista, arvoista ja muista ominaisuuksista, joilla on aktiivista merkitystä tietyn tekstin rakentumisen kannalta. Toisin sanoen sisäistekijä on siis eräänlainen todellisen tekijän representaatio, jonka lukija kohtaa tekstiä lukiessaan. Määritelmän ansioksi voidaan lukea se, että se erottaa sisäistekijän riittävän selkeästi todellisesta tekijästä muttei toisaalta myöskään poissulje esimerkiksi tekijää koskevan biografisen tiedon käyttöä sisäistekijää koskevan analyysin työvälineinä (mt, 46–47).

Phelan (2005, 47–48) rakentaa sisäistekijän käsitteen pohjalta tekstin kommunikaatorakennetta kuvaavan mallin, jossa sisäistekijä liikkuu tekstin ulkopuolella, kun taas tekijän yleisö (jota vastaa kuuluisassa Booth-Chatmanin mallissa sisäislukija) pysyttelee tekstin sisäpuolella. Sisäistekijä ikään kuin ripottelee tekstiin hypoteettiselle ihanneyleisölle suunnattuja vihjeitä, joiden perusteella yleisön on tehtävä tulkintansa. Todellisen lukijan tehtäväksi jää pyrkiä osaksi tuota ihanneyleisöä. Tekstin merkitys siis syntyy sisäistekijän, tekstuaalisten ilmiöiden ja lukijan vastaanoton muodostamassa palautekehässä, jossa myös ”virheelliset” tulkinnat (suhteessa sisäistekijän intentioihin) ovat mahdollisia.

Avainasemassa henkilökertojan luotettavuuden analyysissä ovat nimenomaan sisäistekijän, kertojan ja tekijän yleisön väliset suhteet. Phelanin (2005, 49–50) mukaan henkilökertoja on epäluotettava, kun tämä tarjoaa jostakin kertomuksen maailman tapahtumasta, henkilöstä, ajatuksesta, esineestä tai muusta objektista selonteon, joka poikkeaa siitä, mitä sisäistekijä tarjoaisi selostukseksi samasta kohteesta. Kyseessä on kaksoiskommunikaatio: kertoja viestii omalle yleisölleen muuta kuin mitä sisäistekijä viestii tekijän yleisölle.

Phelan (2005, 50) jatkaa luotettavuuden analyysiaan hahmottelemalla kertojan kolme pääroolia: raportioijan, tulkitsijan ja arvioijan roolit. Epäluotettavuuden havaitsemisen kannalta olennaista on, että sisäistekijä pyrkii kommunikoimaan tekijän yleisölle kertojan ”selän takana”, toisin sanoen kertoja ei havaitse kuulua kertomansa ja sisäistekijän tarjoaman vaihtoehdoisen tulkinnan välillä. Tuloksena on, että kertoja raportoi, tulkitsee tai arvioi välittämäänsä tietoa tavalla, jota voidaan pitää epäluotettavana. Kukin näistä kommunikaation muodoista operoi omalla ”akselillaan”: raportoidessaan kertoja välittää tietoa henkilöhahmojen, faktojen ja tapahtumien akselilta ja tulkitessaan hän liikkuu tiedon ja havainnon akselilla, kun taas arviointi tapahtuu etiikan ja arvostusten akselilla.

Rooleja ja akseleita yhdistelemällä Phelan (2005, 50–52) hahmottelee kuusi erilaista epäluotettavuuden lajia: väärinraportoinnin (*misreporting*), väärintulkinnan (*misreading*), väärinarvioinnin (*misregarding*), aliraportoinnin (*underreporting*), alitulkinnan (*underreading*) ja aliarvioinnin (*underregarding*)<sup>1</sup>. Akselit osoittautuvat tässä kohtaa hyödyllisiksi, sillä ne osoittavat häilyvyyden esimerkiksi väärinraportoinnin ja aliraportoinnin välillä mutta kertovat kuitenkin sen, että kertojan luotettavuuden ongelmat paikantuvat ainakin tietyiltä osin tämän henkilöhahmoja, faktoja ja tapahtumia koskeviin selontekoihin. Jaottelut ovat ylipäänsä dynaamisia ja rajoiltaan liukuvia, ja Phelan myöntää, että tietty kertojan epäluotettavuuden signaali voi paikantua useampaan epäluotettavuuden tyyppiin. Phelan toteaaakin, että mallin tarkoitus on ennen kaikkea tarkentaa kuvaa yksittäisistä epäluotettavan henkilökerronnan akteista.

Esiteltyäni näin lyhyesti Phelanin kertojan luotettavuuden analyysimallia palaan vielä muutamiin Phelanin esittämiin huomioihin koskien kertovan tekstin kommunikaatorakennetta. Ensinnäkin

---

<sup>1</sup> Suomennokset ovat omiani, ja tiedostan, etteivät ne välttämättä kaikilta osin täytä hyvän suomen kielen kriteereitä. Esimerkiksi ”aliarvioinnin” (*underregarding*) käsite on siinä mielessä ongelmallinen, että termin arkikielinen merkitys tulee hyvin lähelle sitä kirjallisuustieteellistä merkitystä, johon se tässä yhteydessä viittaa. Oletan kuitenkin, että lukija ymmärtää näiden termien viittaavan tutkimukseni kontekstissa nimenomaan Phelanin terminologiaan.



haluan tarkentaa Phelanin esittämän kaksitahoisen kommunikaatiomallin merkitystä ensimmäisen tutkimuskysymyksen kannalta. Kun kysyn, mitä interfiguraaliset kytkökset mahdollisesti paljastavat tarkastelemani romaanin henkilöhahmoista, tulen viitanneeksi myös siihen mahdollisuuteen, että lukijan (tai tutkijan) on mahdollista saada tietoa romaanin henkilöhahmoista ikään kuin kertojan ohitse. Tällöin voi olla aiheellista kysyä, onko fiktiivisestä tekstistä ylipäänsä mahdollista saada sellaista informaatiota, jota kertoja ei suoraan jaa omalle yleisölleen. Voiko lukija halutessaan ohittaa kertomuksen portinvartijana toimivan kertojan?

Phelanin (2005, 49–50) teoretisoinnin valossa näyttää kuitenkin siltä, että tutkimuskysymys on kuin onkin relevantti ja että siihen on mahdollista löytää analyysin pohjalta myös vastauksia. Kiinnittämällä huomiota sisäistekijän tekijän yleisölle suuntaamaan kommunikaatioon lukija kykenee kuin kykeneekin ylittämään kertojan tarjoaman selonteon rajat ja muodostamaan romaanin sisällöstä, tässä tapauksessa erityisesti henkilöhahmoista, oman käsityksensä, joka voi poiketa kertojan vastaavasta.

Lukija ei siis voi ohittaa kertojaa täysin, mutta kertojan selän taakse kurkistelemalla lukija voi saada päätelmiensä tueksi arvokasta, tekijän yleisölle suunnattua informaatiota. Näin ollen vaikuttaa mahdolliselta, että myös interfiguraaliset kytkökset voivat toimia sisäistekijän tekijän yleisölle osoittamina vihjeinä, joiden perusteella todellisella lukijalla kenties on mahdollisuus tavoittaa henkilöhahmoista jotain sellaista, mitä kertojana ei esimerkiksi osaa tai halua omalle yleisölleen paljastaa.

Toiseksi haluan kiinnittää huomiota häilyvyyteen, joka voi vallita aliraportoinnin ja alitulkinnan välillä silloin, kun kertojan tiedon ”panttaamisella” on sisäistekijää (ja tietenkin myös todellista tekijää) palveleva tarkoitus. Kyse on tilanteesta, jossa kerrontahetki on tapahtumahetkeä myöhempi, jolloin kertojalla on koko kerrontahetken ajan tietoisuus asioista, jotka ovat tulleet hänen tietoonsa tapahtumahetken ja kerrontahetken välisenä aikana. Jännityksen ja yllätyksellisyyden tuottamiseksi kertojan voi toisinaan olla ikään kuin pakko jättää tietystä vaiheesta kertomatta jotakin sellaista, mitä on jo hänen tiedossaan mutta jonka hän nimenomaan kliimaksia rakentaakseen haluaa paljastaa lukijalle vasta myöhemmin. (Phelan 2005, 34–37.)

Phelan (2005, 37) tulkitsee tilanteen niin, että paljastavat funktiot päihittävät tässä kohtaa kertovat funktiot ja kertoja alitulkitsi aliraportoimisen sijaan. Tämä huomio on siinä mielessä merkityksellinen, että se koskee laajassa mittakaavassa myös tarkastelemani romaania, jossa

kerrontahetki sijoittuu vuosia tapahtuma-aikaa myöhempään ajankohtaan. Kertojalla on siis kaiken aikaa tiedossaan kaikki se, minkä hän tietyissä tapauksissa paljastaa vasta silloin, kun se on kerronnan jännitteen synnyttämisen ja yllätyksellisyyden kannalta järkevää. Näitä tapauksia en kuitenkaan käsittele tässä tutkielmassa tarkemmin, sillä nähdäkseni tällainen ”alitulkinta” on ominaista romaanille lajina eikä sen pohjalta voida mielestäni vetää kovinkaan luotettavia johtopäätöksiä Richardin luotettavuudesta kertojana.

Seuraavassa luvussa pyrin erittelemään ja analysoimaan Richardin luotettavuutta kertojana Phelanin mallin avulla ja pohdin, miten luotettavuus Richardin tapauksessa kytkeytyy tämän lukeneisuuteen ja asemaan lukevana päähenkilönä. Peilaan kertojan luotettavuutta myös romaanissa keskeiseen illuusioiden tematiikkaan. Lopuksi pohdin, millaisia tulkintamahdollisuuksia interfiguraalisuutta ja kertojan luotettavuuden analyysia yhdistelevä lähestymistapani tarjoaa, kun lähden tarkastelemaan *The Secret Historyn* henkilöahmoja suhteessa relevanteiksi katsomissani interteksteissä esiintyviin sukulaishahmoihinsa.

### 3. Valheita ja illuusioita

#### 3.1 “If there’s one thing I’m good at, it’s lying on my feet”: Richard kertojana

Phelanin kertojan luotettavuutta koskevassa teoriassa olennaista on se, ettei kysymys kertojan luotettavuudesta koskaan ole mustavalkoinen. Harva kertoja on yksiselitteisesti luotettava tai epäluotettava, mutta toisten kertojien kohdalla lukijalla on enemmän syytä epäluuloon kuin toisten. Phelanin liukuvat kategoriat ovat omiaan kuvaamaan ilmiötä, joka itsessään on liukas ja pakenee tarkkarajaisia määritelmiä ja luokitteluja.

Luokittelukin on kuitenkin aika ajoin mielekästä myös epäluotettavan kertojan tapauksessa. Phelanin (2005, 50–51) mukaan aliraportoinnin, alitulkinnan ja aliarvioinnin sekä väärinraportoinnin, väärintulkinnan ja väärinarvioinnin välillä vallitseva keskeinen ero on se, että ensin mainittujen tapauksessa lukija voi hyväksyä kertojan selonteon, mutta pyrkiä sitten täydentämään sitä löytämiensä vihjeiden avulla. Jälkimmäisten kohdalla lukija joutuu sen sijaan ainakin joiltakin osin torjumaan kertojan kertomuksen ja korvaamaan sen mahdollisuuksien mukaan toisella, sisäistekijän näkemystä vastaavalla versiolla.

Richardin suhteen lähdän liikkeelle oletuksesta, että lukija voi pitkälti hyväksyä kertojan kertomuksen sellaisenaan ja pitää sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä, mutta täydentää sitä sitten tietyiltä osin tekijän yleisölle tarkoitettujen johtolankojen pohjalta. Tässä suhteessa kertoja on siis kuin taikuri, joka voi esimerkiksi kaunopuheisella tyyllillään kiinnittää huomiomme haluamiinsa seikkoihin taikatemppua eli kerrontaa suorittaessaan mutta joka ei voi tai edes yritä täysin piilottaa meiltä sitä todistusaineistoa, jonka perusteella voimme tehdä kuvauksen kohteena olevista asioista omat johtopäätöksemme. Tällöin kertomuksen lukija saa siis toimia eräänlaisena salapoliisina.

Tutkielmani hypoteesi on se, että interfiguraaliset kytkökset voivat paljastaa jotakin tutkimuskohteenani olevan romaanin henkilöahmoista ja avata uusia mahdollisuuksia myös romaanin kokonaistulkinnan kannalta. Jotta jotain uutta voisi ”paljastua”, on minun ensin kyettävä osoittamaan ainakin jossain määrin epäluotettavaksi; oletus kertojan epäluotettavuudesta sisältyy siis implisiittisesti myös tutkimushypoteesiini. Tässä luvussa keskitynkkin erittelemään niitä

seikkoja, jotka *The Secret History*n tapauksessa puhuvat kertojan epäluotettavuuden puolesta. Koska tutkielmani keskiössä ovat henkilöhahmot ja interfiguraalisuus, keskityn myös luotettavuuden tarkastelun osalta siihen, miten luotettavana voimme pitää kertojan kuvausta romaanin henkilöhahmoista ja samalla myös itsestään.

Richard tulee langettaneeksi epäilyksen varjon ylleen jo romaanin prologia seuraavassa aloitusluvussa, jossa hän nimeää kohtalokkaaksi viakseen sairaalloisen kaipuun kaikkea maalauksellista kohtaan (TSH, 5). Ennen kuvaustaan Kalifornian Planossa vietetystä lapsuudesta Richard toteaa seuraavasti:

My years there created for me an expendable past, disposable as a plastic cup. Which I suppose was a very great gift, in a way. On leaving home I was able to fabricate a new and more satisfying history, full of striking, simplistic environmental influences; a colorful past, easily accessible to strangers. (TSH, 5.)

Kiinnostavaa on viittaus kuvaukselliseen menneisyyteen, ”a new and far more satisfying history”. Kun tällainen toteamus esitetään romaanissa, jonka nimi on *The Secret History*, voi olla aiheellista pohtia, onko tässä romaanissa kerrottu versio ”salatun menneisyyden” tapahtumista täysin luotettava ja vastaako se romaanin sisäistä, fiktiivistä totuutta.

Huomionarvoista on myös se, että romaanin alussa kertoja ilmoittaa nimekseen Richard Papen, mutta muutamaa sivua myöhemmin paljastuu, että oikeastaan hänen koko nimensä on John Richard (TSH, 10). Mitään syytä siihen, miksi John-nimi on jäänyt pois käytöstä, ei esitetä, mikä panee myöhemmin kerrotun valossa lukijan miettimään, onko myös päätös Richard-nimen käytöstä ensimmäisenä nimenä osa Richardin projektia, jonka tarkoituksena on luoda hänelle uusi, uljas minä; onhan Richard tavanomaista Johnia komeammalta kalskahtava, shakespearelainen nimi.

Ensimmäisen viittauksensa suoranaiseen valehteluun Richard esittää vietettyään Hampdenissa hieman yli viikon: ”If there’s one thing I’m good at, it’s lying on my feet. It’s sort of a gift I have” (TSH, 26). Se, että kertoja pitää kirkkain silmin valehtelemista<sup>2</sup> syntymälahjanaan, ei ole omiaan ainakaan vahvistamaan vaikutelmaa tämän luotettavuudesta. Samoihin aikoihin Richard tapaa tulevat ystävänsä, Henryn, Camillan, Charlesin, Francisin ja Bunnyn, joilla on ”kaikenlaisia maalauksellisia ja fiktiivisiä ominaisuuksia” (TSH, 17; *Jumalat juhlivat öisin*, 26). Kun lukija laskee

---

<sup>2</sup> Eva Siikarlan suomennoksessa siteerattu kohta on suomennettu seuraavasti: ”Jos minä jossain olen hyvä niin kirkkain silmin valehtelemisessä. Se on vähän sellainen syntymälahja” (*Jumalat juhlivat öisin*, 34).

yksi plus yksi ja yhdistää maininnan henkilöhahmojen maalauksellisuudesta kertojan ”kohtalokkaaseen vikaan”, on kertojan kuvaukseen jälleen syytä suhtautua tietyin varauksin.

Kiinnostavaa on myös tapa, jolla Richard suhtautuu Julian Morrow’sta kuulemiinsa mielikuvituksellisiin tarinoihin. Julian, muinaiskreikan professori, näyttäytyy kampuksella liikkuvissa kertomuksissa lähes myyttisenä hahmona – hieman samaan tapaan kuin Jay Gatsby *The Great Gatsby*ssa. Salaperäinen vaikutelma on omiaan herättämään Richardin mielenkiinnon: ”The degree of truth in any of this was, of course, unknowable but the more I heard about him, the more interested I became, and I began to watch for him and his little group of pupils around campus” (TSH, 17). Toisin sanoen hyvä tarina näyttäytyy totuutta tärkeämpänä, kun Richard luovii tietään kohti muinaiskreikan opiskelijoiden suljettua piiriä.

Romaanin edetessä Richardin kuvausta alkavat yhä enenevässä määrin ryydittää viittaukset kaunokirjallisuuden klassikoihin, elokuvaan ja muihin taideteoksiin. Julian näkee Richardin henkilönä, jolla on ”romanttinen luonne” (TSH, 29), ja romaanin loppupuolella Richard tulee ehkä paljastaneeksi jotain olennaista itsessään siteeratessaan vanhoja muistiinpanojaan:

Years ago, in an old notebook, I wrote: ‘One of Julian’s most attractive qualities is his inability to see anyone, or anything, in its true light.’ And under it, in a different ink, ‘maybe one of my most attractive qualities, as well (?)’. (TSH, 575.)

Se, ettei henkilö kykene näkemään ketään tai mitään ”todellisessa valossa”, ei välttämättä tee tästä erityisen luotettavaa kertojaa.

Phelanin kategorioiden näkökulmasta yllä esittelemäni epäluotettavuuden muodot ja signaalit ovat kuitenkin monella tapaa ongelmallisia. Se, että kertoja kyseenalaistaa oman luotettavuutensa esimerkiksi viittaamalla kykyihinsä valehtelijana, ei vielä sinänsä ole varsinainen epäluotettavuuden akti; kertojahan kertoo yleisölleen valehtelevansa. Näin ollen esimerkkejä on vaikeaa tai jopa mahdotonta luokitella esimerkiksi ali- tai väärinraportoinniksi. Kuitenkin mainitsemani esimerkit viittaavat ongelmiin nimenomaan suhteessa raportointiin ja tulkintaan. Molempien luotettavuutta nakertaa kertojan taipumus romantisointiin, ja samalla myös tämän asema lukevana päähenkilönä. Kertoja, jonka intressit liittyvät pikemminkin hyvän kerrontataiteen tuottamiseen kuin totuuden kertomiseen, näyttäytyy väistämättä luotettavuuden mittareilla epäilyttävänä. Samalla kertoja näyttäytyy jossain määrin epäautenttisena myös henkilöahmofunktiossaan sepittäessään uusille tuttavilleen valheellisia versioita taustastaan ja samastuessaan voimakkaasti fiktiivisiin henkilöahmoihin.

Toisaalta Richard on ainakin tiedon ja havainnon akselilla epäluotettava myös siinä mielessä, ettei hän todista omin silmin moniakaan niistä tapahtumista, jotka asettuvat romaanin juonen kannalta merkittävään rooliin. ”So much of what I knew was only secondhand”, Richard toteaa lopulta itsekin (TSH, 551) ja tunnustaa näin tietämyksensä rajallisuuden. Romaanin loppupuolella juonellista jännitettä synnyttävätkin Charlesin ja sivuhenkilönä romaanissa esiintyvän Cloke Rayburnin tekemät, Henryä ja aiempia tapahtumia koskevat paljastukset: erityisesti Cloken kertomuksen valossa Richardilla on syytä epäillä, että Henry on kehittänyt katoamisen tutkiminnan ollessa kiihkeimmillään varasuunnitelman, jonka tarkoituksena on ollut lavastaa Richard syylliseksi Bunnyn murhaan (TSH, 551).

Romaanissa käsitellään eksplisiittisesti myös sitä, miten todellisessa elämässä kauheina ja sietämättöminä näyttäytyvistä asioista voidaan taiteessa rakentaa jotakin kaunista ja elähdyttävää (TSH, 41). Intertekstuaalisuus onkin tulkittavissa myös osaksi sitä tapaa, jolla Richard luo (sisäistekijän ja siten myös todellisen tekijän ohjauksessa) kauheudesta kauneutta ja muuntaa menneisyytensä ikävät tapahtumat kiehtovaksi ja kuvaukseltaan rikkaaksi fiktioksi. Raderin (2015, 321) mukaan Richard koristelee kertomuksensa viittauksilla länsimaisen kirjallisuuden kaanoniin ja pyrkii näin alleviivaamaan kirjallisuuden kuolemattomuutta ja kestäväää vaikutusta. Tällä tavoin syntyneessä taideteoksessa Richard ja hänen ystävänsä saavat ikuisen elämän. Ikuinen elämä onkin niin ikään romaanissa toistuva motiivi, jota esimerkiksi seuraava keskustelu havainnollistaa:

‘And if beauty is terror,’ said Julian, ‘then what is desire? We think we have many desires, but in fact we have only one. What is it?’

‘To live,’ said Camilla.

‘To live *forever*,’ said Bunny, chin cupped in palm. (TSH, 42.)

Viimeksi siteerattu katkelma on luonnollisesti myös ironinen siinä mielessä, että ikuisesta elämästä käsi poskella haaveileva Bunny on hahmoista se, jonka muut muinaiskreikan opiskelijat romaanissa surmaavat. Kun romaanin aiheena on murha, myös eettiset kysymykset nousevat väistämättä esiin. Niistä päästäänkin Richardin epäluotettavuuteen, mitä tulee arviointiin.

Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 128–129) mainitsee ristiriidat kertojan ja muiden henkilöiden näkemysten välillä mahdollisina signaaleina siitä, että sisäistekijän arvot poikkeavat kertojan vastaavista. Tällaista tapausta edustaa *The Secret Historyssa* esimerkiksi kohta, jossa Richardin asuntolassa asuva Judy Poovey varoittaa Richardia tämän uusista ystäväistä. Judy kertoo Richardille anekdootin juhlista, joissa Henry on raivostunut Judyn käytöksestä Camillaa kohtaan. Kun Judyn

tuttava Spike Romney on asettunut puolustamaan Judya, Henry on käynyt tämän kimppuun ja murtautunut tältä tappelun tuoksinnassa solisluun ja kaksi kylkiluuta. Richard ei kuitenkaan hätkähdä Judyn tarinasta vaan vaikuttaa lähinnä huvittuneelta. ”It was funny to think of Henry, with his little round glasses and his books in Pali, breaking Spike Romney’s collarbone” (TSH, 51).

Paitsi että kohtaaminen kuvastaa Judyn ja Richardin näkemyseroa, se paljastaa ehkä jotain myös Richardin arvomaailmasta. Väkivalta ei tunnu olevan hänelle erityisen vierasta tai tuomittavaa. Romaanin loppupuolella Richard fantasioi hetken myös Camillan kuristamisella ja raiskaamisella: ”I felt a fierce, nearly irresistible desire to seize Camilla by her bruised wrist, twist her arm behind her back until she cried out, throw her on my bed; strangle her, rape her” (TSH, 546).

Kaiken kaikkiaan romaanissa on siis useita viitteitä siihen, ettei Richard ainakaan tapahtumahetkellä näe kuvaamiaan henkilöitä sellaisina kuin nämä todella ovat – tai kuten heidät sisäistekijän versiossa esitettäisiin. Esimerkiksi Julianin osalta Richard kuvaa tuntemuksiaan romaanin loppupuolella seuraavasti:

It was as if the charming theatrical curtain had dropped away and I saw him for the first time as he really was: not the benign old sage, the indulgent and protective good-parent of my dreams, but ambiguous, a moral neutral, whose beguiling trappings concealed a [sic] being watchful, capricious, and heartless. (TSH, 574.)

Julianin osalta Richardin kertomus saakin romaanin loppua kohden jopa hyvinkin realistisia piirteitä. Sen sijaan toisten henkilöiden suhteen vastaavaa käännettä – antiikin draaman termein tunnistamista eli *anagnorisis* – ei varsinaisesti koskaan tule. Vaikka Richardin epäilykset erityisesti Henryä kohtaan lisääntyvät romaanin loppupuolella, hän ei koskaan esitä Henryä tai muista päähenkilöistä yhtä raadollista analyysia kuin Julianista. Kenties lähimmäksi hän pääsee Francisin kohdalla:

All of a sudden I found myself able to see him as the world saw him, as I myself had seen him when I first met him – cool, well-mannered, rich, absolutely beyond reproach. It was such a convincing illusion that even I, who knew the essential falseness of it, felt oddly comforted. (TSH, 327.)

Francisinkin suhteen Richardin arvio vaikuttaa kuitenkin melko häilyvältä, sillä romaanin loppupuolella juuri Francis näyttäytyy ajoittain Richardin lähimpänä ystävänä. Siteeratusta katkelmasta on joka tapauksessa luontevaa siirtyä tarkastelemaan kertojan luotettavuutta ja henkilöitä suhteessa siihen illuusioiden ja niiden särkymisen tematiikkaan, joka on nähdäkseni romaanissa varsin keskeinen, ja pohtimaan yhä syvemmin erityisesti Richardin henkilökuvausten luotettavuutta.

### 3.2 "Who were these people?": särkyvät illuusiot

Romaanissa toistuvaa illuusioiden ja niiden särkymisen tematiikkaa voidaan nähdäkseni pitää kertojan luotettavuuden kannalta merkityksellisenä. Tätä tematiikkaa kuvastaa jo alun viittaus Richardin kohtalokkaaseen vikaan, ja se konkretisoituu romaanin toisen osan aloittavassa lainauksessa E.R. Doddsilta: "Dionysus [is] the Master of Illusions, who could make a vine grow out of a ship's plank, and in general enable his votaries to see the world as the world's not" (TSH, 307). Illuusioiden särkymisen tematiikka kytkeytyy romaanissa nähdäkseni ennen kaikkea juuri henkilöihin, joista alussa syntyvät vaikutelmat alkavat romaanin edetessä hiljalleen murentua.

*The Secret History* on täynnä viittauksia muun muassa roolihahmoin, näyttelemiseen, elokuvaan ja fiktion yleensä. Samalla se tuntuu sanovan, että myös henkilöahmot ikään kuin näyttelevät itseään, mitä voi pitää signaalina epäautenttisuudesta Pollheiden tarkoittamassa mielessä. Tätä ilmentää muun muassa seuraava lainaus, jossa Richard pohtii Julianin kyvyttömyyttä nähdä oppilaitaan sellaisina kuin he ovat:

He refused to see anything about any of us except our most engaging qualities, which he cultivated and magnified to the exclusion of all our tedious and less desirable ones. While I felt a delicious pleasure in adjusting myself to fit this attractive if inaccurate image – and, eventually, in finding that I had more or less become the character which for a long time I had so skillfully played – there was never any doubt that he did not wish to see us in our entirety, or see us, in fact, in anything other than the magnificent roles he had invented for us: *genis gratus, corpore glabellus, arte multiscius, et fortuna opulentus* – smooth-cheeked, soft-skinned, well-educated, and rich. (TSH, 365.)

Näyttelemisen lisäksi kyse on myös jäljittelystä ja imitoinnista. Hahmot imitoivat tietoisesti kirjallisia ja todellisia esikuviaan, minkä puolesta puhuu esimerkiksi Charlesin motiivi opettaa Richard pelaamaan pikettiä: "He had been trying to teach me to play piquet ('because it's what Rawdon Crawley plays in *Vanity Fair*') but I was a slow learner and the cards lay abandoned" (TSH, 110). Richardin jäljittelyn kohteena ovat ennen kaikkea ryhmän muut jäsenet, mitä myös seuraavat lainaukset kuvastavat:

I envied them, and found them attractive; moreover this strange quality, far from being natural, gave every indication of having been intensely cultivated. [...] Studied or not, I wanted to be like them. It was heady to think that these qualities were acquired ones and that, perhaps, this was the way I might learn them. (TSH, 33.)

I suppose there is a certain interval in everyone's life when character is fixed forever; for me, it was that first fall term I spent at Hampden. So many things remain with me from that time, even now: those preferences in clothes and books and even food – acquired then, and largely, I must admit, in adolescent emulation of the rest of the Greek class – have stayed with me through the years. (TSH, 92.)



Myös pukeutuminen on tärkeä osa hahmojen ”naamioitumista”, mitä havainnollistaa kiinnostavalla tavalla esimerkiksi Richardin ensivaikutelma Francisista: ”I thought (erroneously) that he dressed like Alfred Douglas, or the Comte de Montesquiou” (TSH, 18). Se, että vertauskohtana toimivat todelliset henkilöt, joista jälkimmäinen on toiminut esikuvana useille romaanihenkilöille, kuvastaa laajemminkin *The Secret Historyn* tapaa hälventää rajaa todellisten ja fiktiivisten henkilöahmojen välillä.

Edellä kuvatun kaltainen häilyvyys todellisten ja fiktiivisten henkilöahmojen välillä kenties paljastaa myös jotakin Richardin ja ehkä muidenkin päähenkilöiden tavasta hahmottaa todellisuutta; fiktiiviset henkilöahmot ovat heille lähes yhtä todellisia kuin todella eläneet kirjailijat tai vaikkapa Yhdysvaltain presidentit.

Päähenkilöiden ylikorostunutta draaman tajua ilmentää esimerkiksi Julianin huomautus, jonka tämä lausuu Bunnyn etsintöjen ollessa kiihkeimmillään: ”Life has got awfully dramatic all of a sudden, hasn’t it? Just like a fiction...” (TSH, 393). Vain hieman aiemmin Julian kuvailee Corcoranin veljesparvea lausahduksella ”Like something from a fairy story” (TSH, 382) ja myötäilee hyväksyvästi Henryn etsijöiden täplittämää maisemaa kommentoivalle virkkeelle ”Like something from Tolstoy, isn’t it?” (TSH, 383). Henry puolestaan asettaa hermostuneen Francisin huolestuneet pohdinnat ironiseen valoon lausahduksella ”I don’t know where you get all these Dostoyevsky sorts of ideas” (TSH, 349). Ei olekaan yllättävää, että dramaattiset ainekset kiehtovat myös Richardin mielikuvitusta: ”[I]f this was a movie, we’d all be fidgeting and acting really suspicious” (TSH, 368).

Tässä kohtaa onkin syytä huomioida, että Richard ei ole *The Secret Historyn* ainoa lukeva päähenkilö, vaan ongelma koskettaa kaikkia keskeisiä hahmoja. Näin ollen heitä voidaan pitää Pollheiden tarkoittamassa mielessä epäautenttisina; toisin sanoen he pyrkivät olemaan jotakin sellaista, mitä he eivät (romaanin fiktiivisessä) todellisuudessa ole. Tässä suhteessa näyttäytyy kiinnostavana myös romaanin kohtaus, jossa Richard tekee yliopiston ruokalassa havaintoja taideopiskelijoista, joiden käytöstä ja pukeutumista hän kuvaa ironisoivaan sävyyn:

Next to me was a table of art students, branded as such by their ink-grimed fingernails and the self-conscious paint spatters on their clothes; one of them was drawing on a cloth napkin with black felt marker; another was eating a bowl of rice using inverted paintbrushes for chopsticks. (TSH, 162.)

Varsin ilmeistä on, että muinaiskreikan opiskelijat ”brändäävät” itseään täsmälleen samaan tapaan kuin taideopiskelijatkin, mutta yhtäläisyydet jäävät Richardilta havaitsematta. Nähdäkseni

katkelma kommentoi kiinnostavalla tavalla autenttisuuden teemaa ja paljastaa Richardin sokeuden epäautenttisuudelle, mitä tulee häneen itseensä ja muihin päähenkilöihin.

Illuusiot ja niiden särkyminen konkretisoituvat *The Secret Historyssa* myös väärinkäsityksinä ja vääriksi osoittautuvina kuvitelmina, havaintoina, johtolankoina ja henkilöllisyyksinä. Romaanin edetessä alkaa vaikuttaa yhä selkeämmin siltä, että Richardilla on vakavia vaikeuksia ystäviensä todellisen luonteen hahmottamisessa. Nämä vaikeudet ilmenevät paitsi henkilöiden kuvauksen tasolla, myös Richardin erinäisiä juonenkäänteitä ja henkilöiden puheita koskevissa tulkinnoissa. Richardin erehtyväisyydestä antaa vihjeen jo romaanin alkupuolella esitetty, Francisin pukeutumista koskeva huomautus, jossa Richard ”virheellisesti” kuvittelee Francisin jäljittelevän pukeutumisessaan Alfred Doulgasia tai de Montesquioun kreiviä.

Ensimmäinen merkittävä väärä tulkinta tapahtuu kuitenkin vasta yli sata sivua myöhemmin, kun Bunny yrittää vihjata Richardille, ettei Henry ole sitä, miltä näyttää. Bunnyn äkillinen vihamielisyys Henryä kohtaan saa kuitenkin Richardin mielikuvituksen lentoon: ”The uncomfortable assumption had begun to dawn on me that maybe this was all some sex-related thing I was better off not knowing. [...] Might Henry have made a pass at him [Bunny] in Rome?” (TSH, 156). Väärä tulkinta Henryn seksuaalisesta suuntautumisesta asettuu myös aavistuksen ironiseen valoon, kun Henry myöhemmin aloittaa romanttisen suhteen Camillan kanssa – Camillan, johon Richard on korviaan myöten rakastunut.

Myös Richardille harvinaiset tunnistamisen hetket näyttäytyvät illuusion särkymisen tematiikan näkökulmasta kiinnostavina. Kun paikallinen tv-juontaja Liz Ocavello haastattelee omassa ohjelmassaan Bill Hundya, avoimen rasisia lausuntoja antavaa korjaamoyrittäjää, joka väittää nähneensä Bunnyn arabimiesten seurassa, näkee Richard välittömästi Hundyn lävitse. ”[H]e was so perfectly at his ease that there was something palpably dishonest about it. I wondered why no one else, apparently, could see it.” (TSH, 410.) Tämä aiempiin esimerkkeihin nähden käänteinen tapaus kuvastaa romaanin tematiikkaa laajemminkin: jokainen näkee vain sen, mitä haluaa nähdä; todellisuus on juuri sellainen kuin ihmiset kuvittelevat sen olevan. Richardin on helppo uskoa kömpelösti ja rahvaanomaisesti esiintyvän Hundyn epärehellisyyteen mutta ajoittain täysin mahdotonta nähdä vilpillisyyttä omissa, päällisin puolin hurmaavissa ystävisään.

Ajoittain Richard kuitenkin kykenee tarkastelemaan ystäviään myös kriittisessä valossa. ”Who were these people? How well did I know them?”, hän pohtii maanviljelijän murhasta kuultuaan

(TSH, 223). Myös Richardin epäluulo Henryä syvenee romaanin loppua kohden: "[H]ow could I have listened to him?" hän pohtii kauhunsekaisin tuntein (TSH, 550). Jostain syystä epäilykset kääntyvät kuitenkin Henryn itsemurhan jälkimainingeissa jälleen joksikin ihailun kaltaiseksi – itsemurhalla on Henryn yleisönä toimivaan Richardiin ikään kuin katharttinen vaikutus. Mäkelän (2014, 41) mukaan Richardin harhaileekin jatkuvasti jossakin epäilyksen ja romantisoinnin välimaastossa, mutta ei lopulta koskaan kykene täysin hyväksymään omaa vastuutaan Bunnyn murhasta tai lakkaa mystifioimasta Henryn oletettua ylemmyyttä ja erikoisuutta. Tämä puolestaan on Phelanin (2005, 52) asteikolla malliesimerkki kertojan aliarvioinnista: siitä, miten kertoja on jo eettisen arvostelunsa suhteen matkalla oikeaan suuntaan muttei yksinkertaisesti koskaan pääse tarpeeksi pitkälle.

Julianin osalta väärinkäsitysten ketju jatkuu katkeamattomana aivan romaanin loppumetreille saakka. Julian kiittelee Richardin rehellisyyttä (TSH, 27–28) ja kieltäytyy ylipäänsä näkemästä oppilaitaan sellaisina kuin he todella ovat (TSH, 365). Tässä suhteessa Julian onkin Richardin kaltainen, kuten Richard itsekin huomauttaa (TSH, 575). Richardin tavoin Julian vaalii oppilaistaan muodostamaansa kuvaa niin pitkälle kuin se suinkin on mahdollista ja sulkee systemaattisesti silmänsä ristiriidoilta ja omituisuuksilta. Bunnyn käytöksen muuttuessa yhä aggressiivisemmaksi Julian vetää tilanteesta omat johtopäätöksensä: "Frankly, I'm afraid he might be on the verge of some disastrous religious conversion" (TSH, 271). Ja kun ryhmän ongelmat Bunnyn kuoleman jälkeen toden teolla alkavat, Julian kieltäytyy yhtä sinnikkäästi näkemästä myös oppilaidensa keskinäisten välien tulehtuneisuutta. Kuullessaan Charlesin joutuneen sairaalaan aikana, jona kaksoiset eivät ole enää puheväleissä keskenään, tulkitsee Julian virheellisesti Camillan poissaolon merkiksi sisarellisesta huolenpidosta. "I suppose there's no need to ask where Camilla is this morning" (TSH, 539).

Bunnyn väärinkäsitykset asettuvat kuitenkin romaanissa jopa Richardin ja Julianin virhetulkintoja traagisempaan – ja ajoittain myös koomisempaan – valoon. Juuri Bunny julistaa romaanin alkupuolella Richardin rehelliseksi mieheksi (TSH, 36). Bunnyn virheellisten tulkintojen pohjalta esitetyt, toisia koskevat kommentit toimivat myös alustana tämän myöhemmille ilkeyksille: romaanin edetessä Bunny asettaa Richardin rehellisyyden useaan otteeseen kiusallisella tavalla kyseenalaiseksi ja saa tämän kiinni muun muassa aiempaa kouluaan koskevista valheista (TSH, 247–249) – hieman samaan tyyliin kuin Tom Buchanan kuulustelee Jay Gatsbya tämän väitetystä Oxfordin ajasta *The Great Gatsbyssa*, kuten myös Hargreaves (2001, 18) huomauttaa.

Romaanin alkupuolella Bunny on väärässä myös Francisin suhteen eikä suostu nielemään väitteitä tämän homoseksuaalisuudesta (TSH, 59–60). Ennen Bunnyn kuolemaa Francis joutuu kuitenkin kuuntelemaan halventavia kommentteja, jotka liittyvät nimenomaan hänen seksuaaliseen suuntautumiseensa (TSH, 244–245). Nämä ilkeämielisyyksiksi muuntuvat väärinkäsitykset kuvastavat nähdäkseni sitä prosessia, jossa kulissin takana piilevä todellisuus hiljalleen valkenee Bunnylle – samaan tapaan, kuin se myöhemmin ainakin osittain valkenee myös Richardille itselleen.

Illuusio on toki keskeinen osa myös romaanin päällimmäistä juonta, joka kulminoituu Bunnyn murhaan. Alun prologissa kuvataan osuvasti, miten Henryn suunnitelma onnistuu siinä, että murha saadaan näyttämään joltakin muulta kuin mitä se todellisuudessa on:

It is difficult to believe that Henry's modest plan could have worked so well despite these unforeseen events. [...] This was a tale that told itself simply and well: the loose rocks, the body at the bottom of the ravine with a clean break in the neck, and the muddy skidmarks of dug-in heels pointing the way down; a hiking accident, no more, no less, and it might have been left at that, at quiet tears and a small funeral, had it not been for the snow that fell that night [...]. (TSH, 1.)

Lumisade aiheuttaa kyllä päähenkilöille yllättäviä ongelmia, muttei kumoa sitä tosiasiaa, että kun ruumis lopulta löydetään, Bunnyn kuolema tulkitaan varsin nopeasti juuri siksi, miltä sen on tarkoituskin näyttää: harmilliseksi mutta tavanomaiseksi retkeilyonnettomuudeksi.

Myös päähenkilöt itse tulevat romaanin mittaan useaankin otteeseen tietoisiksi vaikutelmien merkityksestä. ”I never realized, you know, how much we rely on appearances,” he said. ’It’s not that we’re so smart, it’s just that we don’t *look* like we did it’”, kuvailee Charles mietteitään Bunnyn kuoleman jälkimainingeissa (TSH, 385–386). Paljon myöhemmin juuri Charles pohtii myös Henrystä ulkopuolisille välittyvää vaikutelmaa: “It’s funny. We’re so used to Henry. We don’t realize sometimes how he looks to other people” (TSH, 505). Juuri Charles tekeekin romaanin loppua kohden yhä voimakkaammin myös vastarintaa suhteessa Henryn kontrollointiin ja asettaa Henryn motiivit kyseenalaisiksi.

Kiinnostavaa on myös se, että FBI:n suorittaessa huumausainerikosepäilyihinsä liittyviä kuulusteluja, joihin myös Henry ja Charles joutuvat osallistumaan kuulusteltavien asemassa, Richard vertaa Henryä näytelmän käsikirjoittajaan: “He, in some senses, was the author of this drama and he had waited in the wings a long while for this moment, when he could step onto the stage and assume the role he’d written for himself: cool but friendly; hesitant; reticent with

details; bright, but not as bright as he really was” (TSH, 396). Tämäkin huomautus alleviivaa sitä illuusioiden tietoisien rakentamisen prosessia, joka romaanissa on jatkuvasti käynnissä.

Illuusioidet alkavat kuitenkin karista sitä mukaa, kun romaani etenee. Richardin kohdalla tätä käännettä edustaa esimerkiksi tapa, jolla hän kuvailee Francisista syntyvää vaikutelmaa Bunnyn murhan jälkeen (TSH, 327; sitaatti luvussa 2.4.1). Mutta vaikka ensivaikutelma on osoittautunut pitkälti valheelliseksi, sen muisto auttaa Richardia säilyttämään osan ystäviinsä kohdistuvasta ihailusta jopa silloin, kun he paljastavat hänelle synkeimmät puolensa. Romaanin loppupuolella Richard kuvailee paljonpuhuvasti suhdettaan Julianiin: “It has always been hard for me to talk about Julian without romanticizing him. In many ways, I loved him the most of all; and it is with him that I am most tempted to embroider, to flatter, to basically reinvent” (TSH, 575–576). Ja hieman myöhemmin: “I still have an overwhelming wish to see him the way that I first saw him” (TSH, 576).

Suurimman loven Richardin luotettavuuteen kertojana tekeekin juuri hänen tunteellinen suhtautumisensa ystäviin, jotka eivät olleet sitä miltä näyttivät mutta jotka tekivät kuitenkin juuri ensi näkemältä Richardiin vaikutuksen, jota hän ei kykene enää milloinkaan unohtamaan. Samalla hän tulee kenties jättäneeksi jotain olennaista kertomatta, kuten voi päätellä seuraavasta katkelmasta, jossa Francis ja Richard keskustelevat Henrystä:

‘I mean – not that I thought Henry would *kill* her or anything, but you know – it was strange. Her disappearing like that, without a word to anybody. I – ‘He shook his head. ‘I hate to say this, but sometimes I wonder about Henry,’ he said. ‘Especially with thing like this – well, you know what I mean?’

I didn’t answer. Actually I did know what he meant, quite well. But it was too horrible for either of us to come and say. (TSH, 542–543.)

Tällaiset huomautukset paljastavat lukijalle, että rivien väliin jää jotakin sellaista, mitä ei sanota ääneen. Samalla ne toimivat signaaleina siitä, ettei kertoja joko osaa tai halua raportoida, tulkita ja arvioida kertomaansa luotettavalla tavalla. Kaiken edellä esitetyn valossa vaikuttaakin siltä, että illuusioiden ja niiden särkymisen tematiikka kytkeytyy läheisesti kysymykseen kertojan luotettavuudesta. Richardin tapauksessa epäluotettavuus voi olla osin tahatonta, mihin muun muassa hänen ”kohtalokas vikansa” osoittaa; toisaalta lukijalla on aihetta suhtautua kriittisesti myös tämän arvomaailmaan ja ihanteisiin.

Tulkitsenkin niin, etteivät Richardin kertojana suorittamaan tulkintaan liittyvät ongelmat ole yksinomaan hänen omaa syytään vaan että toiset henkilöhahmot pyrkivät tietoisesti

pukeutumisellaan, käytöksellään ja puheillaan rakentamaan itsestään kuvaa, joka ei ainakaan kaikilta osin vastaa romaanin sisäistä, fiktiivistä totuutta. Henkilöhahmot ikään kuin naamioituvat muuksi kuin mitä he todella ovat – ja onnistuvat siinä hieman liiankin hyvin. Vaikka vaikutelmat osoittautuvat romaanissa toistuvasti petollisiksi, lukija ei voi luottaa siihen, että Richard kykenisi missään vaiheessa tarkastelemaan ystäviään näennäisestä glamouristaan ja loistostaan riisuttuina.

Lopulta voidaan siis tulla siihen johtopäätökseen, ettei Richard täytä kertojan velvollisuuksiaan niin hyvin, että häntä voitaisiin pitää täysin luotettavana kertojana. Toisin sanoen lukijan on syytä vähintäänkin täydentää hänen kertomustaan tekijän yleisölle tarkoitettujen vihjeiden avulla. Koska etenkin henkilökuvauksessa on aukkoja ja interfiguraalista ainesta on romaanissa runsaasti, lähdän liikkeelle siitä oletuksesta, että interfiguraaliset kytkökset voivat avartaa henkilöhahmoja koskevaa tulkintaa.

Seuraavaksi minun on siis tarkoitus tarkastella *The Secret Historyn* henkilöhahmojen sekä muiden fiktiivisten henkilöhahmojen ja ajoittain todellistenkin henkilöiden välisiä interfiguraalisia suhteita. Etsin siis vastauksia molempiin tutkimuskysymyksiini: paljastuuko henkilöhahmoista interfiguraalisen analyysin avulla jotakin uutta ja millaisia tulkintamahdollisuuksia interfiguraaliset kytkökset mahdollisesti tarjoavat suhteessa romaanin tematiikkaan?

Seuraavassa luvussa pohdinkin henkilöhahmojen interfiguraalisia kytkentöjä. Olen päätenyt jäsentämään tarkasteluni interteksteiksi tulkitseni romaanien mukaan: ensimmäisessä alaluvussa keskityn *The Great Gatsbyn* ja *The Secret Historyn* henkilöhahmojen välisiin yhtäläisyyksiin, toisessa tarkastelen erityisesti Bunnyn suhdetta *Lord of the Fliesin* Piggyyn. Lisäksi pohdin *Brideshead Revisitedin* päähenkilöiden yhtymäkohtia *The Secret Historyn* henkilögalleriaan ja tarkastelen *The Picture of Dorian Grayn* nimihenkilöä ja tämän suhdetta Henry Wottoniin ja peilaan tätä suhdetta Richardista, Henrystä ja Julianista tekemiini havaintoihin. Ensimmäinen tutkimuskysymykseni on, paljastavatko interfiguraaliset viittaukset romaanin päähenkilöistä jotakin sellaista, mitä Richard kertojana ei eksplisiittisesti lukijalle kerro, tai ovatko ne toisaalta omiaan vahvistamaan tämän kertomuksessa henkilöhahmoista rakentuvaa kuvaa. Toinen kysymys koskee niitä temaattisia ja tulkinnallisia merkityksiä, joita interfiguraaliset ja -tekstuaaliset viittaussuhteet mahdollisesti aktivoivat.

## 4. Tutuntuntuisia henkilöihahmoja

### 4.1 “They’re a rotten crowd”: *The Great Gatsby* henkilöihahmoista ja teemoista

When I could no longer concentrate on Greek and the alphabet began to transmute itself into incoherent triangles and pitchforks, I read *The Great Gatsby*. It is one of my favorite books and I had taken it out of the library in hopes that it would cheer me up; of course, it only made me feel worse, since in my humorless state I failed to see anything except what I construed as certain tragic similarities between Gatsby and myself. (TSH, 79)

Edellä siteerattu katkelma osoittaa, että F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby* (tästä eteenpäin TGG) on tarkastelemisen arvoinen romaani, kun pohditaan Richardin hahmoa Donna Tarttin *The Secret Historyssa*. Gatsbyn ja Richardin välillä vallitseva interfiguraalinen yhteys onkin suoran rinnastuksen ansiosta varsin ilmeinen, ja siihen ovat kiinnittäneet huomiota myös Hargreaves (2001, 19), Mäkelä (2014, 54) ja Rader (2015, 318), joista kukin on tulkinnut viittauksen hieman eri tavoin.

Hargreavesin (2001, 19) mielestä Richard ei tunne itseään riittävän hyvin nähdäkseen, että hän on oikeastaan lähempänä Nick Carrawayn kuin Jay Gatsbyn hahmoa; tekeehän hänen viattomuutensa romaanin edetessä tilaa turmeltuneisuudelle samoin kuin on Carrawayn laita *The Great Gatsbyssä*. Mäkelän (2014, 54) mukaan Gatsby-viittaus sekoittaa tekstistä välittyvää hierarkiaa, jossa supersankarin (tai superroiston, engl. *super villain*) rooli on varattu Henrylle, ja Richardin osaksi jää toimia uskollisena palvelijana tai apurina (engl. *sidekick*), kun taas Rader (2015, 318) hyväksyy Richardin rinnastuksen ja upottaa sen osaksi omaa tulkintaansa: Gatsbyn tavoin Richard muuttaa itärannikolle ja sepittää samalla itselleen valheellisen menneisyyden tehdäkseen vaikutuksen yleisöön, joka tapahtumahetkellä koostuu tämän kanssaopiskelijoista ja jonka kerrontahetkellä muodostavat kertomuksen lukijat eli Phelanin termein kertojan yleisö.

*The Great Gatsby* on erityisesti kotimaassaan Yhdysvalloissa kulttimaineeseen noussut, 20-luvulle ja jazz-aikakauteen sijoittuva romaani, jossa kertojana toimii New Yorkin Long Islandille romaanin alussa muuttava, pörssimeklarina uraansa aloitteleva Nick Carraway. Varsinainen päähenkilö on kuitenkin Nickin mystinen naapuri, Jay Gatsby, miljonääri ja tunnettu seuramies, jonka hulppeassa

talossa järjestetään railakkaita juhlia. Gatsbysta liikkuu monenlaisia huhuja, joista yksi on se, että hän on surmannut jonkun: "Somebody told me they thought he killed a man once" (TGG, 36). Gatsby on rakastunut Carrawayn serkkuun, Daisyyn, jonka kanssa tällä on ollut suhde vuosia aiemmin. Sittemmin Daisy on kuitenkin mennyt naimisiin rikkaan Tom Buchananin kanssa.

Tomilla on romaanissa suhde Valley of Ashes -nimisellä köyhälistöalueella asuvan autokauppiiaan vaimon, Myrtle Wilsonin kanssa. Romaanin loppupuolella Daisy törmää Myrtilen ajaessaan Gatsbyn autolla, ja Myrtle saa onnettomuudessa surmansa. Myrtlen aviomies George Wilson jää siihen, muun muassa Tom Buchananin vastoin parempaa tietoaan tukemaan käsitykseen, että Gatsby on syyllinen yliajoon, ja ampuu tämän omaan uima-altaaseensa. Gatsbyn hautajaisia järjestävä Nick joutuu kohtaamaan ihmisten välinpitämättömyyden Gatsbya kohtaan ja saa tietää lisää yksityiskohtia tämän vaatimattomasta menneisyydestä ja siitä tavasta, jolla tämä on raivannut tiensä kohti satumaisia rikkauksia ja Daisya, onnettoman rakkautensa kohdetta.

Hargreavesin, Mäkelän ja Raderin näkemysten valossa vaikuttaa siltä, että useimmat tutkijat ovat pitäneet rinnastusta Richardin ja Gatsbyn välillä jossakin määrin yllättävänä. Totta onkin, että Richard muistuttaa monessa suhteessa *The Great Gatsbyn* kertojana toimivaa Nickiä, joka näyttäytyy varsin keskinkertaisena ja tavanomaisena lähes myyttiset mittasuhteet saavaan Jay Gatsbyyn verrattuna. Kuten Rader toteaa, niin Richard kuin Gatsbykin siirtyvät Yhdysvaltain länsirannikolta itään, mutta itse asiassa suunta on sama myös Nick Carrawaylla (TGG, 20–21). Richardin ja Nickin kertomuksissa esiintyy samankaltaisuuksia myös tekstin tasolla:

Not to imply I was overly preoccupied with any of this. I was settling in at school by this time; classes had begun and I was busy with my work. My interest in Julian Morrow and his Greek pupils, though still keen, was starting to wane when a curious coincidence happened. (TSH, 19.)

Reading over what I have written so far, I see I have given the impression that the events of three nights several weeks apart were all that absorbed me. On the contrary, they were merely casual events in a crowded summer, and, until much later, they absorbed me infinitely less than my personal affairs. (TGG, 63)

Nämä toteamukset korostavat Richardin ja Carrawayn asemaa kertojina, joilla on myös omat, henkilökohtaiset asiansa huolehdittavanaan. Fokus siirtyy hetkeksi tähän saakka kuvatuista, kiehtovista hahmoista kertojaan itseensä, kuten Barbara Hochman (2010, 26) *The Great Gatsbyn* osalta huomauttaa.

Myös Richardin ja Gatsbyn välillä vallitsee niin samankaltaisuuksia kuin erojakin. Yhtäläisyydet liittyvät etenkin tapaan, jolla molemmat miehet rakentavat itselleen valheelliset roolihahmot, joita he romaaneissa "näyttelevät". Kummankin kohdalla roolihahmon naamio kuitenkin riisutaan



ainakin osin jossain vaiheessa kertomusta; totuus Gatsbysta tulee vähitellen ilmi (TGG, mm. 120–125; 136; 154–157) samoin kuin Richardinkin vaatimaton tausta paljastuu hänen uusille ystävilleen ainakin osittain (TSH, mm. 247–249). Eroavaisuudet tulevat kuitenkin parhaiten esille hahmojen rooleissa suhteessa itse kertomukseen. Richard on *The Secret Historyn* kertoja, jonka kertomuksen keskiössä ovat hänen kiehtovat ystävänsä; Gatsby puolestaan on *The Great Gatsbyssa* itse se salaperäinen ja hurmaava ystävä, jota tavanomaisempi kertojahahmo ihailien kuva.

Koska Richardilla on omat yhtäläisyytensä niin Gatsbyn kuin Nickinkin kanssa, on häntä mielestäni mahdollista tarkastella myös eräänlaisena Gatsbyn ja Nickin interfiguraalisena kontaminaationa. Sekä Gatsby että Nickiä voidaan siis pitää Richardin hypohahmoina ja Richard näiden kahden hyperhahmona Mahlamäki-Kaistisen (2008, 40) tarkoittamassa mielessä. Müllerä (1991, 103–104) mukaillen voidaan ajatella, että molemmat hypohahmot tuovat Richardista esiin tiettyjä ominaisuuksia ja puolia. Gatsby hypohahmona korostaa Richardin tapaa rakentaa itselleen valheellista identiteettiä, joka kytkeytyy vahvasti kuviteltuihin (ja Gatsbyn tapauksessa myös todellisiin) rikkauksiin ja salaperäisyyden verhoon, joiden taakse molemmat hahmot jossain määrin piiloutuvat – joskin Richard osin tämän itsensä tietämättä, kuten seuraava katkelma hänen kuvauksestaan osoittaa:

Months after I got to know the five of them, I found to my surprise that at the start they'd been nearly as bewildered by me as I by them. It never occurred to me that my behavior could seem to them anything but awkward and provincial, certainly not that it would appear as enigmatic as it in fact did; why, they eventually asked me, hadn't I told anyone *anything* about myself? (TSH, 87.)

Siinä missä Gatsby on traagisesti rakastunut yläluokkaiseen Daisyyn, myös Richard kärsii onnettomasta rakkaudestaan Camillaan. Richard on kuitenkin tunteidensa suhteen realistisempi kuin Gatsby, joka *The Great Gatsbyssa* kieltäytyy aivan romaanin loppumetreille saakka uskomasta, että Daisy on todellakin hylännyt hänet lopullisesti (141; 147).

Nick Richardin hypohahmona puolestaan vie huomion hahmojen rooliin sivustaseuraajina, jotka ajautuvat romaaneissa mielenkiintoisten ihmisten vaikutuspiiriin ja suuntaavat näihin ihmettelevän ihailunsa. Kumpikin ikään kuin tiedostavat, että romaaneiden todellisia päähenkilöitä ovat toiset, heitä poikkeuksellisemmat hahmot, ja näkevät kyseisten hahmojen kanssa viettämänsä ajan jälkeensä erittäin merkityksellisenä.

Toisaalta Gatsbya voidaan perustellusti pitää myös Henryn hypohahmona. Molemmat ovat romanttisia hahmoja; Nickin mielestä Gatsbyssa on erityistä tämän ”lahja”: ”[A]n extraordinary gift

for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again” (TGG, 6). Henry on monella tapaa Gatsbya kyynisempi, mutta suhtautuu vastaavalla romanttisella optimismilla muinaiisiin kulttuureihin. Henry on myös Gatsbyn tavoin hyvin rikas ja antelias, mitä Bunny kommentoi osuvasti toteamalla: “He wants to know that people like him not for his money, you know, but for himself” (TSH, 168). Tämä toteamus sopii hyvin myös Gatsbyyn, joskaan, kuten lopulta paljastuu, Gatsbyn ”ystävät” eivät ole yhtä vilpittömiä kuin Henryn.

Gatsbyn ja Nickin suhdetta onkin mahdollista tarkastella myös hahmokonfiguraationa, joka saa interfiguraalisen vastineensa Henryn ja Richardin hahmoissa; Gatsbyn ja Nickin muodostamaa konfiguraatiota voitaisiinkin ehkä tässä yhteydessä nimittää ”hypokonfiguraatioksi”. Kyseisessä konfiguraatiossa Gatsby on Nickin ihailun kohde, ja Gatsby käyttääkin ajoittain Nickin ihailua hyväkseen muun muassa järjestäessään Daisyn Nickin luo teelle voidakseen itse tavata tämän (TGG, 81–83). Myös Richard toimii *The Secret Historyssa* muutamaan otteeseen Henryn apulaisena. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Henry kertoo Richardille maanviljelijän murhasta, Richard itse vertaa Henryä kenraali Tojoon, Japanin armeijan kenraaliin, joka toimi myös Japanin pääministerinä toisessa maailmansodassa:

I looked at him, at his steady hands, the whirring cards, and suddenly an odd memory leapt to mind: Tōjō, at the height of the war, forcing his top aides to sit up and play cards with him all night long. (TSH, 221.)

Kun samassa kohtauksessa Henry pyytää Richardia pelaamaan kanssaan korttia, on asetelma kiinnostava. Toisaalta myös Henry tekee Richardille romaanissa merkittävän palveluksen: joululoman aikana Richard asuu vanhan hipin luona asuinkelvottomassa rakennuksessa ja on vähällä paleltua kuoliaaksi ennen kuin Henry löytää hänet ja toimittaa hänet sairaalaan. Lääkärin mukaan Henry pelastaa Richardin hengen (TSH, 139), mihin Richard viittaa kohtauksessa, jossa Henry kiittää häntä avusta, jota Richard tarjoaa Bunnyn murhasuunnitelman suhteen:

Then he turned in the door and looked at me. ‘I’ll never forget this, you know,’ he said matter-of-factly.

‘It’s nothing.’

‘It’s everything and you know it.’

‘You’ve done me a favor or two yourself,’ I said, but he had already started out and didn’t hear me. At any rate, he didn’t answer. (TSH, 282.)

Romaanin loppua kohden Henry yrittää yhä tarmokkaammin palkita Richardin avuliaisuuden myös taloudellisesti. Kun Charles on sairaalassa keuhkokuumeen vuoksi, Henry antaa Richardille sadan

dollarin setelin ja pyytää tätä ostamaan rahalla Charlesille kukkia. Francis, joka on jo ilmaissut Richardille oman epäluulonsa Henryä kohtaan, suuttuu ja yrittää antaa rahan Henrylle takaisin:

I looked at the bill, momentarily stunned. Francis snatched it from me and pushed it back at him. 'Come on, Henry,' he said, with an anger that surprised me. 'Stop it.'

'I want you to have it.'

'Right. We're supposed to get him a hundred dollars' worth of flowers.' (TSH, 542.)

Lopulta Henry saa kuitenkin tahtonsa läpi, ja Richard pitää setelin, mikä synnyttää vaikutelman hienovaraisesti toteutetusta lahjonnasta. Hieman samantapainen kuvio toistuu romaanin loppupuolella, kun Henry on jo kuollut ja Richard kuulee tämän äidiltä Henryn siirtäneen autonsa Richardin nimiin (TSH, 613). Toisaalta kallis BMW toimii jälleen alluusiona myös *The Great Gatsby* maailmaan, jossa arvokkailla urheiluautoilla on myös juonellisesti merkittävä rooli.

Myös Nickin suhtautuminen Gatsbyyn – samoin kuin Richardinkin suhde Henryyn – häilyy jossakin uskon ja epäuskon välimaastossa, mitä kuvaa esimerkiksi reaktio, jonka Tomin Gatsbylle suorittama ristikuulustelu saa Nickissä aikaan: "I had one of those renewals of complete faith in him that I'd experienced before" (TGG, 103). Kun Richard auttaa Henryä kemiallisten kaavojen kanssa Henryn vielä suunnitellessa Bunnyn myrkyttämistä, hän vertaa itseään ja Henryä Sherlock Holmesiin ja Watsoniin: "I had a childlike faith in him and, as confidently as Dr. Watson observing the actions of his more illustrious friend, I waited for the design to manifest itself" (TSH, 256).

Pohtiessaan Nickin ja Gatsbyn keskinäistä suhdetta Hochman (2010, 23) muodostaakin Nickin ja Gatsbyn suhteesta kiinnostavan tulkinnan: "It is precisely by articulating both his faith and his doubt about Gatsby that Nick becomes a model for the reader in addition to being a writer and storyteller". Hochman siis näkee Carrawayn eräänlaisena lukijalle tarkoitettuna mallina: Hochmanin mukaan Carrawayn usko Gatsbya kohtaan luo jalansijaa myös lukijan vastaanottavaisuudelle samoin kuin tämän ajoittaiset epäilykset estävät lukijaa luottamasta Gatsbyn liian sinisilmäisesti ja lankeamasta täysin tämän taianomaisuuden pauloihin (2010, 23). Richardin rooli *The Secret History*ssa on nähdäkseni kerronnallisesti varsin samanlainen.

Kuten olen jo edellä todennut, Richardin asemaa romaanin henkilöahmona mutkistaa myös hänen roolinsa tarinan kertojana: kertovat funktiot ja henkilöahmotfunktiot ajautuvat törmäyskurssille. Lukevan päähenkilön käsite näyttäytyykin tässä suhteessa jälleen kerran varsin relevanttina. Se, että Richard vertaa itseään juuri Gatsbyyn, on omiaan herättämään lukijassa

eräänlaisen vastareaktion, jolloin hahmojen välinen yhteys asettuu ristiriitaiseen ja osin kyseenalaiseenkin valoon. Tällöin voikin olla mielekästä tulkita rinnastus seuraukseksi hahmon liiasta samastumisesta toiseen henkilöhahmoon, kuten Pollheide tekee *The Collectorin* Mirandan kohdalla (2003, 40).

Voidaan siis ajatella, että Richardin Gatsbyyn kohdistuva ihailu saa hänet tietoisesti jäljittelemään tätä omassa toiminnassaan, jolloin hänen oma autenttisuutensa kärsii. Tässä mielessä viittausta dominoivat Richardin henkilöhahmo-, eivät kertovat funktiot. Toisaalta lukijan on mahdollista hyväksyä viittaus myös siinä tapauksessa, että Richard tulkitaan, kuten olen edellä esittänyt, Nickin ja Gatsbyyn kontaminaatioksi Müllerin tarkoittamassa mielessä. Tässä tulkinnassa viittaus siis aktivoikin lukijan mielessä interfiguraalisen kytköksen paitsi Richardin ja Gatsbyyn, myös Richardin ja Nickin välillä. Näin ollen yhteydet molempiin hahmoihin tuovat Richardista esiin tämän kaksi eri puolta: toisaalta hän on traaginen hahmo, joka tietoisesti rakentaa itselleen ”valeasua”; toisaalta hän on sivustakatsoja, joka ihailee kiehtovaa mutta salaperäistä ystäväänsä lähes fanaattisella tavalla.

Toisaalta, vaikka Richardin Gatsby-viittaus olisikin ainakin osittain seurausta tämän sumentuneesta todellisuuskäsityksestä, on se kuitenkin omiaan aktivoimaan interfiguraalisia kytköksiä myös muiden sen hahmojen ja *The Secret Historyn* henkilöhahmojen välillä. Esimerkiksi Camillan ja Daisyn välillä vallitsee nähdäkseni tiettyjä yhtäläisyyksiä.

Daisyn käytöksestä todetaan muun muassa seuraavaa: ”She laughed again, as if she said something witty, and held my hand for a moment, looking up into my face, promising that there was no one in the world she so much wanted to see” (TGG, 11). Myös Camilla osaa hurmata yleisönsä, mitä ilmentää muun muassa Francisin molempia kaksosia koskeva lausunto: ”Certainly they take a perverse pleasure in leading one on – yes, she does lead you on [...]. I’ve seen her do it. And the same with Henry. He used to be crazy about her, I’m sure you know that; for all I know he still is” (TSH, 516). Se, ettei Daisy osallistu Gatsbyyn hautajaisiin eikä lähetä sen paremmin viestiä kuin kukkiakaan (TGG, 139), saa tämän vaikuttamaan kylmältä ja sydämettömältä; Camillakin saa *The Secret Historyssa* Richardin ihastuksesta huolimatta ajoittain myös synkeämpiä piirteitä. ”She had been party to the killing of two men; had stood calm as a Madonna and watched Bunny die” (TSH, 401).

Merkityksellisiltä vaikuttavat myös ne piirteet, jotka ovat yhteisiä Tom Buchananille ja Bunnylle. Ulkoisesti hahmoilla ei ole merkittäviä yhtäläisyyksiä: Tomia kuvataan rotevaksi ja lihaksikkaaksi (TGG, 9), Bunny puolestaan isokokoiseksi entiseksi urheilijaksi (TSH, 55). Sen sijaan hahmoja yhdistävät selkeämmin näiden puheet. *The Great Gatsby* alkupuolella Tom esitelmöi Nickille, Daisyille ja Jordanille rasistisesti roduista: "It's up to us, who are the dominant race, to watch out or these other races will have control of things" (TGG, 14). Myös Bunny kunnostautuu *The Secret History*ssa laukomalla rasistisia kommentteja: "All day long he made loud remarks about Dagos and Catholics", kuvailee Henry Bunnyn käytöstä Roomassa (TSH, 143). Bunny on myös avoimen homofobinen, mistä erityisesti Francis joutuu romaanin edetessä kärsimään (TSH, 59; 244–245).

Tomin hahmo symboloi *The Great Gatsbyssä* myös sitä vanhan rahan valtaa, joka näyttäytyy Tomin ja Daisyn maailmassa Gatsbyn itse (ajoittain epärehellisinkin keinoin) hankittua vaurautta monella tapaa parempana rikkauten muotona. Tom saa selville Gatsbyn tienanneen muun muassa myymällä alkoholia kieltolain alkaan (TGG, 106), ja ottaa tiedoistaan kaiken irti nöyryyttäessään Gatsbya hotelli Plazan sviitissä. Myös *The Secret History*ssa juuri Bunny ottaa puheeksi vanhan ja uuden rahan välisen hierarkian kertoessaan Richardille Henryn perheen rikkauksista: "Family's got money like you wouldn't believe. Millions and millions. Of course it's about as new as it comes, but a buck's a buck, know what I mean?" (TSH, 57). Bunnyn oma perhe tosin osoittautuu myöhemmin varattomaksi: "They may have had money once, but if so they spent it long ago" (TSH, 142).

Ennen kaikkea Tom esitetään *The Great Gatsbyssä* jokseenkin tyhmänä ja ilkeänä hahmona. Tällä on "yksinkertainen mieli" (TGG, 99), ja kuten todettua, hän ei tunne armoa Gatsbya hiillostaessaan. Tomin pahaenteinen keskustelunavaus – "By the way, Mr Gatsby, I understand you're an Oxford man" (TGG, 103) – onkin läheistä sukua Bunnyn hyökkäyksille Richardia kohtaan: "Richard, old man, why don't you keep any pictures of your folks around?" (TSH, 246); "So you were at Renfrew" (TSH, 247).

Kuvaavaa on, että Bunny käyttää myös varallisuutta ja sen symboleita syytäessään Richardille ilkeyksiä. Vaikka Richardin valheet perheensä rikkauksista tuntuvat uppoavan muihin muinaiskreikan opiskelijoihin, Bunny kiinnittää runsaasti huomiota muun muassa Richardin pukeutumiseen:

Whenever Bunny, rudely and in public, accused me of wearing a shirt which contained a polyester blend, or remarked critically that my perfectly ordinary trousers, indistinguishable from his own, bore the taint of something he called a 'Western cut,' a large portion of the pleasure this sport afforded him was derived from

his unerring and bloodhoundish sense that this, of all topics, was the one which made me most truly uncomfortable. (TSH, 208.)

Kun Tomia tarkastellaan Bunnyn hypohahmona, Richardin Bunnyn murhaan johtaneista, henkilökohtaisista motiiveistaan esittämät pohdinnat asettuvatkin kiinnostavaan valoon:

An interesting question: what was I thinking, as I watched his eyes widen with startled incredulity [...] for what would be the very last time? Not of the fact that I was helping to save my friends, certainly not; nor of fear; nor guilt. But little things. Insults, innuendos, petty cruelties. The hundreds of small, unavenged humiliations which had been rising in me for months. (TSH, 254–255.)

Itse asiassa Bunnyn ja Tomin sukulaisuus onkin omiaan korostamaan niitä Bunnyn ikäviä puolia, joita Richard kertomuksessaan avokätisesti kuvaa. Toisin sanoen ne rakentavat kuvaa Bunnystä epämiellyttävänä hahmona, joka ikään kuin *ansaitseekin* kuolla. Tässä kohtaa interfiguraalinen kytkös ei siis paljasta hahmosta mitään sellaista, mitä kertoja ei muuten eksplisiittisesti toisi esiin, vaan pikemminkin korostaa Bunnystä muodostuvaa, negatiivista kuvaa.

Mitä tulee *The Great Gatsbylle* ja *The Secret Historylle* yhteisiin teemoihin, Tomin ja Bunnyn yhtäläisyyksiä tarkastellessani tulin jo sivunneeksi vaurauden ja sen synnyttämän ulkopuolisuuden teemaa. Sekä Bunny että Richard poikkeavat muusta muinaiskreikan ryhmästä taloudellisen tilanteensa vuoksi, mutta Bunnyn perhe on kuitenkin joskus ollut rikas. Esimerkiksi Richardin opintojaan varten saama taloudellinen avustus on romaanissa eräänlainen tabu, ja ranskan opettaja George Laforgue lienee oikeassa todetessaan, ettei Julian luultavasti olisi hyväksynyt Richardia oppilaakseen, jos olisi ollut tietoinen tämän taloudellisesta tilanteesta: "I am willing to speculate that he isn't aware you are on assistance" (TSH, 34). Toisaalta Francis vihjaa romaanin keskivaiheilla, että kaksoset ovat lähes yhtä köyhiä kuin Bunny (TSH, 218), eli varakkuuden vaikutelma paljastuu valheelliseksi kaikkien muiden paitsi Henryn ja Francisin itsensä kohdalla. Tämä suuntaakin huomion jälleen vaikutelmiin ja niiden petollisuuteen, mikä on myös *The Great Gatsbyssa* olennainen teema. Myös *The Great Gatsbyn* maailmassa se, miltä asiat näyttävät, on monessa suhteessa tärkeämpää kuin se, mitä ne todellisuudessa ovat.

Vaikutelmien ja todellisuuden välinen dikotomia kytkeytyy *The Great Gatsbyssa* myös pahuuden ja syyllisyyden teemoihin, mitä kuvastaa se tapa, jolla Gatsby saa surmansa; onhan George Wilson Gatsbyn murhatessaan siinä käsityksessä, että juuri Gatsby on ajanut autoa sen törmätessä Myrtle Wilsoniin, vaikka todellisuudessa ratin takana on istunut Daisy. "They're a rotten crowd", Nick sanoo Gatsbylle Tomiin ja Daisyyn viitaten hieman ennen tämän kuolemaa. "You're worth the whole damn bunch put together" (TGG, 122). Pahuuteen kytkeytyvä mädännäisyyden teema on

läsnä myös Richardin Jaakko I:n aikaisia tragedioita koskevassa havainnossa: "I felt they cut right to the heart of the matter, to the essential rottenness of the world" (TSH, 615).

Syylisyyden suhteen romaanien välillä vallitsee kuitenkin se ero, että *The Great Gatsbyssä* todellisia syyllisiä ovat "ne toiset"; *The Secret Historyssa* kertoja joutuu ainakin jossain määrin kohtaamaan myös itsessään piilevän pahuuden. Toisaalta Richardin toteamus on kuitenkin mahdollista tulkita myös tämän masentunutta mielialaa kuvaavaksi ilmaisuksi, jolloin Richardin masennus ei sittenkään tunnu olevan niinkään seurausta siitä, mitä hän on tehnyt, vaan siitä, ettei hänen ystävyytensä muiden muinaiskreikan opiskelijoiden kanssa olekaan kestänyt ikuisesti. Tämä puolestaan palauttaa jälleen valokeilaan illuusioiden ja niiden särkymisen tematiikan syylisyyden sijaan. Tähän sopii myös Raderin (2015, 316) havainto siitä, että vaikka Richardin motiivit kertojana tuntuvat aluksi liittyvän syylisyyden tai häpeän kaltaisiin tunteisiin, todelliset kerronnan motiivit kumpuavat sittenkin kertojan rakkauden ja kauneuden ihanteista, menetyksen tuskasta ja yksinäisyydestä.

Yhteenvedon voidaan todeta, että jo variaation määrä tutkijoiden reaktioissa suhteessa Gatsby-vertaukseen kertoo siitä, ettei interfiguraalinen kytkös ole lainkaan yksioikoinen, vaan pitää sisällään useita eri merkityksiä. Nähdäkseni Richard ei ole vertauksessaan täysin hakoteillä, sillä hänellä on kuin onkin Gatsbyn kanssa jonkin verran yhteistä; toisaalta hän muistuttaa monessa suhteessa myös Nick Carrawayta, minkä ansiosta häntä voidaan perustellusti pitää näiden kahden hahmon interfiguraalisena kontaminaationa. Myös tulkinta hahmokonfiguraation interfiguraalisuudesta on mahdollinen, kun tarkastellaan Nickin ja Gatsbyn suhdetta ja verrataan sitä Richardin ja Henryn vastaavaan. Molemmissa hahmokonfiguraatioissa hallitsevana piirteenä näyttäytyy toisen hahmon toiseen kohdistama ihailu.

Toisaalta kiinnitin luennassani huomiota myös muiden henkilöahmojen, erityisesti Tom Buchananin ja Bunnyn välisiin samankaltaisuuksiin, ja tulin siihen tulokseen, että kyseinen interfiguraalinen kytkös alleviivaa kuvaa Bunnystä yksinkertaisena ja ilkeämielisenä hahmona. Tässä suhteessa hypoteesini siitä, että kytkös paljastaisi henkilöahmosta jotain sellaista, mitä kertoja ei suoraan kerro omalle yleisölleen, kääntyykin täysin pääläelleen. Tomin ja Bunnyn välillä vallitseva hypohahmo–hyperhahmo-suhde korostaakin Bunnyn huonoja puolia tavalla, joka asettuu puoltamaan Richardin kertomusta.

*The Great Gatsby* ja *The Secret History* intertekstinä tuntuu korostavan entisestään etenkin romaanissa keskeisiä ulkopuolisuuden ja illuusioiden särkymisen teemoja. Eniten Richard muistuttaa Gatsbya suhteessa siihen projektiin, jonka avulla Gatsbyn on tarkoitus rakentaa itselleen uusi uljas minä. Gatsby onnistuu kylläkin paremmin haalimaan itselleen symbolisesti arvokkaita rikkauksia, mutta epäonnistuu Richardin tavoin siinä mielessä, ettei häntä koskaan hyväksytä osaksi sitä vanhan rahan ja vallan maailmaa, jossa Tom ja Daisy elävät. Olennaista onkin juuri ulkopuolisuus: sekä Nick että Gatsby jäävät lopulta karulla tavalla ulkopuolisiiksi, eikä Richardkaan taustansa vuoksi koskaan täysin sulaudu muinaiskreikan opiskelijoiden elitistiseen piiriin.

#### **4.2 “I know much about people”: *Lord of the Fliesin* Piggy, Bunny ja ulkopuolisuuden taakka**

Tässä aluvuossa tarkastelen Bunnyn ja William Goldingin *Lord of the Flies* -romaanissa (1954) esiintyvän Piggyn välisiä interfiguraalisia kytköksiä. Aluksi esittelen lyhyesti *Lord of the Fliesin* henkilöahmoja, juonta ja keskeisimpiä teemoja, minkä jälkeen siirryn analysoimaan romaanin henkilöahmojen ja *The Secret History* n päähenkilöiden välisiä yhteyksiä sekä niitä tulkintoja, joita nämä yhteydet aktivoivat.

*Lord of the Flies* (tästä eteenpäin LOTF) kuvaa autiolle saarelle haaksirikkoutuneiden brittiläisten koulupoikien muodostamaa yhteisöä, jossa sivistyneen englantilaisen yhteiskunnan ihanteet vaihtuvat kaaokseen ja barbariaan, kun piilevät pahan voimat saavat pojista yliotteen. *Lord of the Fliesin* päähenkilöitä ovat vastuulliseksi johtajaksi kasvava Ralph, älykäs mutta ulkoisten ominaisuuksiensa vuoksi parjattu ja halveksittu Piggy sekä Ralphin vastustajaksi ja oman, barbariaan vaipuvan heimonsa päälliköksi julistautuva Jack. Myös arka kuoropoika Simon sekä sadistinen Roger muodostuvat merkittäviksi hahmoiksi.

Romaanissa Britannia on ajautunut ydinsotaan, ja poikia kotimaastaan turvaan kuljettanut lentokone on haaksirikkoutunut autiolle Tyynenmeren saarelle. Eloonjääneiden joukossa ei ole ainuttakaan aikuista, joten poikien on muodostettava oma yhteisönsä ja luotava sille säännöt. Ralph äänestetään joukon johtajaksi, suurelta osin siksi, että hän kutsuu koolle poikien



ensimmäisen kokouksen puhaltamalla rannalta löytämäänsä suureen kotilokuoreen, josta tulee romaanin edetessä merkittävä oikeudenmukaisen vallan ja järjestyksen symboli.

*Lord of the Flies*issa keskeisiä ovat erityisesti vallan, oikeudenmukaisuuden ja pahuuden teemat. Myös järjestyksen ja kaaoksen välinen dikotomia kohoaa temaattiseen keskiöön. Pahuuden symboleita on oikeastaan kaksi; Peto, *the Beast*, joka on ensin vain pikkupoikien keksimä hirviö mutta jonka olemassaoloon koko joukko alkaa vähitellen uskoa, sekä seipääseen isketty sianpää, joka saa nimityksen ”Kärpästen Herra” (engl. ”Lord of the Flies”). Jo romaanin puolivaiheilla Simon esittää Pedon olemuksesta tarkkanäköisen huomion: ”What I mean is... maybe it’s only us” (LOTF, 96). Simonia ei kuitenkaan kuunnella, ja kuvaavaa on, että juuri Simonista tulee myöhemmin ”pedon” ensimmäinen uhri, kun muut pojat surmaavan tämän metsästysrituaalinsa tuottamassa sekavassa mielentilassa (LOTF, 168–170).

Simon ei ole ainoa, joka romaanin edetessä ymmärtää, että uhka tulee sisältäpäin:

‘No, not it... I mean... what makes things break up like they do?’  
 Piggy rubbed his glasses slowly and thought. When he understood how far Ralph had gone towards accepting him he flushed pinkly with pride.  
 ‘I dunno, Ralph. I expect it’s him.’  
 ‘Jack?’  
 ‘Jack.’ A taboo was evolving round that word too. (LOTF, 154.)

Jack haastaa Ralphin järkeen ja oikeudenmukaisuuteen perustuvan johtajuuden voimalla ja väkivallalla ja houkuttelee muut pojat liittymään heimoonsa tarjoamalla näille metsästäjien roolin omaksuneiden kuoropoikien pyydystämään porsaanlihaa. Jack on myös mukana luomassa metsästyksen kuuluvaa rituaalia, johon kuuluu tanssin ja sotamaalausten lisäksi yhdessä toistettu mantra: ”*Kill the beast! Cut his throat! Spill his blood!*” (mm. LOTF, 72; 168).

Ralph ja hänen kannattajiensa yhä harvalukuisemmaksi käyvä joukko pohtivat moneen otteeseen yhteisön luisumista eläimelliseen tilaan. ”We’ll be like animals. We’ll never be rescued”, toteaa Ralph synkästi, kun Jack on ensimmäisen kerran suoraan ilmaissut halunsa luopua yhdessä laadituista säännöistä (LOTF, 99). Romaanin loppua kohden Jack omaksuu yhä enemmän mielivaltaisen johtajan otteita, ja antaa heimonsa muun muassa pieksää Wilfred-nimisen pikkupojan (LOTF, 176). Jackin apuriksi kohoaa Roger, joka surmaa Piggyn ja särkee samalla myös symbolisesti merkityksellisen kotilokuoren (LOTF, 200–201).

*Lord of the Flies* ei kenties ole *The Secret History*n interteksteistä ilmeisin, ja nimenomaan interfiguraalinen näkökulma sai minut alun perin kiinnittämään huomiota romaanien välisiin

yhtäläisyyksiin. Havaittuani Piggyn ja Bunnyn välillä vallitsevan internyyminen kytköksen aloin kuitenkin nähdä romaaneissa yhä enemmän myös muita yhteisiä piirteitä. Seuraavaksi erittelenkin näitä piirteitä ja siirryn sitten tarkastelemaan romaaneissa esiintyvien henkilöahmojen välisiä interfiguraalisia suhteita ja niiden tulkinnallisia merkityksiä.

Molemmissa romaaneissa kuvataan yhteisöä, joka elää eristyksissä muusta yhteiskunnasta: *Lord of the Flies*issa isolaatio on seurausta lentokoneen putoamisesta, *The Secret History*ssa se on päähenkilöiden tietoinen valinta. ”I really was cut off from the rest of the college” (TSH, 162–163), havahtuu Richard huomaamaan päästyään soluttautumaan osaksi Julian Morrow’n muinaiskreikan ryhmää. Siinä missä barbaria ottaa *Lord of the Flies*issa näkyvästi vallan saarella asuvista koulupojista, piiloutuu kaaos *The Secret History*ssa järjen valeasuun. Muinaiskreikan opiskelijat asemoivat itsensä muiden yläpuolelle, sivistyneeksi eliitiksi, ja viittaavat toisiin opiskelijoihin muun muassa muinaiskreikan termeillä ”hoi polloi” ja ”barbaroi” (TSH, 164), joista ”hoi polloi” viittaa massoihin ja kansan (rahvaaseen) enemmistöön ja ”barbaroi” luonnollisesti barbaareihin.

Kuitenkin Henryn, Francisin, Camillan ja Charlesin toteuttamassa bakkanaalissa on piirteitä *Lord of the Flies*in rituaaleista, joita myös Jackin heimo hyödyntää: molemmat ryhmät saavuttavat hurmoksenkaltaisen tilan ulkoisten tunnusmerkkien, laulun, syömisen ja tanssin avulla. Siinä missä Jackin heimo piirtää kasvoilleen sotamaalaukset, tanssii ja laulaa nuotion ympärillä ja syö pyydystämänsä porsaan lihaa (mm. LOTF, 167–168; 190; 206–207), pukeutuu Henryn johtama ryhmä valkoisiin lakanoihin, laulaa hymnejä, turvautuu pyhiin esineisiin, kylpee, paastoo, juo, rukoilee ja ottaa jopa pieniä annoksia myrkkyä (TSH, 183–184; 186). Itse asiassa ryhmä suorittaa myöhemmin Henryn tahdosta myös puhdistautumisrituaalin, jossa he surmaavat porsaan ja valuttavat päälleen sen verta (TSH, 404).

Joka tapauksessa molempien rituaalien lopputuloksena on se, että tapahtumat riistäytyvät osallistujien käsistä; *Lord of the Flies*issa poikajoukko surmaa paikalle saapuneen Simonin (LOTF, 167–168), *The Secret History*ssa surmansa saa bakkanaalin seurauksena paikallinen maanviljelijä (TSH, 188–189). Nämä rituaalin aikana toteutetut murhat saavat kuitenkin molemmissa romaaneissa jatkoa rituaalin ulkopuolella: *Lord of the Flies*issa Jackin heimo surmaa Ralphin heimoon kuuluvan Piggyn, *The Secret History*ssa Henryn johtama ryhmä suunnittelee ja toteuttaa Bunnyn murhan.

Juuri Piggy'n hahmo onkin tutkielmani näkökulmasta *Lord of the Fliesin* mielenkiintoisin. Jo nimi riittää yhdistämään Piggy'n *The Secret Historyn* Bunnyyn, eli hahmojen välillä vallitsee internyyminen yhteys. Piggy ja Bunny ovat molemmat lempinimiä: Piggy on selkeästi halventava pilkkanimi, jota Piggy ei haluaisi itsestään käytettävän (LOTF, 6), kun taas Bunnyn selitetään olevan jonkinlainen lyhenne Edmundista (TSH, 17), mutta samalla nimi viittaa Piggy'n tavoin eläimeen. Molemmat nimet ovat myös diminutiiveja, ja lapsenkieliset nimet tuovat vääjäämättä hahmoista esiin lapsekkaita puolia: *Lord of the Fliesissa* Piggy on vasta lapsi, mutta myös *The Secret Historyssa* Bunny kuvataan 24 vuoden iästään (TSH, 360) huolimatta monella tapaa lapsenkaltaisena. Huomionarvoista on sekin, että päiväkirjassaan – jota Bunny Rooman matkalla lukee ja jonka avulla tämä saa lopullisesti selville totuuden maanviljelijän kuolemasta – Henry käyttää Bunnystä salanimeä *Cuniculus molestus*, ”ärsyttävä jänis” (TSH, 213). Diminutiivi muodot sekä porsas ja jänis lempinimien aiheina antavatkin lukijalle ensimmäisen vihjeen siitä, että hahmot ovat romaaneissa jollain tapaa alisteisessa asemassa suhteessa toisiinsa, tavallisilla etunimillä puhuteltuihin hahmoihin.

Myös ulkoiset ominaisuudet yhdistävät Piggyä ja Bunnya. Molemmat erottuvat muista romaaneiden henkilö hahmoista (Bunnyn tapauksessa lievähkön) ylipainonsa ansiosta (LOTF, 1; TSH, 55), ja kummallakin on silmälasit (LOTF, 2; TSH, 17). Myös molempien puhetapa herättää ympäristössä pääasiassa negatiivista huomiota (LOTF, 76; TSH, 20). Kumpikin kärsii myös astmasta (LOTF, 3; TSH, 103–104). Romaaneissa kuvattujen yhteisöjen välisten erojen vuoksi myös jotkin hahmojen välillä vallitsevista vastakohtista ovat omiaan kiinnittämään huomiota niiden samankaltaisuuteen: Piggy erottuu saaren poikajoukosta älyllään ja lukeneisuudellaan (LOTF, mm. 83), Bunny puolestaan muodostaa ryhmässään poikkeuksen lukihäiriönsä (TSH, 103) ja viihteellisen lukemistonsa ansiosta (TSH, 99). Jos Richard onkin tiettyssä mielessä ulkopuolinen suhteessa muihin muinaiskreikan opiskelijoihin, on sitä vähintään yhtä paljon myös Bunny – ja aivan yhtä pinnallisista syistä.

Piggy toimii *Lord of the Fliesissa* monin paikoin järjen äänenä, jota ei kuitenkaan useinkaan kuunnella. Jack vaientaa Piggy'n useaan otteeseen huolimatta siitä, että Piggy pitelee käsissään kotilokuorta, jonka on tarkoitus taata puheenvuoro sille, jonka käsissä se kulloinkin on. ”You shut up!”, Jack tiuskaisee Piggylle useammin kuin kerran (mm. LOTF, 42). Piggy'n mielestä poikien olisi pyrittävä ratkaisemaan asiat aikuismaisesti: ”Grown-ups know things. [...] They ain't afraid of the dark. They'd meet and have tea and discuss” (TSH, 101). Siinä missä järki ja sivistys joutuvat

Goldingin maailmassa naurunalaisiksi, Tarttin romaanissa oppineet asettuvat muiden yläpuolelle. Tämä vastakohta tuntuu korostavan *The Secret Historyssa* kuvatun näennäisen sivistyksen ohutta pintaa, joka otollisissa olosuhteissa karisee äkkiä tiehensä paljastaen ihmismielen syvyyksissä vallitsevan pimeyden.

Bunnyn ja Piggyn yhtäläisyydet eivät kuitenkaan pääty nimeen ja ulkoisiin ominaisuuksiin, vaan hahmoilla on samankaltainen rooli myös juonellisesti. Molemmat ovat uhreja, joihin uskalletaan kajota vasta sitten, kun ensimmäiset verityöt on ensin suoritettu rituaalin tuottamassa ekstaattisessa mielentilassa. Molemmat myös aavistavat kohtalonsa ennalta ja kertovat ounasteluistaan henkilöille, joihin luottavat; Piggy kääntyy Ralphin puoleen (LOTF, 101), Bunny puhuu Richardille (TSH, 274–275) ja kirjoittaa kirjeen Julianille, vaikka kirje sitten joutuukin pitkäksi aikaa kadoksiin (TSH, 559–561). Myös surmatapa on lopulta samankaltainen: Rogerin alas työntämä kivi saa Piggyn putoamaan alas kalliolle (LOTF, 200–201), Henry työntää Bunnyn jyrkänteeltä alas rotkoon (TSH, 310).

Muista *Lord of the Fliesin* hahmoista Jack muistuttaa Francisia ainakin ulkoisesti. Jackilla on *Lord of the Fliesissa* punainen tukka (LOTF, 16), ja myös Francis on punapää (TSH, 18). Itse asiassa Jackin kuoropojan asuna toimiva musta viitta (LOTF, 18) on myös sukua Francisin käyttämälle pitkälle, mustalle takille: "[A] black greatcoat that billowed behind him as he walked [...] made him look like a cross between a student prince and Jack the Ripper" (TSH, 18). Molemmat ovat myös huomattavan laihoja (LOTF, 16; TSH, 18). Vaikka hahmoilla on ulkoisesti yhteisiä piirteitä, on heidän välillään kuitenkin vaikea nähdä suuressa määrin muita samankaltaisuuksia. Siinä missä Jack on heimonsa päällikkö, antaa Francis nähdäkseen *The Secret Historyssa* tukensa Henryn johtajuudelle, kenties aivan romaanin loppua lukuun ottamatta.

Jackin ja Francisin ulkonäöllisillä yhtäläisyyksillä saattaakin olla tulkinnallista merkitystä siinä mielessä, että molempien poikien ulkoinen olemus istuu hyvin mielikuvaan perienglantilaisista koulupojista – paitsi että Francis on amerikkalainen. *Lord of the Fliesissa* poikien englantilaisuus, jota myös punainen tukka symboloi, on jatkuvasti esillä. "We've got to have rules and obey them. After all, we're not savages. We're English, and the English are best at everything. So we've got to do the right things", järkeilee Jack (LOTF, 42), joka on juuri itse rikkonut poikien laatimia sääntöjä vaientamalla Piggyn, jolla on kotilokuori kädessään ja siten sääntöjen mukaan oikeus puheenvuoroon. "I should have thought that a pack of British boys [...] would have been able to put up a better show", toteaa myös laivaston upseeri (LOTF, 224), joka saapuu pelastamaan pojat

saarelta juuri kun Jackin heimo on saamaisillaan kiinni Ralphin, joka heimon on mitä ilmeisimmin tarkoitus surmata. *The Secret Historyssa* vanhaa perua olevat englantilaisuuden ihanteet asetetaan moneen otteeseen vastakkain amerikkalaisen aikalaiskulttuurin kanssa. Vaikuttaa siltä, että englantilaisuudella on henkilöhahmojen maailmassa jollain tapaa hienostuneempi status suhteessa amerikkalaisuuteen.

Bunny esitetään *The Secret Historyssa* ajoittain jopa korosteisen amerikkalaisena hahmona. Verratessaan toisen henkilöhahmojen lapsuutta omaansa Richard tekee Bunnystä seuraavia huomioita: "Consider even bluff old Bunny, if you would. Not a childhood of reefer coats and dancing lessons, any more than mine was. But an American childhood" (TSH, 7). Bunny on mieltynyt John Philip Soutan isänmaallisiin marsseihin (TSH, 19), ja ensimmäisellä lounaallaan Bunnyn kanssa Richard vertaa tätä nuoreen Teddy Rooseveltiin (TSH, 62). Bunny samoin kuin hänen perheensä muutkin jäsenet muistuttavat myös Kennedyn klaania (TSH, 470), ja Bunnyn hautajaiset tuovat Richardin mieleen John F. Kennedyn hautajaissaattueen (TSH, 470–471). Edellä mainitut viittaukset voidaan vielä tulkita myös sävyiltään positiivisiksi, mutta toisissa yhteyksissä Bunnyn amerikkalaisuus kääntyy selvemmin tätä vastaan.

Roomasta palatessaan Bunny puhuu ylistävään sävyyn kotimaastaan: "Good to be back in the good old U.S. of A. Hamburgers sizzling on an open grill and all that. Land of Opportunity. Long may she wave" (TSH, 145). Haaveillessaan tulevaisuudesta, jossa Francis ostaisi tätinsä kartanon ja koko kuusikko voisi yhä viettää yhdessä rajattomasti aikaa, Richard ja Charles keskustelevat Bunnystä, jonka he olettavat perustavan perheen tyttöystävänsä Marionin kanssa:

'It's terrible,' said Charles. 'Really, I can just see him. Standing out in a yard wearing some kind of stupid apron.'

'Cooking hamburgers on the grill.'

'And about twenty kids running around him and screaming.'

'Kiwanis picnics.'

'La-Z-Boy recliners.'

'Jesus.' (TSH, 112.)

Viittaukset hampurilaisiin, alkuperältään yhdysvaltalaiseen hyväntekeväisyysjärjestöön ja amerikkalaisen firman valmistamiin mekanismituoleihin sopivat hyvin Bunnyn aiempaan, Yhdysvaltoja koskevaan lausuntoon ja rakentavat kuvaa periamerikkalaisesta, keskiluokkaisesta elämäntavasta, joka asettuu Richardin ja Charlesin kauhistelun kohteeksi. Kaksikon tulevaisuutta

koskevissa kuvitelmissa Bunny on myös joukon ainoa, jonka täytyy käydä töissä, mikä on omituista ottaen huomioon, etteivät Richard ja Charles itse asiassa ole taloudellisesti sen paremmassa asemassa kuin Bunnykaan.

Amerikkalaisuuden ja englantilaisuuden välinen hienovarainen vastakkainasettelu ei ole *The Secret Historyssa* ainoa laatuaan: myös ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin sekä nykyaikaisen ja antiikkisen välillä vallitsee vastavia hierarkioita, mitä tulee henkilöhahmojen arvostuksiin. Ei lieneäkään sattumaa, että henkilöhahmoista juuri Bunnyn verrataan usein esimerkiksi amerikkalaisten televisiosarjojen henkilöhahmoihin (mm. TSH, 198) ja amerikkalaiseen koomikkoon (TSH, 20), kun taas muut päähenkilöt löytävät useammin vastineensa esimerkiksi antiikin draamojen henkilöhahmoista (mm. TSH, 433).

Siinä missä edellä totesin Bunnyn ja *The Great Gatsbyn* Tom Buchananin välillä vallitsevan interfiguraalisen kytköksen puhuvan tutkimushypoteesiani vastaan, on Bunnyn asemaa *The Secret Historyssa* nähdäkseni syytä tarkastella myös toisesta näkökulmasta *Lord of the Fliesin* Piggyn tarjoaman interfiguraalisen vertailukohtaan valossa. Edellä tekemäni havainnot Bunnyn ja Piggyn yhtäläisyyksistä sekä Bunnyn amerikkalaisuudesta suhteessa muiden henkilöhahmojen vaalimiin ihanteisiin tuovat Bunnysta esiin uuden puolen. Vaikka Bunny on osa muinaiskreikan ryhmää jo Richardin saapuessa Hampdeniin, hän ei tietysti mielessä koskaan todella kuulu joukkoon, vaan on näennäisen erilaisuutensa vuoksi ikuisesti ulkopuolinen.

Tulkintani onkin, että Richard rakentaa romaanissa tietoisesti Bunnysta omalle yleisölleen kuvaa tympeänä henkilöhahmona, jonka käytös on monin paikoin lapsellista ja huvittavaa:

He seldom read the required texts or supplemental books for any course. Instead, his knowledge of any given subject tended to be a hodgepodge of confused facts, often strikingly irrelevant or out of context, that he happened to remember from classroom discussions or believed himself to have read somewhere. (TSH, 117).

Bunnyn liitetäänkin kerronnassa runsaasti myös suoranaisten koomisia piirteitä: ”Like any great comedian, he colored his environment wherever he went” (TSH, 428). Kuvatessaan kampuksen ilmapiiriä Bunnyn kuoleman jälkimainingeissa Richard osin jopa myöntää kuvanneensa Bunnyn epäoikeudenmukaisesti: ”Reading back over this, I feel that in some respects I’ve done Bunny an injustice. People really liked him” (TSH, 427). Huomiota seuraava analyysi ei kuitenkaan anna Bunnysta paljontaan aiempaa ylevämpää kuvaa:

No one had known him all that well but it was a strange feature of his personality that the less one actually knew him, the more one felt one did. Viewed from a distance, his character projected an impression of solidity

and wholeness which was in fact as insubstantial as a hologram; up close, he was all motes and light, you could pass your hand right through him. If you stepped back far enough, however, the illusion would click in again and there he would be, bigger than life, squinting at you from behind his little glasses and raking back a dank lock of hair with one hand. (TSH, 427–428.)

Katkelmassa kuvattu koominen yksiulotteisuus onkin keskeinen osa Richardin luomaa hahmoa, muttei nähdäkseni välttämättä edusta koko totuutta Bunnystä. Tässä suhteessa Bunnyn hypohahmona toimiva Piggy voikin nähdäkseni avartaa lukijan tulkintaa Bunnystä hieman samaan tapaan kuin Giden Lucilen hypohahmona näyttäytyvä Bertha Mason tuo Brittonin (1990, 159–160) mukaan syvyyttä hahmoon, jota muutoin kuvataan pinnallisemmin.

Paitsi että Bunny on itse koominen hahmo, hänellä on myös huumorintajua, eikä hän pelkää asettaa ystäviään tilaisuuden tullen naurunalaisiksi. Esimerkiksi romaanin alkupuolella Bunny tekee pilaa Henrystä, joka on ostanut itselleen samanlaisen Montblanc-kuulakärkikynän, jollaisia Juliankin käyttää: "I told him he better be careful or Julian will think he stole it"; "I remember when you used to say how ugly they were" (TSH, 35). Samaa suuntaa viittaa myös Henryn kuvaus siitä, miksi Bunny päätettiin jättää bakkanaalin ulkopuolelle: "At the crucial moment he'd start to tell some asinine joke and ruin everything" (TSH, 186).

Bunnyn humoristisiksi tarkoitettut kommentit herättävät ajoittain närää myös muissa päähenkilöissä: kohtauksessa, jossa Julian saa ryhmän jäsenet pohtimaan sitä, miten he voisivat halutessaan valloittaa Hampdenin, ja kuvittelemaan lahjoja, joita paikalliset kauppiaat toisivat heille, Bunny keskeyttää toisten haaveilun kullasta, riikinkukoista ja norsunluusta toteamalla: "Cheddar cheese and common crackers more like it" (TSH, 40.) Huomautus tuntuu ärsyttävän Julianaia: "[T]he remark about the common crackers had displeased him" (TSH, 40).

Ajoittain tekijän yleisölle annetaankin *The Secret History*ssa vihjeitä myös Bunnyn terävästä älystä ja tarkkanäköisyydestä. Lounaallaan Richardin kanssa Bunny esittääkin kiinnostavia huomioita Francisista ja Henrystä:

'I mean, you take somebody like Francis. You ask me, he's as smart as Henry. Society boy, tons of money. He's had it too easy, though. Likes to play. Won't do a thing after school but drink like a fish and go to parties. Now Henry.' He raised an eyebrow. 'Couldn't beat him away from Greek with a stick [...]' (TSH, 58).

Myös keskustelu, jossa Bunny yrittää varoittaa Richardia Henrystä sillä seurauksella, että Richard luulee Henryä homoseksuaaliksi, vihjaa niin ikään, ettei Bunny ole lainkaan niin tyhmä kuin miltä hän ajoittain näyttää:

'Pause that refreshes,' he said, and then: 'Let me give you a little tip about Henry, old man.'

‘What?’

He took another swig and turned back to the TV. ‘He’s not what you think he is.’

‘What does that mean?’ I said after a long pause.

‘I mean, he’s not what you think,’ he said, louder this time. ‘Or what Julian thinks or anybody else.’ He took another slug of the Coke. ‘For a while there he had me fooled but good.’ (TSH, 156.)

Tässäkin Bunny muistuttaa Piggya, sillä juuri Piggy epäilee ensimmäisenä ääneen, että asiat alkavat mennä väärään suuntaan Jackin takia. ”I mean... what makes things break up like they do?”, Ralph kysyy Piggyiltä, mihin Piggy vastaa: ”I dunno, Ralph. I expext it’s him”, ja tarkentaa vielä tarkoittavansa Jackia (LOTF, 154). Francis kertoo Bunnyn suhtautuneen nihkeästi myös Camillaan: “Bunny wouldn’t go near Camilla, you know, he would hardly even look at her. He used to say that she wasn’t his type but I think the old Dutchman in him just knew she was bad medicine” (TSH, 516–517).

Ennen kuolemaansa Julianille kirjoittaessaan kirjeessä Bunny aavistaa oikein myös oman kohtalonsa: “He [Henry] has killed a man and he wants to kill Me, too. Everybody is in on it” (TSH, 562). Myös Piggyllä on ennen kuolemaansa pahoja aavistuksia, jotka perustuvat hänen hyvään ihmistuntemukseensa: ”I know much about people. I know about me. And him. He can’t hurt you: but if you stand out of the way he’d hurt the next thing. And that’s me” (LOTF, 101).

Itse asiassa moni edellä siteeraamistani katkelmista viittaakin siihen suuntaan, että Bunny on ihmistuntijana lähes yhtä taitava kuin Piggy. Piggyä kuuntelee pojista vain Ralph, mutta Bunnyn ongelma on se, että häntä ei kuuntele kukaan; ei varsinkaan Richard, joka on, jälleen kerran, liiaksi omien illuusoidensa lumoissa kyetäkseen näkemään ystäviään sellaisina, kuin nämä (romaanin fiktiivisessä) todellisuudessa ovat.

Toisaalta myös Henry on osin syyppä siihen, ettei Richard ota Bunnyn varoituksia todesta. Henry kertoo Richardille, ettei Bunny pidä tästä (TSH, 291), mikä on kuitenkin aavistuksen ristiriidassa sen huomautuksen kanssa, jonka Camilla esittää Cloke Rayburnista Bunnyn perheen luona, ennen hautajaisia: “He’s really pretty decent, isn’t he? Bun always said he reminded him of you” (TSH, 456). Cloke puolestaan on Bunnyn vanha ystävä, minkä vuoksi Bunnyn suulla esitetty vertaus ei puhu sen puolesta, että tämä suhtautuisi Richardiin erityisen nuivasti. Henryn valttikortiksi osoittautuu kuitenkin hänen viehätysvoimansa, jonka avulla hänen on suhteellisen helppoa taivutella Richardin omalle puolelleen, mitä ilmentää muun muassa kohtaus, jossa Richard rientää kertomaan Henrylle ja muille Bunnyn maanviljelijän murhaa koskevasta ”paljastuksesta”:



I suppose it would be interesting to say that at this point I felt torn in some way, grappled with moral implications of each of the courses available to me. But I don't recall any of the sort. I put on a pair of loafers and went downstairs to call Henry. (TSH, 277.)

Tapa, jolla Henry kääntää Richardin Bunnyn vastaan, muistuttaa jonkin verran sitä, miten Jack saa *Lord of the Fliesissa* muun poikajoukon pitämään Ralphia huonona johtajana ja lopulta osallistumaan jahtiin, jonka tarkoituksena on tappaa Ralph. Ensin Jack saa kuitenkin muun poikajoukon halveksimaan Piggyä (mm. LOTF, 17), josta tulee vähitellen Ralphin ystävä ja neuvonantaja. Sitten Jack kääntyykin Ralphia vastaan ilmoittamalla, että tämä on liiaksi Piggyyn kaltainen: "He's like Piggy. He says things like Piggy. He isn't a proper chief" (LOTF, 138).

*The Secret History* edellä kuvattu asetelma poikkeaa sikäli, että Henryllä ei oikeastaan ole varteenotettavaa haastajaa, kenties Charlesia lukuun ottamatta. Henrylle ja Jackille on kuitenkin yhteistä myös se, että he saavat toiset tottelemaan käskyjään ainakin osittain siksi, että nämä ovat pohjimmiltaan peloissaan. Leppänen (2005, 58) toteaaakin, että Henry, joka aluksi näyttäytyy viisaana ja järkevänä johtajana, osoittautuu romaanin loppupuolella egoistisesti tyranniksi. Romaanin lähestyessä loppuaan Charles alkaa epäillä, että Henry aikoo murhata myös hänet (TSH, 593), ja jo paljon aiemmin, kun kaksoiset tuovat esille Bunnyn murhaan liittyvän moraalisen huolensa, Henry vaientaa heidät varsin tylysti: "Don't be ridiculous" (TSH, 339). Siinä, missä Jack käyttäytyy avoimen aggressiivisesti, vaikuttaa myös Henryn viileä käytös jopa Richardin silmissä aluksi tylyltä (TSH, 56).

Toisaalta Bunnyn Julianille kirjoittama kirje kuvastaa myös sitä tapaa, jolla Bunny kaivaa itse maata jalkojensa alta suhteessa Richardiin – ja mahdollisesti myös lukijaan. Läpi koko romaanin Bunnyn jatkuvat epäluuloiset, ilkeät, koomiset ja loppua kohti jopa harhaiset kommentit nakertavat uskottavuutta hänen muilta, selväjärkisemmiltä havainnoiltaan. "There were other accusations – some of them true [...], some not; all of which were so wild that they only served to discredit the whole", Richard toteaa kirjeestä (TSH, 562). Hieman myöhemmin, Julianin petollisuutta pohtiessaan, Richard siteeraa erästä Bunnyn ihmistuntemuksen puolesta puhuvaa kommenttia:

I have thought a great deal about this passage, also about a particularly shrewd remark once made by, of all people, Bunny. 'Y'know,' he said, 'Julian is like one of those people that'll pick all his favorite chocolates out of the box and leave the rest.' This seems rather enigmatic on the face of it, but actually I cannot think of a better metaphor for Julian's personality. (TSH, 577.)

Lähempi tarkastelu osoittaaakin, että Bunnilla on *The Secret Historyssa* eräänlainen kaksoisrooli: toisaalta hän on yhtä hidasälyinen ja pahantahtoinen kuin Tom Buchanan *The Great Gatsbyssa*,

toisaalta hän on yhtä terävä ja hyvä ihmistuntija kuin Piggy *Lord of the Flies*issa. Toisin sanoen hypoteesini siitä, että interfiguraaliset kytkökset voivat paljastaa henkilöahmoista jotakin uutta, näyttää Bunnyn kohdalla pitävän sittenkin paikkansa. Tässäkin Müllerin (1991, 103–104) näkemys siitä, miten interfiguraaliset suhteet voivat korostaa ja tuoda hahmoista esiin tiettyjä puolia, osoittautuu relevantiksi, ja tavallaan Bunnyn voidaan pitää myös Tom Buchananin ja Piggyn interfiguraalisena kontaminaationa.

Tärkein seikka, jonka nimenomaan Piggy Bunnyn hypohahmona nähdäkseni paljastaa, on kuitenkin sellainen, johon Richard kiinnittää kertomuksessaan hyvin vähän huomiota: kaikista vioistaan ja ikävistä luonteenpiirteistään huolimatta Bunny on kaiken aikaa oikeassa siinä, että maanviljelijän murha on vakava rikos, josta tekijät tulisi saattaa vastuuteen. Richardin epäluotettavuus kertojana ilmeneekin myös siinä, miten mielellään hän tyytyy esittämään Bunnyn vain ikävänä kiusankappaleena ja sivuuttamaan sen tosiasian, että rikos todella on tapahtunut ja että sen ovat suorittaneet hänen ystävänsä, niin oppineita ja kiehtovia ihmisiä kuin nämä ovatkin.

*Lord of the Flies*in ja *The Secret History*n henkilöahmojen välillä voidaan edelleen nähdä myös muita yhteyksiä. Edellä olen jo muutamaan otteeseen sivunnut tapaa, jolla *The Secret History*n hahmoista Charles asettuu romaanin loppua kohden näkyvimmin Henryä vastaan. Charlesilla onkin nähdäkseni joitakin yhteisiä piirteitä *Lord of the Flies*in Ralphin kanssa. Siinä missä Ralph toimii johtajana jo ennen Jackin irtiottoa ja edustaa Goldingin romaanissa oikeudenmukaista vallankäyttöä, *The Secret History*n Charles pyrkii nähdäkseni haastamaan vallitsevan näkemyksen Henrystä hyvänä ja oikeudenmukaisena johtajana: "We thought we were putting our ace man up front but if one of the rest of us had handled it it would've been much better" (TSH, 508).

Charlesin ja Henryn välien tulehtuneisuutta ilmentää erityisesti kohta, jossa Richard ja Charles kävelevät yhdessä pois poliisiasemalta. Richard on Henryn pyynnöstä hakenut Charlesin putkasta, jonne tämä on päätenyt ajettuaan juovuksissa autolla riidellyään sitä ennen Henryn kanssa. "I'm tired of him telling me what to do", Charles toteaa Henrystä (TSH, 505), ja paljastaa Richardille sellaisia Bunnyn katoamiseen liittyviä seikkoja, jotka Henry on tähän saakka onnistuneesti pimittänyt toisilta: "He takes the credit, but it was me who actually had to sit around that goddamned police station all hours drinking coffee and trying to make them like me" (TSH, 508). Romaanin lopussa hahmot ajautuvatkin myös konkreettiseen kaksintaisteluun, kun Charles uhkaa Henryä aseella (TSH, 601).

Kenties eniten Charlesia ja Ralphia kuitenkin yhdistää se, että romaaneiden loppupuolella molemmat joutuvat pakenemaan entisiä tovereitaan henkensä edestä. ”Roger sharpened a stick at both ends”, kertovat viimeisinä Jackin heimoon liittyneet Sam ja Eric – jotka myöskin ovat kaksosia – viidakossa piileskelevälle Ralphille (LOTF, 211). Lauseen merkitys avautuu, kun sitä peilaa Jackin aiempaan, Rogerille suunnattuun käskyyn teroittaa keihäänä toimivan keppinsä molemmat päät kohtauksessa, jossa Jack ja tämän ”metsästäjät” ovat juuri saaneet saaliikseen sian: sian pää nostetaan kepin päähän lahjana ”pedolle” (LOTF, 150–151). Toisin sanoen Ralphia odottaa sama kohtalo kuin sikaa, kun Jack käynnistää jahdin hänen kiinni saamiseen; Ralphin pelastukseksi koituukin vain saarelle osuva sota-alus miehistöineen.

Myös Charlesin pelko murhatuksi tulemisesta vaikuttaa *The Secret History*n lopun tapahtumien valossa jokseenkin todelliselta. Henry muun muassa antaa Charlesille Nembutal-nimistä lääkettä, joka on hengenvaarallista yhdessä alkoholin kanssa nautittuna, vaikka on täysin tietoinen Charlesin runsaasta juomisesta (TSH, 593). Lisäksi Charles kertoo Richardille nähneensä Henryn liikuskelevan öisin asuntonsa lähetyvillä tuntemattomin aikein (TSH, 594). Kun Richard kysyy Henryltä Nembutaleista, Henry kieltää antaneensa niitä Charlesille: ”Well, if he has them, he must have taken them from my medicine cabinet” (TSH, 596). Hieman ennen viimeistä, kohtalokasta välikohtausta Henry myös esittää Charlesista melko pahaenteisiä lausuntoja: ”Charles is getting to be quite a problem” (TSH, 600); “[T]he best thing that Charles could do right now is to disappear entirely from the face of the earth” (TSH, 601).

Myös Jackin apurina *Lord of the Flies*issa toimiva Roger näyttäytyy erityisesti Richardin kannalta kiinnostavana hahmona. Rogerilla on *Lord of the Flies*issa aktiivisen tuhoajan rooli: hän surmaa Piggyn ja teroittaa keihäänsä valmiiksi Ralphia varten. Vaikka Richardilla ei *The Secret History*ssa ole osaa eikä arpaa maanviljelijän surmaan, on hänkin itse asiassa Bunnyn murhan suhteen varsin keskeisessä roolissa: ”And though I hadn’t done the actual pushing – which had seemed an essential distinction at the time – now that didn’t matter much anymore” (TSH, 551). ”You were the alarm bell, Richard”, toteaa Henry tyytyväisenä, kun Richard on ilmiantanut Bunnyn lavertelusta ja sinetöinyt näin tämän kohtalon (TSH, 291). Tietyissä mielessä Richard onkin oikeassa päätyessään lopulta murhan suhteen seuraavaan johtopäätökseen: ”Because they couldn’t have done it without me” (TSH, 550).

Jos Rogeria tarkastellaan Richardin hypohahmona, kiinnittyy huomio hahmojen erilaiseen syyllisyyden asteeseen. Rogerin syyllisyys on läpinäkyvämpää, mutta Richardin syyllisyyden

”passiivisuus” paljastuu hänen omien pohdintojensa valossa pitkälti näennäiseksi. Vielä romaanin loppupuolella Richard korostaa kuitenkin rooliaan sivustakatsojana tavalla, joka indikoi, ettei hän sittenkään lopulta kykene ottamaan täyttä vastuuta osallisuudestaan Bunnyn murhaan vaan on taipuvainen vierittämään syyn toisten niskoille: ”And it made me feel better in some obscure way: imagining myself a hero, rushing fearlessly for the gun, instead of merely loitering in the bullet’s path like the bystander which I so essentially am” (TSH, 612–613).

Toisaalta Richard myös riisuu edellä siteeratussa katkelmassa harteiltaan sen sankarinviihan, jota hän sovittaa ylleen esimerkiksi verratessaan itseään Gatsbyyn, mikä mutkistaa lukijan tulkintaa entisestään. Esitetty selonteko näyttäytyykin samanaikaisesti sekä vilpittömänä että vääristyneenä. Lukija voi hyväksyä Richardin sivustakatsojan asemaa koskevan pohdinnan osittain mutta myös peilata sitä Richardin aiempiin havaintoihiin oman roolinsa merkityksestä murhan onnistumisen kannalta, jolloin tulkinta jää häilyväksi. Mutta jos Richardia halutaan tarkastella *Lord of the Fliesin* Rogerin hyperhahmona, tuntuu dynaaminen, tuhoava rooli korostuvan sivustakatsojaposition kustannuksella. Tällöin Richardin pohdinnassa onkin mahdollista nähdä piirteitä pikemminkin vastuunpakoilusta kuin aidosta rehellisyydestä.

Nähdäkseni *Lord of the Fliesin* ja *The Secret Historyn* henkilöahmojen välillä vallitsevat interfiguraaliset kytkökset onkin mahdollista tulkita myös siten, että romaaneissa esiintyvien hahmokonfiguraatioiden välillä vallitsee interfiguraalinen suhde. Itse asiassa olenkin jo edellä yksittäisiä hahmoja ja näiden interfiguraalisia vastineita käsitellessäni osoittanut romaanien välillä yhtäläisyyksiä myös siltä osin, mitä tulee romaaneissa esiintyvien henkilöahmojen keskinäisiin suhteisiin. Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että kun *Lord of the Fliesin* henkilöahmoineen käytetään kiintopisteenä *The Secret Historyn* päähenkilöiden tarkastelulle, saadaan henkilöahmoista irti myös puolia, jotka jäävät kertojan selonteossa vähemmälle huomiolle: Bunny näyttäytyy ajoittain tarkkasilmäisenä ihmistuntijana, Henry tunteettomuudessaan pelottavana johtajana, Charles oikeudenmukaisen vallankäytön puolestapuhujana ja Richard pahantahtoisena kätyrinä.

*Lord of the Fliesin* ja *The Secret Historyn* intertekstinä on omiaan myös herättämään ihmisessä piileviä voimia koskevaa pohdintaa. Goldingin romaanissa varsin keskeisenä näyttäytyy ajatus valloilleen päästettyjen, alkukantaisten viettien tuhovoimasta, johon myös Julian viittaa luennollaan:

The more cultivated a person is, the more intelligent, the more repressed, then the more he needs some method of channeling the primitive impulses he’s worked so hard to subdue. Otherwise those powerful old

forces will mass and strengthen until they are violent enough to break free, more violent for the delay, often strong enough to sweep the will away entirely. (TSH, 43.)

Kun yhteisöä koossa pitävät säännöt ja järjen ja oikeudenmukaisuuden periaatteet hylätään, tuloksena on vajoaminen barbariaan.

Pahuus näyttäytyy molemmissa romaaneissa ihmisen sisäsyntyisenä ominaisuutena, jota on kuitenkin vaikea tunnistaa. Erityisesti *Lord of the Fliesissa* ”petoa” pidetään virheellisesti esimerkiksi viidakossa asuvana käärmeenä (LOTF, 34–35), mutta myös *The Secret Historyssa* Richardilla on kerrontahetkellä yhä vaikeuksia nähdä pahuutta ystäväissään – ja itsessään, kuten seuraava sitaatti osoittaa:

Just for the record, I do not consider myself an evil person [...]. Whenever I read about murders in the news I am struck by the dogged, almost touching assurance with which interstate stranglers, needle-happy pediatricians, the depraved and guilty of all descriptions fail to recognize the evil in themselves [...]. (TSH, 309.)

Tässä suhteelta varsin osuvalta vaikuttaakin Richardin toteamus: ”Some things are too terrible to grasp at once. Other things [...] are too terrible to ever grasp at all” (TSH, 312). Pahuuden ”naamioitumisen” tapoja Richard pohtii myös Jaakko I:n aikaisten näytelmien yhteydessä: ”The Jacobean [...] understood not only evil, it seemed, but the extravagance of tricks with which evil present itself as good” (TSH, 615). Samaa teemaa sivuaa arvaus, jonka yksi pojista esittää *Lord of the Fliesissa* petoa koskien: ”I expect the beast disguised itself” (LOTF, 178).

Kaiken kaikkiaan *Lord of the Flies* on nähdäkseni interfiguraalisen luentani kannalta varsin relevantti romaani. Näyttää siltä, että Goldingin romaanilla ja sen henkilöahmoilla on interfiguraalisen analyysin valossa jos ei suoranaisten paljastava niin ainakin tulkintaa avartava funktio, mitä tulee *The Secret Historyyn* ja sen päähenkilöihin. Erityisesti Bunnyn ja Piggyn tarkasteleminen rinnakkain korostaa Bunnyn asemaa uhrina, jonka epäoikeudenmukaisten periaatteiden pohjalta rakentuva, pimeiden voimien hallitsema väkivaltainen yhteisö rikollisella tavalla vaientaa.

### 4.3 “I warned you expressly and in great detail of the Flyte family”:

#### *Brideshead Revisitedin* eksentrisen perhe

Tässä alaluvussa tarkastelen *The Secret Historyn* henkilöhahmojen suhteita Evelyn Waugh'n *Brideshead Revisitedin* henkilögalleriaan ja erityisesti romaanin keskiössä olevaan Flyten perheeseen sekä kertojana toimivaan Charles Ryderiin. Vertaan *The Secret Historyn* päähenkilöitä Flyten perheeseen ja pohdin Richardin ja Charlesin välillä vallitsevia samankaltaisuuksia, ja lisäksi kiinnitän huomiota romaaneille yhteisiin teemoihin.

*Brideshead Revisited* (tästä eteenpäin BR) on kertomus eksentrisestä, yläluokkaisesta perheestä 1900-luvun alkupuolen Britanniassa. Keskiössä ovat Flyten perheen sisarukset Sebastian, Julia, Cordelia ja Brideshead sekä perheen eronneet vanhemmat. Kertojana toimii keskiluokkainen Charles Ryder, joka tutustuu Sebastianiin opiskeluaikanaan Oxfordissa ja toimii myöhemmin kapteenina toisessa maailmansodassa. Romaanissa ei kuitenkaan kuvata sota-aikaa, vaan ensimmäisen ja toisen maailmansodan väliin osuvaa ajanjaksoa, lukuun ottamatta prologia ja epilogia, joissa Charles palaa Flyten perheen Brideshead-nimiseen kartanoon sotilaana joitakin vuosia kertomuksen keskiössä olevien tapahtumien jälkeen.

*Brideshead Revisitedissä* korostuvat erityisesti menneisyyden nostalgiseen ihannointiin, moderniin elämänmuotoon kohdistuvaan kyynisyyteen, seksuaalisuuteen ja uskontoon liittyvät teemat. Romaania hallitsee myös kuoleman läheisyyden teema, joka kiteytyy jo *Bridesheadin* ensimmäisen osan mottoon ”Et in Arcadia ego” (BR, 23), joka merkitsee osapuilleen ”Minäkin olen Arcadiassa”, jolloin ”minä” viittaa kuolemaan ja ”Arcadia” maallisen elämän iloihin, utopiaan ja idylliin. Toisin sanoen kuolema muistuttaa läsnäolostaan sielläkin, missä se usein unohdetaan, mikä sopii hyvin toisaalta romaanin kuvaukseen Charlesin Bridesheadissa viettämästä onnellisesta ajanjaksosta ja toisaalta siihen, miten kertoja prologissa ja epilogissa havahtuu kuolevaisuuteensa; ”Here at the age of thirty-nine I began to be old” (BR, 11).

Ystävystyttyään Sebastianin kanssa Charles ihastuu perheen kartanoon ja tutustuu Sebastianin vastahankaisuudesta huolimatta myös muuhun perheeseen. Osa perheestä on tiukasti katolisia, osa taas suhtautuu aluksi uskontoon melko kevyesti. Roomalaiskatolinen uskonto on kuitenkin romaanissa kantava teema, jonka näkyvyyttä havainnollistaa muun muassa Charlesin Flyten perheen nuorimmalle tyttäreille Cordelialle esittämä kysymys: ”Does your family always talk about

religion all the time?” (BR, 90). Charles itse näyttäytyy romaanissa epäuskonnollisena henkilönä, mutta romaanin loppupuolella vihjataan tämän kääntyneen katoliseen uskoon (BR, 330–331).

Yksi Waugh'n romaania koskevista, kiistanalaisista kysymyksistä on pitkään ollut Charlesin ja Sebastianin suhteen laatu. Romaanissa Charlesin ja Sebastianin suhde kuvataan varsin läheisenä ja lämpimänä, ja esimerkiksi romaanissa sivuhenkilön roolissa esiintyvä Anthony Blache on melko avoimesti homoseksuaali. Joka tapauksessa Charlesin ja Sebastianin suhde alkaa rakoilla, kun Sebastianin äiti, lady Marchmain, huolestuu tämän juomisesta ja yrittää saada Charlesin valvomaan Sebastianin alkoholinkäyttöä puolestaan. Lopulta pahoin alkoholisoitunut Sebastian katoaa ulkomaille.

Kun Sebastian on lähtenyt ja lady Marchmainkin jo kuollut, Charles menee naimisiin Celia-nimisen naisen kanssa ja saa kaksi lasta. Charles ei ole kuitenkaan lainkaan kiinnostunut lapsistaan ja puhuu heistä niin kuin nämä eivät olisi hänen: ”It was the latest photograph of her children” (BR, 230). Charles, joka on ammatiltaan taidemaalari, viettää muutaman vuoden maalaamassa Etelä-Afrikassa ja palaa sitten Lontooseen ollakseen läsnä taidenäyttelynsä avajaisissa. Laivamatkalla New Yorkista Lontooseen Charles kohtaa Sebastianin sisaren Julian, jonka avioliitto on niin ikään onneton. Charles ja Julia aloittavat suhteen.

Kun Charles ja Julia ovat jälleen Bridesheadissa, perheen isä, lordi Marchmain palaa yllättäen ulkomailta. Käy ilmi, että lordi Marchmain on hyvin lähellä kuolemaansa. Romaanin loppupuolella perheenjäsenet, mukaan lukien Charles ja lordi Marchmainin rakastajatar Cara, käyvät useita kiivaita keskusteluja uskonnosta, sillä lordi Marchmain ei ole eläessään ollut uskonnollinen, mutta kaikki muut paitsi Charles haluaisivat hänen saavan ennen kuolemaansa papilta synninpäästön. Lopulta lordi Marchmain osoittaa kuolinvuoteellaan halukkuutensa tunnustaa syntinsä, ja lordin kuolema merkitsee myös Charlesin ja Julian suhteen loppua. Julia kokee uskonnollisen herätyksen ja jättää Charlesin, jonka oma uskonnollinen suuntaus jää romaanin lopussa avoimeksi.

*Bridesheadiin* ei *The Secret Historyssa* suoraan viitata, mutta esimerkiksi Hargreaves (2001,19) löytää romaanien väliltä useita yhtäläisyyksiä, kuten unenomaisen kampusmiljöön, hienostuneeseen opiskelijaryhmään kohdistuvan ihastuksen, maalaistalon, joka tarjoaa pakopaikan ulkomaailmalta ja jossa ystävyysuhteita syntyy ja katkeaa sekä veljen ja sisaren, jotka muistuttavat toisiaan läheisesti ja aiheuttavat toisissa henkilöihahmoissa seksuaalisia väristyksiä.

Lisäksi romaaneita yhdistävät muun muassa synnin tahraaman viattomuuden ja tukahdutetun seksuaalisuuden teemat.

Nähdäkseni onkin kiinnostavaa tarkastella *The Secret History*n päähenkilöitä suhteessa *Brideshead Revisitedin* henkilögalleriaan. Tässä suhteessa kyse on periaatteessa konfiguraatiosta Müllerin tarkoittamassa mielessä: näen, että *Bridesheadissa* ilmenevä hahmokuva esiintyy hieman muuntuneena myös *The Secret Historyssa*. Palaan tähän väitteeseen eriteltyäni ensin yksittäisten hahmojen välillä vallitsevia yhtäläisyyksiä.

Ensimmäisenä *Bridesheadissa* kiinnittää huomiota kertojana toimivan Charlesin elämänsenne ja kerronnan tyyli, jotka muistuttavat jossain määrin Richardin vastaavia. Molempia kertojia vaivaa sama menneisyyden kaipuu, ja he suhtautuvat nykyaikaan pessimistisesti ja jopa torjuvasti. Romaanin alkupuolella käy ilmi, että Charlesin ainoa elossa oleva perheenjäsen on tämän isä, jonka kanssa hänellä on etäiset ja ajoittain jopa riitaiset välit. Lisäksi, kuten Charlesin serkku Jasper toteaa: "[...] since the war, your father has not been really in touch with things – lives in his own world" (BR, 42). Sodasta puhuessaan Jasper viittaa Charlesin äitiin, joka on saanut surmansa työskennellessään Punaisen Ristin avustustyöntekijänä Serbiassa (BR, 41). Myös Richardilla on isäänsä huonot välit, ja vaikka hänen äitinsä on elossa, on tämä kuitenkin Richardin kertomuksessa poissaoleva hahmo, joka mainitaan vain muutamaan otteeseen. Perheessä on ollut myös väkivaltaa, kuten seuraava katkelma osoittaa:

I remember, when I was a kid, once seeing my father strike my mother for absolutely no reason. Though he sometimes did the same thing to me, I did not realize that he did it sheerly out of bad temper, and believed that his trumped-out justifications [...] somehow warranted the punishment. (TSH, 588.)

Charlesin perhe on kylläkin *Bridesheadissa* yhteiskunnallisessa hierarkiassa ylempänä kuin Richardin *The Secret Historyssa*, mutta yhtä lailla kaukana tämän uusien ystävien yläluokkaisesta elämäntyylistä kuin on Richardin laita *The Secret Historyssa*. Lisäksi kaipaus kaikkea maalauksellista kohtaan on kiistatta myös taidemaalariksi ryhtyvän Charlesin ominaisuus, ja Richardin tavoin tämä koristelee moneen otteeseen kertomustaan viittauksilla kirjallisuuteen ja muihin taiteenlajeihin: "I felt like Lear on the heath, like the Duchess of Malfi bayed by madmen" (TSH, 235).

Hieman samaan tapaan kuin Richard, myös Charles kokee ajoittain olevansa toisten yläpuolella ja suhtautuu ihmisiin valikoiden. Charlesin kylmäkiskoinen suhtautuminen vaimoonsa ja lapsiinsa tuo mieleen Richardin ainoan, melko tunteettoman maininnan entisestä tyttöystävästään:



I met her my first year at college, and was initially attracted to her because she seemed an intelligent, brooding malcontent like myself; but after about a month, during which time she'd firmly glued herself to me, I began to realize, with some little horror, that she was nothing more than a lowbrow, pop-psychology version of Sylvia Plath. It lasted forever, like some weepy and endless made-for-TV movie – all the clinging, all the complaints, all the parking-lot confessions of 'inadequacy' and 'poor self-image,' all those banal sorrows. (TSH, 60.)

Tietynlainen elitismi on niin ikään Charlesia ja Richardia yhdistävä piirre, ja Charlesin vaimo Celia tavoittaa Charlesin asenteesta jotain olennaista kohtauksessa, jossa Charles suhtautuu alentuvasti Celian cocktail-kutsuille tuotuun jääjoutseneen: "Besides, you know, if you had read about it in the description of a sixteenth-century banquet in Venice, you would have said those were the days to live" (TSH, 229).

Myös Julia tulee kuvanneeksi Charlesia osuvasti moittiessaan tämän tapaa verrata kaikkea johonkin taiteessa esitettyyn: "Why must you see everything second-hand? Why must this be a play? Why must my conscience be a pre-Raphaelite picture?" (BR, 277). Kohtauksessa Charles on juuri verrannut kartanon suihkulähdettä näytelmän lavasteisiin.

Richard ei kuitenkaan ole ainoa hahmo, jolle on helppo löytää *Bridesheadista* sukulaishahmo tai useampia. Ensinnäkin kuvaus Sebastianista tuo väistämättä mieleen Richardin kuvauksen Henrystä, Bunnystä, Charlesista, Camillasta ja Francisista:

I knew Sebastian by sight long before I met him. That was unavoidable for, from his first week, he was the most conspicuous man of his year by reason of his beauty, which was arresting, and his eccentricities of behavior, which seemed to know no bound. My first sight of him was in the door of Germer's, and, on that occasion, I was struck less by his looks than by the fact that he was carrying a large teddy-bear. (BR, 30.)

Huomio kiinnittyy siis myös Sebastianin tapauksessa aluksi ennen kaikkea hahmon ulkoisiin ominaisuuksiin, vaatteisiin ja asusteisiin, jotka saavat tämän erottumaan joukosta.

Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös Sebastianin Charlesille lähettämä lounaskutsu (BR, 32), joka on kirjoitusasultaan huomattavasti huolitellumpi kuin Bunnyn Richardille jättämä lappu (TSH, 46) mutta muistuttaa sitä kuitenkin siinä mielessä, että kyseessä on molemmissa romaaneissa ennestään tuntemattoman, kiehtovaksi kuvatun henkilöhahmon ensimmäinen, merkittävä huomionosoitus kertojaa kohtaan.

Richardin uusien ystävien tavoin myös Sebastian ja tämän perhe herättävät muissa kampuksella oleskelevissa myös vähemmän positiivisia tunteita, kuten ilmenee Jasperin toteamuksesta: "They think because they've got a lot of money to throw about, they can do anything" (BR, 43). Lisäksi, samoin kuin *The Secret Historyssa*, myös Waugn'n romaanissa uusi ystävä saa kertojana toimivan päähenkilön käyttämään enemmän rahaa kuin mihin tällä oikeastaan olisi varaa (BR, 43).

Sebastianin perheenjäsenistä tämän veli Brideshead muistuttaa jossain määrin Henryä. "There's Brideshead who's something arcaic, out of a cave that's been sealed for centuries. He has the face as though an Aztec sculptor had attempted a portrait of Sebastian; he's a learned bigot, a ceremonious barbarian, a snow-bound lama", kuvaa Anthony Blanche persoonalliseen tyyliinsä (BR, 54). Brideshead kuvataan myös kömpelön näköiseksi ja vakavaksi (BR, 85). "If you only knew, he's much the craziest of us, only it doesn't come out at all. He's all twisted inside. He wanted to be a priest, you know", kertoo Sebastian (BR, 85).

Richardin Henryä koskevissa kuvauksissa on osin samankaltaisia piirteitä: "He might have been handsome had his features been less set, or his eyes, behind the glasses, less expressionless and blank" (TSH, 17). Henry kuvataan myös suurikokoiseksi, hänen kävelynsä on "jäykkää" (TSH, 17) ja hän on luonteeltaan vakava (TSH, 68). "Works too hard, takes himself too seriously, studying Sanskrit and Coptic and those other nutty languages", kuuluu Bunnyn lausunto (TSH, 56). Bridesheadin tapaan myös Henry on enemmän kotonaan menneisyydessä kuin nykyajassa, ja lisäksi Henryä pidetään ailahtelevana ja yleensä ottaen outona (TSH, 251).

Henryn tavoin Brideshead vaikuttaa ikäistään vanhemmalta, ja häntä kuvataan seuraavasti:

Brideshead was three years older than Sebastian and I, but he seemed of another generation. He had the physical tricks of his family, and his smile, when it rarely came, was as lovely as theirs; he spoke, in their voice, with a gravity and restraint which in my cousin Jasper would have sounded pompous and false, but in him was plainly unassumed and unconscious. (BR, 88.)

Julian mielestä Brideshead on tšehovilainen hahmo (BR, 246), Charlesin mielestä "mysteeri" (BR, 266.) Brideshead myös viettää omalaatuista elämää, ja hänen merkittävimpana harrastuksenaan näyttäytyy tulitikkulaatikoiden keräileminen (BR, 266–267). Brideshead onkin usein Julian ja Charlesin pilkanteon kohteena, kuten kohtauksessa, jossa he lukevat lehdestä tytöstä, joka on kuristettu Lontoossa, ja Julia toteaa: "That must be Bridey. He's naughty" (BR, 267). Brideshead kuvataankin yhtä aikaa koomisena ja pelottavana hahmona, mitä myös seuraava katkelma kuvastaa:

There was something supremely preposterous in the idea of Bridey as a painter of action pictures; he was usually preposterous yet somehow achieved a certain dignity by his remoteness and agelessness; he was still half-child, already half-veteran; there seemed no spark of contemporary life in him; he had a kind of massive rectitude and impermeability, an indifference to the world, which compelled respect. Though we often laughed at him, he was never wholly ridiculous; at times he was even formidable. (BR, 269.)

Tämä komiikan ja kauhun yhdistelmä toteutuu nähdäkseni myös Henryn hahmossa. Etenkin romaanin loppua kohden toiset pelkäävät Henryä, mutta ajoittain tämä näyttäytyy myös varsin

koomisessa valossa, kuten seuraava Francisin esittämä huomautus osoittaa: "I don't know where Henry was. Probably looking at the moon and reciting some poem from the T'ang Dynasty" (TSH, 517). Aiemmin, käsitellessäni Bunnyn ja *Lord of the Fliesin* Piggyn välisiä yhtäläisyyksiä, totesin myös, että Henry joutuu melko usein myös Bunnyn ivan ja – pääosin hyväntahtoisen – pilkanteon kohteeksi, mikä ei ole Henrylle erityisen mieluista. Myös Charles, joka romaanin loppupuolella haastaa Henryn auktoriteettiaseman, tekee Henryn lausunnoissaan usein naurunalaiseksi:

I'll tell you the sort of thing he worried about. Like if he was carrying around the right *book*, if Homer would make a better impression than Thomas Aquinas. He was like something from another planet. If he was the only one they'd had to deal with he would have landed us all in the gas chamber. (TSH, 509.)

Sekä *Bridesheadilla* että Henryllä on romaaneissa myös juonellisesti merkittävä rooli. *Brideshead Revisitedin* loppupuolella Brideshead avioituu Beryl-nimisen naisen kanssa ja loukkaa Juliaa verisesti toteamalla, ettei voi tuoda Beryliä kartanoon, jossa Julia viettää syntistä elämää avioliiton ulkopuolisessa suhteessa Charlesin kanssa. "I was merely stating a fact well known to her", Brideshead toteaa raivostuneelle Charlesille (BR, 272). Bridesheadin kommentti synnissä elämisestä osoittautuu kuitenkin monella tapaa käänteentekeväksi, sillä se saa Julian epäilemään tulevaisuuttaan Charlesin kanssa. Samalla Brideshead osoittaa perineensä äidiltään, lady Marchmainilta, kyvyn ohjailta toisten ihmisten toimintaa.

Henryyn liitetään kuitenkin *The Secret Historyssa* runsaasti myös positiivisia piirteitä: hänet kuvataan anteliaana, ahkerana ja huippuälykkäänä. "He would have made a great doctor, or soldier, or scientist", Julian toteaa (TSH, 270) tavalla, joka kuitenkin muistuttaa etäisesti Charlesin kuvausta Bridesheadin kariutuneista tulevaisuudensuunnitelmista: "He had been completely without action in all his years of adult life; the talk of his going into army and into parliament and into a monastery, had all come to nothing" (BR, 267). Hieman samaan tapaan kuin Brideshead, joka on tottunut liikkumaan kartanon alustalaisten keskuudessa, Henry tulee hyvin toimeen köyhien ja maalaisten kanssa (TSH, 235–236). Myös Henry on tyyni ja viileä, minkä vuoksi Richard vertaa tätä muun muassa Buddhaan (TSH, 317) ja pappiin (TSH, 187). Myös Henryn omalaatuinen suhde Julianiin muistuttaa tietyllä tapaa Bridesheadin suhdetta vanhempiinsa, joskin on toisaalta melko luonnollista, että vanhemmat henkilöahmot esitetään romaaneissa merkittävinä auktoriteetteina suhteessa nuorempiinsa.

*The Secret Historyn* kaksosten, Charlesin ja Camillan, sekä *Bridesheadin* Julian ja Sebastianin välillä puolestaan vallitsee jonkinasteinen kytkös jo sisarussuhteiden vuoksi. Molemmat sisarukset

muistuttavat toisiaan ulkoisesti (BR, 74; TSH, 18), ja molemmissa romaaneissa vähintäänkin sivutaan sisarusten välistä, inestistä suhdetta tai sen mahdollisuutta (BR, 54; TSH, mm. 405; 512). Julia suhtautuu Charlesiin aluksi varsin ylemmydentuntoisesti (BR, 74), ja Richard pitää itse omia mahdollisuuksiaan vähäisinä suhteessa Camillaan (TSH, 40). ”I don’t think she cares for anyone much. I love her, she’s so like me”, sanoo Sebastian monitulkintaisesti sisarestaan (BR, 76), mikä vastaa Francisin kaksosia koskevaa huomautusta: ”Neither one cares about anybody but himself – or herself, as the case may be” (TSH, 516). Julia on huomattavan kaunis, mutta vanhemmiten surumielisellä tavalla (BR, 172–174; 228–229); myös Camilla kuvataan hyvin kauniiksi (TSH, 24), mikä ei ole suuri yllätys, sillä molemmissa tapauksissa kertoja on myös rakastunut kuvailemaansa naiseen. Molemmat naiset omistavat lopulta elämänsä toisten auttamiselle, enemmän tai vähemmän oman elämänsä kustannuksella (BR, 328–329; TSH, 623).

Sebastian taas muistuttaa Charlesia myös alkoholinkäyttönsä vuoksi. Kun Sebastian juominen muuttuu sairaalloiseksi, hän on samaan tapaan ärtynyt, epäluuloinen vihamielinen kuin Charles *The Secret Historyn* loppupuolella (mm. BR, 123; 127; TSH, 593). Jouduttuaan Marokossa fransiskaanimunkkien ylläpitämään sairaalaan Sebastian piilottelee sängyssään brandypulloa (BR, 206) samoin kuin Charles piilottaa hoitajilta viskipullon ollessaan sairaalassa hoidettavana (TSH, 544). Sebastian joutuu myös sietämään perheensä holhoamista siinä missä Henry ja muut yrittävät parhaansa mukaan hillitä Charlesin juomista itsekkäin motiivein; lisäksi molemmat joutuvat ongelmiin jäätyään kiinni rattijuopumuksesta (BR, 113; TSH, 499). Samassa yhteydessä Rex Mottram järjestää Sebastianin ja Charlesin ulos vankilasta hieman samaan tapaan kuin Henry maksaa – Richard välikätenään – Charlesin takuusumman *The Secret Historyssa* (TSH, 497; 502)

Myös Sebastiania ja Francisia yhdistävät muun muassa eksentrisen ulkonäkö, varakkuus ja epätavalliset perhesuhteet. Francisin äiti on hyvin nuori ja naimisissa näyttelijän kanssa; hän on ollut myös vieroituksessa Betty Ford -klinikalla (TSH 104). Lisäksi Francisin sukulaisista mainitaan täti, joka omistaa kartanon maalla (TSH, 84) – kartanon, johon Richard ihastuu lähes yhtä vahvasti kuin Charles Bridesheadiin. Kartanossa vietetyn ajan kuvaus muistuttaakin Charlesin Bridesheadin ajan nostalgisointia; ”The weekends at Francis’s house were the happiest times” (TSH, 97). Sekä Richard että Charles vertaavat ystäviensä kartanoissa viettämänsä aikaa lapsuuteen: ”Now, that summer term with Sebastian, it seemed as though I was being given a brief spell of what I had never known, a happy childhood” (BR, 45); “[S]omething about that place inspired a magnificent laziness I hadn’t known since childhood” (TSH, 97). Sekä Sebastian että Francis kärsivät myös siitä,

että heidän rahahanansa lopulta suljetaan heidän perheidensä toimesta (BR, 152; TSH, 219).

Vaikuttaa myös siltä, että Sebastian on Francisin tavoin homoseksuaali; ja näin tulkittuna homoseksuaalisuus onkin molemmissa romaaneissa merkittävä osa päähenkilöiden elämää.

Myös lady ja lordi Marchmain ovat tutkielmani näkökulmasta kiinnostavia henkilöitä. Lady Marchmain, etunimeltään Teresa, muistuttaa *The Secret Historyn* Juliania siinä, että hän on elinaikanaan perheen varsinainen pää, joka kontrolloi tiukasti lapsiaan ja on taitava manipuloija. Nämä piirteet konkretisoituvat suhteessa Sebastianiin, jonka juomista lady pyrkii parhaansa mukaan rajoittamaan. Kun Sebastianin alkoholiongelma hiljalleen pahenee, lady lähestyy ensimmäiseksi Charlesia: "I was no fool; I was old enough to know that an attempt had been made to suborn me" (BR, 133). Kun suunnitelma ei toimi eikä Charles ryhdy ladyn kätyriksi, tämä kääntyy Monsignore Bellin puoleen (BR, 136).

Myös historian dosentti herra Samgrass toimii lady'n asialla, mutta jatkuva vahtiminen vain lietsoo Sebastianin raivoa. Kun Sebastian saapuu joulunviettoon Bridesheadiin palattuaan epäonnistuneelta matkalta herra Samgrassin kanssa, lady on jo ilmoittanut kaikille, että tämän juominen on estettävä: "My mother has given orders that no drinks are to be left in any of the rooms", Brideshead informoi muita (BR, 148). Kun lady saa tietää Charlesin antaneen Sebastianille rahaa pubiin menoa varten, hän nuhtelee tätä varsin kovasanaisesti ja saa Charlesin lähtemään Bridesheadista (BR, 163). Kaikesta huolimatta lady on myös varsin hurmaava, kuten lapsensakin, ja vahvasti uskonnollinen (BR, 123).

Lady'n manipulatiivisuutta voidaan tarkastella myös suhteessa *The Secret Historyn* Henryyn. Kuten lady Marchmain edellä siteeratusta katkelmasta, myös Henry jakelee mielellään toisille ohjeita ja määräyksiä, lady'n tapaan usein toisen käden kautta: "He wants us to go out with that damn search party again", Francis ilmoittaa Richardille puhuttuaan Henryn kanssa puhelimesta (TSH, 377). Kun lady Marchmain yrittää ylipuhua Charlesin vahtimaan Sebastiania puolestaan, Charles epäilee lady'n suunnitelleen koko kohtaamisen etukäteen (BR, 133), ja Richardilla on *The Secret Historyn* loppua kohden samanlaisia epäilyksiä Henryä kohtaan liittyen tapahtumaketjuun, jonka seurauksena maanviljelijän murha lopulta selviää hänelle: "Because it was obvious, now, that his decision to tell me was a calculated move. Perhaps [...] even my preliminary, accidental discovery had been engineered" (TSH, 550).

Toisaalta Julianilla on *The Secret History*ssa – hieman samaan tapaan kuin lady Marchmainilla *Brideshead Revisited*issa – merkittävä rooli toiminnan synnyttäjänä ja ohjailijana, vaikka hän pysytteleekin tapahtumien taustalla eikä osallistu esimerkiksi bakkanaaliin tai ryhmän rikoksiin. Toisaalta hänen luentonsa vaikuttavat voimakkaasti jo siihen, että ryhmä päättää alun alkaen kokeilla bakkanaalin toteuttamista. ”I always know exactly what they’re going to do”, Julian kertoo Richardille oppilaistaan romaanin alussa (TSH, 30). ”[O]ur classes with him ran more along the lines of benevolent dictatorship than democracy”, Richard kuvailee romaanin keskivaiheilla, mikä viittaa siihen, että Julian toimii monessa mielessä ryhmän itsevaltaisena johtajana.

Vaikka esimerkiksi Charles kapinoi romaanin loppupuolella vahvasti Henryä vastaan ja kyseenalaistaa tämän auktoriteetin (mm. TSH, 505), on myös Henry kaiken aikaa tietyllä tapaa riippuvainen Julianista. Julian on ilmeisesti tietoinen myös bakkanaalista ja maanviljelijän murhasta (TSH, 269), ja saa lopulta tietää totuuden myös Bunnyn kohtalosta tämän ennen kuolemaansa kirjoittaman kirjeen avulla (TSH, 573). Paljastuksen jälkeen Richard pohtii Julianin toimintatapoja melko kriittisesti:

I could say that the secret of Julian’s charm was that he latched on to young people who wanted to feel better than everybody else; that he had a strange gift for twisting feelings of inferiority into superiority and arrogance. I could also say that he did this not through altruistic motives but selfish ones, in order to fulfill some egotistic impulse of his own. (TSH, 576.)

Julianin rooli oppilaidensa keskuudessa muistuttaakin lady Marchmainin asemaa suhteessa perheeseensä ainakin mitä tulee tämän autoritaarisiin otteisiin ja hurmaavaan ulkokuoreen. Toisaalta molemmat ovat – tai ainakin esittävät olevansa – myös tietämättömiä siitä tuhoavasta vaikutuksesta, joka heidän sanoillaan ja teoillaan on toisiin henkilöihin.

Lordi Marchmainin rooli on *Brideshead Revisited*issa lady Marchmainia häilyvämpi. Anthony Blache kertoo Charlesille, että lordi on tavannut Cara-nimisen rakastajattarensa palatessaan sodasta, minkä jälkeen lady on kääntynyt hurjistuneena tätä vastaan: ”She has convinced the world that Lord Marchmain is a monster” (BR, 55). Blanchen mukaan lordi on kuitenkin kohdellut ladyä hyvin. Kun Charles lopulta tapaa lordin Venetsiassa, hän kuvaa tapaamista seuraavasti: ”I was first struck by his normality, which, as I saw more of him, I found to be studied” (BR, 94). Lordi kontrolloi tiukasti ilmeitään ja eleitään: ”It was a noble face, a controlled one, just, it seemed, as he planned it to be” (BR, 95).

Lordilla on lapsiinsa ristiriitaiset suhteet, ja julkisesti hän on hyljeksitty hahmo. Juuri julkisuuskuvasa ansiosta lordi muistuttaa kuitenkin jonkin verran Juliania, johon laitoksen muut opettajat eivät ole erityisen ihastuneita (mm. TSH, 33). *The Secret History*n loppupuolella Richard siteeraa George Orwellin (fiktiivistä) luonnehdintaa Julianista:

Upon meeting Julian Morrow, one has the impression that he is a man of extraordinary sympathy and warmth. But what you call his "Asiatic serenity" is, I think, a mask for great coldness. The face one shows him he invariably reflects back at one, creating the illusion of warmth and depth when in fact he is brittle and shallow as a mirror." (TSH, 577.)

Jälleen on kysymys naamiosta, jonka taakse on vaikea nähdä. Lordi Marchmainia ja Juliania yhdistävätkin ennen kaikkea hahmoille ominaiset ristiriidat, jotka ovat omiaan aiheuttamaan hämmennystä toisissa henkilöahmoissa – ja kenties lukijassakin.

Edellä olen pyrkinyt osoittamaan yhtäläisyyksiä *Brideshead Revisitedin* ja *The Secret History*n yksittäisten hahmojen välillä. Varsinainen tavoitteeni on kuitenkin tarkastella romaanien henkilöahmoja ryhminä, konfiguraatioina, ja verrata näitä konfiguraatioita toisiinsa. Nähdäkseni Flyten perheen suhde Charles Ryderiin muistuttaa vahvasti Richardin suhdetta muuhun muinaiskreikan ryhmään, mukaan lukien Julianiin, ja tämä korrelaatio voi kenties paljastaa *The Secret History*n henkilöahmojen välisistä asetelmista jotakin kiinnostavaa.

Olennaista *The Secret History*n muinaiskreikan ryhmässä on näiden vaaralliseksi osoittautuva viehätysvoima: "[T]hey shared a certain coolness, a cruel, mannered charm which was not modern in the least but had a strange cold breath of the ancient world: they were magnificent creatures, such eyes, such hands, such looks [...]" (TSH, 32). Vastaavasti Flyten perheen viehätysvoimaa kuvataan *Brideshead Revisited*issä useaan otteeseen, kenties selkeimmin Anthony Blanchen suulla: "I was right years ago [...] when I warned you. I took you out to dinner to warn you of charm. I warned you expressly and in great detail of the Flyte family" (BR, 260). Myös Cara, lordi Marchmainin rakastajatar, tulee kenties paljastaneeksi koko perheestä jotain olennaista todetessaan Charlesille heidän olevan "vihaa täynnä" (BR, 99).

Myös muinaiskreikan opiskelijoiden ja opettajan väliset keskinäiset suhteet muistuttavat monella tapaa perhesiteitä, myös siksi, että *The Secret History*ssa kuvataan vain elämää kampuksella, jossa vanhemmat ja muut perheenjäsenet eivät ole läsnä. Jo romaanin aloittavassa prologissa Richard vertaa murhapaikalta lähtevää ryhmää lomailevaan perheeseen (TSH, 2), ja murha itsessään tekeekin ystävyksistä tietyllä tapaa erottamattomia:

At one time I had liked the idea, that the act, at least, had bound us together; we were not ordinary friends, but friends till-death-do-us-part. This thought had been my only comfort in the aftermath of Bunny's death. Now it made me sick, knowing there was no way out. I was stuck with them, with all of them, for good. (TSH, 519.)

Myös Charles tulee Bridesheadissa vedetyksi mukaan Flyten perheen keskinäisiin ihmissuhdekiemuroihin ja muuttuu itsekin perheenjäseneksi viimeistään aloittaessaan suhteen Julian kanssa. Kummassakaan romaanissa perheen – tai *The Secret Historyn* tapauksessa ”perheen” – saaga ei kuitenkaan pääty järin onnellisesti.

Kiinnostavaa on myös uskonnon rooli osana molempia hahmoryhmiä. *The Secret Historyssa* uskonnolla ei ole yhtä näkyvää roolia kuin *Bridesheadissa*, mutta yhtä kaikki se on läsnä kertomuksessa. Henry, Francis, Charles ja Camilla ovat katolisia, mutta Richardin perhe ei ole uskonnollinen ja Bunny puolestaan on episkopaalisesta perheestä (TSH, 242). Bunny pilkkaa romaanissa avoimesti katolista uskontoa (mm. TSH, 143; 243), mikä myös lietsoo henkilöahmojen välisiä ristiriitoja. Julian sen sijaan kuvataan uskonnottomana (TSH, 271–272), mutta tämäkin kunnioittaa katolista kirkkoa ja pitää sitä esimerkiksi presbyteeristä kirkkoa arvokkaampana (TSH, 272). Se, että henkilöahmoilla on keskenään poikkeavat näkemykset uskonnosta myös *Bridesheadissa*, käy hyvin ilmi Sebastianin selonteosta:

So you see we're a mixed family religiously. Brideshead and Cordelia are both fervent Catholics; he's miserable, she's bird-happy; Julia and I are half-heathen; I am happy, I rather think Julia isn't; mummy is popularly believed to be a saint and papa is excommunicated – and I wouldn't know which of them was happy. (TSH, 87.)

Siteeratassa katkelmassa Sebastian sanoo vielä olevansa onnellinen, mutta pian hänkin on onneton – ja kääntyy uskoon (BR, 288). ”God help me, I'm sorry”, Richardin huudahtaa, kun katumus ottaa hänestä hetkeksi yliotteen Bunnyn perheen luona, ennen hautajaisia (TSH, 437). Romaanin loppupuolella Francis puhuu katoliseen traditioon kuuluvan ruusukkorukouksen murheellisista salaisuuksista (TSH, 558), ja tavatessaan Francisin itsemurhayrityksen jälkimainingeissa Richard, Camilla ja Francis menevät kirkkoon tuhkakeskiviikkona (TSH, 619), jonka teemana on katumus. Camilla ei kuitenkaan anna Richardin osallistua ehtoolliselle (TSH, 620); katolisessa kirkossa ehtoolliselle osallistuvan on ensin ripittäydyttävä ollakseen armon tilassa.

Synti ja anteeksianto ovat molemmissa romaaneissa keskustelunaiheina. Ennen kuolemaansa Bunny kyselee Julianilta synnistä ja anteeksiannosta (TSH, 271), vaikkakin Francis kertoo romaanin loppupuolella Bunnystä seuraavan anekdootin:

'You know,' said Francis, on the way out. 'I once made the mistake of asking Bunny if he ever thought of Sin.'



‘What did he say?’ asked Camilla.

Francis snorted. ‘He said “No, of course not. I’m not a *Catholic*.”’ (TSH, 620.)

Brideshead puolestaan tulee Charlesin ja Julian väliin nimittämällä Julian elämäntapaa syntiseksi (BR, 272). Myös Julian ja Charlesin viimeinen keskustelu käsittelee samaa teemaa: “I’ve always been bad. Probably I shall be bad again, punished again. But the worse I am, the more I need God”, Julia toteaa Charlesista erotessaan (BR, 324).

Uskonto kytkeytyy molemmissa rooleissa myös kohtaloon. Cordelia siteeraa Charlesille fiktiivisen isä Brownin sanoja: “I caught him [...] with an unseen hook and an invisible line which is long enough to let him wander to the ends of the world and still to bring him back with a twitch upon the thread” (BR, 212), ja sitaatin viimeiset sanat toimivat myös romaanin kolmannen osan mottona. Myös Richardin alun pohdinta kohtalokkaasta viastaan kytkeytyy fatalismiin, joka oli ominaista myös antiikin kreikkalaisille. Toisaalta viittaukset kohtaloon auttavat Richardia suhtautumaan omaan menneisyyteensä jonakin, minkä täytyi tapahtua sen sijaan, että hänen valinnoillaan olisi ollut – tai voinut olla – siihen suurtakaan vaikutusta.

*The Secret Historyssa* viitataan useaan otteeseen myös Danten *Jumalaiseen näytelmään* (TSH, mm. 115; 184; 262), joka voidaan tulkita allegorisesti siirtymänä synnistä puhdistumiseen. Hieman vastaavasti myös *Brideshead Revisited* on mahdollista tulkita uskonnollisen herätyksen näkökulmasta, siirtymänä syntisestä ilonpidosta kohti katolisen etiikan mukaista elämää. *The Secret Historyssa* puhdistuminen jää kuitenkin lopun tapahtumien valossa päähenkilöiltä saavuttamatta – kenties Henryä lukuun ottamatta, sillä itsemurha näyttäytyy romaanin maailmassa kunniallisena tekona (TSH, mm. 616). Richard sivuaakin rankaisematta jääneitä syntejä ja tuhottua viattomuutta pohtiessaan Jaakko I:n ajan näytelmien tematiikkaa (TSH, 615).

Voidaan todeta, että henkilöhahmojen keskinäiset suhteet ovat molemmissa romaaneissa pitkälti epäterveitä ja jopa vahingollisia. Vaikuttaa siltä, että Flyten perheellä on samalla tapaa turmiollinen vaikutus Charlesiin kuin muinaiskreikan ryhmällä on Richardiin, ja Flyten perheen suhdetta Charlesiin voidaankin nähdäkseni pitää ”hypokonfiguraationa” muinaiskreikan ryhmän ja Richardin väliselle hahmokuviolle. Osa henkilöhahmoista (lady Marchmain, Brideshead, Julian ja Henry) pyrkii kontrolloimaan toisia, ja molemmissa romaaneissa konflikteja syntyy, kun tuo kontrollointi kohtaa vastarintaa tai epäonnistuu. *Bridesheadissa* auktoriteetti nojaa vahvemmin uskontoon, mutta myös *The Secret Historyssa* uskonto asettuu ajoittain henkilöhahmojen väliin.

Suurin ero on siinä, että *Bridesheadissa* päähenkilöt pyrkivät kukin tavallaan sovittamaan syntejään, jotka *The Secret Historyn* tapahtumiin verrattuna näyttäytyvät ainakin nykylukijan silmin melko vähäpätöisinä, kun taas Tarttin romaanissa syntiset jäävät vaille rangaistusta.

*Brideshead Revisitedin* ja *The Secret Historyn* välisiä interfiguraalisia suhteita ei kuitenkaan nähdäkseen voida pitää erityisen paljastavina. *Brideshead Revisitedissa* esiintyvä ”hypokonfiguraatio” korostaa kyllä *The Secret Historyn* ryhmän jäsenten keskinäisten suhteiden kompleksisuutta, mutta toisaalta tuo kompleksisuus on romaanissa ilmeistä myös ilman interfiguraalista tulkintaa. Näin ollen interfiguraaliset kytkökset pikemminkin alleviivaavat entisestään sellaisia piirteitä, jotka ovat Richardin kertomuksessa muutenkin läsnä, sen sijaan, että ne toisivat Tarttin romaanista ja sen henkilöihahmoista esiin jotain uutta.

*Brideshead Revisited The Secret Historyn* intertekstinä herättää kuitenkin kysymyksen siitä, miten viaton Richard oikeastaan on ennen kuin moraalittomat ystävät viettelevät hänet mukaan vaarallisiin puuhiinsa. Vaikuttaa siltä, että Richardin kompastuskiveksi koituu kuin koituukin hänen ”kohtalokas vikansa”, jollainen tuntuu vaivaavan myös Charles Ryderia: molemmat henkilöihahmot hankkiutuvat kauneuden kaipuussaan tietien tahtoen tekemisiin sellaisten henkilöiden kanssa, joista heitä on etukäteen varoitettu. Lisäksi kumpikin syyllistyvät vähintään yhtä suuriin synteihin kuin muut kertomusten päähenkilöt ja näyttäytyvät lopulta moraalisesti ja henkisesti pitkälti heidän kaltaisinaan: he päätyvät perheen tai ryhmän jäseniksi pitkälti omasta tahdostaan.

#### **4.4 ”All influence is immoral”: vaaralliset vaikutteet *The Picture of Dorian Grayssa***

Tässä alaluvussa tarkastelen erityisesti *The Secret Historyn* päähenkilöiden ja Oscar Wilden *The Picture of Dorian Grayn* henkilöihahmojen välisiä interfiguraalisia kytköksiä ja pohdin romaanien temaattisia yhtäläisyyksiä.

*The Picture of Dorian Gray* kertoo nimensä mukaisesti Dorian Graysta, kauniista, yläluokkaisesta nuoresta miehestä, josta tämän ystävä Basil Hallward maalaa muotokuvan. Samoihin aikoihin, kun muotokuva valmistuu, Basil esittelee Dorianin ystävälleen, lordi Henry Wottonille. Kohtaaminen Henryn kanssa osoittautuu Dorianin kannalta turmiolliseksi: Henry saa Dorianin vakuuttuneeksi

tämän kauneuden katoavaisuudesta ja kehottaa tätä elämään täyttää, hedonistista elämää niin kauan kuin se suinkin on mahdollista. Henryn sanojen seurauksena Dorian rukoilee mielessään, että maalaus voisi vanheta hänen puolestaan, jotta hän itse voisi säilyttää nuoruutensa ja kauneutensa ikuisesti. Myöhemmin ilmenee, että Dorianin toive on käynyt toteen, mutta jokseenkin odottamattomin seurauksin.

Romaanin edetessä Dorian ajautuu yhä tiukemmin Henryn vaikutuspiiriin ja syyllistyy tämän rohkaisemana moraalittomiin tekoihin. Ensin Dorian ajaa itsemurhaan kihlattunsa Sibyl Vanen, nuoren ja köyhän näyttelijättären, johon hän on alun perin ihastunut näyttämöllä. Tällöin hän huomaa ensimmäisen kerran maalauksen muuttuneen ja ymmärtää, että maalauksen on määrä kantaa hänen häpeänsä taakkaa sillä välin, kun hänen omat kasvonsa pysyvät muuttumattomina, mutta selviää ensijärkytyksestä nopeasti: "What did it matter what happened to the coloured image on the canvas? He would be safe" (DG, 124).

Sibylin kuoleman jälkeen Dorianin välit Basil Hallwardiin viilenevät, sillä Basil syyttää Doriania Sibylin itsemurhasta ja näkee Dorianissa Henryn vaikutuksen, joka ei suinkaan lakkaa vaan voimistuu. Henry antaa Dorianille romaanin, jossa kuvataan mukaansatempaavasti erinäisiä syntejä (DG, 145; 147), ja saa Dorianin näkemään yhtäläisyyksiä itsensä ja romaanin päähenkilön välillä. Lyhyesti sanottuna: "Dorian Gray had been poisoned by a book" (DG, 168). Sittemmin Dorian tulee tunnetuksi siitä, että useilla hänen aiemmista ystävistään on ollut kova kohtalo. Basil kyläilee Dorianin luona tämän 38-vuotissyntymäpäivän aattona ja ottaa puheeksi Dorianista kuulemansa huhut. Kuunneltuaan Basilin syytöksiä jonkin aikaa Dorian paljastaa tälle maalauksen, jonka kasvot ovat muuttuneet ilkeämmiksi ja vanhemmiksi. Salaisuuden paljastuminen on kuitenkin Dorianille loppujen lopuksi liikaa, ja hän murhaa Basil Hallwardin (DG, 182).

Basilin murhan jälkeen Dorian suostuttelee entisen ystävänsä Alan Campbellin auttamaan häntä ruumiin hävittämisessä, minkä seurauksena todisteet murhasta tuhoutuvat. Dorianin huolet eivät kuitenkaan ole ohitse, sillä epämääräisellä alueella liikkueensa hän törmää sattumalta James Vaneen, Sibylin veljeen, joka tunnistaa hänet ja aikoo kostaa Sibylin kuoleman. Dorian saa kuitenkin uskoteltua Jamesille, ettei voi olla se henkilö, joksi tämä häntä luulee; onhan tapahtumista jo pitkä aika ja hän yhä kasvoiltaan varsin nuoren näköinen (DG, 220).

Lopulta James kuitenkin seuraa Doriania tämän maalla sijaitsevaan kartanoon, mutta tulee vahingossa ammutuksi kesken metsästyksen. Tapahtuman jälkimainingeissa Henry ja Dorian

käyvät viimeisen keskustelunsa, jossa Dorian yrittää tunnustaa Henrylle murhaneensa Basilin. Henry ei kuitenkaan ota Doriania todesta. Epäonnistuneen tunnustuksensa jälkimainingeissa Dorian suunnittelee tekevänsä moraalisen parannuksen, muttei voi vastustaa houkutusta katsoa maalausta. Maalauksen juonikas, tekopyhä ilme saa hänet kuitenkin raivoihinsa, ja tunnekuohun vallassa hän lyö maalausta veitsellä. Veitsenisku merkitsee Dorianin loppua: hänet löydetään kuolleena vanhana ja ryppyisenä, kun taas maalauksen Dorian on saanut takaisin kauneutensa ja nuoruutensa (DG, 256).

*The Secret Historyssa* The Picture of Dorian Grayhin ei suoraan viitata, mutta samankaltaisuudet Henry Wottonin ja Henry Winterin välillä ovat nähdäkseni huomattavia. Henry Wotton on kaunopuheinen viettelijä, joka arvostaa kauneutta enemmän kuin mitään muuta. Lady Monmouth toteaaakin kerran Henrylle tämän antavan kauneudelle liikaa arvoa (DG, 223). Henry on käynyt Oxfordia (DG, 22) ja on laajasti sivistynyt, mutta hänen tavoitteenaan on murtautua irti sivistyksen kahleista: "The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives" (DG, 25).

Viimeksi siteerattu toteamus tuo väistämättä mieleen näkemyksen, jonka Julian tuo esiin luennollaan:

Because it is dangerous to ignore the existence of the irrational. The more cultivated a person is, the more intelligent, the more repressed, then the more he needs some method of channeling the primitive impulses he's worked so hard to subdue. Otherwise those powerful old forces will mass and strengthen until they are violent enough to break free, more violent for the delay, often strong enough to sweep the will away entirely. For a warning of what happens in the absence of such a pressure valve, we have the example of Romans. (TSH, 43.)

Roomalaisin viitataan myös hieman aiemmin, kun Julian kuvaa muinaisten kreikkalaisten ja roomalaisten pakkomiellettä, mitä tulee velvollisuudentuntoisuuteen, hurskauteen, lojaalisuuteen ja uhrautuvuuteen (TSH, 43). Nämä kreikkalaisille ja roomalaisille yhteiset piirteet yhdistyvät ryhmän jäsenistä erityisesti Henryyn, jota muun muassa Charles luonnehtii toteamuksella: "He's such an old Roman" (TSH, 69).

Huomionarvoista on, että Henry Wottonin elämänfilosofia muistuttaa läheisesti Julianin vastaavaa. Julianin luennolla pohditaan tapaa, jolla todellisessa elämässä kauheat ja sietämättömät asiat voivat muuttua taiteessa ihmeellisiksi ja ihaniksi (TSH, 41); myös Henry Wottonin mielestä tosielämän tragediat ovat epätaiteellisia ja siksi rujoja, paitsi sellaisissa harvinaisissa tapauksissa, joissa tragedia sisältää kauneuden taiteellisen elementin (DG, 117–118). Sekä Henry että Julian

tekevät vaikutuksen yleisönsä; Henry Dorianiin, Julian oppilaisiinsa. Julianin suurin ihailija on kuitenkin Henry, joka puolestaan tekee muihin ryhmän jäseniin lähes yhtä lähtemättömän tai jopa suuremman vaikutuksen kuin Julian. ”I doubt if Milton himself could have impressed me more”, Richard toteaa Henrystä (TSH, 92).

Samankaltaiset nimet vihjaavatkin, että vaikka Henry Wottonilla ja Julianilla on selvästi paljon yhteistä, vielä ilmeisempi vertauskohta Henrylle on toinen Henry. Tämä puolestaan herättää kysymyksen siitä, onko Henry Winterillä oma ”Dorianinsa” ja jos näin on, kuka voisi tulla kyseeseen. Tässä suhteessa Richard vaikuttaa vähintäänkin sopivalta ehdokkaalta.

Henry Wottonin vaikutus Dorianiin on *The Picture of Dorian Grayssa* varsin ilmeinen. ”Why had it been left for a stranger to reveal him to himself?”, Dorian pohtii kuunneltuaan Henryn puheita ensimmäistä kertaa (DG, 29). ”To a large extent the lad [Dorian] was his own creation”, todetaan Henrystä ja Dorianista hieman myöhemmin (DG, 69). Muut henkilöihahmot ja erityisesti Basil huomaavat nopeasti, mitä on tekeillä, mutta tämä ei käänny Henryä vastaan. Kun Dorian kysyy Henryltä, onko tällä todella sellainen huono vaikutus ihmisiin kuin Basil väittää, Henry vastaa kaiken vaikutuksen olevan moraalitonta:

Because to influence a person is to give him one’s own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else’s music, an actor of a part that has not been written in him. (DG, 24–25.)

Viittaus näytelmän kirjoittajaan tuo mieleen samanaikaisesti sekä Julianin että Henryn ja erityisesti seuraavat katkelmat:

While I felt a delicious pleasure in adjusting myself to fit this attractive if inaccurate image – and, eventually, in finding that I had more or less become the character which for a long time I had so skillfully played – there was never any doubt that he [Julian] did not wish to see us in our entirety, or see us, in fact, in anything other than the magnificent roles he had invented for us [...]. (TSH, 365.)

He, in some senses, was the author of this drama and he had waited in the wings a long while for this moment, when he could step onto the stage and assume the role he’d written for himself: cool but friendly; hesitant; reticent with details; bright, but not as bright as he really was. (TSH, 396).

Sekä Julian että Henry näyttäytyvät käsikirjoittajina, jotka luovat itselleen ja toisille rooleja, joita näiden on kuuliaisesti näyteltävä, ja tämä havainto vastaa varsin hyvin Henry Wottonin näkemystä ”vaikuttamisesta”.

Kiinnostavaa on myös se, että Henry Wottonin käsittelyn seurauksena myös Dorian Gray alkaa vaikuttaa ystäviinsä negatiivisesti (DG, 174). Tätä huomiota on mahdollista peilata *The Secret*

*Historyyn* ainakin siinä mielessä, että ennen kuin Henry vaikuttaa ystäviinsä, Julian on jo vaikuttanut häneen. Henry on monella tapaa Julianin oppipoika, joka vain panee tältä oppimansa arvot ja ihanteet käytäntöön. Tässä suhteessa Henry muistuttaa Dorian Grayta siinä, jolloin Julian näyttäytyy vastineena Henry Wottonille; opettaja panee oppilaansa elämään elämää, joka vastaa hänen filosofiaansa.

Romaanien Henryjä yhdistävät myös näiden näkemykset moraalista ja hyvästä elämästä, joskin samaa voi sanoa suhteessa Julianiin, jolta useimmat Henryn näkemykset lienevät *The Secret Historyssa* peräisin. Henry Wottonin mielestä modernissa moraalikäsitelyssä on ongelmana se, että se on alisteinen oman aikansa standardeille: "I consider that for any man of culture to accept the standard of his own age is a form of the grossest immorality" (DG, 92). Tämä tuokin välittömästi mieleen Julianin luennollaan esittämät pohdinnat: "Are we, in this room, really very different from the Greeks or the Romans? Obsessed with duty, piety, loyalty, sacrifice? All those things which are to modern tastes so chilling?" (TSH, 43). *The Secret Historyn* etiikkaa ja moraalialueita tutkinut Ulla-Mari Leppänen (2005, 68) toteaaakin, että moraalinen motiivi näyttäytyy muinaiskreikan opiskelijoille vain yhtenä mahdollisena motiivina muiden joukossa.

Merkittävänä syynä moraalien höllentymiseen näyttäytyy molemmissa romaaneissa intohimoinen suhde taiteeseen. "If a man treats life artistically, his brain is his heart", toteaa Henry Wotton (DG, 245), ja kuvaus vaikuttaa enemmän kuin osuvalta suhteessa toiseen Henryyn, jota moraaliset pohdinnat puolestaan tuntuvat lähinnä ärsyttävän: "Henry had become angry when the twins were voicing moral objections at the idea of killing Bunny" (TSH, 339).

Kuten todettua, myös Richard ja Dorian ovat monella tapaa sukulaishahmoja. Richardin ja Henryn välinen suhdekin vaikuttaa samalla tapaa epätasa-arvoiselta kuin Henryn ja Julianin: samassa yhteydessä, jossa Richard vertaa Henryä Miltoniin, Richard esittää seuraavanlaisen pohdinnan: "Grown children [...] veer instinctively to extremes; the young scholar is much more a pedant than his older counterpart. And I, being young myself, took these pronouncements of Henry very seriously" (TSH, 92). Tässä Richard omaksuu eräänlaisen oppipojan roolin suhteessa mestarina toimivaan Henryyn.

Doriana ja Richardia (kuten myös Charles Ryderia) yhdistävät onneton lapsuus ja hankala isäsuhte, joskin Dorianin on kasvattanut hänen isoisänsä. Isoisän kerrotaan vihanneen Doriana, ja hänen lapsuuttaan kuvataan yksinäiseksi (DG, 141). Ennen kaikkea hahmoille on kuitenkin yhteistä

näiden asema lukevina päähenkilöinä. Kuten todettua, Henryn antama kirja ”myrkyttää” Dorianin ja vaikuttaa merkittävästi hänen elämäänsä: ”The hero [...] became to him a kind of prefiguring type of himself” (DG, 147). ”Yet you poisoned me with a book once. I should not forgive that. Harry<sup>3</sup>, promise me that you will never lend that book to anyone. It does harm”, Dorian ilmoittaa Henrylle romaanin lopussa (DG, 249).

Tässä suhteessa asettuu kiinnostavaan valoon Raderin näkemys *The Secret History* alun katkelmasta, jossa Richard pohtii kohtalokasta vikaansa. Raderin (2015, 321) mukaan Richardin kohtalokasta vikaa koskeva pohdinta kuvastaa sitä tapaa, jolla Julianin ohjaus on muovannut hänen ajatteluaan. Myös Julianin ohjauksessa välineenä toimii kirjallisuus, ja Raderin väitteessä toistuukin sama ajatus kuin Dorianin syytöksessä: vaikka myrkytyksen on ensi kädessä aiheuttanut kirja, sen antamisesta tai siihen perehdyttämisestä on todellisuudessa vastuussa toinen henkilö; Richardin tapauksessa Julian, Dorianin kohdalla Henry Wotton. Lukevan päähenkilön problematiikka ikään kuin allegorisoituu Wilden romaanissa, ja samoin käy nähdäkseni myös *The Secret History*ssa. Molemmat romaanit ovat representaatioita siitä, mitä tapahtuu, kun taide – ja erityisesti kirjallisuus – alkaa ohjata päähenkilöiden elämää kohtalokkaalla tavalla.

Tapa, jolla *The Picture of Dorian Gray*ssa kuvataan Dorianin ajatuksia Sibylin itsemurhasta, sopii itse asiassa luonnehdinnaksi myös *The Secret History*sta ja Richardin kertomuksesta kokonaisuutena: ”It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded” (DG, 117). Toisaalta molemmat henkilöihahmot myös kyseenalaistavat Henryjen toimintatavat romaanien loppupuolella: Dorian särkee Henryltä saamansa peilin (DG, 252), ja myös Richard pohtii epätoivoissaan: ”[M]y God, how could I have listened to him?” (TSH, 550). Kuitenkaan kumpikaan ei missään kohtaa osoita todellista katumusta, ja molemmat joutuvat myös tunnustamaan nauttineensa synneistään (DG, 251; TSH, 557).

Pohdin *The Great Gatsby*n osalta Nickin ja Gatsbyn muodostamaa hahmokonfiguraatiota suhteessa Richardin ja Henryn vastaavaan, ja myös *The Picture of Dorian Gray*n suhteen tulkinta hahmokonfiguraation interfiguraalisuudesta vaikuttaa mahdolliselta. Myös Dorianin ja Henry Wottonin suhdetta määrittää paitsi yksipuolinen ihailu, myös häikäilemätön manipulointi. ”I want him to play to me”, toteaa Henry Dorianista (DG, 49). Toisaalta *The Picture of Dorian Gray*ssa todetaan Henryn ja Dorianin suhteesta myös seuraavaa: ”Lord Henry [...] found an exquisite

---

<sup>3</sup> Harry on Henry Wottonin kutsumanimi.

pleasure in playing on the lad's unconscious egotism" (DG, 117), mikä muistuttaa sitä havaintoa, jonka Richard tekee *The Secret Historyn* loppupuolella Henryn tavasta ohjailla itseään: "He had appealed to my vanity" (TSH, 550). Tämä viittaa jälleen myös niihin piirteisiin, joiden vuoksi he todennäköisesti ensi kädessä valikoituvat Henryjen manipuloinnin uhreiksi; kumpikaan ei siis ole alun perinkään luonteensa puolesta täysin viaton. Aiemmin pohdin myös Henryn Richardille tarjoamien "lahjusten" merkitystä; myös *The Picture of Dorian Grayssa* viitataan Henryn tapaan antaa Dorianille jatkuvasti kauniita lahjoja (DG, 105).

Se, että Dorian Gray on mahdollista tulkita samanaikaisesti sekä Richardin että Henryn hypohahmoksi, korostaa tietyllä tapaa myös Richardin ja Henryn välisiä yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi Mäkelä (2014, 57) on sitä mieltä, että Richardin itsensä ylläpitämä käsitys siitä, että hän ja Henry ovat pohjimmiltaan erilaisia, on harhaluulo ja että henkilöahmot ovat suuremmissa määrin samanlaisia kuin heistä kumpikaan on valmis myöntämään. Vastaavia viiheitä esitetään romaanissa muutamaan otteeseen, esimerkiksi kohtauksessa, jossa Henry esittää Richardille toteamuksen: "You don't feel a great deal emotion for other people, do you?" (TSH, 556) ja ilmoittaa sitten, Richardin vastaväitteistä huolimatta: "I don't, either" (TSH, 556).

Dorian Grayssa huomionarvoista on kuitenkin se, että kaikki se, minkä Henry houkuttelee esiin Dorianin mielen sopukoista, on olemassa jo ennen Henryn väliintuloa. Tämän paljastaa esimerkiksi Basilista ja Dorianista esitetty huomautus: "Basil would have helped him to resist Lord Henry's influence, and the still more poisonous influences that came from his own temperament" (DG, 138). Myös Henry Wotton tiedostaa tämän ja on tavallaan oikeassa todetessaan Basilille, joka on näreissään muutoksesta, jonka tämän keskustelu Dorianin kanssa on saanut jälkimmäisessä aikaan: "It is the real Dorian Gray – that is all" (DG, 35).

Dorianin oman persoonan merkitys hänen transformaatioprosessissaan on *The Secret Historyn* näkökulmasta merkityksellinen, sillä *Brideshead Revisitediä* käsitellessäni tulin osittain siihen lopputulokseen, että siinä missä Flytet lumoavat Charlesin ja kietovat tämän pauloihinsa, joutuu myös Richard muinaiskreikan opiskelijoiden viettelyksen uhriksi. Molemmissa romaaneissa henkilökertojan omat motiivit näyttäytyivät kuitenkin merkityksellisinä suhteessa lopputulokseen: toisten henkilöahmojen viehätysvoima ja sen vaikutukset ovat kyllä todellisia, mutta niin Richardin kuin Charlesinkin tapauksessa vaikutusyritysten kohde on kuitenkin lopulta itse ratkaisevassa roolissa niiden onnistumisen suhteen.



Toisin sanoen vaikuttaa siltä, että vaikka molempien kertojahahmojen moraalittomat teot selittyvät osin heidän ystäviensä turmiollisella vaikutuksella, löytyvät perimmäiset syyt heidän käytökseensä kuitenkin heistä itsestään. Näin ollen moraalittomuuteen viettelevät ystävät eivät poista sen paremmin Richardin kuin Charlesinkaan vastuuta omista teoistaan. *The Picture of Dorian Grayssa* toistuu nähdäkseni samankaltainen kuvio: Henry Wotton osoittaa kyllä Dorian Graylle mahdollisuuden toisenlaiseen elämään, mutta se, että Dorian tarttuu tuohon mahdollisuuteen, on lopulta hänen oma, tietoinen valintansa. Toiset hahmot voivat kenties tarjota yllykkeitä, mutta toisin kuin Richard antaa omassa kertomuksessaan ymmärtää, henkilöhahmojen tekoja eivät ohjaa kohtalon salaperäiset voimat vaan heidän omat päätöksensä.

Myös *The Picture of Dorian Grayssa* esitetyt ajatukset taiteen, elämän ja kauneuden keskinäisistä suhteista asettuvat tutkielmani kannalta mielenkiintoiseen valoon, ja tässäkin kohtaa on aiheellista siteerata Henry Wottonia:

It often happens that the real tragedies of life occur in such an inartistic manner that they hurt as by their crude violence, their absolute incoherence, their absurd want of meaning, their entire lack of style. They affect us just as vulgarity affects us. They give us an impression of sheer brute force, and we revolt against that. Sometimes, however, a tragedy that possesses artistic elements of beauty crosses our lives. If these elements of beauty are real, the whole thing simply appeals to our sense of dramatic effect. Suddenly we find that we are no longer the actors, but the spectators of the play. Or rather we are both. (DG, 117–118).

Lisäykseksi samaan katkelmaan sopii myös Dorianin myöhemmin esittämä huomautus: "To become the spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life" (DG, 128). Kaiken kaikkiaan siteeratut katkelmat sopivat hyvin Raderin (2015, 318) näkemykseen Richardista kertojana ja *The Secret Historyn* "tunnustuksellisuudesta": itse asiassa merkittävin "totuus", jonka Richardin kertomus paljastaa, on hänen yhä jatkuva halunsa kaunistella muistojaan Hampdenissa viettämästään ajasta.

Toisaalta Richardin romaanin loppupuolella esittämät pohdinnat rankaisematta jääneistä synneistä ja tuhotusta viattomuudesta sopivat myös tapaan, jolla *The Picture of Dorian Grayssa* kuvataan mielikuvituksen ja todellisuuden välistä suhdetta:

Actual life was chaos, but there was something terribly logical in the imagination. It was the imagination that set remorse to dog the feet of sin. It was the imagination that made each crime bear its misshapen brood. In the common world of fact the wicked were not punished, nor the good rewarded. (DG, 229.)

Katkelman valossa Richardin kiinnostus Jaakko I:n aikaisia tragedioita kohtaan näyttäytyy haluna löytää (romaanin fiktiivisessä) todellisuudessa koetuille ilmiöille vastinetta kirjallisuudesta, jolloin itse kertomusta voidaan edelleen pitää yrityksenä tuottaa niille vastineensa proosan muodossa.

Tämä prosessi puolestaan symboloi sitä tapaa, jolla todellisuus ja fiktio sekoittuvat Richardin mielessä; samalla sisäistekijä iskee silmää omalle yleisölleen antaen ymmärtää, että lopulta mielikuvitus ja fiktio vievät Richardin tapauksessa pidemmän korren.

Lopuksi on nähdäkseni kiinnostavaa pohtia myös romaaneissa esiintyvien taideartefaktien – Dorianin osalta muotokuvan ja Richardin osalta tämän kertomuksen – keskinäistä suhdetta. Wilden romaanissa muotokuva-Dorian symboloi todellista Doriania ja tämän sielua, kun taas henkilöhahmo-Dorian näyttäytyy valheellisena ja epäautenttisena henkilöhahmona. *The Secret Historyssa* Richardin kertomus puolestaan näyttäytyy taideteoksena, jonka tämä tuottaa menneisyytensä ”tositapahtumien” pohjalta – totinen totuushan on tietenkin se, että romaani on alusta loppuun kirjailijan sepitettä.

Voidaanko Dorianin ja Richardin interfiguraalinen kytkös siis tulkita niin, että *The Secret Historyssa* henkilöhahmo-Richard on epäautenttinen ja valheellinen, kun taas kertoja-Richard ja siten myös tämän kertomus edustavat romaanin sisäistä, fiktiivistä totuutta? Tämäkin vaihtoehto on nähdäkseni otettava huomioon. Edellä olen todennut Richardin epäluotettavaksi kertojaksi ja pyrkinyt osoittamaan interfiguraalisten kytkösten avulla henkilöhahmoista piirteitä tai puolia, joita Richard ei eksplisiittisesti tuo esiin; toisaalta on myös pidettävä mielessä, että merkittävä osa niistä seikoista, jotka puhuvat Richardin epäluotettavuuden puolesta ja joita esittelin luvussa 2.1, pohjautuu mainintoihin henkilöhahmo-Richardin epäluotettavuudesta kertoja-Richardin varsinaisesti performoivien epäluotettavuuden aktien sijaan.

Tarkoitus ei kuitenkaan ole tässä vetää mattoa kaikkien aiempien havaintojeni alta: kaikki interfiguraalisten kytkösten pohjalta tekemäni päätelmät vaikuttavat nähdäkseni edelleen relevanteilta. Pikemminkin tämän pohdinnan on tarkoitus osoittaa, että kertojan luotettavuus on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen kysymys; ja että vaikka Richard tässä vaiheessa vastoin kaikkea aiemmin esittämäni julistettaisiinkin läpikotaisin luotettavaksi kertojaksi, tässä tutkielmassa tekemäni havainnot ovat silti perusteltuja ja ovat tässäkin tapauksessa omiaan täydentämään *The Secret Historyn* henkilöhahmoista rakentuvaa kuvaa.

Kuitenkin se, että Richard pitää kohtaloa relevanttina selityksenä menneisyytensä tapahtumille, on omiaan vahvistamaan aiemmin esittämiäni epäilyjä siitä, ettei Richard ole kertojana täysin rehellinen, saati vilpitön. Tässä suhteessa asettuukin kiinnostavaan valoon *The Picture of Dorian Grayn* loppuratkaisu, jossa henkilöhahmo-Dorian kohtaa loppunsa samalla, kun maalaus palautuu

entiseen loistoonsa. Kenties *The Secret History*ssa tapahtuu jotakin samankaltaista Henryn itsemurhan seurauksena. Jo aiemmin olen viitannut Henryn ratkaisun katharttiseen vaikutukseen, ja jos muotokuvan ja Dorianin keskinäistä suhdetta peilataan Richardin kertomukseen, voidaan muotokuvan ”palautumista” pitää merkinä siitä, että alkuperäiset nuoruuden ja kauneuden ihanteet elävät ja voivat hyvin myös Richardin kertomuksessa. Kertomalla synnytetty artefakti onkin siis itse asiassa nostalgisoiva ja kaunisteltu suhteessa niihin kohteisiin, joita se esittää – ennen kaikkea siis juuri henkilöihämoihin.

Yhteenvetona *The Picture of Dorian Grayn* ja *The Secret Historyn* henkilöihämojen välisistä suhteista voidaan todeta, että interfiguraalinen analyysi tarjoaa lisää tarttumapintaa etenkin mitä tulee Julianin, Henryn ja Richardin välisiin suhteisiin. Kyky havaita toisissa heikkouksia ja hyödyntää niitä vaikuttamisen välineinä näyttää yhdistävän niin Henry Wottonia, Henry Winteriä kuin Julianiakin. Toisaalta Dorian Gray Richardin hypohahmona kuvastaa hyvin hahmon kaksijakoisuutta: toisaalta Richard on luonnostaankin egoistinen, kauneudenjanoinen ja halukas kohottamaan itsensä toisten yläpuolelle; toisaalta Julian ja Henry onnistuvat syventämään Richardin moraalista rappiota entisestään puheillaan ja tarjoamallaan esimerkillä. Esimerkin jäljittely puolestaan kytkeytyy myös lukevan päähenkilön ongelmaan, joka allegorisoituu molemmissa romaaneissa.

## 5. Päätäntö

Tässä tutkielmassa olen pyrkinyt vastaamaan tutkimuskohteenani toimineen *The Secret Historyn* osalta kahteen kysymykseen: voivatko interfiguraaliset kytkökset paljastaa hahmoista jotakin sellaista, jota emme kertojan esityksen pohjalta jo entuudestaan tiedä, ja millaisia temaattisia merkityksiä nuo kytkökset mahdollisesti aktivoivat. Luentani pohjautuu henkilöhahmoja, interfiguraalisuutta ja kertojan luotettavuutta koskevien teorioiden pohjalta muodostamaani synteisiin, jonka perusteella oletan, että erityisesti epäluotettavan kertojan tapauksessa interfiguraaliset kytkökset voivat toimia rakennusaineina silloin, kun lukija (tai tutkija) pyrkii muodostamaan henkilöhahmoista oman käsityksensä.

Nähdäkseni tutkielmani osoittaa, että interfiguraaliset kytkökset ovat yksi mahdollinen keino saada fiktiivisistä henkilöhahmoista sellaista informaatiota, jota teksti ja sen kertoja eivät eksplisiittisesti paljasta. Toisaalta hypohahmot voivat toisinaan myös vahvistaa sitä kuvaa, jota hyperhahmosta tekstissä kertojan toimesta erinäisten kuvausten ja luonnehdintojen avulla rakennetaan: toisin sanoen se, että hahmojen välillä havaitaan interfiguraalinen kytkös, ei suinkaan aina tarkoita, että hypohahmo toisi hyperhahmosta esiin jonkin ennestään tuntemattoman puolen.

Näenkin, että sen, mitä interfiguraaliset kytkökset *voivat* paljastaa, on aina oltava jossain muodossa alun perinkin läsnä tekstissä ja kertojan kuvauksessa. Interfiguraalinen luenta voi kuitenkin auttaa lukijaa suuntaamaan huomiota niihin sisäistekijän tekijän yleisölle suuntaamiin vihjeisiin, joiden avulla tekstistä on toisinaan mahdollista saada tietoa ikään kuin (epäluotettavan) kertojan ohitse. Omassa tutkielmassani tulkitsin *The Secret Historyn* Richardin epäluotettavaksi kertojaksi, mutta päädyin siihen johtopäätökseen, ettei lukijan ole syytä hylätä Richardin näkemyksiä muista henkilöhahmoista täysin vaan pikemminkin täydentää niitä lähiluvun ja sen myötä interfiguraalisten kytkösten pohjalta tekemiensä havaintojensa perusteella. Olen myös taipuvainen ajattelemaan, että interfiguraalinen luenta voi tuottaa kiinnostavia tutkimustuloksia silloinkin, kun tekstillä on luotettavaksi arvioitu kertoja.

Tarkastelin *The Secret Historyn* päähenkilöitä suhteessa neljän valitsemani romaanin henkilöhahmoihin. Valitsin tarkastelun kohteiksi *The Great Gatsbyn*, *Lord of the Fliesin*, *Brideshead Revisitedin* ja *The Picture of Dorian Grayn*, ja havaitsin kyseisissä romaaneissa esiintyvien

henkilöhahmojen välillä useita yhtäläisyyksiä suhteessa *The Secret Historyn* henkilöhahmoihin. Kiinnostavaa oli etenkin se, miten kaikkien valitsemieni romaanien kohdalla interfiguraalinen luenta tuotti ainakin osaksi samansuuntaisia tuloksia: esimerkiksi Jay Gatsbyn ja Nick Carrawayn välinen suhde Henryn ja Richardin ”hypokonfiguraationa” oli omiaan korostamaan Richardin ja Henryn epätasa-arvoista suhdetta, johon viittasi myös Richardin ja Henryn tarkastelu suhteessa *The Picture of Dorian Grayn* Henry Wottoniin ja Dorian Grayhin. Toisaalta esimerkiksi Tom Buchanan Bunnyn hypohahmona toi hyperhahmostaan esiin täysin toisinlaisen puolen kuin *Lord of the Fliesin* Piggy, jonka myös tulkitsin Bunnyn hypohahmoksi.

Myös interfiguraalisiksi hahmokonfiguraatioiksi tulkittavia tapauksia tuli tutkimuksessani esiin useita: havaitsin kiinnostavia yhtäläisyyksiä suhteessa *The Secret Historyn* päähenkilöiden muodostamaan hahmoryhmään muun muassa *Brideshead Revisitedin* Flyten perheen ja Charlesin muodostamassa konfiguraatiossa ja *Lord of the Fliesin* poikajoukossa. Myös interfiguraaliset konfiguraatiot aktivoivat samansuuntaisia tulkintoja: edellä mainitut hahmoperheet *The Secret Historyn* keskushahmojen ”hypokonfiguraatioina” korostavat muun muassa hahmojen välisiä valta-asetelmia.

Interfiguraalisista ilmiöistä kiinnitin erityistä huomiota myös lukevaan päähenkilöön, jota pidin tutkielmassani relevanttina myös kertojan luotettavuutta koskevan analyysin kannalta. Kyseisen analyysin pohjalta tulin siihen johtopäätökseen, että kertojana toimivan päähenkilön lukeneisuus voi ainakin osaltaan johtaa tilanteeseen, jossa kertojaa on syytä pitää epäluotettavana.

Tulkitsenkin niin, että lukevan päähenkilön problematiikka on olennainen osa myös *The Secret Historyn* temaattista ainesta; tässä suhteessa havaitsin myös tiettyjä yhtäläisyyksiä *The Secret Historyn* ja *The Picture of Dorian Grayn* välillä.

Toinen tutkimuskysymykseni liittyi teemoihin, ja myös niiden osalta luentani tuotti nähdäkseni hedelmää. Teemojen suhteen pätee kuitenkin se, mitä jo edellä totesin interfiguraalisten kytkösten tuottamista ”paljastuksista” suhteessa henkilöhahmoihin: interfiguraalisen kytköksen aktivoima intertekstuaalinen luenta ei siis voi tuottaa tekstiin teemoja, joita siinä ei jo ennestään vähintäänkin ohuesti käsitellä. Niinpä teemat, joihin interfiguraalinen luenta suuntasi huomioni, olivat sellaisia, jotka tunnistin *The Secret Historylle* ominaisiksi jo ennestään; nämä teemat liittyivät esimerkiksi illuusioihin ja niiden särkymiseen sekä pahuuteen ja syyllisyyteen. Esimerkiksi *Lord of the Flies* *The Secret Historyn* intertekstinä tuo tärkeän näkökulman molemmissa romaaneissa keskeisiin pahuuden, barbarian ja kaaoksen teemoihin: pahuus on ihmisessä aina läsnä ja voi

purkautua hallitsemattomalla tavalla silloin, kun yhteisön moraalit rapistuu ja säännöt menettävät merkityksensä.

Nähdäkseni tutkielmani on osoitus siitä, miten laajoja sovellusmahdollisuuksia interfiguraalisuuden teoria aiheesta innostuneelle tutkijalle tarjoaa. *The Secret History* osalta voisi olla kiinnostavaa laajentaa pohdintaa myös genreen perustuvaan interfiguraalisuuden analyysiin ja tarkastella esimerkiksi romaanissa toistuvasti viittausten kohteeksi asettuvissa salapoliisi-, toiminta- ja kauhuromaaneissa esiintyviä henkilötyyppejä suhteessa *The Secret History* päähenkilöihin. Toisaalta myös interfiguraalisuuden paljastavat funktiot tarjoavat runsaasti aineksia jatkojalostukseen, ja olisikin mielenkiintoista nähdä, millaisia tulkintoja interfiguraalinen luenta voi aktivoida silloin, kun romaanilla on toisenlainen kertoja kuin *The Secret History*ssa. Myös kertojan epäluotettavuuden ja paljastavien interfiguraalisten kytkösten välinen suhde jättää nähdäkseni sijaa jatkokehittelylle.

Kaiken kaikkiaan onnistuin kuitenkin mielestäni vastaamaan tutkielmalleni asettamiin tutkimuskysymyksiin monelta eri näkökannalta, ja käsitykseni henkilöhahmoista ja interfiguraalisen luennan tarjoamista mahdollisuuksista avartuivat huomasti. Interfiguraalisuuden käsite toimikin tutkielmassani eräänlaisena käsitteellisenä sateenvarjona, jonka alla kykenin tarkastelemaan myös henkilöhahmoja ja kertojan luotettavuutta tuoreesta ja produktiivisesta näkökulmasta. Samalla Tarttin romaani osoitti monitahoisuutensa, ja henkilöhahmojen tarkastelu jätti sijaa useille eri tulkintavaihtoehdoille. Toivoakseni tutkielmani onkin omiaan korostamaan aiheen moninaisuutta ja synnyttämään sitä kohtaan uutta mielenkiintoa.

## 6. Lähteet

### **Kaunokirjalliset lähteet:**

Fitzgerald, F. Scott 1998 (1925). *The Great Gatsby* (= TGG). Oxford: Oxford University Press.

Golding, William 2011 (1954). *Lord of the Flies* (= LOTF). London: Faber and Faber Limited.

Tartt, Donna 1993 (1992). *The Secret History* (= TSH). London: Penguin Books.

Tartt, Donna 1995. Suom. Eva Siikarla. *Jumalat juhlivat öisin*. Porvoo et al.: WSOY.

Waugh, Evelyn 1980 (1945). *Brideshead Revisited* (= BR). Middlesex: Penguin Books.

Wilde, Oscar 1994 (1891). *The Picture of Dorian Gray* (= DG). London: Penguin Books.

### **Tutkimuskirjallisuus:**

Britton, Celia. Fiction, fact and madness: intertextual relations among Gide's female characters.

Michael Worton & Judith Still (ed.), *Intertextuality: theories and practices*. Manchester & New York: Manchester University Press, 159–175.

Hargreaves, Tracy 2001. *Donna Tartt's The Secret History: A Reader's Guide*. New York & London: Continuum.

Harvey, W. J. 1965. *Character and the Novel*. London: Chatto & Windus.

Hebel, Udo J. 1991. Towards a Descriptive Poetics of Allusion. Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 135–164.

Hochman, Barbara 2010. Disembodied Voices and Narrating Bodies in *The Great Gatsby*. Harold Bloom (ed.), *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. New York: Bloom's Literary Criticism, 13–38.

Hochman, Baruch 1985. *Character in Literature*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Forster, E. M. 1962. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books.

Immonen, Outi 2010. *Totisesti, hän näyttää ihan taikurilta. Donna Tarttin Jumalat juhlivat öisin -romaanin Henry*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.

Jannidis, Fotis 2013. Character. Teoksessa Hühn, Peter et al. (toim.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Character> (7.8.2017).

Leppänen, Ulla-Mari 2005. *Ethics and Morality in Donna Tartt's The Secret History*. Englantilaisen filologian pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.

Mahlamäki-Kaistinen, Riikka 2008. *Mätänevän velhon taidejulistus. Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston asema Apollinairen L'Enchanteur pourrissant teoksen tematiikassa ja symboliikassa*. Jyväskylä Studies in Humanities 110. University of Jyväskylä. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/19395/9789513934422.pdf?sequence=1> (7.8.2017).

Mai, Hans-Peter 1991. Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext. Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 30–59.

Müller, Wolfgang G. 1991. Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 101–121.

Mäkelä, Hanna 2014. *Narrated Selves and Others: A Study of Mimetic Desire in Five Contemporary British and American Novels*. Helsinki: Helsingin yliopisto. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/42776/m%C3%A4kel%C3%A4\\_dissertation.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/42776/m%C3%A4kel%C3%A4_dissertation.pdf?sequence=1) (7.8.2017).

Pauw, François 2014. "If on a Winter's Night a Reveller": The Classical Intertext in Donna Tartt's *The Secret History* (Part 1). *Akroterion* 39(3–4), 141–163. <http://akroterion.journals.ac.za/pub/article/view/517/583> (7.8.2017).

Pauw, François 2014. "If on a Winter's Night a Reveller": The Classical Intertext in Donna Tartt's *The Secret History* (Part 2). *Akroterion* 40(1), 2–29. <http://akroterion.journals.ac.za/pub/article/view/507/573> (7.8.2017).

Phelan, James 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Plett, Heinrich F. 1991. Intertextualities. Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 3–29.



Pollheide, Jens 2003. *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*. Bielefeld: Bielefeld University. <https://pub.uni-bielefeld.de/publication/2302475> (7.8.2017).

Rader, Pamela 2015. "Life Has Got Awfully Dramatic All of a Sudden, Hasn't It? Just Like a Fiction": The Art of Writing Life in Donna Tartt's novels. Kerstin Shands (ed.), *Approaches to Autobiography and Autofiction: Essays*. Stockholm: Södertörn University English Studies Series, 315–328. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:856577/FULLTEXT02> (7.8.2017).

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991/1983. Suom. Auli Viikari. *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.

Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus – Suuntia ja sovelluksia* Helsinki: SKS, 59–103.