

Humanistinen tiedekunta

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen
laitos

Katri Laine

“L’UOMO SARÀ INFELICE”. Narratiivinen rakenne Ugo Foscolon
kirjeromaanissa *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Yleinen kirjallisuus

Pro gradu -tutkielma

Marraskuu 2002

103 sivua

Tutkielma perehtyy kirjemuotoiseen romaaniin kerronnallisena erityismuotona. Primäärilähteenä käytetään italialaista 1700-luvun lopulla kirjoitettua kirjeromaania *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, joka edustaa hyvin 1700- ja 1800-lukujen vaihteen kirjeromaanityyppiä. Toisaalta teos on kerronnallinen erikoistapaus myös ajan muiden kirjeromaanien joukossa. Tämän ymmärtämistä helpottaa tutkielman alkupuolella oleva laajahko tiivistelmä kirjeromaanimuodon historiallisesta kehityksestä antiikin ajoista aina 1800-luvun lopulle asti. Tutkielman teoreettinen lähtökohta on narratologia. Teoksen kerronnan tutkimus pohjautuu pääosin tunnettujen kirjallisuudentutkijoiden Gérard Genetten, Mieke Balin ja Pekka Tammen narratologisille teorioille. Keskeisimpiä narratologisia tutkimusaiheita romaanin *Ultime lettere di Jacopo Ortis* kannalta ovat ensinnäkin kertojarakenteet, jolloin huomio kiinnittyy kahden eri tason kertojaan: Lorenzoon, kirjeiden julkaisijaan ja Jacopoon, kirjeiden kirjoittajaan. Kertojia tutkittaessa huomioidaan myös puhutun kerronta, kertojien näkökulmat sekä sisäistekijän rooli. Kertojarakenteiden tutkinnan vastapainona tutkielma perehtyy myös yleisön kysymykseen, mitä voidaan pitää kirjeromaanin yleisönä ja kuinka yleisö on romaanista abstrahoitavissa. Toisaalta narratologinen tutkimus keskittyy myös kerrontaan ja sen temporaalisiin suhteisiin, erityisesti kerronnan ja kerrotun tapahtuman välillä. Näitä suhteita tutkittaessa tuodaan esille kerronnan kesto, järjestys, frekvenssi ja erikoistapauksena upotukset. Toisaalta temporaalisten suhteiden ohella on otettava huomioon myös spatiaaliset eli tilan suhteet: missä tapahtuma tapahtuu ja missä siitä kerrotaan? Monet kerronnalliset tehokeinot ylläpitävät todellisuusvaikutelmaa, joka onkin usein ollut kirjemuotoisten romaanien tavoite. Tärkeää on myös huomata kerronnallisten keinojen avulla aikaansaatu esteettinen koherenssi, joka on laiminlyöty teoksen *Ultime lettere di Jacopo Ortis* aiemmassa tutkimuksessa.

Asiasanat: kirjeromaani, narratologia

Säilytyspaikka: Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuuden yksikkö

“L’UOMO SARÀ INFELICE”

Narratiivinen rakenne Ugo Foscolon kirjeromaanissa
Ultime lettere di Jacopo Ortis

Katri Laine

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa
syksy 2002

SISÄLTÖ:

Sisällysluettelo	3
1. JOHDANTO	4
Teoksen maailma ja syntyajankohta	6
2. KIRJEROMAANIPERINNE	11
2.1. Kirjeromaanin historia	11
2.2. Foscolo perinteen kentässä	15
3. NARRATOLOGINEN TUTKIMUS	18
3.1. Tutkimuksessa käytettävät teoriat	18
3.1.1. Pekka Tammi: narratologinen malli	18
3.1.2. Gérard Genette: kerronnan tulkintaa teoksen lähtökohdista	19
3.1.3. Mieke Bal: kohti tekstin logiikkaa	20
3.2. Kertojat ja näkökulmat	23
3.2.1. Lorenzo-kertoja	29
3.2.2. Jacopo-kertoja	32
3.2.3. Puhutun kerronta ja näkökulma	35
3.2.4. Sisäistekijän rooli	37
3.3. Yleisöt	40
3.4. Kerronta	44
3.4.1. Upotukset	45
<i>Laurettan tarina</i>	47
<i>Ratsastusonnettomuus</i>	48
<i>Luonto</i>	49
3.4.2. Kerronnan kesto	51
3.4.3. Kerronnan järjestys	68
3.4.4. Kerronnallinen frekvenssi	86
3.4.5. Tila	92
4. LOPUKSI	96
Lähteet	104

1. JOHDANTO

Tässä pro gradu –tutkielmassa tutkin Niccolo Ugo Foscolon (1778-1827) teosta *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (ilmestynyt suomeksi vuonna 1919 Mikko V. Erichin kääntämänä nimellä *Jacopo Ortisin viimeiset kirjeet*). Teoksen ensimmäinen versio julkaistiin vuonna 1798¹ ja toinen, korjailtuna ja laajennettuna, vuonna 1802. Tämän jälkeen Foscolo työsti teosta vielä viidentoista vuoden ajan julkaisten romaanista kaksi myöhempää versiota vuosina 1816² ja 1817. Nämä versiot eivät kuitenkaan merkittävästi eronneet vuoden 1802 romaanista, Foscolo korjaili niissä lähinnä kielellisiä tyylliseikkoja. Teoksen merkittävimpänä versiona voidaan siis pitää vuoden 1802 romaania. Tutkimuksessani käytän kuitenkin viimeistä, lopullista versiota³. Käytän lähdeviitteissä primäärilähteestä seuraavia lyhenteitä: alkukielinen teos *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, UL; suomennos *Jacopo Ortisin viimeiset kirjeet*, JOVK. Esitän alkukielisestä teoksesta otettujen lainausten rinnalla myös vastaavat lainaukset suomennetusta teoksesta, vaikkakaan saatavilla olevan käännöksen laatu ei ole täysin moitteeton.

Romaanin versioiden moninaisuudesta nähdään, että *Ultime lettere di Jacopo Ortis* oli tekijälleen eräänlainen ikuisuusprojekti. Useat teosta koskevat tutkimukset keskittyvätkin siihen, kuinka teos ja sen eri versiot ilmentävät kirjailijan maailmankuvaa ja sen muutosta. Tämä aihe on hedelmällinen lähinnä siinä tapauksessa, että romaanin päähenkilö ja kertoja/toimittaja oletetaan

¹ Jo ennen romaanin ensimmäistä versiota Foscolo kirjoitti harjoitelman *Laura, lettere*, jonka pohjalta alkoi tulevaa teostaan muodostella. Tämä teksti ei kuitenkaan ole säilynyt meidän päiviimme saakka. Nimen *Laura* arvellaan juontuneen Petrarcan vaikutuksesta. (mm. Radcliff-Umstead 1970, 14.)

² Tämä versio julkaistiin alunperin virheellisellä merkinnällä “Londra, 1814”, jossa sekä vuosiluku että julkaisupaikka olivat paikkaansapitämättömiä. Todellisuudessa teksti julkaistiin siis Zürichissä vuonna 1816. (Martelli 1977, 35.)

³ Käyttämässäni suomennoksessa kääntäjä kertoo teoksen ilmestymisvuodeksi 1802. Tuskin kääntäjä on kuitenkaan käyttänyt tätä vuoden 1802 versiota, sillä alkukielisen teoksen loppukommentissa mainitaan mm., että Lorenzon sukunimi Alderani esiintyy esipuheessa vasta

Foscolon kahdeksi *alter egoksi*. Tutkimuksellani pyrin kuitenkin osoittamaan, että tätä oletusta ei ole suinkaan pakko tehdä, jotta teosta voisi tulkita, vaan teos voi elää itsenäistä elämää ilman ainaista taustalla kummittelevaa fyysistä tekijäänsä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että jättäisin täysin vaille huomiota ne seikat, joiden perusteella voimme itse tekstistä abstrahoida kuvan tekijästä. Tarkoitukseni on jättää pelkän kuriositeetin asemaan kirjailijan elämäkertafaktat eikä perustaa tulkintaani niille, kuten yleensä on aikaisemmassa tutkimuksessa tehty. Tähän tutkimustavoitteeseen päästäkseni olen valinnut tutkimusmetodikseni narratologian, joka keskittyy nimenomaan itse tekstiin ja sen kerronnan osatekijöihin. Toisaalta syynä narratologiselle tutkimukselle on teoksen poikkeava kirjeromaanirakenne. Jo kirjeromaani sinänsä edustaa rakenteensa puolesta vähemmistöryhmää romaanien joukossa, mutta myös käsiteltävänä oleva Foscolon teos poikkeaa joiltakin osin yleisimmistä kirjeromaanirakenteista. Aion siis selvittää lyhyesti myös kirjeromaaniperinnettä yleensä ja teoksen *Ultime lettere di Jacopo Ortis* suhdetta edeltävään perinteeseen.

Narratologian metodien avulla pyrin selvittämään teoksen merkittävimpiä tapahtumia ja kerronnan moniulotteisuutta. Tärkeimpiä tutkimuskysymyksiäni ovat siten: kuinka kirjemuotoa käytetään romaanikerronnan erityispiirteenä, miten rakentuvat kertojien monimutkaiset suhteet, minkälaisin keinoin kirjeromaanin kerronta rakentaa todellisuusvaikutelmaa, millaiseksi tuon vaikutelman halutaan lukijalle muodostuvan ja lopulta mistä koostuu fragmentaarisen teoksen koherenssi. Todellisuusvaikutelman ohella tulee ottaa huomioon teoksen pääteemat, mahdollinen opettava funktio ja näiden suhteutuminen todellisuusvaikutelmaan, kuinka kerronnallinen rakenne korostaa ja pitää yllä teoksen tarjoamia arvoja. Pohdin myös tekstin rakenteiden taakse jäävää kerrontaa: kysymystä sisäistekijästä, kertojan epäluotettavuudesta ja siitä, mitä ja miten saamme implisiittisesti tietää teoksesta.

Teoksen maailma ja syntyajankohta

Teoksen juonta hallitsee kaksi pääelementtiä. Ensimmäkin tekstissä on poliittinen ulottuvuus. Jacopo Ortis on nuori venetsialainen patriootti, joka on joutunut poliittisten mielipiteidensä aiheuttaman ristiriidan vuoksi lähtemään kotikaupungistaan ja päätyy aluksi lähiseudulle Padovaan. Toisaalta teos on rakkaustarina. Jacopo rakastuu toivottomasti Teresaan, padovalaista tyttöön, joka on jo kihlautunut toisen miehen kanssa. Näitä kahta elementtiä yhdistää intohimo, joka käy ilmi niin päähenkilön teoista kuin ajatuksistakin. Jacopo saa Teresalta vastakaikua tunteilleen, mutta nuoret eivät kuitenkaan halua uhmata Teresan isän tahtoa, ja tytön kihlaus Odoardon kanssa jää voimaan. Jacopo Ortis lähtee pidätystä pakoan Firenzeen, sairastuu ja aikoo lähteä Ranskaan. Hän tapaa kuitenkin tuttavansa, joka on maastapaon vuoksi menettänyt hyvän yhteiskunnallisen asemansa ja joutunut kerjäläiseksi. Samaa kohtaloa välttääkseen Jacopo palaa kotiseudulle. Teoksen loppua kohden mentäessä Jacopon viimeisetkin toiveikkuuden rippeet hiipuvat asteittain raskaaksi epätoivoksi. Tilanteensa toivottomuuden huomatessaan päähenkilö alistuu lopulliseen kohtaaloonsa, jättää hyvästit äidilleen ja ystävilleen ja päättää päivänsä tikarilla.

Romaanin kaikki kirjeet on kirjoittanut Jacopo Ortis ja, joitakin poikkeuksia lukuunottamatta, ne on osoitettu Jacopon hyvälle ystävälle ja uskotulle, Lorenzolle, joka esiintyy myös teoksen primääritason kertojana. Lorenzo onkin teoksessa tärkeässä asemassa Jacopon rakastetun Teresan jäädessä lähinnä ihannekuvaksi. Lisäksi teos sisältää Lorenzon välihuomautuksia ja pitkiäkin selityksiä asioiden tilasta. Juoni etenee pääosin Jacopon kirjeisiin perustuen, mutta teoksen lopulla kirjeet saavat toisenlaisen roolin ja juonta puolestaan kuljettaa Lorenzon kerronta kirjeiden välissä.

Teoksen henkilöhahmoilla on ollut miltei kaikilla esikuva Foscolon faktisessa elinympäristössä. Näihin esikuviin viittaavat mm. Guido Di Pino ja Douglas Radcliff-Umstead. Päähenkilön esikuvana olisi toisaalta Padovassa itsemurhan

tehnyt nuori mies, jota Foscolo ei edes tuntenut, Girolamo Ortis. Toisaalta taas sankarin etunimi Jacopo on muunnelma Jean-Jacques Rousseau nimestä. Nämä esikuvat pätevät nimen osalta, muutoin päähenkilön minuuden uskotaan heijastelevan Ugo Foscoloa itseään.⁴ Teresa taas on saanut nimensä Foscolon ihailemalta Teresa Montilta⁵, joka oli jo naimisissa toisen miehen kanssa.

Romaanin ymmärtämisen kannalta on tärkeää tuntea kirjoittamisajankohdan sekä poliittista että kulttuurista kuohuntaa Italiassa. Ennen 1700-luvun loppua Italiassa oli eurooppalaisessa politiikassa lähinnä sivustakatsojan rooli. Italian maaperällä kyllä käytiin merkittäviä taisteluja, mutta Italian kansallinen itsetunto nousi vasta hiljalleen ranskalaisten, espanjalaisten ja itävaltalaisien hallitsijasukujen ristitulella. Teoksen syntyajankohta osuu poliittisesti merkittävään aikaan, sillä Ranska ja Itävalta olivat 1797 Campo Formiossa solmitussa sopimuksessa jakaneet Pohjois-Italian keskenään. Tämä oli pettymys niille italialaisille, jotka odottivat Ranskan suunnasta ennemminkin pelastusta, uutta poliittista tasavaltalaista aatetta vallankumouksen myötä. Jo teoksen kaksi ensimmäistä kirjettä kuvaavat lähes yksinomaan Italian poliittista ahdinkoa.

1700-luvun loppupuoli ja 1800-luvun alku oli myös kulttuurisen myllerryksen aikaa Italiassa. Mario Martellin mukaan kulttuurielämään vaikuttivat vielä voimakkaasti valistuksen aatteet, vaikka aatesuunta joutuikin tuolloin kriisiin. Italian merkittävimpiä valistusaatteen kannattajia olivat veljekset Alessandro ja Pietro Verri, Melchiorre Cesarotti, Saverio Bettinelli ja Giuseppe Parini, jonka kanssa Jacopo Ortis kuvitteellisesti käy romaanissa keskustelua. Valistus pyrki uudistamaan italian kirjakieltä ja erityisesti proosaa, jota vielä hallitsi boccacciolainen raskassoutuinen tyyli. 1700-luvulla Italian kulttuurielämä yhtenäistyi muun eurooppalaisen kulttuurin kanssa. Ranskalaiset ja englantilaiset valistusfilosofit ja –kirjailijat, kuten Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Hume ja Smith, tulivat tunnetuiksi Italiassa, ja myös Foscolo sai heiltä vaikutteita niin

⁴ Ei kuitenkaan sovi unohtaa, että Foscolon itsensä suurimpiin esikuviiin kuului juuri Rousseau.

⁵ Tosiasiassa teoksen Teresa muistuttaa olemukseltaan enemmän Foscolon seuraavaa rakkauden kohdetta, Isabella Roncionia, jonka Foscolo olisi halunnut viedä vihille, mutta joka oli kihlattu toiselle miehelle vastoin tahtoaan. Sama etunimi oli myös Foscolon suojelijattarella ja aikaisemmalla rakastajattarella Isabella Teotochilla. (Radcliff-Umstead 1970, 13-20 ja 49.) Foscolo ilmeisesti nimesi teoksessaan Teresan pienen sisaren, Isabellinan heidän mukaansa. Ks. myös Di Pino 1969, 50.

teemojen kuin tyylinkin osalta. (Martelli 1977, 7-9.)

Italialainen uusklassismi pohjautuu Martellin mukaan mm. Gianfrancesco Gravinan, Ludovico Antonio Muratorin ja Antonio Contin elämäntyölle. Pyrkimyksenä oli, barokin vastapainona, tavoitella uskollisesti antiikin klassisen taiteen oppeja. Uusklassismiin viitoitti tietä saksalaisen Johan Joachim Winckelmannin tutkimukset antiikin taiteesta. Italiassakin pitkän oleskelleen Winckelmannin teoksessa *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) esittämät ajatukset määrsivät eurooppalaisen uusklassismin suuntaviivoja 1700-luvun lopulta 1800-luvun alkuun. Italiassa uusklassismin suosioon vaikuttivat myös mm. Pompeijin kaivaukset, jotka toivat päivänvaloon monia antiikinaikaisia taideteoksia. (Martelli 1977, 9-10.)

Euroopan uusklassismi kiinnitti huomionsa eritoten antiikin Kreikan kulttuuriperintöön ja pyrki puhtaaseen muotoon ilman manierismille tyypillisiä vääristymiä. Italian kirjallisuuden uusklassismin merkkimiehiä olivat Ludovico Savioli, Vincenzo Monti sekä jo yllä mainittu Giuseppe Parini, joka yhdisti valistuksen teemoja uusklassiseen muotoon. Uusklassismi ei keskittynyt pelkästään kuvataiteisiin ja runouteen vaan ulottui myös muuhun kulttuuriin, arkkitehtuuriin ja kielitieteeseen. Antonio Cesari tavoitteli 1300-luvun italian kielen puhtaita muotoja ja Pietro Giordani sovelsi niitä käytäntöön. Vaikka uusklassismi loitonsi taidetta, kaikessa puhtauden ja kauneuden tavoittelussaan, maan politiikan ja arkielämän todellisuudesta, oli sillä myös toisenlainen vaikutus: se nosti Italian kansallistunnetta. (Martelli 1977, 10-12.) Tämän kansallistunteen vaikutus ja muinaisten italialaisten runoilijoiden kunnioitus on nähtävissä monin paikoin myös Foscolon tekstissä.

Kolmas ajan suuntaus, johon Martelli viittaa, on varhaisromantiikka. Suuntaus lähti liikkeelle Saksasta ja Englannista, ja saavutti pian myös Italian. Varhaisromantiikka vastusti uusklassismin tyyneyden ja harmonian ihannetta tuoden kirjallisuuteen uutta kuvastoa ja aiheistoa: suuria tunteita, kyöneleiden vuodatusta, sentimentaalisuutta, synkkiä ja surumielisiä öisiä kuvastoja. Varhaisromantiikan tunnetuimpia edustajia olivat brittiläiset Edward Young,

Thomas Grey ja James Macpherson, jonka myötä *Ossianin laulut* tulivat tunnetuiksi ympäri Eurooppaa. Teos oli hyvin suosittu, ja siitä tehtiin lukuisia muunnelmia ja jäljitelmiä. Saksan varhaisromantiikan perustajana voitaneen pitää Johann Gottfried von Herderiä, joka asetti vastakkain “luonnollisen” runouden, joka tulkitsee ihmisen tunteita, ja “taiteellisen” runouden, joka imitoi toisia runoilijoita. Herderin ajatuksia kannattamaan syntyi *Sturm und Drang* –ryhmä, jonka tunnetuin edustaja oli Goethe. Italiassa varhaisromantiikka saavutti suurta suosiota. Italian varhaisromantikkoja olivat Foscolon lisäksi Melchiorre Cesarotti, joka käänsi *Ossianin* ja monia muita ajan merkkiteoksia, Aurelio de’ Giorgi Bertola sekä Vittorio Alfieri, joka teoksissaan pyrki yhdistämään taiteen eri sävyjä uusklassismista varhaisromantiikkaan, ja jolla oli suuri vaikutus myös Foscolon varhaiskauden töihin. (Martelli 1977, 12-14.)

Vaikka Foscolo nuorella iällään kannatti esiromanttista tyyliä, varsinainen romantiikka pysyi hänelle kuitenkin aina vieraana. Myöhemmällä iällä Foscolo joutui poliittisista syistä lähtemään maanpakoon Englantiin, jossa hän lopulta myös kuoli. Englannissa oleskellessaan hän suorastaan alkoi vastustaa romantiikkaa, täysromantiikkahan saapui Italiaan vasta sen jälkeen, kun Foscolo oli jo lähtenyt maanpakoon. Tuolloin Englannissa oli palattu esiromanttisen runouden kukoistuksen jälkeen takaisin kohti uusklassismia, ja Foscolon mieltymykset olivat samansuuntaisia. Foscolon teosten maailmassa onkin aina aistittavissa 1700-luvun lopun uusklassismin ja varhaisromantiikan vaikutus. (Martelli 1977, 14-15.)

Huolimatta siitä (tai juuri siitä syystä), että Foscolon teos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on Italian varhaisromantiikan merkkiteoksia, ensimmäinen uudentyyppinen romaani, teoksen koherenssia on melko vaikea tavoittaa⁶. Osaltaan tähän on varmasti syynä teoksen syntyajankohdan epävakaisuus, taustallahan vaikuttavat nuoren runoilijan päätä käännelleet valistuksen, uusklassismin ja varhaisromantiikan tuulet. Paikoin katkelmanomaiseksi jäävä juoni ja moninkertaiset kerronnan rakenteet eivät myöskään tee teoksen

⁶ Tämän romaanin esteettisen koherenssin tilalle Claudio Varese ehdottaa henkistä tai aatteellista koherenssia (ks. Varese 1982, 49).

kokonaisuuden muodostumista helpommaksi⁷. Foscolo on jopa itse myöntänyt, että teoksen ainoa kompleksinen henkilö on Jacopo Ortis muiden hahmojen jäädessä abstrakteiksi tukirakenteiksi (Radcliff-Umstead 1970, 51). Kaikesta huolimatta teoksen alusta aina loppuun saakka kulkee punainen lanka, joka koostuu päähenkilön muuttumattomasta minuudesta ja fatalismista. Toisaalta, kuten nähdään myöhemmin, yksi tärkeimmistä teosta koossapitävistä voimista on todellisuusilluusio, johon miltei kaikki teoksen rakenteelliset keinot tähtäävät. Pyrin tutkimuksessani siis selvittämään, mitkä elementit luovat teoksen koherenssia ja millä tavoin.

⁷ Ks. Ambrosino 1989, 66.

2. KIRJEROMAANIPERINNE

Foscolon *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on etenkin muotonsa puolesta, kirjeromaanina, havaittavissa tietynlaisen perinteen vaikutus ja kirjoitusajankohdan esteettiset ihanteet. Tätä taustaa vasten näen välttämättömäksi luoda suppeaa yleiskuvaa kirjeromaanin historiasta. Kirjeromaania pohdittaessa herää kysymys, mikä yleensäkin on kirjeromaani. Nykyään romaani määritellään yleensä nimen omaan fiktiiviseksi tekstiksi⁸, ja tämä estäisi ‘kirjeromaani’-nimityksen käytön varhaisimpien, aidoista kirjeistä koostuvien tekstien kohdalla. Käytännöllisyyden vuoksi kutsun kuitenkin myös näitä julkaistuja autenttisia kirjekokoelmia nimellä kirjeromaani. Missä sitten menee kirjeromaanin raja kirjeiden määrän suhteen? Tähänkään ei ole yksioikoista vastausta. Yksi tavalliseen proosamuotoiseen romaaniin upotettu kirje tuskin kuitenkaan tekee teoksesta kirjeromaania. Kirjeromaaniperinteestä puhuttaessa ei kuitenkaan ole keskitytty näihin määrittelyongelmiin. Kirjeromaani käsitteenä lienee ollut lajin tutkijoille sen verran itsestäänselvyys, ettei ole nähty tarpeelliseksi yrittää asettaa sille tarkkoja rajoja. Yksinkertaistaen voidaankin sanoa, että teos on kirjeromaani silloin, kun kirje on teoksen hallitsevin elementti.

2.1. Kirjeromaanin historia

Varsinaisia kirjeromaanihistorioita ei ole ainakaan kotimaassamme saatavana, mutta melko tiiviin katsauksen kirjeromaaniperinteeseen antaa Ernst Theodor Voss teoksessaan *Erzählprobleme des Briefromans*. Voss painottaa, että toisin kuin ennen ajateltiin, Samuel Richardson tunnetulla romaanillaan *Pamela* ei ollut

⁸ Genette tosin väittää, ettei fiktiota ja faktaa kyetä koskaan täysin erottamaan toisistaan: “there is no such thing as pure fiction and no such thing as history so rigorous that it abjures any ‘emplotting’ and any use of novelistic techniques” (Genette 1993, 82). Fiktion ja faktan (ja todellisuuden jäljittelyn) välinen suhde on mielenkiintoinen tutkimusaihe myös teoksen *Ultime lettere di Jacopo Ortis* osalta. Pääpaino tässä tutkimuksessa on kuitenkin narratiivisilla rakenteilla.

kirjeromaaniperinteen varsinainen perustaja. Taustalla on nähtävä jo antiikista lähtenyt kirjeperinne. Keskiajalla julkaistut kirjeet taas olivat lähinnä lyyriseen muotoon kirjoitettuja rakkauskirjeitä, mutta proosamuotoisiakin kirjeitä julkaistiin jo 1300-1400-luvuilla. Ensimmäisiksi varsinaisiksi proosamuotoisiksi kirjeromaaneiksi Voss kuitenkin mainitsee 1500-luvulla ilmestyneet espanjalaisen Juan de Segurasin *Processo de cartas* ja italialaisen Alvise Pasqualigosin *Lettere amoroze*. 1600-luvun alusta alkoivat kirjeromaanit yleistyä koko Keski-Euroopassa. Tällöin ilmestyivät mm. Abaelardin ja Heloisen autenttiset kirjeet (1616) ja Quevedon *Cartas del caballero de la teneza* (1627). Vuosisadan puolivälistä lähtien alkoi kirjeromaani kehittyä etenkin romaanisissa maissa yhä fiktiivisempään suuntaan vaikuttaen siten myös englantilaiseen kirjeromaaniin. Kehityssuunta oli se, että juuri kirjeet alkoivat saada romaanissa pääosaa muun tekstimassan, kirjeiden välissä olevan kerronnan vähetessä: romaanit saattoivat koostua lähes yksinomaan kirjeistä. Kirjeromaanin suosio alkoi kasvaa 1600-luvun lopussa. Esikuvana monelle tulevalle kirjailijalle oli vuonna 1669 ilmestynyt *Lettres portugaises*. (Voss 1960, 11-14.) *Lettres portugaises* oli suosittu etenkin uudenlaisen muotonsa vuoksi: sillä oli välitön ote todellisuuteen, ja tähän pyrkivät sen seuraajatkin (Rousset 1962, 68).

Seuraava vuosisata toi mukanaan lukuisia vielä meidänkin päivinämme paljon luettuja kirjeromaaneja. Varsinaisen kirjeromaanin noususuhdanteen aloitti Samuel Richardsonin romaani *Pamela* (1740), jota seurasi pian hänen toinen mestariteoksensa *Clarissa* (1748). Ranskassa kirjeromaanin nosti suosionsa huipulle Jean-Jacques Rousseau teoksellaan *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1759), joka toimi esikuvana useille myöhemmille kirjeromaaneille. Näitä kirjeromaanin historian merkkipaaluja seurasivat muun muassa Mme de Beaumontin *Lettres du Marquis de Roselle* (1764), Fanny Burneyn *Evalina* (1778) ja Choderlos de Laclos'n *Liaisons dangereuses* (1782). Saksassa lähes vallankumouksellisen varhaisromantiikan aallon oikeutettu kirjeromaanimestari oli Johann Wolfgang von Goethe teoksellaan *Die Leiden des jungen Werther* (1774). *Werther* sai kirjeromaanirintamalla monia jäljittelijöitä ja seuraajia, joista *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on kiistatta uskollisimpia. (Voss 1960, 14-16.) Kirjeromaanien kulta-aika jatkui vielä 1800-luvulle asti, mutta vaikka

kirjeromaaneja on kirjoitettu vielä paljon sen jälkeenkin, tyylin suosio hiipui pikkuhiljaa modernismin ravistelussa.

Jyrki Nummi valottaa artikkelissaan “Kirjeiden todellisuus: *Shamelan* esimerkki” lyhyesti kirjemuodon sopivuutta juuri 1700-luvun romaanin tarkoituksperiin. Vossin tavoin Nummi mainitsee kirjeromaanin historiassa taustalla nähtävän antiikin epistolan, joka keskittyi arkisten tapahtumien ja yksilön kokemusten raportointiin ystävien kesken. Muotoa alettiin soveltaa myöhemmin yksilökeskeiseen romaaniin juuri siksi, että kirje pääsee tarkkailemaan hyvin läheltä (fiktiivisenkin) kirjoittajansa tuntemuksia ja sielunmaailmaa⁹. Kirjailijat käyttivät kirjemuotoa muuntaakseen kirjeenvaihdon yksityisen ja arkipäiväisen luonteen todenmukaisuuden illuusioksi. Todellisuusilluusiota tavoiteltiin uudennlaisin, kerronnallisoin keinoin. (Nummi 1986, 85.) Näin pyrittiin hälventämään ero faktan ja fiktion välillä. Gérard Genette toteaaakin, että fiktioväittämissä tavoitellaan jonkinlaista faktan tai faktisuuden jäljittelyä. Merkittävä ero näiden kahden välillä on kuitenkin tekstin status ja lukijan odotushorisontti. (Genette 1993, 42-57.) Fiktion ja faktan maailman rajaa haluttiin kaventaa muutoinkin. Kirje on yleensä tuttavallinen, se sivuaa ihmisen jokapäiväistä elämää. Siksi se ei lähesty vain kirjoittajaansa vaan myös lukijaansa häivyttäen näiden kahden (ts. fiktiivisen henkilön ja oletetun lukijan) välisen etäisyyden.

Todellisuuden illuusio, josta Nummi kirjoittaa, luodaan siis kerronnallisilla ratkaisuilla. Nummen mukaan kirjeromaanissa kerronta on yleensä katkonaista, koska teoksen kokonaisuutta on luomassa monta eri kirjeiden kirjoittajaa. Yhtenäisyyttä teoksessa edustaisi juoni, joka on kirjeiden pohjalta abstrahoitavissa. (Nummi 1986, 85.) Tämä ei kuitenkaan päde täysin *Ultime lettere di Jacopo Ortis*in kohdalla, tässä teoksessa kun on julkaistu vain yhden henkilön kirjeitä ja tapahtumat valottuvat lukijalle vain yhden henkilöahmon näkökulman kautta (lukuunottamatta jaksoja, joissa Lorenzo kertoo taustaa kirjeissä kuvatuille tapahtumille).

⁹ Ks. myös Saariluoma 1989, 136.

Kirjeromaaniin lajina perehtyy syvemmin Jean Rousset artikkelissaan “Une forme littéraire: le roman par lettres”. Kirjeromaanille tyypillisenä, uudenaikaisena muotona hän pitää minä-muotoista kerrontaa, eli kerrontaa ensimmäisessä persoonassa, mikä pakottaa lukijan omaksumaan henkilöhahmon näkökulman, sekä kirjeissä usein käytettyä preesens-muotoa. Tämä ottaa lukijan mukaan samanaikaisuuden illuusioon: henkilöt kertovat elämäänsä samaan aikaan kuin elävät sitä (eli lukija lukee sitä mukaa kun henkilöt elävät elämäänsä eteenpäin). Synkronisen ulottuvuuden rinnalla läsnä on myös diakroninen ulottuvuus, eli ajallinen peräkkäisyys: Henkilöhahmon kirjeet edustavat hänen sisäistä elämänkaartaan, joka koostuu toisiaan seuraavista tuokiokuvista. (Rousset 1962, 67-74.) Tämä pätee myös Jacopo Ortisin kirjeisiin.

Rousset jatkaa perehtymistään jakamalla kirjeromaanit eri tyyppeihin. Romaanissa voi olla monta eri kirjeenkirjoittajaa ja näillä voi olla monta vastaanottajaa. Erityistapauksissa, joita ensimmäisenä edusti Goethen *Werther*, romaani koostuu vain yhden kirjoittajan kirjeistä, jotka on yleensä osoitettu vain yhdelle vastaanottajalle. Näissä tapauksissa voivat vastauskirjeet joko puuttua kokonaan tai olla teoksessa läsnä, mutta tällöinkin usein lukijalta piilotettuna. Vastauskirjeistä voi saada viitteitä itse päähenkilön vastineista näihin vastauskirjeisiin. Tätä tyyppiä edustaa myös Foscolon *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Kun vastauskirjeet puuttuvat, vastaanottajasta tulee pelkkä kerronnallinen konstruktio.¹⁰ Rousset kutsuukin tällaista kirjeromaania “naamioiduksi päiväkirjaksi” siten, että alituinen tieto vastaanottajan läsnäolosta taustalla kuitenkin muuttaa monologin dialogiksi. Dokumentinomainen 1700-luvun kirjeromaani halusi esittää henkilöhahmonsa “todellisina” jättäen taustalle itse tekijän kuin pelkän järjestelijän asemaan. (Rousset 1962, 70-80.) Tässä palataan siis jälleen todellisuusilluusion.

Paola Ambrosino painottaa kirjeromaanien osalta vielä yhtä seikkaa, jota tässä ei vielä ole käsitelty, nimittäin kirjeiden kaksitahoisuutta. Kirjeissä on hänen mukaansa kaksi tulkinnallista pintaa. Toisaalta kirjeet keskittyvät (teoksen tason) faktojen kertomiseen, raportointiin, jolloin korostuu niiden merkitys juonen

¹⁰ Ks. myös Nicoletti 1978, 52-55.

rakentajina. Ei kuitenkaan sovi unohtaa kirjeiden toista tahoja: niissä on tavoitettavissa myös esteettinen pyrkimys. Ja tämä pyrkimys on nähtävä nimen omaan kirjeen kirjoittajan, eli fiktiivisen henkilön pyrkimyksiksi seurata kirjettä kirjoittaessaan omia esteettisiä käsityksiään. Samassa kirjeessä saattaa olla yhtä aikaa läsnä molempia elementtejä, mutta usein on niinkin, että toiset kirjeet keskittyvät enemmän kylmään raportointiin, kun toiset ovat hyvin tyylyteltyjä ja tähtäävät etupäässä esteettiseen arvoon. (Ambrosino 1989, 13.)

2.2. Foscolo perinteen kentässä

Ugo Foscolo eli uusklassismin ja varhaisromantiikan murrosvaiheessa. Teoksessaan *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa* Liisa Saariluoma luonnehtii taide- ja etenkin romaanikäsitteiden muutosta 1700-luvun Euroopassa

siirtymiseksi taiteen käsittämiseen todellisuuden jäljittelyksi sen käsittämiseen tekijänsä yksilöllisyyden tai persoonallisuuden ilmaukseksi; puhutaan siirtymisestä mimesiksestä ekspression tai jäljittelyestetiikasta ilmaisuestetiikkaan (Saariluoma 1999, 29).

Vielä 1700-luvulla tekijän rooliksi käsitettiin opettaa yleispäteviä totuuksia valistuksen hengessä. Valistuksessa kirjailijalla ei kuitenkaan ollut vielä individualistista roolia, tekijä ei tulkinnut maailmaa yksilöllisestä näkökulmastaan vaan korosti tulkintansa objektiivisuutta ja yleispätevyyttä. Tekijän työnsä ei ollut siis varsinaisesti yksilöllinen luominen vaan ennemminkin yleisesti hyväksytyn ja objektiivisen maailmankuvan opettaminen. (Saariluoma 1989, 93-94.) Klassisessa paradigmassa intertekstuaalisuutta pidettiin jonkinlaisena selviönä: kaiken materiaalin ja aiheiden, esimerkiksi jo aiemmin kirjoitettujen teosten ajateltiin olevan kaikkien kirjailijoiden yhteistä omaisuutta, jota jäljiteltiin ja voitiin työstää yhä uudelleen. Vasta 1700-luvun lopulla klassisen paradigman väistyessä taiteen uskottiin syntyvän yksilön elämästä ja kokemuksista. (Saariluoma 1998, 7.)

Kenties juuri klassisen paradigman vaikutuksesta myös Foscolo halusi kirjoittaa muodikkaan kirjeromaanin ihailmiensa esikuvien mallin mukaan.

Plagiointisyytökset eivät voineet ulottua niinkään klassista paradigmaa edustaviin taiteilijoihin kuin hieman myöhemmin romantiikan kannattajiin, romantiikassahan taidekäsitys korosti nimen omaan yksilöllisyyttä. Radcliff-Umstead huomauttaa, että Foscolon piti turvautua ulkomaisiin esikuviin (mm. Rousseau ja Goethe), sillä Italiassa ei ollut vielä syntynyt sellaista kirjallista perinnettä, johon hän olisi voinut uudentyyppisen romaaninsa pohjata (Radcliff-Umstead 1970, 45-46).

Foscolon teos muistuttaa rakenteeltaan ja juoneltaan niin paljon Goethen *Nuoren Wertherin kärsimyksiä*, että ei voisi uskoa hänen kieltäneen lukeneensa Goethen teosta ennen oman teoksensa ensimmäisen version viemistä painoon. Näin hän kuitenkin väitti, luultavasti juuri plagiointisyytösten pelossa. (Radcliff-Umstead 1970, 48.)¹¹ Suuria vaikuttajia olivat tietysti myös muut ajan kirjeromaanikirjailijat, eritoten Rousseau ja Richardson, joiden tuotannon Foscolo hyvin tunsi. Nämä vaikutteet on selvimminkin huomattavissa teoksen ensimmäisessä versiossa vuodelta 1798. Rousseaulta perittynä tehokeinona Radcliff-Umstead mainitsee esimerkiksi lähettämättömien ja päiväämättömien (mutta tietysti kuvitteellisten) kirjeotteiden käytön tekstimateriaalina. (Radcliff-Umstead 1970, 47-49.) Romaanin myöhemmissä versioissa Foscolo oletettavasti pyrki kehittämään enemmänkin omaa persoonallista tyyliään kirjailijana.

Koska kyseessä on kirjeromaani, saaduissa vaikutteissa huomio kiinnittyi erityisesti muodollisiin seikkoihin. Puhtaimmillaan romaanin kirjemuodon voisi sanoa olevan silloin, kun teos muodostuu kokonaisuudessaan romaanin eri henkilöhahmojen kirjeistä. Yleensä tästä puhtaudesta kuitenkin poikettiin eriasteisesti. Teoksessa saattoi olla kertojan esipuhe, alaviitteitä ja välihuomautuksia, jopa kokonaisia sisäkkäistarinoita, joiden ei sinänsä voi sanoa olevan kirjeitä, vaikka ne teoksen sisäisessä maailmassa olisikin lähetetty kirjeenomaisesti vastaanottajalle. Toisaalta esimerkiksi kertojan tai kirjeiden näennäisen toimittajan esipuhe kuuluu romaanin avainkohtiin. Se voi luoda taustaa kirjeissä kuvatuille tapahtumille ja yrittää ohjailla lukutapahtumaa muodostaen halutunlaisen odotushorisontin lukijalle. Esipuhekin on kuitenkin

¹¹ Ks. myös Nicoletti 1978, 45.

fiktiota, ja siitä syystä sen luotettavuuteen on suhtauduttava varovaisuudella.

3. NARRATOLOGINEN TUTKIMUS

3.1. Tutkimuksessa käytettävät teoriat

Keskeisin narratologiaa käsittelevä materiaali tutkimuksessani koostuu Gérard Genetten, Pekka Tammen ja Mieke Balin teorioista. Tammen rakentaman narratologisen mallin pohjana ovat Wayne Boothin ja Seymour Chatmanin narratologiset tutkimukset, mutta näitä käsittelen vain maininnan verran. Tammi hahmottelee malliansa mm. teoksessaan *Kertova teksti* sekä Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjoissa 35, 40 ja 42.¹² Genetten osalta tärkein lähde on *Figures III*, jonka lisäksi käytän teosta *Fiction & Diction*. Mieke Bal puolestaan valottaa narratologiaansa teoksessa *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Painotan teorian esittelyssä erityisesti niitä osia, joita voin soveltaa *Ultime lettere di Jacopo Ortisiin*. Lyhyen teoriaesittelyn jälkeen syvennän primäärilähteen kannalta olennaisia teoriaosuuksia.

3.1.1. Pekka Tammi: narratologinen malli

Tammi koostaa narratologista malliaan etupäässä Boothin ja Chatmanin kerronnan tutkimuksen pohjalta.¹³ Malli on kaikessa yksinkertaisuudessaan suoraviivainen ja lähes luonnontieteellinen. Sen suurin ansio on siinä, että se antaa tutkijoiden käyttöön käsitteitä, joiden avulla tulkintaa on helpompi kommunikoida. Nämä käsitteet onkin otettu niin vakituiseen käyttöön kirjallisuudentutkimuksessa, etteivät ne kaipaa kuin suppean esittelyn. Kyse on siis ns. sovelletusta Boothin - Chatmanin mallista. Malli rakentuu hierarkkisesti

¹² Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjoissa 35, 40 ja 42 olevat Pekka Tammen narratologiaa koskevat artikkelit sisältyvät kokonaisuudessaan Tammen teokseen *Kertova teksti*. Sen vuoksi viittaan tutkimuksessani vain tähän teokseen sekundäärilähteenä.

¹³ Esim. Booth, Wayne C., 1991, *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin books. Ja Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.

eri tasoilla olevista kertojista ja yleisöistä siten, että uloimpana, tekstin ulkopuolella, ovat tekstin fyysinen tekijä ja fyysinen lukija. Kun astutaan sisälle tekstin maailmaan, seuraavalla tasolla ovat sisäistekijä ja –lukija (näistä Booth käyttää nimitystä implisiittinen tekijä ja implisiittinen lukija johtuen siitä viitteellisyydestä, jolla ne tekstissä esiintyvät), ja tätä seuraavalla sisemmällä tasolla, kerronnan primääritasolla, onkin tekstin varsinainen kertoja ja yleisö, jolle kerrotaan. Näiden lisäksi teksteissä voi olla useita sisäkkäisiä kertojia ja yleisöjä, jolloin on kyse ensisijaisen kerronnan sisälle upotetuista tarinoista tai tapahtumista. Näiden kertoja on yleensä ulomman kerronnan tason roolihenkilö. Tässä siis lyhyesti termit, joita käytän tutkimuksessani.

3.1.2. Gérard Genette: kerronnan tulkintaa teoksen lähtökohdista

Siinä missä Tammen kokoama narratologinen malli on toimivin abstraktion tasolla, Genette puolestaan on hahmotellut etupäässä tekstin omista lähtökohdista liikkeelle lähtevää kerronnan tulkintaa: kyse on kerronnallisten avainkohtien paljastamisesta yksilöllisten tekstien kohdalla. Genette on esittänyt tähän monia keinoja, mutta häenkään narratologiaansa ei voi pitää täysin kattavana. Kaikesta huolimatta Genette on antanut vakaan pohjan myöhemmälle narratologiselle tutkimukselle. Genette korostaa, ettei kerronta noudata välttämättä kronologisesti juonen kulkua. Kerronta voi kertojan mielen mukaan kiihtyä, hidastua, tauottua ja niin edelleen. Tällä tehokeinolla pyritään saamaan lukijan huomio tärkeisiin kerronnan episodeihin tai vaiheisiin, teoksen avainkohtiin. (Genette 1993, 63.) Peruslähtökohtana Genetten teoriaa noudattelevalle tutkimukselle voidaan pitää kahden elementin keskinäistä vertailua: Ensimmäinen elementti on fiktion maailma, tarinan taso. Toinen taas koostuu itse kerronnasta.

Pääkohdat Genetten kerronnan tutkimuksessa ovat seuraavat: a) kerronnan järjestys, b) kerronnan kesto, c) frekvenssi, d) kerronnan muoto, e) ääni (Genette 1972, 285). Näistä tutkin erikseen omissa kappaleissaan kerronnan järjestystä, kestoa ja frekvenssiä. Kerronnan muotoa ja ääntä käsitellään kertojarakenteisiin syventyvän kappaleen yhteydessä.

3.1.3. Mieke Bal: kohti tekstin logiikkaa

Mieke Bal pyrkii narratiivisuuden teoriassaan kokoamaan mahdollisimman monipuolista kuvaa narratologian mahdollisuuksista tekstin ja sen eri elementtien käsittelyssä. Hänen narratologiaansa voisi pitää kolmesta esittelemästani teoriasta strukturalistisimpana. Balin teoria pyrkii etupäässä tarjoamaan lukijalleen eri vaihtoehtoja kohottamatta mitään näkökulmaa toisten yläpuolelle. Useaan otteeseen Bal keskittää huomionsa sellaisiin tekstin piirteisiin, joita voisi pitää jopa jonkinlaisena psykologisena näkökulmana. Hän korostaa tekstien sidosta ihmisyyteen, tekstien logiikkaa arkielämän ihmisen logiikkaa vasten nähtynä. Balin mukaan tärkeää on muistaa, että tekstit eivät ole olemassa ilman ihmistä, ihminen on tehnyt tekstin toiselle ihmiselle (Bal 1985, 80).

Tämän näkökulman korostaminen ei kuitenkaan aja tutkijaa kohti yksittäisen fyysisen tekijän intentiota. Kyse on ennemminkin tekstin logiikan vertailusta ihmiselämän logiikkaan, jota hallitsee mm. kausaalisuhteiden ymmärtäminen. Bal pohjaa teoriaansa pitkälti Genetten narratologialle, mutta Balin suurin ansio lienee eriävä näkökulma narratologiseen tutkimukseen ja sen tavoitteisiin. Hän kykenee antamaan narratologiselle tutkimukselle perustellun lisäaspektin. Tästä syystä käsittelen Balin eriävää näkökulmaa tässä kohdin laajemmin kuin genetteläistä narratologiaa, johon puolestaan perehdyn enemmän kappaleessa ‘3.4. Kerronta’.

Balin narratologia eroaa genetteläisestä “perinteisestä” narratologiasta siinä, että hän ottaa kerronnan tutkimiseen strukturalistisemmän näkökulman nimen omaan tarinan osalta. Tämä tarkoittaa sitä, että hän lähtee tutkimuksessa liikkeelle, ei niinkään tekstin tason elementeistä kuten narratologit yleensä, vaan tarinan tason elementeistä, rakennuspalikoista, joista niiden järjestelijä (kertoja tai, jos niin halutaan, tekijä) voi koota mieleisensä tarinan, tai ennemminkin joista tarina koostuu. Tätä vaihtoehtoista tutkimusta värittää sen vertautuvuus ihmisen arkielämän tutkimukseen tarinana.

Jos Balin strukturalistista narratologiaa sovelletaan teokseen *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, herää kysymys, mikä on teoksen tapahtumataso. Erotetaanko tällaisessa tutkimuksessa kirjeiden kirjoittamistasoa, ts. primääritarinaa muusta tapahtumisesta, joka tapahtuu upotuksissa? Bal kyllä kiinnittää huomiota upotusten mahdollisuuteen, mutta tarinan tapahtumaketjujen kokonaisuus muodostuu kuitenkin kaikilla tasoilla, välittämättä siitä, montako tasoa on ja mikä niistä on primäärinen. Näin ajatellen kaikkia tapahtumia tulkittaisiin lähtökohtaisesti samanarvoisina, ja vasta niiden tehtävä tarinan synnyssä määräisi niiden merkityksen.

Genetten narratologiassa, kerronnan eri tasoilla liikuttaessa, tapahtuminen on tavallaan automaattisesti eri arvoista eri tasoilla. Toisen tason tapahtumat asetetaan hierarkkisesti *ylemmälle* tasolle, mikä johtaa tulkinna helposti tapahtumien arvottamiseen sen mukaan, millä tasolla ne esiintyvät. Mikäli hyvin merkityksellinen tapahtuma esiintyy alemmalla tasolla, tämä on Genetelle merkki deviaatiosta, ja luo itsessään uusia merkityksiä. Balin tarjoaman vaihtoehdon etu on, ettei tällaista automaattista arvottamista tapahdu, vaan tapahtumat nähdään enemmän tai vähemmän merkityksellisinä juuri tarinan kannalta. Tapahtumat eivät ole 'synnynnäisesti' toistensa ylä- tai alapuolella, vaan tarinan kannalta 'mahdollisesti samanarvoisia'.

Balin strukturalistinen tutkimus lähtee siis liikkeelle tarinan tapahtumista. Hän käsittää tapahtumat prosesseina, muutoksena¹⁴. Tapahtumia sääteleviä seikkoja ovat muutos, valinta ja vastakkainasettelu (vastakkain joutuminen, kohtaaminen). Bal valottaa tapahtumista kieliopillisin termein: subjekti - predikaatti – objekti. Tällöin subjekti ja objekti ovat aktoreita, joilla on omat mahdolliset taustavoimansa niin myötä- kuin vastavaikuttiminakin.¹⁵ Aktorit eivät välttämättä ole yksittäisiä henkilöitä, vaan ne ovat pikemminkin toimivia ja vastaanottavia tahoja. Tarinan tutkimuksessa olisi siten tutkittava tapahtumien ja tapahtumasarjojen suhteita ja rakenteita, loogista ja kronologista suhdetta eri tapahtumien välillä. (Bal 1985, 13-18.) Niiden aktorien muodostamaa luokkaa,

¹⁴ Jaottelusta kahden tapahtumisen tyyppien välillä kerron tarkemmin kappaleessa '3.4.3. Kerronnan järjestys'.

¹⁵ Näitä vaikuttimia ovat 'auttaja' ja 'vastustaja', jotka eivät ole välttämättä henkilöitä, vaan

joilla on sama funktio fabulan kehityksen kannalta, Bal kutsuu 'aktantiksi'. Aktantti on täten tarinan osatekijä, joka liikuttaa tarinaa johonkin suuntaan. (Bal 1985, 25-26.)

Tapahtumisen suuntaa ohjailevaa muutosta voi teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* edustaa hyvinkin romaanin keskivaiheilla esiintyvä käännekohta, jossa peräkkäiset tapahtumat, Jacopon ja Teresan suudelma sekä Jacopon ratsastusonnettomuus (jonka tapahtuma-ajankohta, kuten tulemme huomaamaan, on pian suudelman jälkeen, vaikka siitä kerrotaankin vasta paljon myöhemmin), muuttavat lopullisesti Jacopon suhtautumisen tilanteeseensa. Vaikka kuolema nähdään koko teoksen mittaan yhtenä vaihtoehtona, sen väistämättömyyden Jacopo tajuaa vasta käännekohdan jälkeen. Muutos voi olla myös pienempi tai lyhemmin kerrottu, kuten Teresan naimisiinmeno. Valinta on esimerkiksi Jacopon päätös lähteä joksikin aikaa matkalle, jotta ei joutuisi vainotuksi. Toisaalta valinta voi olla laajempikin, kuten Jacopon valinta kuolla ja jättää Teresa. Jacopo yrittää peitellä tätä valintaansa vetoamalla väistämättömään kohtaloon, mutta se ei silti poista sitä tosiasiaa, että Jacopo surmaa itsensä tahdonalaisesti, eli oman valintansa tuloksena.

Roland Barthesin tapaan¹⁶ Mieke Bal esittää vielä oletuksen, että voisi olla olemassa jonkinlainen fabulan (tarinan) universaali malli. Tällöin tutkimus keskittyy arvioimaan yksittäisten tekstien yhteensopivuutta ja eroavaisuutta tästä universaalista mallista, ja yksittäiset tekstit saavat näin lisämerkityksiä. Fabulan universaalia mallia säätelee konventionaalisuus (sisältäen tradition ja genren säännöstön), totunnaisuus, loogisuus ja kausaalisuus. Jokainen fabula sisältää vähintään tietynlaisen 'narratiivisen syklin', joka koostuu vaiheista 1) mahdollisuus, 2) tapahtuma ja 3) prosessin tulos. Narratiivisen syklin muodostavat joko tilanteen parantumisen tai huonontumisen prosessit ja niiden yhdistelmät. Tällaiset narratiiviset prosessit voivat olla myös upotetuja toisiin prosesseihin, ja mikäli esimerkiksi teoksessa toistuvasti upotetaan tärkeät tapahtumat arkipäiväisiin prosesseihin, se voi kieliä fatalistisesta

kertovat enemmänkin tapahtumien ympärillä vallitsevista olosuhteista (Bal 1985, 30).

¹⁶ Ks. esim. Barthes, Roland, 1984 (1977), "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". Teoksessa *Image – Music – Text*, translated by Stephen Heath. New York: Hill and

elämänasenteesta. Upotetun ja primäärisen tapahtumasarjan välillä voidaan myös nähdä kausaalinen suhde. (Bal 1985, 18-22.) Upotuksista kerron lisää myöhemmin kappaleessa ‘3.4.1. Upotukset’, joka pohjautuu pääosin juuri Mieke Balin narratologialle.

3.2. Kertojat ja näkökulmat

Saariluoman mukaan 1700-luvulla muutoksen kokenut taidekäsitys näkyy kirjailijan aseman korostumisen lisäksi myös kertojan ja lukijan uudenaikaisissa rooleissa (Saariluoma 1999, 36). Toisaalla Saariluoma toteaa: “Päähenkilön autonomia todellisuutta tiedostavana ja sen ilmiöitä arvottavana subjektina on viety läpi [...] kerronnan tasolla” (Saariluoma 1989, 120). Mitä nämä yksilökeskeisemmät kertojan ja lukijan, tai ehkä paremminkin kertojan, yleisön ja henkilöhahmojen roolit sitten pitävät sisällään?

Pekka Tammi esittää tiiviisti pohjaa kertojateorialle. Hänen mukaansa kertoja, henkilöt ja teksti ovat hierarkkisessa suhteessa siten, että fiktiiviset henkilöt eivät yleensä voi havaita kertojaa, toisaalta taas kertoja ei tavallisesti tiedä olevansa itsekin tekstin kuvauksen kohde. (Tammi 1992, 12.) Genetten kertojateoria pohjautuu kerronnan tasoille. Tämä erottelu eroaa hieman siitä kerronnan tasojen erottelusta, joka on Pekka Tammen narratologian pohjana. Tammen tasot ovat tekstissä muodostuvia tasoja, joilla kullakin voidaan melko itsenäisesti soveltaa narratologian käsitteitä, kun taas Genetten tasot keskittyvät itse kerrontaan ja kerronnan ja tekstin suhteeseen. Näitä kerronnan tasoja Genette esittää kolme: ekstradiegeettinen, diegeettinen (eli intradiegeettinen) ja metadiegeettinen. Ekstradiegeettinen taso on kerronnan ulkopuolelle jäävä taso ja (intra-)diegeettinen taso on itse kerronnan taso. Metadiegeettinen taso taas kertoo diegeettisen tason kerronnan sisällä tapahtuvasta kerronnasta, toisen asteen kerronnasta. (Genette 1972, 138-143.)

Ylläolevaan kerronnan tasojen erotteluun perustuen Genette erottaa fiktiivisissä teksteissä neljä kertojatyyppeä: ensinnäkin hän puhuu 'ekstradiegeettis-heterodiegeettisestä' kertojasta. Tämä tarkoittaa ensimmäisen asteen kertojaa, joka kertoo tarinaa, jossa ei itse ole mukana. Toiseksi Genette mainitsee 'ekstradiegeettis-homodiegeettisen' kertojan (ensimmäisen asteen kertoja kertoo tarinaa, jossa on itse mukana). Kolmas kertojatyyppe on 'intradiegeettis-heterodiegeettinen' kertoja (toisen asteen kertoja kertoo tarinaa, johon ei itse yleensä osallistu). Viimeinen tyyppi on nimeltään 'intradiegeettis-homodiegeettinen' kertoja, eli toisen asteen kertoja, joka kertoo omaa tarinaansa. (Genette 1972, 255-256.)

Jacopo Ortis, kirjeiden kirjoittaja, on teoksessa toisen asteen kertoja, joka kertoo tapahtumista, joiden päähenkilö hän on itse. Toisin sanoen hän on intradiegeettis-homodiegeettinen kertoja. Lorenzo Alderani, kirjeiden vastaanottaja ja julkaisija, on puolestaan ekstradiegeettis-homodiegeettinen kertoja, koska on itse mukana henkilönä kirjeiden tasolla, mutta toisaalta myös hallitsee teoksen kokonaisuutta julkaisijan ominaisuudessaan. Kerronnan tason pohdinta tuottaa pienen määrittelyongelman teoksen *Ultime lettere di Jacopo Ortis* osalta. Primäärikerronnan tasona pidän Lorenzo-kertojan kertomaa tasoa, kun taas Jacopo-kertojan kertoma taso on upotettu primääritarinan sisälle. Ongelmaksi muodostuu Jacopon kerrontataso. Jacopo-kertoja kertoo kirjeissään samasta tasosta, jolla myös itse kirjeiden kirjoittamisakti tapahtuu. Näin voi sanoa kirjeiden sisällön viittaavan tavallaan oman tasonsa yläpuolella olevaan tasoon, tapahtumien tasoon, johon myös kirjeenkirjoittaminen tapahtumana kuuluu. Tässä siis Jacopo-kertoja tietää olevansa oman kerrontatasonsa kuvauksen kohde, vaikkei myöhemmästä Lorenzon kuvauksesta mitään tiedäkään.

Kertojan on kerrottava joko ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita kieliopillista valintaa, vaan valintaa kahden kerronnallisen asenteen välillä (Genette 1972, 251-252.) Samaa painottaa myös Mieke Bal. Hänen mukaansa kieliopillisesti ajatellen kertoja on aina 'minä', mutta termit 'minä-muotoinen kertoja' ja 'hän-muotoinen kertoja' viittaavat kerronnan kohteeseen (Bal 1985, 122). Koska teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on

vain minä-muotoista kerrontaa, eli kertojan omiin kokemuksiin pohjautuvaa kerrontaa, keskityn tässä tutkimuksessa ainoastaan siihen.

Genetten mukaan minä-muotoista kerrontaa on olemassa kahdentyyppistä: a) sellaista, jossa kertoja ei itse sisälly tarinaan, jota kertoo (=heterodiegeettinen kerronta), tai b) sellaista, jossa kertoja on itse yksi tarinan henkilöistä (=homodiegeettinen kerronta). Näistä jälkimmäinen jakautuu vielä kahteen ryhmään, nimittäin niihin kertojiin, jotka kertovat tarinaa, jossa ovat itse päähenkilönä sekä toisaalta niihin kertojiin, jotka ovat tarinassaan sivullisen tarkkailijan roolissa. Jos kertojan läsnäolo voikin olla eriasteista tapauksesta riippuen, Genette huomauttaa, että poissaolo on aina absoluuttista. (Genette 1972, 252-253.) Hierarkkisen kerrontatason eron ohella *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on nähtävissä myös toinen kahden kertojan rooleja erottava tekijä: Jacopo kertoo tarinaa, jossa on itse päähenkilönä, kun taas Lorenzo jää minä-muotoisessa kerronnassaan sivustakatsojan rooliin.

Mikä sitten on kertojan funktio kerronnallisena konstruktiona? Genette erottaa viisi mahdollista kertojan funktiota. Ensimmäinen, tärkein ja lähes itsestäänselvä funktio on tarinan kertominen. Jotta kerrontaa voisi yleensäkin olla, on aina oltava joku, joka kertoo. Toinen kertojan funktio on tarinan järjestäminen. (Genette 1972, 261-263.) Kertoja, niin abstraktio kuin onkin, on juuri se taho, jonka harteille säilytetään koko tarinan kulun ohjaus ja järjestäminen. Nämä kaksi funktiota lienevät melko selviä, eikä niitä ole aiheellista kyseenalaistaa. Loput kolme funktiota eivät kuitenkaan välttämättä aina toteudu kaikessa kerronnassa.

Kolmas kertojan funktio Genetten mukaan on kommunikaatio. Tämä tarkoittaa kahden tason keskinäistä kommunikointia siten, että kertoja pitää yllä kerronnallista yhteyttä kerrotun kanssa. Tämä funktio korostuu kirjeromaanissa, etenkin sellaisissa (kuten *Ultime lettere di Jacopo Ortis*), joissa vastaanottajan kirjeiden puuttuminen on itsessään kanssakäymisen toteutumista dominoiva elementti. Neljäs funktio kertojalle on emotiivinen funktio. Tässä kertojan asenne ja affektiot tarinaa ja sen tapahtumia kohtaan nousevat esille, joko yleisön hyväksyttäväksi tai tyrmättäväksi. Yleensä kertojalla on kuitenkin jonkinlainen

asenne kertomaansa tarinaan. Tämä asenne pyrkii muokkaamaan lukemisprosessia ja tulkintaa suuntaan tai toiseen. Viidentenä ja viimeisenä kertojan funktiona Genette mainitsee ideologisen funktion, jolloin kyse on siis enemmän tai vähemmän opettavasta funktiosta. (Genette 1972, 261-263.) Kuten edellinenkin funktio, se voi ohjata tekstin lukemista ja tulkintaa haluamaansa suuntaan, joko oikeaan suuntaan tai tietoisesti 'harhaan', jolloin herää kysymys kertojan epäluotettavuudesta. Ideologinen funktio ei toteudu suinkaan kaikessa kerronnassa. Kuitenkin voidaan pohtia, onko edes olemassa kertojaa ilman minkäänlaista ideologiaa tai arvomaailmaa.

Kertojen lisäksi tuon tässä esille näkökulman käsitteen, jota Genette selvittää *Figures III*:ssa. Herää kysymys, kuinka kerronnan näkökulma saadaan selville. On otettava huomioon sekä kerronnan perspektiivi että etäisyys kerrontahetkestä. Genette huomauttaa, että narraatio voi antaa vain mimesiksen illuusion, koska tapahtumien kerronta ei voi tapahtua samassa muodossa kuin itse tapahtumat. Oletettu ei-verbaalinen tapahtuma on muutettava verbaaliseksi ja on tavallaan teeskenneltävä, että kertoja puhuu koko ajan, kertoo tapahtumat. On syytä tutkia kertojan läsnäolon astetta, joka voidaan ilmaista myös yksinkertaisemmalla termillä 'ääni'. (Genette 1972, 183-187.) Genetten mukaan on pohdittava, missä persoonassa kertoja kertoo ja onko kertoja ulkopuolinen vai tarinan sisällä oleva henkilö. (Genette 1972, 203-206.) Kuten edellä totesin, kerronta on läpi romaanin *Ultime lettere di Jacopo Ortis* minä-muotoista, sillä molemmat kertojat ovat tarinan sisäisiä kertojia. Lorenzo tosin keskittyy pääasiassa Jacopon toimiin, ja silloin tällöin hänen kerrontansa lähenee hän-muotoista kerrontaa. Näin käy usein sellaisissa tapauksissa, joita Lorenzo ei itse ole ollut todistamassa, ja joista hän siis voi kertoa vain toisen käden tietoa.

Genette puhuu samassa yhteydessä myös fokalisaatiosta eli kerronnan suodattumisesta jonkun henkilön näkökulman läpi. Tällöin on painotettava kysymyksiä "kuka näkee" viittaamassa fokalisaatioon ja "kuka puhuu" viittaamassa kertojaan. Genette jakaa eri fokalisaatiotilanteet kolmeen ryhmään: ensinnäkin voi olla olemassa kerrontaa, jossa ei ole lainkaan varsinaista fokalisaatiota, tällöin on kyseessä 'nolla-fokalisaatio'. Toinen fokalisaation jaon

käsitteistä on 'ulkoinen fokalisaatio'. Tässä tapauksessa fokalisoijana ja tekstin suodattajana on joku tarinan tason ulkopuolinen taho. Kolmanneksi Genette erottaa 'sisäisen fokalisaation', jonka hän puolestaan jakaa kolmeen alaryhmään, a) kiinteään, b) vaihtelevaan ja c) moninkertaiseen fokalisaatioon. Sisäisessä fokalisaatiossa fokalisoijana toimii joku teoksen sisäisen maailman henkilöistä. (Genette 1972, 206-207.)

Mikäli sisäinen fokalisaatio on kiinteä, pysyy fokalisoija samana koko teoksen ajan, mikäli taas vaihteleva, fokalisoija vaihtelee teoksen mittaan. Fokalisaation vaihdoksen voi tunnustaa siitä, että kerronnassa annetaan joko vähemmän informaatiota kuin teoksen tulkinnan kannalta oikeastaan olisi tarpeellista tai enemmän informaatiota kuin edellisen fokalisoijan näkökulmasta olisi ylipäätään mahdollista antaa. Moninkertaista sisäistä fokalisaatiota voi esiintyä esimerkiksi juuri kirjeromaaneissa. Tällöin sama asia tai tapahtuma kerrotaan useasta eri näkökulmasta, mikä edellyttää tietenkin tapahtuman toistoa kerronnassa.¹⁷ (Genette 1972, 206-211.)¹⁸ Näkökulman kysymyksiä käsittelemme sekä Jacopo-kertojan että Lorenzo-kertojan osalta erikseen.

Genette kiinnittää huomiota vielä siihen seikkaan, että kerronnan on aina tapahduttava jossain tietyssä ajassa. Tästä johtuen kertojan ja kerrotun tapahtuman välille syntyy aina ajallinen suhde. Ainakin läntisessä traditiossa kertojan aseman temporaalinen määrittely on ollut tärkeämpää kuin spatiaalinen, tilallinen määrittely. Tästä syystä tutkijan huomio suuntautuu tavallisesti kertojaan ja kerronnan aikaan suhteessa tarinan tapahtuma-aikaan. (Genette 1972, 228.) Kerronnan aikaa ei välttämättä suoraan ilmaista tekstissä, mutta siitä on poikkeuksetta implisiittisiä viittauksia, kuten kerronnan aikamuoto ja tarinan aikaa tarkentavat sanat (esim. "kauan sitten"), jotka samalla luovat ajallisen suhteen myös kerronta-aikaan. Genetten mukaan tarinan ja kerronnan kestojen yhtäläisyys tarkoittaa yleensä myös pientä ajallista etäisyyttä tarinan tapahtumisen ja kertomisen välillä (Genette 1972, 232). Tätä voi verrata

¹⁷ Näin ei kuitenkaan ole laita teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, sillä kirjetason kertojia on vain yksi, Jacopo.

¹⁸ Ks. myös Saariluoma, Liisa, 1987, "Narratologia ja historia". Teoksessa *Kirjallisuus? Tutkimus? Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 41*, Anttila, Jaana (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

arkielämään: mitä lähempänä ajallisesti jokin tapahtuma on, sitä tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin sen muistaa kertoa. Kerronnan ajallisiin suhteisiin perehdyn kuitenkin enemmän kappaleissa ‘3.4.1. Kerronnan kesto’ ja ‘3.4.2. Kerronnan järjestys’.

Kerronnan paikka on harvoin määritelty, vaikka se kenties joissain tapauksissa toisikin vivahteikkaan lisän tarinan tason ja kerronnan tason välille. Teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on siis tässä suhteessa harvinainen tilanne. Jacopon kerronnan paikka on useimmiten jollain tavoin määritelty. Kerronnan paikan voi ilmaista Jacopo itse kirjeensä ylänurkassa päiväyksen yhteydessä tai kirjeensä sisällössä: “Alessandria, 29 Febbraro” (UL, 112)¹⁹ tai “Ti scrissi da Parma; e poi da Milano il dì ch’io ci giunsi [...]” (UL, 89)²⁰. Jacopon kirjeen kerronnan paikan voi kertoa myös Lorenzo ensimmäisen tason kertojana selvittäessään lukijalle Jacopon kirjeiden kirjoittamistilanteita: “Tornò a piedi a’ colli Euganei, e ricominciò a scrivere” (UL, 131)²¹. Lorenzon kerrontapaikka sen sijaan jää lukijalle arvoitukseksi. Kerrontapaikkaa käsittelen enemmän tuonnempana.

¹⁹ “Alessandria, 29. II.” (JOVK, 177).

²⁰ “Kirjoitin sinulle Parmasta ja toisen kerran Milanosta heti tänne saavuttuani [...]” (JOVK, 141).

3.2.1. Lorenzo-kertoja

*Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on siis kaksi kertojaa. Teoksen primääritasolla kertojana on Lorenzo Alderani, joka on teoksen sisäiskertojan Jacopon Ortisin kirjeiden vastaanottaja, ja julkaisee nämä kirjeet toimittajan ominaisuudessa. Giuseppe Nicoletti esittää kirjeromaaneissa esiintyvien toimittajatyyppeiden kaksi ääripäätä. Ensinnäkin toimittaja saattaa olla täysin tietämätön asioiden kulusta. Hänen tehtävänä on vain julkaista kirjeet. Silloin kuva tapahtumista muodostuu lukijalle yksinomaan kirjeiden perusteella. Toisaalta toimittaja voi olla kaikkietävä kertoja, joka hallitsee teoksen kokonaisuutta. (Nicoletti 1978, 61.)

Lorenzo-kertojan voi sanoa olevan kaikkietävä kertoja. Hän hallitsee koko teosta niin kerronnan osalta kuin tarinan tasollakin. Lorenzo on voinut muuttaa oman tahtonsa mukaan tarinan eri osia vaikkapa paremmin toisiaan täydentäviksi. Hän on myös voinut jättää pois jotain olennaista, joka olisi ehkä antanut lukijalle ikävän kuvan Jacoposta, vaikka vannonkin julkaisevansa kaiken saatavilla olevan materiaalin. Vaikka Lorenzo-kertoja onkin kaikkietävän kertojan roolissa teoksen tasolla, hän ei kuitenkaan ole sitä tarinan tasolla. Hän ei tiedä kaikkea, mitä Jacopolle on tapahtunut, hän voi kertoa vain sen, mitä hän kirjeiden perusteella ja toisten henkilöiden kertomuksista on voinut päätellä. Lorenzo on itse asiassa ollut melko harvoin omin silmin todistamassa tapahtumia, joista hän kertoo. Hänen julkaisemansa Jacopon kirjeet eivät kenties olekaan pätevä raportti Jacopo Ortisin viimeisistä elinkuukausista. Ne ovat vain raportti siitä, mitä Lorenzon on haluttu tietävän tapahtumista. Lorenzo tietää kaiken julkaisemistaan kirjeistä, mutta ei kaikkea niiden taustoista.

Kirjeromaanissa toimittajan hahmo esiintyy kuin edustaen itse tekijää, mutta toimii kuitenkin teoksen varsinaisena kertojana.²² Hän saattaa esimerkiksi selvittää esipuheessa, kuinka löysi kirjeet, jotka siis täten julkaisee. Usein kertoja myös selvittelee syitä kirjeiden julkaisemiselle, jopa puolusteluja. Hän on

²¹ “Hän kulki jalan Euganiaan ja alkoi uudelleen kirjoittaa: [...]” (JOVK, 206).

²² Lorenzo-kertoja on aikaisemmassa tutkimuksessa yhdistetty usein itse Foscolon persoonaan (ks. esim. Martelli 1977, 29). Tätä tulkintamallia en kuitenkaan voi suositella.

syntakeeton: hän ei vastaa kirjeiden sisällöstä. Tavallista on, että tämä kertoja ilmenee kirjeromaanissa toimittajan tai kustantajan roolissa. Jyrki Nummen mukaan tämä toimittaja ei ole vastuussa kirjeiden kirjoittamisesta, vaan ainoastaan niiden kokoamisesta ja järjestelystä. Toimittaja on teoksessa neutraali henkilöahmo, jolla on vain välittävä tehtävä. Toimittajan läsnäolo on samalla lukijalle todiste siitä, että kirjeet, ja samalla koko niiden kertoma tarina, ovat todellisia eivätkä fiktiivisiä. (Nummi 1986, 88.)

Nummen väite ei päde täysin teokseen *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Kyseisessä teoksessa nimittäin ‘toimittaja’, Lorenzo, ei suinkaan jää pelkästään neutraalin välittäjän asemaan. Päähenkilön uskottuna ystävänä hän myös ottaa kantaa ja heijastelee ystävänsä tunnelmia, jos ei aivan suoraan, niin ainakin välillisesti. Nicolettin mukaan juuri tässä on *Ultime lettere di Jacopo Ortis*in rakenteellinen uutuusarvo: aikaisemmissa kirjeromaaneissa toimittaja jäi ulkopuoliseksi hahmoksi, mutta Foscolo ymmärsi luoda myös toimittajalle historiallisen ulottuvuuden, aktiivisemmän roolin teoksessa, ja täten todellisuusilluusio vahvistui (Nicoletti 1978, 65). Jacopon elämäntarina ei ole Lorenzolle yhdentekevä. Tämä käy ilmi jo sentimentaalisesta esipuheesta, jossa Lorenzo-kertoja kirjoittaa:

Pubblicando queste lettere, io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta; e di consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura (UL, 3).²³

Esipuheen alla on nimi “Lorenzo Alderani”. Esipuhe valmistele lukijaa teoksen vastaanottoon. Lukijan suora puhuttelu toisaalta etäännyttää kertojaa tulevasta kirjemuotoisesta tekstimateriaalista, toisaalta taas lähentää lukijan ja tekstin suhdetta: lukija otetaan mukaan tekstiin jo kirjoitusprosessissa.

Entä onko Lorenzon hahmo sitten yhtä aikaa sekä kirjetasolla oleva henkilö (kirjeiden vastaanottaja) ja teoksen tasolla toimiva kertoja? Vaikka kyseessä on nimellisesti sama henkilöahmo, ei näitä kahta toimijaa voi liittää yhteen, sillä ne toimivat teoksessa eri rooleissa ja eri tasoilla. Kertoja-Lorenzo ei siis voi

²³ “Julkaisemalla nämä kirjeet koetan pystyttää muistopatsaan unhoon jääneelle hyveelle ja pyhittää ainoan ystäväni muistolle ne kyyneleet, joita minun ei ole sallittu vuodattaa hänen haudallaan” (JOVK, 13).

kirjetasolla avata suutaan henkilöahmo-Lorenzona. Näitä kahta roolia ei voi kuitenkaan täysin erottaakaan toisistaan. Pidän parhaana ratkaisuna sitä, että nämä kaksi Lorenzon roolia, 'kertoja' ja 'henkilöahmo' käsitetään saman hahmon kahdeksi eri funktioksi.

Lorenzon kerronnan näkökulma on hankalampi selvittää. Hänen kertomaansa tekstiä hallitsee Lorenzo-hekilöahmon näkökulma, mutta fokalisaatio vaihtuu aina niissä kohdin, kun jollain muulla havainnoijalla on Jacopon tarinasta painavampaa tietoa. Kun Lorenzo-kertoja kertoo, mitä joku muu teoksen henkilöahmo on hänelle Jacoposta kertonut, vaihtuu myös fokalisaatio tämän sisäkkäisen kertojan fokalisaatioksi. Esimerkiksi kun Lorenzo kertoo, mitä on kuullut Jacopon käynnistä kirkon ovella tämän toiseksiviimeisenä elinpäivänä, hän joutuu turvautumaan siihen, mitä on kuullut papilta, joka puolestaan on kuullut tapauksesta kellonsoittajalta:

Un vecchio sacerdote [...] venne quella sera e ci narrò, come Jacopo era andato alla chiesa dove Lauretta fu sotterrata. Trovatala chiusa, voleva farsi aprire a ogni patto dal campanaro; e regalò un fanciullo del vicinato perché andasse a cercare del sagrestano che aveva le chiavi. S'assise, aspettando, sopra un sasso nel cortile. Poi si levò e s'appoggiò con la testa su la porta della chiesa. Era quasi sera; quando accorgendosi di gente nel cortile, senza più aspettare, si dileguò. Il vecchio sacerdote aveva risaputo queste cose dal campanaro. (UL, 129.)²⁴

Näin moninkertaisen kerrontavyyhdin pohjalta on hankala lähteä etsimään varsinaista fokalisoijaa, sillä itse kerrottu tarina on suodattunut jo kolmen henkilön näkökulman läpi. Ensimmäinen fokalisoija, kellonsoittaja, on valikoinut kerrottavakseen tapahtumasta tietyt piirteet ja kertonut ne niin kuin on halunnut. Toinen fokalisoija, vanha pappi, kertoo henkilöahmo-Lorenzolle, ehkä päivitellen, mitä on kellonsoittajalta kuullut. Kolmas fokalisoija, Lorenzo-kertoja, kertoo tarinan yleisölle kenties muuttaen sitä vastaamaan paremmin kirjeiden ja omien kommenttiansa muodostamaa kokonaiskuvaa Jacopon henkilöstä.

²⁴ "Muuan vanha pappi [...] kertoi meille illalla, että Jacopo oli mennyt kirkkoon, jossa Lauretta on haudattu. Ovi oli suljettu, mutta hän vaati kellonsoittajaa välttämättömästi avaamaan sen. Tämä lähetti erään läheisyydessä asuvan pojan hakemaan avaimia lukkarilta. Jacopo istui odottaen kivellä etupihassa. Sitten hän nousi ylös ja nojasi päätään kirkon porttia vasten. Oli jo melkein ilta, väkeä alkoi kokoontua etupihaan, ja hän lähti pois odottamatta enää. Kellonsoittaja oli kertonut nämä asiat vanhalle papille." (JOVK, 204.)

Jos tilannetta analysoidaan vielä tarkemmin, voidaan sanoa, että mahdollinen (ja todennäköinen) näkökulman vaihdos on voinut tapahtua myös Lorenzon kahden roolin välillä. Henkilöhahmon roolissa toimiva Lorenzo näkee tilanteen todennäköisesti eri tavoin kuin kertojan rooliin asettunut Lorenzo. Tähän oletettuun näkökulman hienoiseen muutokseen on vaikuttanut etupäässä ajan kuluminen ja Lorenzon oman näkökulman muuttuminen ajallisen etäisyyden lisääntyessä. Kun Lorenzo on kuullut kerrottavan Jacopon viime päivien vaiheita, hän on saattanut tulkita ne toisin kuin myöhemmin niistä kertoessaan.

Tässä tilanteessa on huomioitava, että nämä tekijän muodostamat monikerroksiset kerrontarakenteet ovat kuitenkin vain keinotekoisia konstruktioita. Jos ajatellaan, että analysoitava tapahtuma on se, kuinka Jacopon käynti kirkolla teoksessa nähdään, edellä esittämäni monikerroksinen fokalisaatio pitää paikkansa. Jos sen sijaan analysoitavana tapahtumana pidetään sitä, että kellonsoittaja on kertonut papille, joka on kertonut Lorenzolle, että Jacopo on käynyt kirkolla, koko tapahtuman fokalisoijana toimii vain Lorenzo. Kyse on siitä, kuinka syvälle haluamme tekstiin upota ja miltä tasolta tahdomme tekstiä tulkita.

3.2.2. Jacopo-kertoja

Siinä missä Lorenzo antaa tapahtumille ulkoiset puitteet, Jacopo-kertoja avaa lukijalle päähenkilön sisäisen maailman. Jacopo eroaa Lorenzosta kertojana ilmeisimmin siten, että hänen kerrontansa tapahtuu hierarkkisesti eri tasolla. Jacopo on teoksessa toisen asteen kertoja, eli hänen kerrontansa on teoksen sisäistä kerrontaa, mutta koska hän on teoksen päähenkilö, on hän teoksessa huomattavasti enemmän esillä kuin Lorenzo. Kirjeromaanin kerronta on minämuotoista, kirjoittaja on yleensä itse tarinansa sankari. Jacopo-kertojan kielellinen tyyli eroaa Lorenzon hieman asiallisemmasta, raportoivasta tyylistä. Koska Jacopo kirjoittaa ystävälleen, hänen kirjeensä ovat tunnepitoisia ja usein jopa päätöksellisiä. Kuten Giuseppe Nicoletti huomauttaa, Jacopo antaa itsestään sisäisen kuvauksen ja Lorenzo kuvaa häntä ulkopuolelta (Nicoletti 1978, 68).

Genette analysoi lyhyesti kirjeromaanissa tai päiväkirjateoksessa esiintyvän kirjoittajan kerrontaa. Varsinaista juonta ylläpitävä kerronta tapahtuu yleensä menneessä aikamuodossa siten, että se jaksottuu tarinan tapahtumien väliin eräänlaiseksi välittömäksi raportiksi. Jos kirjeromaanissa on useita kirjeenkirjoittajia, kerronta voi limittyä, kun sama tapahtuma kerrotaan usealla suulla, ja palata juonen kannalta jo edempää taas takaisin taaksepäin. (Genette 1972, 229.) *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa tätä ilmiötä ei suoranaisesti ole, sillä kirjeenkirjoittajia on vain yksi. Sen sijaan voidaan samantapainen ilmiö tunnistaa Jacopo-kertojan ja Lorenzo-kertojan välisessä vuorottelussa teoksen loppupuolella.²⁵ Ensin Jacopo kertoo kirjeessään Lorenzolle käynnistään Teresan luona (UL, 123-124)²⁶, tämän jälkeen Lorenzo-kertoja kirjoittaa: ”Pare ch’esso abbia vegliato l’intera notte; perché allora scrisse la lettera precedente [...]” (UL, 125)²⁷. Lorenzon kertoma lyhyt tiivistelmä Jacopon yöstä sisältää ajallisesti myös sen ajanjakson, jossa Jacopo on kirjoittanut edellisen kirjeen ja pohtinut siinä esittämiään asioita.

Jacopo-kertojan kohdalla erityisen mielenkiintoinen on näkökulman kysymys. Genette jatkaa kirjeromaanin kerronnan luonnehdintaa siten, että kirjeromaanissa kertoja (siis sisäiskertoja kuten Jacopo) on yhtä aikaa sekä henkilöhahmo, joka on kokenut kerrottavat tapahtumat, että jo jotain muuta. Tapahtumat, joista tämä sankari kertoo, ovat kerrontahetkellä yleensä jo menneisyyttä, ja ajallisen etäisyyden vuoksi sankarin näkökulma tapahtuneeseen on saattanut muuttua tai muovautua uudelleen. Kun sisäiskertoja, eli kirjeiden kirjoittaja, kertoo menneistä tapahtumista, läsnä ovat yhtä aikaa sekä kertojan että henkilöhahmon fokalisaatiot. (Genette 1972, 230.) Kun teoksen päähenkilö toimii myös kertojana, on erotettava toisistaan ‘kertova minä’ ja ‘kerrottu minä’ (Genette 1972, 259-260). Kertoja-sankarin ja kokija-sankarin välille ei siis voida tässääkään vetää yhtäläisyysmerkkiä. Toisaalta niitä ei voi myöskään täysin

²⁵ On kuitenkin muistettava, että Lorenzo kertoo tapahtumista pitkäkhön ajallisen etäisyyden takaa, kun taas Jacopo kertoo senhetkisistä tunteistaan.

²⁶ JOVK, 194-195.

²⁷ “Nähtävästi hän valvoi koko yön, kyhäten tässä aikaisemmin esitetyn kirjeen, ja aamun koitossa hän herätti palvelijan [...]” (JOVK, 197).

erottaa toisistaan: vain rooli on eri ja siksi myös näkökulma saattaa olla eri²⁸.

Kun Jacopo kertoo Lorenzolle suudelmastaan Teresan kanssa, on hänen kerrontaansa todennäköisesti värittänyt tunne, joka on syntynyt hänen mielessään itse tapauksen ja kerronnan välisenä ajanjaksona, mutta jota hän ei vielä varsinaisella tapahtumahetkellä tuntenut, ei ainakaan samalla tavalla. Tapahtuma on siis ”mennyttä aikamuotoa”, sen herättämä tunne taas ”preesensia”²⁹ (preesensin sisältäessä niin tapahtumahetkellä koetun tunteen kuin sen jälkeenkin syntyneet tunteet yhteen sulautuneina).

[...] a che non venne la morte? e l'ho invocata. Sì; ho baciato Teresa; i fiori e le piante esalavano in quel momento un odore soave; le aure erano tutte armonia; i rivi risuonavano da lontano; e tutte le cose s'abbellivano allo splendore della Luna che era tutta piena della luce infinita della Divinità. Gli elementi e gli esseri esultavano nella gioja di due cuori ebbri di amore [...]. (UL, 56.)³⁰

Genette lisää, että etenkin 1700-luvun romaanissa otettiin huomioon tämä narratiivinen tilanne, ja pyrittiin mahdollisimman pieneen ajalliseen etäisyyteen tapahtumien ja kerronnan välillä (Genette 1972, 230). Mitä pienempi ajallinen etäisyys tapahtumisen ja kerronnan välillä on, sitä vahvemman todellisuusilluusion kertoja voi saada aikaan ja sitä lähemmäs myös lukijan oletetaan pääsevän henkilöihahmon todellista, suodattamatonta ja spontaania minää.

²⁸ Näin ei kuitenkaan välttämättä ole. Mutta koska henkilöihahmo - saatikka sitten fyysinen lukija – ei voi tätä itsekään varmasti tietää (koska ei pääse koskaan takaisin autenttiseen kokemustilanteeseen), on oletettava, että näkökulma on voinut vaihtua.

²⁹ ”Preesens” ei viittaa tässä kieliopilliseen aikamuotoon.

³⁰ ”Kuinka hartaasti olisinkaan tahtonut kuolla tuolla autuaalla hetkellä. Suutelin Teresaa, ja samalla virtasi kukista ja yrteistä vastaamme ihana tuoksu, koko ilma oli täynnä sulosäveliä, kaukaa kuului purojen sorina, ja kuu, täynnä jumaluuden ääretöntä valoa, kaunisti säteillään olevaisuutta. Kaikki luonto ja itse alkuaineetkin riemuitsivat kahden sydämen onnen

3.2.3. Puhutun kerronta ja näkökulma

Kerronnallinen erityistilanne, jossa kertojan ja näkökulman rooli tulee korostuneesti esille, on puheen kerronta. Genetten mukaan kertoja ei voi koskaan lausua sankarin vuorosanoja (vaikka kertoja ja sankari olisivatkin yksi ja sama henkilö). Jos kertoja kertoo puhutusta, on kyseessä välttämättä aina lausuttujen sanojen kopioiminen ja muuttaminen kirjoitettuun muotoon, muuttaminen kenties myös tulkinnallisista eroista johtuen eri muotoon kuin alkuperäiset sanat. (Genette 1972, 189.) Tästä syystä kertojan näkökulma voi muuttaa lainattujen sanojen asiasisältöä suurestikin.

Genette erottaa kolme kirjoitetun puheen tilaa: ensin hän mainitsee 'kerrotun puheen', joka on puheen tiloista etäisin suhteessa autenttiseen puhumistilanteeseen. Samalla kertojan rooli puhutun esittäjänä on vahvimmillaan. Tässä voi tulla kyseeseen myös narratavoitu sisäinen diskurssi. (Genette 1972, 189-191.) Tätä puheen kerronnan muotoa ei juurikaan *Ultime lettere di Jacopo Ortis*stä löydy. Esitän kuitenkin yhden tapausta selventävän esimerkin. Tässä otteesta Lorenzo kertoo Jacopon viimeisestä käynnistä äitinsä luona: "Sforzavasi nondimeno di discorrere; e rispondendo a sua madre intorno al suo viaggio, sorridea spesso di un mesto sorriso tutto suo" (UL, 128)³¹. Tämä teoksessa harvinainen puheen kerronta on yksinomaan Lorenzo-kertojan vastuulla.

Toinen puheen kerronnan tilanne tulee jo lähemmäksi puhetilannetta. Kyse on epäsuorasta kerronnasta. Tätä muotoa löytyy teoksesta jo paljon enemmän. Se vaihtelee lähes tasa-arvoisesti kolmannen puheen kerronnan vaihtoehdon, suoran lainauksen kanssa. Epäsuorassa kerronnassa kertojan läsnäolo on vielä havaittavissa, vaikka sen rooli heikkeneekin kerrottuun puheeseen verrattuna. (Genette 1972, 191-192.) Jacopo kertoo kirjeessään keskustelustaan Teresan kanssa, aiheena on Teresan isä: "Teresa qualche giorno dopo mi raccontò, com'ei dotato d'un'anima ardente visse sempre consumato da passioni infelici [...]"

täydellisyydestä." (JOVK, 95-96.)

³¹ "[...] hän yritti keskustella vilkkaasti. Hän kertoi äidilleen matkansa tarkoituksesta ja hymyi usein omalla alakuloisella tavallaan." (JOVK, 202.)

(UL, 15)³². Tästä eteenpäin Jacopo oletettavastikin haluaa jatkaa, mitä Teresa on kertonut, mutta Jacopon oma näkökulma on voimakkaasti värittänyt ja ehkä vääristänytkin Teresan puheenvuoroa:

[...] sbilanciato nella sua domestica economia per troppa magnificenza; perseguitato da quegli uomini che nelle rivoluzioni piantano la propria fortuna su l'altrui rovina, e tremante pe' suoi figliuoli, crede di provvedere allo stato di casa sua imparentandosi a un *uomo di senno*, ricco, e in aspettativa di una eredità ragguardevole [...] (UL, 15)³³.

Nämä vuorosanat lienevät sekoitus Teresan sanoista ja Jacopon omista mielipiteistä. Tuskinpa vanhempiaan rakastava ja kunnioittava tytär arvostelisi isäänsä näin ankarasti.

Kuinka on sitten suorien lainauksien laita kertojan näkökulman suhteen? Suora lainaus on Genetten mukaan puheen kerronnan mimeettisin muoto, eli se pyrkii jäljittelemään mahdollisimman tarkasti sitä, mitä puhumistilanteessa on sanottu (Genette 1972, 192-193). Suoraa lainausta on siis teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* suurin piirtein yhtä paljon kuin epäsuoraakin, jos ei jopa enemmänkin. Suoran lainauksen rooli on tavoittaa mahdollisuuksien mukaan aidot puhumistilanteet, henkilöhahmojen tarkat sanamuodot ja niiden vivahteet. Tällaisena elementtinä suora lainaus osittain pyrkii tässäkin teoksessa toimimaan.

Suoraa lainausta on teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* kuitenkin niin paljon, ettei sen kaiken sanotun täsmällinen jäljentäminen monien päivienkin jälkeen ole voinut olla mahdollista. Tässä suoran lainauksen ensisijainen funktio on siis saada aikaan todellisuusvaikutelma, saada lukija näkemään tilanteet elävinä edessään. Kertoja ei ota lainauksista sitä vastuuta, joka hänelle kuuluisi. Tämä vastuu on pyritty hälventämään kirjemuodon tuttavallisuudella: mistään virallisesta selonteosta ei ole kyse. Suorat lainauksetkin kertovat lopulta enemmän kertojasta ja sen mahdollisesta epäluotettavuudesta kuin varsinaisista autenttisista (mutta kuvitteellisista) kommunikaatiotilanteista. Suoralla

³² “Teresa kertoi minulle muutamia päiviä myöhemmin, että turmiolliset intohimot aina olivat raadelleet hänen isänsä levotonta sielua” (JOVK, 32).

³³ “Pilattuaan taloudellisen asemansa liiallisella komeudenhalulla hän on joutunut noiden roistojen uhriksi, jotka vallankumouksellisina aikoina rikastuvat kanssaihmistensä perikadon kustannuksella. Nyt hän, pelolla ajatellen lastensa tulevaisuutta, toivoi voivansa parantaa kaikki järkevän, varakkaan ja suuren perinnön toivossa elävän vävyn avulla.” (JOVK, 32.)

lainauksella on siis teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* etupäässä elävöittävä tehtävä. Se on kuin elävöitettyä epäsuoraa lainausta. Jacopo ei ole voinut muistaa täsmällisesti näitä Teresan lausumia lauseita kertoessaan niistä myöhemmin Lorenzolle kirjeessään:

E a questa parola, le lagrime le pioveano dagli occhi. Perdonate, soggiunse, io aveva bisogno di sfogare questo mio cuore angosciato. Non posso né scrivere a mia madre né avere sue lettere mai. Mio padre fiero e assoluto nelle sue risoluzioni non vuole sentirselo nominare; egli mi va tuttavia replicando, che la è la sua e la mia peggiore nemica. Pur sento che non amo, non amerò mai questo sposo col quale è già *decretato* – immagina, o Lorenzo, in quel momento il mio stato. Io non sapeva né confortarla, né risponderle, né consigliarla. Per carità, ripigliò, non v'affliggete, ve ne scongiuro: io mi sono fidata di voi: il bisogno di trovare chi sia capace di compiangermi – una simpatia – non ho che voi solo. (UL, 15.)³⁴

Kenties Jacopon omat tunteet Teresaa kohtaan ovat saaneet hänet ymmärtämään Teresan sanat väärin, kenties Teresa ei koekaan Jacopoa kohtaan niin syvää luottamusta kuin Jacopo olettaa hänen sanoillaan osoittaneen. Koskaan ei lukijalle selviä Teresan todelliset vuorosanat, saati sitten hänen mielialansa keskustelun hetkellä. Saamme vain tietää, miten Jacopo on halunnut sanat kuulla (tai mitä hän on halunnut kertoa niistä Lorenzolle) ja kuinka hän on tilanteen tulkinnut omasta näkökulmastaan.

3.2.4. Sisäistekijän rooli

Toimittajaksi kutsuttu kertoja asettautuu kirjetason yläpuolelle, mutta onko kirjeromaanilla hierarkkisesti vielä astetta korkeammalla tasolla oleva kertoja vai tuleeeko seuraavaksi vastaan jo itse kirjailija? Tässä vaiheessa esille astunee sisäistekijä eli implisiittinen tekijä. Tammi esittää sisäistekijän funktioksi kyseenalaistaa kertojan totuuksina esittämät väitteet, mikäli ne ovat ristiriidassa

³⁴ “Näin sanoessaan hän itki hereästi. “Suokaa anteeksi”, hän lisäsi, “että minun täytyi Teille purkaa sydämeni tuskat. En saa kirjoittaa äidilleni enkä vastaanottaa kirjeitä häneltä. Isäni, joka on jyrkkä ja ankara päätöksissään, ei tahdo kuulla hänen nimeäänkään mainittavan; hän väittää alinomaan, että äiti on sekä hänen että minun pahin viholliseni. Ja kuitenkin tunnen, etten rakasta enkä koskaan tule rakastamaan tuota sulhasta, joka on minulle määrätty.” Kuvittele, Lorenzo, minun asemaani tällä hetkellä. En tiennyt mitä hänelle vastaisin, millä häntä lohduttaisin ja neuvoisin. “Kaiken pyhän nimessä”, jatkoi Teresa, “rukoilen Teitä, älkää olko surullinen minun tähteni. Te olette uskottuni, sillä minä kaipaan osanottoa ja myötätuntoa, ja Te olette ainoa, jonka puoleen voin kääntyä.”” (JOVK, 31.)

muun informaation kanssa, joka tekstistä implisiittisesti välittyy (Tammi 1992, 24).

Tässä romaanissa sisäistekijä antaa ymmärtää, että kertoja on itsekin vain teoksen tasolla pystymättä irtautumaan siitä, eikä näin ollen hallitsekaan täysin teoksen kokonaisuutta. Kertoja voi toimia eräänlaisena suodattimena, hän voi ottaa syyn esimerkiksi tekstikatkelmien poistamisesta. Tämä kaikki tapahtuu siis kuitenkin täysin tekstin tasolla, poistettuja kirjeitähän kun ei ole edes olemassa. Kirjeromaanissa päädytäänkin usein selkeästi havaittavaan tyylikeinon: kaikkia kirjeitä ei julkaista, ts. harvemmin ‘saadaan käsiin’ kirjeenvaihdon molempien osapuolien kaikkia kirjeitä. Jos toisen osapuolen vastauskirjeet puuttuvat tekstistä, toimitaan usein siten, että ensimmäisen osapuolen kirjeistä käy kuin vaivihkaa ilmi toisen osapuolen kirjeen pääsisältö³⁵. Tämä on tietysti puhdas tyylliseikka, jolla tavoitellaan todellisuuden tuntua tekstiin: “näin olisi voinut tapahtua”.

Mielenkiintoista onkin, minkälaiseksi muodostuu lukijan mielikuva noista olemattomista kirjeistä, joita ei koskaan ole kirjoitettu. Vaikka niistä annetaan viittauksia teoksessa, ne ovat kokonaisuutena olemassa vain abstraktion tasolla vastaanottajan, kenties tekijänkin mielikuvituksessa. Silti ne osaltaan luovat ja täydentävät teoksen pintatason muodostamaa kokonaisuutta. *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on ainoastaan Jacopon kirjeitä. Niinpä tätä tehokeinoa on käytetty teoksessa melko tiuhaan. Seuraava esimerkki on teoksen alkuvaiheilta, kun Jacopon rakkaus Teresaan on juuri herännyt, ja siinä on selvästi osoitettu Lorenzon moralisoineen vastauskirjeissään Jacopon toimia:

Ricevo in questo momento tue lettere – e torna, Lorenzo! la è pure la quinta volta che tu mi tratti da innamorato: innamorato sì, e che perciò? [...] da più di tu mi vuoi cacciar per la testa il grillo di arrossire: ma, salva la tua grazia, io non so, nè posso, nè devo arrossire di cosa alcuna rispetto a Teresa, nè pentirmi, nè dolermi. (UL, 23.)³⁶

³⁵ Ks. Rousset 1962, 76.

³⁶ “Tällä hetkellä saapuvat sinun kirjeesi. Jo viidennen kerran sinä syytät minua rakastuneeksi, entä sitten? [...] Jo jonkun aikaa olet koettanut ajaa päähäni, että minun olisi punasteltava, mutta suo anteeksi, missään Teresaa koskevassa en voi, en tahdo eikä minun tarvitse punastua tai katua

Sisäistekijän rooli on *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa osoittaa kertojan epäluotettavuutta; kertojan, jolla on teoksen sisällä kaikki valta kirjeiden muokkaamiseen ja sensuroimiseen, mutta joka haluaa kuitenkin sanoutua irti vastuusta kirjeiden sisällön suhteen. Lorenzo-kertojan epäluotettavuutta lisää hänen henkilökohtainen tunnesiteensä kirjeiden kirjoittajaa kohtaan. Tällä elementillä sisäistekijä saa epäilemään, ettei kertoja olekaan välttämättä ollut täydellisen vilpittön, vaan on voinut jättää kertomatta jotain epäsuotuisaa, joka olisi saattanut tahrata hänen omansa tai ystävänsä maineen, tai hän on toisaalta voinut tehdä välihuomautuksiin omia lisäyksiään, vaikka vakuuttaakin vilpittömyyttään:

Di questa lettera si sono smarrite due carte [...] L'editore, propositosi di pubblicare religiosamente l'autografo, crede acconcio d'inserire ciò che di tutta la lettera gli rimane, tanto più che da questo si può quasi desumere quello che manca. (UL, 23-24.)³⁷

Toisaalta kertojan epäluotettavuutta lisää myös, että vaikka hän eräässä kohdassa sanookin kertovansa kaiken mitä on itse nähnyt tai kuullut muilta, hän lähenee kaikkitietävää kertojatyyppeä kertoessaan Jacoposta asioita, joita kukaan ei ole voinut olla todistamassa. Jacopo käy äitiään tapaamassa ja huomaa seinällä taulun, jonka Teresa on hänen tietämättään maalannut ja lähettänyt hänen äidilleen. Tästä tapauksesta Lorenzo kertoo:

[...] infatti egli non l'avea mai risaputo: ma quel giorno ch'ei fu in Venezia s'accorse del quadretto appeso, e di chi lo avea fatto: non ne fe' motto: bensì rimastosi nella camera tutto solo, smosse il cristallo, e sotto al verso [...] scrisse l'altro [...] (UL, 130.)³⁸

Tässä kohtauksessa kenelläkään ei ole voinut olla tietoa Jacopon mielenliikkeistä, kyse on siis joko puhtaasta arvailusta tai vaihtoehtoisesti kaikkitietävästä Lorenzo-kertojasta, joka pääsee kurkistamaan Jacopon ajatusmaailmaan.

tai surra.” (JOVK, 45.)

³⁷ “Tästä kirjeestä puuttuu kaksi arkkia [...]. Julkaisija, tahtoen tarkalleen painattaa kaiken, mitä Jacopon kirjeistä on säilynyt, katsoo velvollisuudekseen liittää niihin tämänkin katkelman, varsinkin kun sen pohjalla voi saada jonkunlaisen käsityksen siitä, mikä puuttuu.” (JOVK, 45.)

³⁸ “Jacopolla ei ollutkaan siitä aavistusta, mutta käydessään tuona päivänä Venetsiassa hän huomasi taulun ja arvasi, kuka tekijä oli. Hän ei puhunut mitään, mutta jäätyään hetkiseksi

3.3. Yleisöt

Kerronnalle on luonteenomaista, että kertoja voi kertoa vain sille yleisölle, joka on hänen kanssaan samalla narratiivisella tasolla. Koko teoksen kertoja ei voi siis kertoa mitään esimerkiksi teoksen mahdollisen sisäistarinan yleisölle – tai jos kertookin, sillä kiinnitetään lukijan huomio nimenomaan kerronnan muotoihin kerronnan sääntöjä rikkomalla. Artikkelissaan ”Yleisö kertomuksessa” Keijo Kettunen esittää kaksi yleisön perustapausta: ”yleisö, joka kuuluu selvästi samaan fiktiiviseen maailmaan kuin kertoja itse” ja ”’lukijakunta’, jota rajataan, ei nimeämisen, vaan tiettyjen reagointi-, uskomus- ja tulkintavaatimusten kautta” (Kettunen 1983, 109).

Yleisö on Kettusen mukaan kertojan mielikuvitukseen konstruoitu hypoteettinen hahmo, emmekä voi saada yleisöstä tietoa mitenkään muuten kuin juuri kertojan kautta. Kertoja saattaa luoda myös yhtä aikaa monia yleisöjä, jotka ymmärtävät tekstiä eritasoisesti, esimerkiksi joku yleisötyyppi ei kenties ymmärrä tietynlaista huumoria, mutta saattaa ymmärtää tekstiä muita paremmin jostain toisesta näkökulmasta. Aina ei voi olettaa yleisön olevan yksinomaan teoksessa suoraan puhuteltu yleisö, vaan tekstillä voi olla myös toinen, ”implisiitti” yleisö. Kettusen mukaan eri kerronnan tasoilla samalla henkilöllä voi olla eri rooleja. Yleisön tehtävänä on osaltaan määritellä kertojaa näiden välisen suhteen kautta. Miten kertoja suhtautuu yleisöönsä, paljastaa jotain itse kertojasta. Kettunen ei unohda myöskään yleisön todenmukaistavaa roolia. Yleisön läsnäolo teoksessa luo tekstille kehystä, joka edesauttaa kommunikaatiotilanteen todellisuusilluusion syntymistä. (Kettunen 1983, 111-117.)

Teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* toimii Lorenzo, joka on sisemmän kerrontatason yleisö, myös ulomman tason kertojana. Toisaalta Genette huomauttaa, että henkilökohtaisen päiväkirjan muotoon kirjoitettu teksti ei edes välttämättä sisällä oletusta yleisöstä tai lukijasta, koska se on kirjoitettu ”itselle”. Sama pätee hänen mukaansa myös niihin kirjeromaaneihin, joissa on vain yksi kirjeenkirjoittaja. Teksti on tällöinkin usein kuin kirjeenvaihdoksi naamioitua

huoneeseen yksin hän rikkoi lasin ja kirjoitti noiden sanojen alle [...].” (JOVK, 205.)

päiväkirjatekstiä. (Genette 1972, 240.) *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on paljon intiimiä päiväkirjaa muistuttavia tekstipätkiä, mutta kirjeet on kuitenkin selkeästi haluttu osoittaa Lorenzolle, joka on Jacopon läheisin ystävä, ja siten saa tietää Jacopon syvimmätkin mietteet. Päiväkirjamaisuuteen viittaavat myös lukuisat yleisönvaihdokset.

Jacopo puhuttelee Lorenzolle lähettämissään kirjeissä useita eri tahoja. Näin olisi voinut kuvitella hänen kirjoittavan myös mahdolliseen päiväkirjaansa. Jacopo tavallaan pitää henkilökohtaista päiväkirjaa, jonka lähettää sitten Lorenzolle. Jacopo kirjoittaa:

E ho avuto cuore di abbandonarla? anzi ti ho abbandonata, o Teresa, in uno stato più deplorabile del mio. Chi sarà tuo consolatore? [...] Padre crudele – Teresa è sangue tuo! quell’altare è profanato; la Natura ed il Cielo maledicono quei giuramenti; il ribrezzo, la gelosia, la discordia ed il pentimento gireranno fremendo intorno a quel letto e insanguineranno forse quelle catene. Teresa è figlia tua; plàcati. [...] Ma tu, Lorenzo mio, che non mi ajuti? [...] (UL, 78.)³⁹

Nämä katkelmat olivat kaikki samasta Lorenzolle lähetetystä kirjeestä. Jacopo purkaa mieltänsä kirjoittamalla intohimoisesti ‘ei kenellekään’, mutta lopulta kuitenkin aina paljastaa, että kirjoittaakin Lorenzolle, ja täten täysin uskoutuu rakkaalle ystävälleen.

*Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on siis melko helppo määrittellä, kuka on Jacopo-kertojan ensisijaisena yleisönä. Koska kyse on kirjeistä, Jacopo kertoo sille, jolle hän aikoo kirjeensä lähettää. Tavallisesti Jacopon yleisönä toimii siis Lorenzo, parin kirjeen kohdalla myös Teresa. Yleisön kokonaisrakenteen määrittely ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertaista. Jacopon kirjeet ovat loppua kohden yhä enemmän päiväkirjanomaisia, joten vaikka ne on lähetetty Lorenzolle, Jacopo ei suuntaa kerrontaansa pelkästään kirjeen varsinaiselle vastaanottajalle. Kirjeissä saattaa olla esimerkiksi muidenkin henkilöiden puhuttelua, useimmiten Teresan. Tätä ei tule kuitenkaan käsittää niin, että Jacopo tällöin ajattelisi Teresaa suoranaisesti yleisönään, vaan ehkä ennemminkin niin,

³⁹ “Olen siis voinut jättää sinut, Teresa, vaikka olit paljon onnettomampi kuin minä. Kuka on sinua lohduttava? [...] Julma isä! Teresa on sinun oma lapsesi, mutta sinä olet häväissyt kodin alttarin. Maa ja taivas kiroavat sinun valaasi: Häpeä, mustasukkaisuus, eripuraisuus ja katumus ympäröivät moista aviovuodetta ja tahrivat kenties verellä takomasi kahleet. Etkö ymmärrä, että Teresa on oma tyttäresi? [...] Mutta miksi et sinäkään, rakas Lorenzo, auta minua?” (JOVK, 126-

että Jacopo kirjoittaa ensi sijassa itselleen.⁴⁰ Narratologisesta näkökulmasta yleisönä pysyy silti Lorenzo. Tällaisesta puhuttelun vaihdoksesta mainitsin jo edellä. Toisen esimerkin otan teoksen puolesta välistä Jacopon Lorenzolle kirjoittamasta kirjeestä, jossa hän kertoo ystävättärensä Laurettan kuolemasta:

Ti ringrazio, eterno Iddio, ti ringrazio! Tu hai dunque ritirato il tuo spirito, e Lauretta ha lasciato alla terra le sue infelicità: [...] Mia cara amica! Il tuo sepolcro beva almeno queste lagrime, sole esequie ch'io posso offerirti: [...] ma – ci rivedremo – sì! (UL, 58.)⁴¹

Ja kirje jatkuu taas Lorenzolle suunnattuna:

Quand'io, caro Lorenzo, mi ricordava di quella povera innocente, certi presentimenti mi gridavano dentro l'anima. *È morta*. Pure se tu non me ne avessi scritto, io certo non lo avrei saputo mai. (UL, 58.)⁴²

Yhtä selkeästi ei pystytä määrittelemään Lorenzo-kertojan yleisöä. Teoksessa ei nähdä suoranaisesti Lorenzo-kertojan eli kirjeiden toimittajan kanssa samalla tasolla olevaa yleisöä. Tästä on vain viittauksia, joista tärkeimpänä esimerkkinä voi mainita lukijan puhuttelun. Lorenzo puhuttelee lukijaa esipuheen lisäksi myös välipuheessaan teoksen ensimmäisen osan loppupuolella:

Tu forse, o Lettore, ti se' fatto amico di Jacopo, e brami di sapere la storia della sua passione; onde io per narratela, andrò, quindi innanzi interrompendo la serie delle sue lettere (UL, 67).⁴³

Tämän jälkeen Lorenzon välihuomautukset lisääntyvät teoksessa huomattavasti, ja ne on osoitettu siis tuolle 'lukijalle'. Teoksessa puhuteltua 'lukijaa' ei tietenkään voi samaistaa teoksen fyysiseen lukijaan. Onko kyse siis ennemminkin implisiittisestä lukijasta? Teoksen implisiittisenä lukijana voidaan pitää sitä abstraktiota, joka lukijasta voidaan muodostaa sellaisten teoksesta havaittavien seikkojen perusteella kuin luetun ymmärtämistä edellyttävät

127.)

⁴⁰ Päiväkirjanomaisuudesta ks. esim. Nicoletti 1978, 58.

⁴¹ "Minä kiitän Sinua, iankaikkinen Jumala, kiitän Sinua! Olet siis kutsunut takaisin lahjoittamasi elämän, Lauretta on vapautunut maallisista kärsimyksistään. [...] Rakas ystävättäreni, kuumilla kyynelillä olen kostuttava hautaasi, sillä muuta rakkauden osoitusta en enää voi sinulle tarjota [...]. Mutta me näemme toisemme jälleen!" (JOVK, 99-100.)

⁴² "Kun viimeksi ajattelin tuota tyttö raukkaa, aavistin että hän on kuollut. Mutta tuskin olisin saanut asiasta varmuutta, ellet sinä olisi minulle kirjoittanut, [...]." (JOVK, 100.)

⁴³ "Kenties sinusta, lukijani, on tullut Jacopon ystävä, kenties haluat tutustua hänen intohimonsa historiaan. Voidakseni esittää sen sinulle kokonaisuudessaan täytyy minun kirjeitten lomassa tehdä muutamia huomautuksia." (JOVK, 109.)

kielitaito ja tietty kulttuuritausta. Koska implisiittinen lukija on samalla tasolla implisiittisen tekijän kanssa, teoksessa puhuteltu 'lukija' ei voi olla sama kuin implisiittinen lukija.

Puhuteltu 'lukija' on teoksen yleisö. Tämä Lorenzo-kertojan puhuttelema 'lukija' onkin se mielikuva, joka Lorenzolla on lukijasta, ei se, joka itse tekijällä oli fyysisestä lukijasta hänen luodessaan Lorenzonkin hahmoa. Nämä kuvitelmat lukijasta saattavat käydä yksiin, mutta tästä ei ole mitään varmuutta. Lorenzon yleisö, puhuteltu 'lukija', muovataan teoksessa itsensä Lorenzon kaltaiseksi. Lorenzon oletus lukijan suhtautumisesta Jacopoon säälillä ja myötätunnolla heijasteleekin enemmän hänen omaa suhtautumistaan edesmenneeseen ystäväänsä. Lorenzon tunnepitoinen, säälivä kuvaus Jacopon riutuvasta olemuksesta odottaa yleisöltään yhtä tunnepitoista luentaa. Muussa tapauksessa yleisö saattaisi käsittää Lorenzon väärin arvellen tämän vaikkapa pilkkaavan Jacopoa asettamalla hänet naurunalaiseksi itsekurin puutteessaan:

Dimagrato, sparuto, con gli occhi incavati, ma splancati e pensosi, la voce cupa, I passi tardi, andava per lo più inferrajuolato, senza cappello [...] vegliava le notti intere girando per le campane, e il giorno fu spesso veduto dormire sotto qualche albero. (UL, 67.)⁴⁴

Samaisen puhuttelujakson alussa ("Tu forse, o Lettore, ti se' fatto amico di Jacopo [...]") esitetäänkin suora olettamus 'lukijan' suhtautumisesta Jacopoon. Jos lauseesta jätettäisiin sana 'forse' (suom. "Kenties") pois, ei lauseen funktio muuttuisi mitenkään. Tämän puhuttelujakson tarkoituksena onkin ohjata yleisön mielipidettä haluttuun suuntaan. Jos yleisö suhtautuisi toisin, olisi Jacopon tarinan kertomista mieletöntä jatkaa. Tällä tavalla, yleisön mielipiteenä esitetyllä kertojan mielipiteellä, tarinan syventäminen ja taustoittaminen tehdään toivottavaksi ja oikeutetuksi, ikään kuin se olisi ollut juuri yleisön toive.

Jos kerronnan tasojen ajatellaan toteutuvan aina symmetrisesti niin kertojan kuin yleisönkin kohdalla, on hyvä ottaa huomioon vielä yleisön mahdollinen eriasteisuus kerrotussa ajassa. Mikäli henkilöhahmo-kertojan on mahdollista

⁴⁴ "Laihtuneena ja kalpeana hän enimmäkseen harhaili ympäri seutua ilman hattua ja tukka hajallaan [...]. Yökaudet hän kuljeskeli milloin missäkin, ja keskellä päivää löydettiin hänet usein nukkumassa jonkun puun juurella." (JOVK, 109.)

muuttua tarinan ajassa siten, kuten edellä esitin, että ajan kuluessa tapahtuneisiin asioihin voi tulla eri näkökulma, tai että näkökulma saattaa hieman muuttua myös kertojan itse sitä huomaamatta, onko myös mahdollista, että sama muutos koskee kertojan mielessä abstraktiona hämöttävää yleisöä? Onko hypoteettinen yleisö olemassa koko ajan, myös tapahtumien tapahtumahetkellä, vai syntyykö yleisö vasta silloin ja vain sitä tilannetta varten, että kertoja kertoo jotain? Kenties yleisö syntyykin kertojan mieleen jo sillä hetkellä, kun kertoja 'päättää' kertoa tapahtumasta. Tämä yleisön oletus varmasti muuttuu sitä mukaa, kun kertojan suhde itse kerrottavaan tapahtumaan muuttuu. Tässä ei kuitenkaan voi sanoa olevan kyse yleisön, vaan ennemminkin kertojan ominaisuudesta. Missä vaiheessa henkilöahmosta sitten tulee kertoja? Tämä on tulkinnallinen kysymys.

3.4. Kerronta

Jyrki Nummi esittää kirjeromaanin kerronnan perussäännöksi, että ”kerronta (kirjoittaminen) ei voi olla samanaikaista tapahtumien kanssa” (Nummi 1986, 99). Samaan viitattiin jo aiemmin puhuttaessa Jacopo-kertojasta ja Jacopo-henkilöhahmon näkökulmasta: kertojan ajallisesta etäisyydestä kertomiinsa tapahtumiin. Tämän säännön lisäksi tulee ottaa huomioon muitakin kerronnallisia seikkoja ja tehokeinoja, kuten kerronnan vauhti suhteessa tapahtumiin kuluneeseen aikaan, kerronnan järjestys, frekvenssi, eli toiston suhteet, ja muut erityispiirteet. Aivan aluksi tutkin kuitenkin upotuksia, sillä upotusten kautta esittelen joitakin teoksen perusteemoja ja käännekohtia, jotka ovat merkityksellisiä myös muun kerronnan tutkimuksen kannalta. Upotusten esittelyn jälkeen syvennyn enemmän näihin upotettuihin kohtiin sekä muihin sellaisiin teoksen piirteisiin, joissa kerronnan rakenteella on erityinen merkityksensä.

3.4.1. Upotukset

Upotukset ovat ensisijaisen primääritarinan sisällä kerrottuja tarinoita tai tapahtumajaksoja, joilla on tärkeä asemansa tekstin kokonaisuuden avautumisen kannalta. Upotus on yleensä hierarkkisesti primääritarinan alapuolella oleva sisäistarina tai jokin muu vastaava kerronnallinen rakenne. Upotuksia voi olla monessa sisäkkäisessä kerroksessa: upotuksenkin sisällä voi olla upotus, kuten sisäistarinan sisällä voi olla sille alisteinen sisäistarina ja niin edelleen.

Mieke Bal esittää jäsenneltyä teoriaa upotuksista. Hänen mukaansa on huomioitava, että myös upotuksia voidaan pitää sinänsä narratiivisina teksteinä, etenkin silloin, kun on kyse sellaisista teksteistä, joissa kehyskertomus sitoo yhteen monta sisäistarinaa. Primääritarinan sisäinen kertomisen akti voi olla teoksen keskeisimpiä tapahtumia, joskus jopa ainoa tapahtuma. (Bal 1985, 142-143.) Pekka Tammi väittää, että upotuksissa ”[...] tullaan myös rajalle, jossa narratologinen analyysi voidaan lopettaa, sillä viimeistään upotusrakenteita purettaessa tulevat eteen tekstin kokonaistulkintaan liittyvät kysymykset” (Tammi 1992, 61). Onko näiden kahden välillä siis automaattinen ristiriita? Narratologisen analyysinhan pitäisi olla yksi lukuisista keinoista pyrittäessä juurikin kohti kokonaistulkintaa. Tuskin narratologinen tutkimus siis sulkee kokonaistulkintaa ulkopuolelleen.

Erityisen mielenkiintoinen tutkimuskohde upotuksissa on primäärikerronnan ja upotetun kerronnan keskinäinen suhde. Balin mukaan näiden kahden tason välinen suhde määrittää, kumpi oikeastaan on lopullisen tulkinnan kannalta merkittävämpi, primääritarina vai upotus. Upotus voi olla lisäselityksenä primääritason tarinalle, se voi ohjata primääritarinan kulkua tai muistuttaa (eli toistaa) primääritarinaa. Jos upotus hallitsee primääritarinaa, se käsittää yleensä laajemman osan teoksesta kuin primääritarina. Tällöin primääritarina on mahdollisimman suppea ja sisältää vain vähän tapahtumia. (Bal 1985, 144-145.)

Teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* voidaan hallitsevana upotuksena pitää Jacopo-kertojan kertomaa kirjetasoa. Upotuksen määräävyys suhteessa Lorenzo-

kertojan kertomaan primääritarinaan on ilmeinen. Ensinnäkin voidaan selvästi huomata, että koko teos koostuu suurimmaksi osaksi Jacopon kirjeistä ja muista kirjoituksista. Kuten Bal sanoo, mitä laajempi upotus on, sitä enemmän se yleensä vaikuttaa primääritarinaan (Bal 1985, 145). Toisaalta upotustaso hallitsee primääritarinaa myös temaattisesti. Primääritason kerronta koostuu upotetun kerronnan selittämisestä, tarkentamisesta ja täydentämisestä. Ei siis voida sanoa, että kirjetason upotus selittäisi primääritarinaa, vaan pikemminkin päin vastoin.

Jos tutkitaan laajuudeltaan pienempiä upotuksia, on pääpaino samankaltaisuuden ja muistuttavuuden tarkastelussa. Bal huomauttaa, että eri tason tarinoiden muistuttavuus ei voi koskaan olla täydellistä. Upotusta voikin pitää primääritarinaa muistuttavana jo silloin, jos näistä molemmista tarinoista tehdyissä tiivistelmissä on yksi tai useampia keskeisiä yhteisiä elementtejä. Bal puhuu tällaisen upotuksen yhteydessä käsitteestä 'peiliteksti' tai 'mise en abyme'. (Bal 1985, 145-146.)

Upotetun tarinan ja primääritarinan suhteen määrittelyssä Bal pitää merkittävänä upotuksen sijaintia: jos primääritarinaa heijasteleva upotus sijaitsee primääritekstin alkupuolella, se voi toimia suunnannäyttäjänä lukijalle, joka voi upotuksen perusteella ennustaa juonen myöhempää kulkua. Tällöin teoksen keskipisteessä ei useinkaan ole itse juoni, vaan huomio kiinnittyy muihin seikkoihin, kuten päähenkilön kehitykseen (nähtynä vasten lukijan tiedossa olevaa juonen myöhempää kehitystä). Mikäli upotus sijaitsee teoksen loppuvaiheilla, sen on tarkoitus kerrata ja toistaa teoksen teemaa ja juonta antaen sille lisämerkityksiä tai luoden jopa kokonaan uuden näkökulman teokseen. Toisaalta upotus voi olla merkki myös teoksen maailman sisäiselle henkilöahmolle. Henkilöhahmo voi kokea peilitekstin esimerkiksi juuri merkinä tulevasta, jonkinlaisena profetiana. (Bal 1985, 146-148.) Tällöin korostuu henkilöahmon fatalismi, kuten näemme myös Jacopo Ortisin ratsastusonnettomuuden kohdalla.

On tulkintakysymys, voidaanko romaanista *Ultime lettere di Jacopo Ortis* osoittaa kirjetason upotuksen ohella pienempiä upotuksia, kokonaisia

sisäistarinoita, sillä upotuksenomasia kohtia tai juonen sivussa kulkevia tarinoita on muutamia. Ne kaikki kuitenkin tuntuvat tähtävään samaan lopputuloksen ja kohtalon väistämättömyyden osoittamiseen, joten pidän niitä peilitekstin tyypisinä upotuksina. Näistä upotuksista otan käsittelyyn kolme erityyppistä esimerkkiä. Ensinnäkin tutkin Laurettan tarinaa, joka on samaan aikaan kirjetason sivujuoni ja kirjetason sisälle sijoitettu upotus. Toisena otan tarkastelun kohteeksi Jacopon ratsastusonnettomuuden, joka lienee teoksen selkeimmin rajattu ja merkityksellinen peiliteksti. Kolmas esimerkki, luontokuvaus, on upotuksena epämääräisin. Voidaan jopa olla eri mieltä sen sopivuudesta 'Upotukset'-otsikon alle. Mielestäni luontokuvaukselle on kuitenkin annettu teoksessa niin erityinen asema, että näen sen upotuksenomaisena kerrontana.

Laurettan tarina

Eräaseen Jacopon kirjeeseen sisältyy katkelma tarinasta, joka kertoo onnettomasta työstä, joka tuli hulluksi menetettyään rakastettunsa⁴⁵. Tyttö, josta tarina kertoo, oli Jacopon ystävätär Lauretta, joskaan kirjeeseen sisältyvä tarinankatkelma ei välttämättä noudattele uskollisesti Laurettan elämänvaiheita, vaan on nähtävä pikemminkin fiktiivisenä sisäistarina. Jacopo aikoi lähettää tarinan Teresalle, mutta tuli toisiin ajatuksiin, ja sen saakin vastaanottaa Lorenzo. Koko teoksen mittaan Laurettan tarina on eräänlainen sivujuoni, johon Jacopo aina välillä palaa, ja joka noudattelee teoksen pääjuonen teemoja. Katkelma Laurettan tarinasta, sisältyessään kirjeeseen, on tavallaan kirjeen sisälle upotettu sisäistarina, siis toisen asteen upotus.

Tässä upotuksessa toistuu teema onnettomasta rakkaudesta, joka ajaa päähenkilön (Laurettan) tuhoon. Tekstikatkelma jo alkaakin pessimistisesti: "[...] io credo che il Destino abbia scritto negli eterni libri: L'UOMO SARÀ INFELICE" (UL, 45).⁴⁶ Todellisuudessa Jacopo viittaa tässä tarinassa myös omaan kohtaloonsa: "Io la ho veduta tutta fiorita di gioventù e di bellezza; e poi

⁴⁵ Frammento della storia di Lauretta, UL, 45-48; Katkelma Laurettan tarinasta, JOVK, 79-84.

⁴⁶ "[...] luulen, että Kohtalo on kirjoittanut ikuisuuden kirjoihin sanat: *Ihminen olkoon onneton*" (JOVK, 79).

impazzita, raminga, orfana [...]” (UL, 48) ⁴⁷, ja tarinankatkelma päättyy lauseeseen: ”Non odiate gli uomini prosperi; solamente fuggiteli.” (UL, 48.) Tarinankatkelman kirjoittaja on Jacopo itse, siis kirjetason kertoja ja päähenkilö, mutta onko sama Jacopo myös Laurettan tarinan kertoja? Mielestäni näin on. Tämä saa aikaan erikoistapauksen, jossa Jacopo on yhtä aikaa sekä kirjetason että Laurettan tarinan tason kertoja. Sisäistarinaa on vaikea määritellä kirjeromaanin tapauksessa. Jos teoksen sisällä oleva henkilö on itse samanaikaisesti kertoja, ovat sisäistarinan ja varsinaisen kirjetason tarinan kertoja sama.

Ratsastusonnettomuus

Toinen romaanin ote, joka tulee lähelle upotusta, sijaitsee romaanin toisessa osassa päiväyksellä 14. maaliskuuta. Varsinaisesta upotuksesta ei voida puhua tässä siksi, että Jacopo-kertoja kertoo tarinan kirjetasolla, niin kuin kaiken muunkin. Silti Jacopon ryhtyessä kertomaan tarinaa, hän tavallaan asettaa itsensä alemmalle kerronnan tasolle, tarinankertojaksi. Tätä tarinaa kertova kertoja ei ole henkisesti sama kuin kirjeen kirjoittaja. Onnettomuudesta kertovassa tarinassa Jacopo tunnustaa Lorenzolle, että hän on tavallaan vastuussa erään köyhän talonpojan kuolemasta aikaisemmin tapahtuneen onnettomuuden vuoksi. Tapahtuma lisää Jacopon epätoivoa ja uskoa onnettomaan kohtaloonsa. Kun Jacopo alkaa kertoa tapauksesta Lorenzolle, hän käyttää yksikön kolmatta persoonaa itsestään puhuessaan. Jacopo siis eräällä tavalla asettuu tilanteessa kertojana ulkopuoliseksi tarkkailijaksi erottaen tietoisesti omat kertojan ja henkilöhahmon roolit toisistaan: “Questo amico tuo ha sempre davanti un cadavere” (UL, 116).⁴⁸ Kolmannen persoonan käyttö kirjeen keskellä erottaa onnettomuudesta kertomisen muusta kirjeestä ja samalla myös kirjetasosta tehden tapauksesta lähes itsenäisen tarinan.

Tämä upotus on romaanin juonen kannalta oleellisempi kuin edellämainittu Laurettan sivutarina. Tapahtumassa tiivistyy koko teoksen pääteema: kohtalo tuomitsee syyttömän miehen kuolemaan, tai monimutkaisemmin, että syytön

⁴⁷ “Olen nähnyt hänet nuoruuden ja kauneuden ihanimmassa kukoistuksessa, - ja sitten mielipuolena, turvattomana, orpona. [...] Älkää vihatko onnellisia ihmisiä, mutta karttakaa niitä” (JOVK, 84).

päähenkilö ajautuu tahtomattaan tilanteeseen, jossa joutuu “syylliseksi” eikä pääse tilanteesta pois. Ainoastaan hänen kuolemansa voi sovittaa sen, että hän on tuottanut tahtomattaan (jo pelkällä olemassaolollaan) kärsimystä ympärilleen. Näin tilanne nähdään teoksessa Jacopon omin sanoin: “Così gli uomini nascono a struggersi scambievolmente” (UL, 117)⁴⁹. Onnettomuudesta kertominen on käännekohta, jossa Jacoposta riippumaton, ulkopuolinen tapahtuma sinetöi hänen kohtalonsa. Vaikka päähenkilö on jo romaanin alusta asti ollut pessimistinen ja tuntenut etukäteen sisimmissään kohtalonsa epäonnisuuden, tämä tapaus vahvistaa Laurettan tarinassakin olleen säkeen merkityksen: ”L’UOMO SARÀ INFELICE” (UL, 45). Kaikki vie Jacopoa kohti väistämätöntä tuhoa.

Luonto

Luontokuvausta ei kai voi kutsua varsinaiseksi upotukseksi, mutta se on tässä kohdin merkittävä sikäli, että luonto tapahtumineen on kuvattu yleensä yhtenäisesti, kuin omana pienenä muuttavana tarinanaan, joka myötäilee kirjetason juonen etenemistä. Koska Jacopo on ainoa luonnon kuvailija teoksessa, luonto saa paljon Jacopon subjektiivista väritystä. Luonto ilmiöineen heijastelee jatkuvasti Jacopon mielialoja, tai pikemminkin Jacopo vertailee toistuvasti omia mielialojaan luonnon tapahtumiin. Näin vaikkapa sade saattaa toisin paikoin olla Jacopolle positiivinen, toisinaan taas negatiivinen kokemus, mutta silti tuntuu aina sopivan Jacopon mielialaan. Edellämainitussa onnettomuudessa on kova ukkonen, ja se rinnastuu Jacopon tuskaan:

Quella notte fu anche burrascosa per tutta la Natura; la grandine desolò le campagne; le folgori arsero molti alberi, e il turbine fracasso la cappella di un crocefisso: ed io uscii a perdermi tutta la notte per le montagne con le vesti e l’anima insanguinata, cercando in quello sterminio la pena della mia colpa (UL, 117).⁵⁰

Samoin kuin tuskassa, luonto on kuvastimena myös onnen ja vapauden tunteissa. Näin on etenkin niissä alkupuolen kohtauksissa, joissa Jacopo on onnellisesti

⁴⁸ ”Ystäväsi näkee aina edessään kuolleen ruumiin” (JOVK, 183).

⁴⁹ ”Ihmiset syntyvät vain tuhotakseen toisiaan” (JOVK, 185).

⁵⁰ ”Oli kauhea myrsky-yö, raesade hävitti viljavainioita, salammat sytyttivät monta puuta palamaan ja hirmumyrsky särki erään kappelin ristiinnaulitunkuvineen. Koko yön harhailin vuoristossa, vaatteeni ja sieluni valuivat verta. Etsin yleisessä hävityksessä sovitusta omalle rikokselleni.” (JOVK, 184.)

rakastunut ja kieltäytyy vielä ajattelemasta kipeitä tosiasioita:

Su la cima del monte indorato da' pacifici raggi del Sole che va mancando, io mi vedo accerchiato da una catena di colli su'quali ondeggiando le messi, e si scuotono le viti sostenute in ricchi festoni dagli ulivi e dagli olmi [...] (UL, 53)⁵¹.

Jacopon mielialojen vertautumista luontoon ei ole nähty teoksessa sattumana, vaan Jacopo rinnastaa omia tuntemuksiaan myös tietoisesti luontoon ja sen ilmiöihin:

Hai tu veduto dopo i giorni della tempesta prorompere fra l'auree nuvole dell'oriente il vivo raggio del Sole e riconsolar la natura? Tale per me è la vista di costei [=Teresa]. (UL, 48).⁵²

Tästä nähdään, että romantiikan tyylin mukaisesti luonnon kuvaus edustaa teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* niin päähenkilön mielialoja kuin paikoittain myös koko teoksen juonellista kehityssuuntaa. Jacopo ei niinkään koe itseään osaksi luontoa, vaan hakee luonnosta vastaavuutta välillä seesteisille, välillä myrskyn lailla riehuville tunteilleen (Radcliff-Umstead 1970, 53). Kuitenkin hänellä on läheinen, jopa tuttavallinen suhde luontoon⁵³: hän tervehtii ystäväänsä kuuta ja kasveja, auringon hän kokee elämää ylläpitävänä voimana, luonnon hallitsijana.

Parea che la Notte seguìta dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal Sole, che uscia nel suo immenso splendore dalle nubi d'oriente, quasi dominatore dell'universo; [...] Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. [...] e intanto spirava l'aria profumata delle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e da' monti al Sole, ministro maggiore della Natura. (UL, 13.)⁵⁴

Tässä näkyy Jacopon kunnioittava suhde luontoon ja sen ilmiöihin mm. ison

⁵¹ “Seison vuoren huipulla, jota laskevan auringon säteet kultaavat. Näen ympärilläni kokonaisen ketjun hymyileviä kukkuloita, joiden rinteillä viljavainiot aaltoilevat ja v iiniköynnökset nuokkuvat jalavien ja öljypuiden varjossa.” (JOVK, 91.)

⁵² “Oletko nähnyt, kuinka myrskyisten päivien jälkeen auringon säde ensi kerran tunkeutuu esille idän kultapilvien lomasta lohduttaakseen luontoa? Samoin minua lohduttaa Teresan näkeminen.” (JOVK, 84.)

⁵³ Ks. Ambrosino 1989, 196.

⁵⁴ “Oli kuin yö varjoineen ja tähtineen olisi paennut auringon tieltä, joka äärettömässä loistossa, ikäänkuin koko maanpiirin valtiaana, murtautui esiin itäisten pilvien peitosta. [...] Joka askeleelta tervehdin eri kukkia ja yrtejä, jotka vähitellen nostivat aurinkoa kohti kasteen painamia päitään. [...] ja ilman täyttivät tuhannet tuoksut, joita riemuitseva maa laaksoista ja vuorilta lähetti kohti

alkukirjaimen ansiosta (la Notte, [il] Sole, [la] Natura). Toisaalta tämä viittaa myös luonnon elollistamiseen. Luonto toimii Jacopolla sekä lohdun tuojana että ennusmerkkinä tulevasta, tuskan heijastelijana.

3.4.2. Kerronnan kesto

Genette huomioi, ettei kerronnan varsinaista kestoja voi mitata millään. Kaikki mahdolliset mittarit – kirjoittamisaika, lukemiseen kuluva aika, jne. – ovat niin suhteellisia, etteivät ne voi antaa mitään yleispätevää tulosta kerronnan kestosta. Jotta tätä elementtiä voitaisiin tutkia, se on muunnettava. Luontevin ratkaisu tähän ongelmaan on muuttaa temporaalisen keston oletus spatiaaliseksi tilaksi. Näin kerronnan kesto olisi ilmaistavissa lauseiden, rivien ja sivujen määränä. Jotta tällainen spatiaalinen mittaaminen olisi tutkimuksen kannalta relevanttia, on se suhteutettava tieteenkin tarinan sisäisen maailman ajalliseen keston. Tällöin pystytään vertaamaan eri tapahtumien kerrontanopeutta, nopeuden ts. vauhdin määritelmänään on kuljetun matkan suhde sen kulkemiseen kuluneeseen aikaan. (Genette 1972, 122-123.)

Tässä spatio-temporaalisessa muutosprosessissa on kuitenkin nähtävissä vaara tekstin luonteen muuttumisesta. Spatiaalinen mittaaminen vaikuttaa helpolta ja sillä saatetaan päästä hyvinkin eksakteihin tuloksiin. Väitän kuitenkin, ettei tekstimassan tarkka fyysinen mittaaminen ole välttämätöntä. Tiukan tieteellisyyden varjoon jäämisen uhallakin uskon, että lukija (ja tutkija) voi luottaa enemmän omaan tulkintaansa. Samasta vaarasta varoittaa myös Bal kirjoittaessaan, että kerronnan nopeuden mittaaminen voi johtaa steriiliin rivien laskemiseen, jolloin itse tulkinta saattaa jäädä taka-alalle (Bal 1985, 69).

Mikäli jokin lukukokemus muodostuu käytännössä pitemmäksi kuin jokin toinen, jos vaikkapa ensimmäinen lukija lukee teosta kaksi sivua kerrallaan pitäen näiden jälkeen aina tauon, kun toinen lukija taas lukee koko teoksen tauotta, lienee varmaa, että lukukokemukset, ja täten lukijoiden käsitys tapahtumien merkityksellisyydestä, ovat erilaisia. Erilaisia nämä käsitykset

aurinkoa, koko luonnon korkeinta herraa.” (JOVK, 27-28.)

olisivat joka tapauksessa, myös silloin, jos lukeminen tapahtuisi yhtä aikaa ja kestäisi molemmilla yhtä kauan. Kuinka erilaisia, sitä tuskin pystytään mitenkään selvittämään. Onko koko kerronnan vauhti sitten täysin irrelevantti ja epäkelpo tutkimuksen kohde? Tuskin sentään. Ehkä sillä pystytään antamaan kuitenkin jonkinlaista suuntaa tai osviittaa, tukipylväitä, joihin tutkimuksen on pakko nojautua täydellisen ja kaikenkattavan tiedon puuteessa.

Jotta voitaisiin tutkia tekstin koko kerronnan rytmitystä, on keskityttävä tekstin eri elementtien välisiin suhteisiin tutkittavan materiaalin rajojen sisällä. Tällöin on välttämätöntä olettaa kerronnalle jonkinlainen vauhti, niin hankalaa kuin sen määrittäminen onkin. Rytmien tutkiminen edellyttää siis, että tutkitaan vertailevasti teoksen eri kohtausten kestoja ja kerrontavauhtia. Kuten olen jo edellä maininnut, Genette painottaa, ettei kerronta välttämättä noudata tarkasti juonen kronologista etenemistä. Kertojalla on valta hidastaa, kiihdyttää tai tauottaa kerrontaa. Kerronnan nopeutta ja rytmiä säätelee taloudellisuuden ja tehokkuuden pyrkimykset, sekä tietysti kertojan valinnan mukaan se, mitä episodeja on painotettava tärkeinä, ja mikä on tapahtumajaksojen merkittävyyden suhde toisiinsa. (Genette 1993, 63.) Tärkeisiin asioihin keskitytään pidemmäksi aikaa kuin jokapäiväisiin ja usein toistuviin tapahtumiin. Tapahtumien toistuvuuteen perehdyn syvemmin kohdassa ‘3.4.4. Kerronnallinen frekvenssi’.

Tapahtumien välisen ajallisten suhteiden osalta Mieke Bal noudattelee pitkälti Genetten linjauksia. Oman lisänsä aikarakenteiden tutkimiseen Bal tuo kuitenkin pohtiessaan tarinan keston kaksitahoisuutta. Hänen mukaansa tapahtuman kesto on suhteutettava tapahtuman luonteeseen. Bal korostaa ‘kriisin’ ja ‘kehityksen’ keskinäistä ajallista suhdetta, jolloin kriisi on luonnostaan kestoiltaan lyhyempi. Bal huomaa myös, kuten Genette, että usein on suorastaan mahdotonta noudattaa tarkkaa kronologiaa. Kronologiaa häiritsevät keskeytykset ja parallelismi, jotain jätetään kertomatta tai kerrotaan useaan kertaan. (Bal 1985, 38-42.) Siinä missä Genette painottaa teoksesta löydettäviä merkkejä aikarakenteista, Bal keskittyy kuitenkin enemmän lukijan omaan tulkintaan ja loogisuuden ja kausaalisuuden tajuun.

Pohtiessaan millaisia merkkejä aikarakenteista teksti voi tarjota, Genette erottaa neljä teksteissä yleisesti tavattavaa ‘narratiivista liikettä’, ts. tarinan ajan ja kerronnan ajan välistä suhdetta. Näitä ovat kohtaus, tiivistelmä, tauko ja ellipsi. Niissä tapauksissa, joissa kerronnan aika ja tarinan aika lähenevät eniten toisiaan, kyse on kohtauksista (‘scène’). Tällöin siis oletetaan tapahtumista kertomiseen menevän suurin piirtein yhtä kauan aikaa kuin on kulunut niiden tapahtumiseen. Genetten mukaan nämä kohtaukset ovat useimmiten dialogin muodossa. (Genette 1972, s. 129-139.) *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa dialogi-muotoinen kohtaus on melko harvinainen johtuen juuri kirjemuodosta. Lähelle dialogia tulevia kohtauksia on kuitenkin löydettävissä kirjeiden sisälle upotettuina, esimerkiksi kohtaus, jossa Jacopo keskustelee vanhan kirjailijan Parinin kanssa. Jacopo kertoo:

[...] io taceva, ma si sentiva ancora un fremito rumoreggiare cupamente dentro il mio petto. E ripresi: Non avremo salute mai? ah se gli uomini si conducessero sempre al fianco la morte, non servirebbero sì vilmente. – Il Parini non aprì bocca; ma stringendomi il braccio, mi guardava ogni ora più fisso. Poi mi trasse, come accennandomi perch’io tornassi a sedermi: E pensi tu, proruppe, che s’io discernessi un barlume di libertà, mi perderei ad onta della mia inferma vecchiaja in questi vani lamenti? o giovine degno di patria più grata! se non puoi spegnere quel tuo ardore fatale, chè non lo vogli ad altre passioni? (UL, 93.)⁵⁵

Tästä esimerkistä voidaan nähdä, kuinka lähellä tapahtumiin kuluva aika ja niistä kertomiseen kuluva aika ovat toisiaan. Tapahtumien voisi jopa uskoa tapahtuneen täsmälleen siinä ajassa, joka lukijalla kuluu niiden lukemiseen. Mikäli tapahtuman aika ja kerronnan aika lähenevät näin toisiaan, mahdollista on myös kertoa tapahtumista preesens-muodossa lähes samanaikaisesti tapahtumisen kanssa, siis kertoa asioita sitä mukaa kun ne tapahtuvat.

Toisena tapahtumien ja kerronnan vauhdin suhteena Genette mainitsee tiivistelmän (‘sommaire’). Tiivistelmän käsite ei yleensä aiheuta tutkijalle

⁵⁵ “Vaikenin hetkiseksi, mutta tunsin kuinka raivonhenki vielä riehui rinnassani. Sitten jatkoin: “Eikö ole pelastuksen mahdollisuutta? Jos ihmisillä aina olisi kuolema silmiensä edessä, olisivat he ehkä vähemmän halpamaisia.” – Parini ei vastannut mitään, mutta tarttui käteeni ja katsoi minua silmistä silmiin. Sitten hän uudelleen veti minut istumaan rinnalleen. “Luuletko sinä”, hän huudahti, “että minä vanhuudestani huolimatta tällä tavalla valittaisin, jos voisin havaita pientäkään vapauden välähdystä isänmaamme taivaanrannalla? Oi nuorukainen, sinä olisit onnellisemman isänmaan arvoinen! Ellet voi pyhää innostustasi hillitä, koeta ainakin antaa sille toinen suunta nykyisissä oloissa.”[...]” (JOVK, 148.)

ongelmia. On tarpeen kuitenkin tarkentaa termin ‘tiivistelmä’ suhdetta termiin ‘frekvenssi’, tähän palaan tarkemmin kappaleessa ‘3.4.4. Kerronnallinen frekvenssi’. Genetten mukaan tiivistelmä tarkoittaa sitä, että kerrontaan kuuluva aika on selkeästi (ja tietenkin eri tapauksissa eriasteisesti) lyhyempi kuin tapahtumiin kulunut aika. (Genette 1972, 129-139.) Tiivistelmän tapauksessa poistuu myös ehdottomasti se mahdollisuus, että kerronta voisi tapahtua samanaikaisesti tapahtumien kanssa. Yksinkertaistaen sanottuna tiivistelmä tekee pidemmän aikavälin tapahtumista suhteellisen lyhyen yhteenvedon. Jokaista henkäystä ja silmänräpäystä ei tarvitse kertoa, tiivistelmässä keskitytään tekstin tulkinnan kannalta olennaisiin seikkoihin. Tiivistelmän kohdalla kerronnan vauhti kiihtyy sekä suhteessa tarinan tapahtumiin kuluvaan aikaan että myös yleensä ympäröivään tekstimateriaaliin (mikäli selvä tiivistelmä on tekstistä poimittavissa).

Aikaisemmin kohtausta esitellessäni poimin esimerkiksi otteen Jacopon ja Parinin keskustelusta. Tätä kohtausta seuraa heti vähittäinen kerronnan kiihtyminen. Dialoginomainen kohtaus on päättynyt ja Jacopo kertoo lyhyen ytimekkäästi seuraavien hetkien tapahtumat, joiden kesto ei lukija voi kuin arvailla:

Allora io guardai nel passato – allora io mi voltava avidamente al futuro, ma io errava sempre nel vano e le mie braccia tornavano deluse senza pur mai stringere nulla; e conobbi tutta tutta la disperazione del mio stato. Narrai a quel generoso Italiano la storia delle mie passioni, e gli dipinsi Teresa come uno di que’ genj celesti I quali par che discendano a illuminare la stanza tenebrosa di questa vita. E alle mie parole e al mio pianto, il vecchio pietoso più volte sospirò dal cuore profondo. (UL, 93.)⁵⁶

Tapahtumien moninaisuudesta ja laadusta (“Narrai [...] la storia delle mie passioni”, “Kerroin [...] intohimojeni historian”) voisi päätellä, että tähän muutamien rivien kerrontajaksoon on tarinan tasolla kulunut aikaa huomattavasti enemmän kuin ylläolevaan dialogiin, jonka kertomiseen on puolestaan kulunut

⁵⁶ “Silloin etsin sekä menneisyydestä että tulevaisuudesta jotakin kiinnostuspistettä, mutta huomasin aina harhailevani tyhjässä, käteni eivät voineet löytää mitään mihin tarttua, ja minä tunsin surkeasti pettyneenä koko tilani toivottomuuden. Kerroin tuolle jalolle italialaiselle intohimojeni historian, kuvailin hänelle Teresaa taivaallisena ilmestyksenä, joka on lähetetty tänne alas luomaan valoa ja lohtua elämän yöhön. Kuullessaan kertomukseni ja nähdessään kyynelieni tuo ylevä vanhus monta kertaa huokasi syvästi.” (JOVK, 148-149.)

enemmän fyysistä tilaa, siis kerronnan aikaa.

Kerronnan kiihtyvyys ja olennaisen tiivistäminen on tietenkin yleistä kaikelle kerronnalle ja sitä on nähtävissä usein myös *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa. Tiivistystä näkyy niin Jacopon kirjeissä kuin Lorenzon välihuomautuksissakin. Esimerkkinä tästä esitän tapauksen, jossa Jacopo tiivistää kolmen aamun tapahtumat yhteen lauseeseen:

Sono tre giorni ch'io perdo la mattina a colmare un canestro d'uva e di pesche, ch'io copro di foglie, avviandomi poi lungo il fiumicello, e giunto alla villa, desto tutta la famiglia cantando la canzonetta della vendemmia (UL, 11)⁵⁷.

Toisaalta Lorenzolla kerronnan asteittainen kiihtyminen näkyy seuraavasta katkelmasta, jossa hän kuvailee Jacopon viime päivien levottomuutta. Kerronnan tiivistäminen on naamioitu useamman tietolähteen antamiin hetkittäisiin tiedonmurusiin:

Michele [...] si tornò a' colli un'ora incirca dopo mezzanotte, e lo trovò seduto allo scrittojo rivedendo le sue carte. Moltissime ne bruciò; parecchie di minor conto le lasciava cadere stracciate sotto al tavolino. Il ragazzo si coricò, lasciando l'ortolano perchè ci badasse; tanto più che Jacopo non aveva in tutto quel dì desinato. Infatti poco di poi gli fu recata parte del suo desinare, ed ei ne mangiò attendendo sempre alle carte. Non le esaminò tutte; ma passeggiò per la stanza, poi prese a leggere. L'ortolano che lo vedeva mi disse, che sul finir della notte aprì le finestre, e vi si fermò un pezzo: pare che subito dopo abbia scritto i due frammenti che sieguono: [...]. (UL, 115.)⁵⁸

Kerronta on hitaampaa katkelman alkupuolella, jossa kerrotaan melko tarkasti, mitä Jacopo teki papereilleen. Sitten kerronta hieman kiihtyy hidastuakseen jälleen ikkunan ääressä seisomisen jälkeen.

⁵⁷ “Jo kolme aamua on minulta mennyt siihen, että täytän korini viinirypäleillä, persikoilla ja tuoreilla lehvillä ja kuljen kantamuksineni puron varтта pitkin herra T:n huvilaan, jossa elonkorjuulaulullani herätän koko perheen” (JOVK, 25).

⁵⁸ “Michele [...] palasi Euganiaan noin tuntia jälkeen puoliyön ja tapasi Jacopon kirjoituspöydän ääressä papereitansa järjestämässä. Useita hän poltti, muutamia vähemmän tärkeitä hän repi rikki ja heitti pöydän alle. Palvelija meni nukkumaan ja pyysi puutarhuria huolehtimaan Jacoposta, sitä suuremmalla syyllä, kun tämä ei vielä ollut syönyt. Hänelle tuotiinkin ruokaa ja hän söi, yhä tarkastellen papereitaan. Hän ei ottanut kaikkia esille, vaan käveli edes takaisin huoneessa ja luki sitten taas. Puutarhuri, joka näki hänet, kertoi minulle, että hän aamuyöstä oli avannut ikkunan ja seissyt hetken sen ääressä. Heti tämän jälkeen hän lienee kirjoittanut seuraavat kaksi katkelmaa [...]” (JOVK, 182.)

Kolmantena kerronnan rytmiä rakentavana tekijänä Genette ottaa esille käsitteen tauko ('pause') (Genette 1972, 129). Kerronnan taukoaminen kokonaan olisi mahdotonta - se tarkoittaisi kaiketi kirjan päättymistä ja täten liittyisi periaatteessa suurempaan tutkimusaineistoon kuin yhteen teokseen. Kuitenkin tässä narraation tutkimuksessa liikumme tietysti vain yhden teoksen puitteissa. Toisaalta tarinankin täydellinen taukoaminen on mahdotonta, ainakin ihmisen arkilogiikan mukaan. Jos kerronta ei varsinaisesti taukoa (paitsi ehkä kappaleiden välisten tyhjen sivujen ajaksi, mikä on pelkästään kosmeettinen seikka), eikä tarinankaan (siis juonellisesti) voi olettaa loppuvan kahdeksi päiväksi ja jatkuvan jälleen, mistä tauossa sitten on kysymys?

Kerronnallinen tauko on pikemminkin aiheen taukoa, tietystä aiheesta kertomisen tauottumista. Tauoksi nimitetään esimerkiksi sellaista kerronnallista tilannetta, jossa ensin on kerrottu eteenpäin soljuvista tapahtumista ja sitten pysähdytään vaikkapa kuvailemaan jotain maisemanäkymää. Tauon yleisin tyyppi lieneekin kuvaileva tauko. Genetten mukaan tauko syntyy, kun tarinan juoni ei etene lainkaan. Tarinassa tapahtuu siis eräänlainen pysähdys. Kerronta (kuvailu) voi tällä välin jatkua vaikka kuinka kauan puuttumatta lainkaan tarinan etenemiseen. Taukojen tehtävänä on rytmittää varsinaisen tarinan kerrontaa. (Genette 1972, 128-139.)

Tauon käsite on hieman monimutkainen. Ainakin suomen kielessä tauon käsitteeseen liitetään yleensä käsitys, että kun jokin tapahtuma taukoo, sillä välin kuluu kuitenkin aikaa. Näin käy myös lukutapahtumassa, kun tapahtumien kertominen taukoo kuvailun ajaksi, silti 'lukuaika', siis tekstin viemä fyysinen tila, kuluu koko ajan. Kerronnallisessa tauossa voi olla kuitenkin kyse myös päinvastaisesta tilanteesta. Kun tarinan etenemisessä tulee tauko, tarinan aika voi täysin pysähtyä. Tapahtumat eivät siis vain oudosti lakkaa tapahtumasta, vaan ikään kuin tarinan sisäinen kellon heiluri ensin pysäytettäisiin ja heilautettaisiin jälleen vauhtiin tauon jälkeen. Toisaalta esimerkiksi kuvailevan tauon aikana tarinan aika voi jatkua taustalla, mutta koska siitä ei kerrota, tauottunut elementti on juuri tarinan kertominen. Tarinan kertomisen aika, kerronnan nopeus, on pysähtynyt.

Teoksesta *Ultime lettere di Jacopo Ortis* löytyy jonkin verran luonnon ja ympäristön kuvaamista, kuvauksen pääpaino on kuitenkin naispuolisten henkilöihahmojen kuvaamisessa. Kuvaajana on lähes yksinomaan Jacopo-kertoja. Lorenzo-kertojan tehtävänä on viileämpi raportointi. Otan tapahtumien kertomisen keskeyttävästä tauosta esimerkiksi ytimekkään katkelman Jacopon ja patriisi M:n puolison kohtaamisesta jälkimmäisen kotona eräänä aamuna. Jacopo kertoo tapauksesta näin:

Io frattanto le porgeva il libro osservando con meraviglia ch'ella non era vestita che di una lunga e rada camicia la quale non essendo allacciata radeva quasi il tappeto, lasciando ignude le spalle e il petto ch'era per altro voluttuosamente difeso da una candida pelle in cui ella stavasi involta. I suoi capelli benché imprigionati da un pettine, accusavano il sonno recente; perché alcune ciocche posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasi che quelle picciole liste nerissime dovessero servire agli occhi inesperti di guida; ed altre calando giù dalla fronte le ingombravano le pupille; [...]. (UL, 22.)⁵⁹

Yllä mainitsemani kuvailevan tauon vastakohtakin on mahdollinen, joskin harvinaisempi. Tässä tapauksessa primäärikerronta keskittyy nimen omaan kuvailuun, jolloin tarinan aika lähenee nolla-astetta. Näin tauko (siis kerronnallinen tauko, ei tarinan ajan taukoaminen) muodostuukin siitä, että kesken kuvailun kertoja alkaa kertoa, mitä sillä välin on tapahtunut tai mitä sitten tapahtuu. Tämä rakenne on omiaan selvittämään henkilöihahmon sisäistä maailmaa. Joskus lukijan on kenties vaikea päättää, mikä on taukoa ja mikä primäärikerrontaa. Kyse on kuitenkin tulkitsijan omasta (perustellusta) päätöksestä.

Jacopon kerronnassa lisääntyy tämä jälkimmäinen tauotustyyppi eritoten teoksen loppuun päin mentäessä, sillä loppupuoliskon kirjeet keskittyvät enemmän epätoivoon ja Jacopon sisäiseen maailmaan kuin varsinaiseen juonen

⁵⁹ “Ojensin hänelle kirjan ja huomasin ihmeekseni, ettei hänellä ollut päällään muuta kuin pitkä ja ohut paita, joka vielä lisäksi oli niin avoin, että povi ja hartiat olisivat kokonaan paljastuneet, ellei hän heikummalla huumorilla olisi heittänyt ylleen kevyttä aamukaapua. Hänen vain muodon vuoksi hiukan kammattut, hajalle valahtaneet hiuksensakin ilmaisivat, että hän oli juuri noussut makuulta; osa niistä lepäsi epäjärjestyksessä ympäri kaulan, osa peitti otsaa ja silmäluomia, osa taas tunkeutui aina poveen asti, ikäänkuin noiden pienten, mustain suortuvain tehtävänä olisi ollut toimia oppaana tottumattomalle silmälle.” (JOVK, 42-43.)

kuljettamiseen; juonen ylläpito siirtyykin loppua kohden yhä enemmän Lorenzo-kertojan tehtäväksi. Seuraavasta esimerkistä huomataan, kuinka Jacopon sisäisen maailman kuvaus tauottuu tapahtumista kertomisen ajaksi. Näiden taukojen alkaminen on usein merkitty selvästi kappaleenvaihdoksella tai muulla tehokeinolla. Tässä tapauksessa tehokeinona on merkintä ‘P.S.’, jälkirjoitus, jonka jälkeen sisäisen maailman kuvaus jatkuu näennäisesti eri kirjeessä. Lorenzo kertoo kuitenkin tämän kirjeen kirjoitetun samana yönä, ja se on siis jatkoa aiemmalle sisäiselle kuvaukselle:

Torna a spaventarmi quella terribile verità ch’io già svelava con raccapriccio – e che mi sono poscia assuefatto a meditare con rassegnazione: *Tutti siamo nemici*. Se tu potessi fare il processo de’ pensieri di chiunque ti si para davanti, vedresti ch’ei ruota a cerchio una spada per allontanare tutti dal proprio bene, e per rapire l’altrui. – Lorenzo; comincio a vacillar nuovamente. Ma conviene disporsi – e lasciarli in pace.

P.S. Torno da quella donna decrepita di cui parmi d’averti narrato una volta. La sconsolata vive ancora! sola, [...] vive ancora; ma tutti i suoi sensi sono da più mesi nell’orrore e nella battaglia della morte. (UL, 121-122.)⁶⁰

Sisäisestä maailmasta aletaan vähitellen tulla lähemmäs tapahtumien kerrontaa jo kohdassa, jossa Jacopo puhuttelee Lorenzoa. Nämä lauseet ennen jälkikirjoitusta kuvaavat vielä Jacopon ajatusmaailmaa, mutta tavallaan jo kertovat jostain aktiivisuudesta, päätöksen synnystä. Varsinainen tapahtumien kerronta juonta ylläpitävänä toimena tapahtuu kuitenkin vasta jälkikirjoituksessa.

Teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* tauon laatu vaihtelee kirjeittäin kahden yllä esittelemäni tyyppin välillä. On kirjeitä, joissa kuvataan etupäässä päähenkilön tunnelmia tai ajatuksia, jolloin tapahtumien kerronta tai sen mainitseminen, että yleensäkin ympärillä tapahtuu jotain, tekee tauon sisäisestä maailmasta kertomiseen. Toisissa kirjeissä puolestaan keskitytään enemmän

⁶⁰ “Uudelleen minua kauhistuttaa tuo pelottava totuus, jonka jo kerran keksin ja jota sittemmin olin tottunut alistumuksella ajattelemaan: olemme kaikki toistemme vihamiehiä. Jos voisit eritellä minkä ihmisen ajatuksia tahansa, huomaisit, että hän kernaasti vetäisi miekan tupestansa karkoittaakseen lähimmäisensä ja anastaakseen hänen omaisuutensa. – Lorenzo, alan uudestaan horjua. Mutta minun täytyy toteuttaa päätökseni ja jättää heidät rauhaan.

J. K. Olen käynyt tuon vanhan naisen luona, josta muistaakseni kerran sinulle kerroin. Tuo onneton elää vielä yksinäisyydessään. [...] Hän elää vielä, mutta hänen aistinsa ovat jo monta kuukautta taistelleet kuoleman kauhujen kanssa.” (JOVK, 192.)

kertomaan pelkästään joistain yksittäisistä tapahtumista, ja tällöin kuvaus tauottaa tapahtumakerrontaa.

Genette erottaa vielä neljännen kerronnan aikasuhteiden tyyppin, ellipsin ('ellipse'). Ellipsi merkitsee myös eräänlaista taukoa, mutta se mikä tauottuu ei olekaan tarinan ajankulu, vaan kerronta. Aiemmin väitin, että kerronnan tauottuminen tarkoittaisi koko teoksen loppua. Ellipsisissä ei voidakaan puhua varsinaisesta tauosta, vaan ennemmin kerronnan aukosta, se on kuin harppaus eteenpäin siten, että jotain jätetään tarkoituksellisesti kertomatta. Tarinan aika jatkaa kulkuaan sillä välin, kun kerronnassa on aukko. (Genette 1972, 129-139.)⁶¹ Tämä tulee erityisen hyvin esille kirjeromaanissa. Koska kirjeiden kirjoittamisen välillä kuluu aikaa, tapahtumien kerronta ei ole jatkuvaa vaan etenee hyppäyksittäin. Lisäksi *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa ja muissa samantyyppisissä kirjeromaaneissa on sellainen piirre, että kirjeenvaihdon vastapuolen kirjeet puuttuvat. Kuitenkin Jacopon kirjeistä näkee selvästi, että hän on saanut kirjeisiinsä vastauksen. Mitä hänelle on vastattu, sitä ei teksti suoraan kerro, siitä lukijalle annetaan vain vihjeitä.

Lähes kaikessa kerronnassa on tehtävä valintoja, mistä kertoa ja mitä jättää kertomatta, jotta päästäisiin haluttuun lopputulokseen. Koska kaikkea ei voida aina kertoa, on poisjätetyn aineiston määrä valtavan suuri. Aina ei kuitenkaan ole mielekästä puhua ellipseistä, vaan ellipsi tulisi käsittää erityisesti ajallisena elementtinä, joka auttaa teoksen aikakäsityksen ja rytmin selvittämisessä. Ellipsi saattaa esiintyä tekstissä silloin, kun jokin ajanjakso on ollut teoksen ymmärtämisen kannalta melko samantekevä. Tässä tapauksessa ellipsin käytön perusteena on taloudellisuus ja tekstin mielekkyyden säilyttäminen, ellipsin voisi siis sanoa olevan lähinnä kerronnan rytmin kannalta olennainen elementti.

Toinen yleinen ellipsin käyttötilanne on, että jotakin hyvin merkityksellistä jätetään tarkoituksellisesti sanomatta. Silloin kertomatta jäänyt seikka tai ajanjakso on joko implisiittisesti havaittavissa tekstistä, tai se voidaan ottaa esille myöhemmin takauman muodossa. Takaumiin syvennyn enemmän kappaleessa

⁶¹ Bal huomauttaa, että 'ellipsi' on informaation puutetta nimen omaan pääjuonessa; sivujuonen

‘3.4.3. Kerronnan järjestys’. Mikäli jotain hyvin merkityksellistä jätetään sanomatta, kyse ei ole enää tekstin taloudellisuudesta vaan siitä, että lukijan huomio halutaan kohdentaa erityisesti poisjätettyyn asiaan ja siihen tosiasiaan, että se todellakin on jätetty pois.

Genette syventää ellipsin käsitettä jakaen sitä alaryhmiin. Ensiksi hän mainitsee kaksi erilaista ellipsin tyyppiä: määritelty ellipsi ja määrittelemätön ellipsi. Määrittely tarkoittaa tässä nimen omaan ajallista määrittämistä, ellipsin kestoa eli hyppäyksen pituutta. Määritellyssä ellipsissä ilmaistaan melko tarkasti ylihypytyksen ajanjakson pituus. Määrittelemätön ellipsi taas voi kertoa kuluneen ajan summittaisesti tai jättää kokonaan sanomatta, että aikaa on kulunut. (Genette 1972, 139.)

*Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa nähdään hyvinkin tarkkaan ajallisesti määriteltyjä ellipsejä, kuten Jacopo erään kirjeen alussa Lorenzolle kirjoittaa: “Oramai sono passati diciotto giorni da che Michele è ripartito per le poste, né torna ancora: e non veggo tue lettere” (UL, 82)⁶². Yleensäkin tästä kirjeromaanista on helppo määrittää kulunut aika, sillä kirjeiden (kuvitteellisessa) oikeassa ylänurkassa on lähes aina jonkinlainen päiväys, joskus jopa kellonaika. Määrittelemättömiä ellipsejä teoksesta on vaikea löytää, sillä mahdollisimman tarkkaan raportointiin pyrkivä Lorenzo-kertoja haluaa, etenkin jos jokin ajanjakso on jäänyt hämärän peittoon, kertoa täsmällisesti Jacopon tarinan etene misen. Toisaalta myös Jacopo on hyvin tarkka kaikessa ajallisessa määrittämisessä, mikä saattaa herättää lukijassa epäilyksiä Jacopo-kertojan epäluotettavuudesta. Jacopon ajallinen eksaktius tähtääkin lähinnä todellisuusilluusion ylläpitoon ja kirjeiden välittömyyden tuntuun: kirjeet on kirjoitettu heti tapahtumien jälkeen, sillä muutoin niissä esiintyviä tarkkoja kellonaikoja olisi vaikea muistaa.

informaatiokatkoksesta käytetään nimeä ‘paralipsi’ (Bal 1985, 61).

⁶² “Jo 18 päivää sitten Michele läksi, mutta ei häntä eikä sinun kirjeitäsi vielääkään kuulu” (JOVK, 131).

Hieman vähemmän määritelty, kenties teoksen merkityksellisin ellipsi löytyy kirjeestä, joka on kirjoitettu 14. maaliskuuta. Siinä Jacopo kertoo vajaa vuosi sitten tapahtuneesta ratsastusonnettomuudesta, johon hän oli osallisena ja joka vaati ihmishengen. Tästä onnettomuudesta kerroin jo kappaleessa ‘3.4.1. Uputukset’. Tarkkaa aikajanan pituutta tapahtumaketjun alusta loppuun ei ole missään määritelty, varsinainen onnettomuustapahtuma kesti ilmeisesti noin vuorokauden, mutta sen vaietut vaikutukset paljon kauemmin. Jacopo määrittää tapauksen ajankohdaksi “[...] son oggimai dieci mesi [...]” (UL, 116) eli “Noin kymmenen kuukautta sitten [...]” (JOVK, 184). Tästä voidaan laskea, että tapauksen on täytynyt sattua suurin piirtein edellisen vuoden toukokuun puolenvälin tienoilla. Tapauksesta ei ole kuitenkaan mitään merkintää tuolta ajalta.

Mitä Jacopo edellisen vuoden toukokuussa sitten kirjoittaa? Toukokuun puolessavälissä Jacopo on hyvin kiihdyksissä Teresalta saamastaan suudelmasta, mutta kirjeet ovat sävyiltään positiivisia: “Dopo quel bacio io son fatto divino. Le mie idee sono più alte e ridenti, il mio aspetto più gajo, il mio cuore più compassionevole.” (UL, 57.)⁶³ Toukokuun 21. ja 25. päivänä kirjoitetuissa kirjeissä voikin sitten jo aistia Jacopon muuttuneen mielialan. Hän ei ole enää suudelman huumassa, vaan kärsii tuskissaan, kertoo tuskaisista ja pitkistä öistä, harhailuista ulkosalla, lopulta antaa jopa viittauksen johonkin suureen asiaan, josta tahtoisu ystävälleen kertoa:

[...] non concepisco, non odo: il tempo vola, e la notte mi strappa da quel soggiorno di paradiso. [...] Sono salito su la più alta montagna: I venti impersavano; io vedeva le querce ondeggiar sotto a’ miei piedi [...] Vorrei dirti di grandi cose: mi passano per la mente; vi sto pensando! – m’ingombrano il cuore, s’affollano, si confondono: non so più da quale io mi debba incominciare [...]. (UL, 58-59.)⁶⁴

Onnettomuuden voi siis olettaa tapahtuneen vähän toukokuun puolivälin jälkeen. Teksti ei silti anna lukijalleen mitään suoranaista viittausta siitä, että tässä kohdin olisi jätetty pois jotain Jacopon kohtalon kannalta hyvin merkittävää. Kerron

⁶³ “Tuon suudelman jälkeen olen kuin paratiisin autuas asukas. Ajatukseni ovat iloisempia ja ylevämpiä, katseeni seesteinen, sydämeni lämmin.” (JOVK, 97.)

⁶⁴ “En ajattele mitään, en kuule mitään, mutta aika rientää ja yö karkoittaa jälleen minut paratiisista. [...] Kiipesin vuoren huipulle; myrsky ulvoi, rautatammet huojuivat jalkaini alla [...] Suuret ajatukset ja asiat liikkuvat mielessäni, täyttivät sydämeni ja hämmensivät sieluani. Tahtoisin puhua niistä sinulle, mutta en tiedä mistä aloittaa [...]” (JOVK, 99-101.)

tämän tapauksen merkityksestä vielä tarkemmin kappaleessa ‘3.4.3. Kerronnan järjestys’.

Toinen ellipsien alajako, jota Genette käyttää, koostuu kolmesta piirteestä: ensinnäkin hän mainitsee termin ‘eksplisiittinen ellipsi’, joka tarkoittaa sitä, että ellipsikohta on selvästi merkitty teokseen. Tekstissä on siis tällöin selvä maininta siitä, että aikaa on kulunut edellisen ja uuden tapahtuman välillä. Toinen ellipsityyppi on ‘implisiittinen ellipsi’, joka nimensä mukaisesti ei kerro suoraan, että aikaa on kulunut, vaan lukijan täytyy havaita ajan kulumisen muista, implisiittisistä merkeistä. Kolmas tyyppi on ‘hypoteettinen ellipsi’, joka on ellipseistä vaikein havaita ja tarkentaa. Tässä tapauksessa lukijalle ei anneta minkäänlaisia viittauksia siihen, että aikaa on kulunut, saati sitten kuinka paljon sitä on kulunut. Hypoteettinen ellipsi riippuu enemmän teoksen kokonaistulkinnasta kuin ellipsiin suoraan liittyvistä elementeistä. Genette huomauttaakin, että hypoteettinen ellipsi on usein helpompi hahmottaa suhteessa johonkin spatiaaliseen tilaan kuin mihinkään tiettyyn aikaan. (Genette 1972, 139-141.)

Teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* tämä ellipsijako ei ole kaikilta osin relevantti. Romaani koostuu lähes yksinomaan kirjeistä, ja eri kirjeiden kirjoittamisen välillä kuluu poikkeuksetta jonkin verran aikaa. Mikäli kirjeessä mainitaan ajan kulumisen, kyseessä on eksplisiittinen ellipsi. Useimmissa tapauksissa ajan kulumisen on huomattavissa kuitenkin implisiittisesti, kuten vastauskirjeiden mainitsemisena tai jo pelkästään päivämääristä. Päivämäärät voidaan toisaalta käsittää myös eksplisiittisen ellipsin merkiksi, ovathan ne kiinteä osa tekstiä, joiden tehtävä on nimen omaan ilmoittaa ajan kulumisesta. Hypoteettisen ellipsin käsite ei ainakaan tähän kirjeromaaniin sovellu.

Mielenkiintoisin ellipsi koko teoksen tasolla on esipuheen ajan, toisin sanoen kirjeiden julkaisuajankohdan, suhde kirjeiden tarinan tason aikaan. Kuinka paljon aikaa Jacopon viimeisistä kirjeistä sitten kului niiden julkaisemiseen? Tämä aikajana saattaa olla viikkojen, kuukausien tai jopa vuosien pituinen. Mitä Jacopon kuoleman jälkeen tapahtui? Sitä lukija ei koskaan saa tietää, eikä se ole

teoksen tarinan kannalta kovin olennaistakaan. Tämä määrittelemätön ajallinen ellipsi on looginen, joskaan ajan kulumista ei suoraan mainita. Silti esipuheen implisiittiset ajan kulumisen merkit ovat hyvin selviä, niitä ei voi ymmärtää väärin: “Pubblicando queste lettere, io tento di [...] consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura” (UL, 3)⁶⁵. Kirjeitä kirjoittaneen ystävän haudalla voi yleensä vuodattaa kyyneleitä vasta sen jälkeen, kun ystävä ei enää kuulu mahdollisten kirjeenkirjoittajien joukkoon.

Genette pitää käyttökelpoisina yllämainittuja neljää kerronnan keston elementtiä: kohtausta, tiivistelmää, taukoa ja ellipsiä. Viideskin mahdollisuus kuitenkin vielä on, nimittäin hidastus. Genette viittaa hidastukseen (Genette 1972, 129), mutta ei näe tarpeelliseksi käsitellä sitä syvemmin. Meke Bal, joka muutoin perustaa kerronnan keston käsittelyn lähes täysin Genetten tutkimukselle, ottaa lisäksi tämän viidennen elementin tarkempaan käsittelyyn. Balin mukaan hidastus on tavallaan tiivistelmän vastakohta. Hidastuksessa tarinan tapahtumiseen kuluva aika on lyhyempi kuin kerrontaan kuluva aika (tai tila). Jos tauon ajaksi tarinan aika pysähtyi kokonaan, hidastuksessa se vain yksinkertaisesti hidastuu. Kun tarinan tapahtumissa on (esim. kuvaileva) tauko, lukija tuskin edes huomaa, että tarina on tauottunut. Hidastuksessa puolestaan ohjataan lukijan huomio juuri siihen, että aika kuluu hitaasti. Hidastus toimii Balin mukaan hyvin esimerkiksi jännitystä luovana elementtinä, kahdesta “piinallisen pitkästä” sekunnista voidaan kertoa useita sivuja. Tämä tehokeino on harvinainen, mutta ei suinkaan mahdoton. (Bal 1985, 71-76.)

Usein hidastus palvelee henkilöahmon sisäisen maailman valottamista (Bal 1985, 75). Tämä tapahtuu esimerkiksi siten, että kun henkilö kuulee puhelimen soivan, hän miettii, kuka soittaja mahtaa olla, hän käy mielessään mahdollisia vaihtoehtoja läpi, samalla hänen tuntemuksiaan ja suhdettaan mahdollisiin soittajiin käydään läpi, hänen mieleensä voi pikaisesti tulla jokin soittajaan liittyvä tapaus, muisto, takauma. Kun tästä kaikesta on kerrottu, henkilöahmo viimein vastaa puhelimeen. Vaikka puhelimen soimisen ja siihen vastaamisen

⁶⁵“Julkaisemalla nämä kirjeet koetan [...] pyhittää ainoan ystäväni muistolle ne kyyneleet, joita

välillä ei tarinan ajassa olisi kulunut kuin viisi sekuntia, henkilöhahmo on ehtinyt ajatella tässä välissä jo paljon. Vaikka soveltuukin hyvin subjektiiviseen ajatusmaailman kuvaukseen, hidastus lienee kerronnan tehokeinona niin uusi, ettei sitä ole ainakaan äärimmäisessä mudossaan tavattavissa teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Myös teoksen kirjemuotoisuus on epäsuotuisa hidastuksen käytölle. Teoksessa kirjeet pyrkivät tiivistämään selkeästi tapahtumia ja keskittymään aatteiden pohdintaan, eivät herättämään vastaanottajassaan jännitystä.

On otettava huomioon myös, että yhtä kirjettä voi kirjoittaa moneen eri otteeseen ennen kuin sen lähettää, ja näin tapahtuukin usein *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa. Jacopo-kertojan voi kuitenkin olettaa yrittäneen tehdä aina yhdestä kirjeestä kokonaisuuden. On siis otettava huomioon mahdollinen ero erillisten kirjeiden ja eri hetkinä kirjoitettujen saman kirjeen osien välillä. Toisaalta, koska aika kuluu koko ajan kirjoittaessa, voisi sanoa että kirjoittaja on “eri ihminen” myös kirjeen alussa ja lopussa. Tässä viittaaan kappaleessa ‘3.2.2. Jacopo-kertoja’ mainittuun mahdolliseen näkökulman muutokseen.

Jos kertojan näkökulma voi muuttua, kun tapahtumista on kulunut aikaa, on oletettava että saman kirjeen eri aikoina kirjoitetut osat saattavat myös sisältää jo muuttunutta näkökulmaa asioihin. Vaikka ajallisen etäisyyden ero on yleensä häviävän pieni, voi teoksesta huomata tällaista näkökulman muuttumista etenkin avainkohtina toimivien tapahtumien kohdalla. Selkeä esimerkki tästä on Jacopon reagoiminen suudelmaan Teresan kanssa. Aikaisempaan kirjeen osaan Jacopo on merkinnyt päiväykseksi “14 Maggio, ore 11” ja se kuuluu näin:

Si, Lorenzo! – dianzi io meditai di tacertelo – or odilo, la mia bocca è tuttava rugiadosa – d’un suo bacio – e le mie guance sono state innondate dalle lagrime di Teresa. Mi ama – lasciami, Lorenzo, lasciami in tutta l’estasi di questo giorno di paradiso. (UL, 55.)

Ensin Jacopo on niin hurmiossa, ettei pysty edes kunnolla kirjoittamaan, mutta saman päivän illalla, “14 Maggio, a sera”, hän jatkaa kirjettä ja kertoo tarkemmin tapahtumasta:

minun ei sallittu vuodattaa hänen haudallaan” (JOVK, 13).

O quante volte ho ripigliato la penna, e non ho potuto continuare: mi sento un po' calmato e torno a scriverti (UL, 55-56).⁶⁶

Koska Jacopo itsekin mainitsee, että on jo hieman rauhoittunut, on näkökulman ja suhtautumisen tapahtumaan täytynyt muuttua päivän kääntyessä iltaan.

Ylläoleva kohta on merkittävä myös kerronnan rytmityksen kannalta: kerronnan vauhti hidastuu Jacopon kertoessa Lorenzolle kolmen sivun verran siitä, kuinka hän antoi Teresalle nopean suudelman (UL, 55-57)⁶⁷. Tapahtuma korostuu siis kahden kerronnallisen keinon avulla kohoten yhdeksi koko teoksen merkittävimmistä tapahtumista. Suudelma on todistus siitä, että Teresa rakastaa Jacopoa. Vaikka se tuokin ilon pilkahduksen Jacopon synkkyYTEEN, se on myös selkeä käännekohta teoksessa. Kun Jacopolle (ja Teresalle itselleenkin) selviää lopulta, että Teresa rakastaa häntä, molemmat nuoret tajuavat samalla myös rakkautensa mahdottomuuden. Koska Teresa kokee suudelman moraalisesti vääräksi, Jacopo ymmärtää, ettei heidän rakkautensa voi koskaan olla kunniallista. Jacopo kokee, ettei voi kuitenkaan elää ilman Teresan rakkautta, ja siksi hänen täytyy kuolla. Suudelman positiiviset jälkitunnelmat kestävät Jacopolla pari päivää, sitten tapahtuu jotain, mikä palauttaa hänet maan pinnalle, huomaamaan kurjuuden ja epätoivon niin ihmiselämässä yleensä kuin myös omassa tilanteessaan. Tämä tapaus on jo edellä mainittu ratsastusonnettomuus, joka yhdessä suutelukohtauksen kanssa muodottaa teokseen voimakkaan käännekohdan.

*Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on huomattavissa sellainen juonen kehitystä tukeva piirre, että kerronta on teoksen toisessa osassa tempoltaan hitaampaa, kun taas ensimmäinen osa on vauhdikkaampaa kerrontaa. Tämä pätee erityisesti Jacopo-kertojan kerronnan suhteen. Mario Martelli huomauttaa, että teoksen ensimmäinen osa on paljon hajanaisempi kuin jälkimmäinen osa, teoksen loppupuolta hallitsee hänen mukaansa tyyllinen yhtenäisyys erilaisistakin

⁶⁶ “(14. V. kello 11.) Oi, Lorenzo, en aikonut sitä sinulle kertoa, mutta kuule sentään: huuleni ovat vielä lämpimät hänen suudelmastaan, poskeni kosteat hänen kyynelistään. Hän rakastaa minua. Lorenzo, anna minun kokonaan antautua tämän autuaan päivän hurmioon. (14. V. illalla.) Monta kertaa olen tarttunut kynään jatkaakseni, mutta se on ollut mahdotonta. Nyt olen hiukan levollisempi ja yritän uudelleen.” (JOVK, 95.)

⁶⁷ JOVK, 95-97.

aiheista kerrottaessa, mikä tekee loppuosasta hallitun kokonaisuuden (Martelli 1977, 36-37). Alkuosan hajanaisuutta onkin ehkä pyritty korjailemaan kiivastahtisemmalla kerronnalla, tai toisinpäin: alkuosan kerronta on niin vauhdikasta juuri siksi, että suhteellisen pienessä tilassa on haluttu kertoa monta asiaa eri näkökulmista. Teoksen loppua kohden mentäessä Jacopon kerronta hidastuu, näkökulma tiivistyy ja samalla kerrotun sisällön intensiivisyys kasvaa. Jopa isänmaalliset aiheet, Jacopon toinen intohimo, väistyvät kirjeistä miltei kokonaan⁶⁸, tilalle tulee lisääntynyt epätoivo, kuolema, ja – hieman yllättäen – raamatulliset aiheet.

Raamatullisten aiheiden läsnäoloa ei kuitenkaan voi tulkita niin, että Jacopo hakisi kuoleman lähestyessä lohtua Raamatusta, vaan ennemminkin vahvistusta sille ajatukselleen, että ihminen on syntynyt onnettomaksi. Jacopohan lukee esimerkiksi Jobin kirjaa, jossa onneton kohtalo on ilmeinen:

Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo, le traduzioni zeppe di cassature e quasi non leggibili di alcuni versi del *Libro di Job*, del secondo capo dell'*Ecclesiaste*, e di tutto il *Cantino di Ezechia* (UL, 117).⁶⁹

Missään vaiheessa Jacopon ei mainita lukeneen Uutta testamenttia, joka kertoo lohdusta ja pelastuksesta; hän haluaa pikemminkin syventyä kärsimykseen ja vanhatestamentilliseen ihmiskäsitykseen.

Kerronnan vähittäinen hidastuminen loppua kohden viittaisi siis epätoivon kuilun vähittäiseen syvenemiseen. Silti, vaikka teoksen edetessä lähestytään yhä enemmän epätoivoa ja kuolemaa ainoana ratkaisuna, ei sovi unohtaa, että kuoleman ajatus on läsnä koko teoksen mittaan. Itsemurha vaihtoehtona mainitaan jo toisessa kirjeessä, isänmaallisessa yhteydessä: ”Ahi! sovente disperando di vendicarmi mi caccerei un coltello nel cuore per versare tutto il mio sangue fra le ultime strida della mia patria” (UL, 6)⁷⁰. On huomattava, että näin, jo aivan teoksen alussa, Jacopo antaa viittauksen myös tulevasta itsemurhan

⁶⁸ Martelli tosin väittää, että patriotismi ja rakkaus edustavat Jacopolla yhden intohimon kahta ilmenemismuotoa: “[...] patriottismo ed amore debbono essere considerati due manifestazioni di una sola e medesima condizione spirituale” (Martelli 1977, 37).

⁶⁹ “Raamatusta löydettiin monta päivää myöhemmin paperi, joka sisälsi useaan kertaan korjattuina ja vaikeasti luettavina muutamia säkeitä Jobin kirjasta ja Salomonin Saarnaajan toisesta luvusta sekä Hesekielin virren, jotka Jacopo oli kääntänyt.” (JOVK, 186.)

⁷⁰ “Oi, kuinka usein haluaisinkaan kostosta epätoivoisena raivoissani lävistää rintani

toteuttamistavastaan. Seuraavan kerran Jacopo enteilee onnetonta kohtaloaan seitsemännessä kirjeessä, jolloin Jacopo on juuri tavannut Teresan ensimmäistä kertaa:

Io tornava a casa col cuore in festa. – Che? lo spettacolo della bellezza basta forse ad addormentare in noi tristi mortali tutti i dolori? vedi per me una sorgente di vita: unica certo, e chi sa! fatale. Ma se io sono predestinato ad avere l'anima perpetuamente in tempesta, non è tutt'uno? (UL, 9.)⁷¹

Tästä eteenpäin teoksen juoni siirtyy aina vain enemmän tuhoisan rakkauden suuntaan, isänmaallisen tuskan kyllä näyttäytyessä, mutta jäädessä yhä enemmän taustalle ja lopulta miltei unohduksiin kuoleman kynnyksellä. Myös Jacopon kerronnan tempon hidastuminen korostaa epätoivon aiheiden (eli itsemurhaan johtavien syiden) supistumista ja kerronnan keskittymistä yhteen aiheeseen: ihmisen onnettomuuteen⁷². Romaanin alussa Jacopo haluaisi tehdä itsemurhan sen pettymyksen vuoksi, jonka hän on saanut kokea isänmaan taholta, mutta tarinan lopussa viimeisen kuolettavan iskun antaa kuitenkin tieto siitä, että Teresa on mennyt naimisiin sulhasensa Odoardon kanssa.

Kun aluksi tapahtumien kulun kertomisesta vastaa lähes poikkeuksetta Jacopo (laaja asioiden kuvailuhan edellyttää nopeatempoisempaa kerrontaa), loppupuolella tämän juonen kuljettamisen tehtävän ottaa Lorenzo-kertoja. Jacopo-kertoja taas toistaa loppuvaiheessa yhä uudelleen samoja teemoja kirjeissään. Hänelle päivittäiset tapahtumat ovat menettäneet merkityksensä, hän kuvailee keskittyneesti mielentilojaan tai muistelee passiivisesti aiemmin tapahtuneita asioita. Kaikkea tätä hallitsee ylitsepääsemätön pessimismi ja voimattomuus. Mielentilojen kuvauksesta hyvänä esimerkkinä on Jacopon viimeisinä elinpäivinä kirjoittama kirje Lorenzolle:

vuodattaakseni viimeiset veripisarani maani viimeisten tuskanhuutojen kaikuessa!” (JOVK, 16).

⁷¹ “Riemu sydämessäni palasin kotia. Mitä? Voiko kauneuden näkeminen vaimentaa meidän kurjain kuolevaisten kaikkia tuskia? Kas siinä minulle uusi elämän lähde, varmaankin ainoa ja ehkä kohtalokas sekin! Mutta jos kerran on ennakoita määrätty, että sieluni on elävä ainaisessa myrskyssä, niin eikö tämäkin ole yhdentekevää?” (JOVK, 21-22.)

⁷² Mario Martelli näkee vapautta rakastavan Jacopon itsemurhan epätoivoisena protestina sitä yhteiskuntaa vastaan, jossa hänelle ei jää enää muuta keinoa pysyä omissa periaatteissaan (Martelli 1977, 39).

Il tempo vola; e col tempo ho perduto nel dolore quella parte di vita che due mesi addietro lusingavasi di conforto. Questa piaga invecchiata è ormai divenuta natura: io la sento nel mio cuore, nel mio cervello, in tutto me stesso; gronda sangue, e sospira come se fosse aperta di fresco. – Or basta, Teresa⁷³, basta: non ti par di vedere in me un infermo strascinato a lenti passi alla tomba fra la disperazione e i tormenti, e non sa prevenire con un sol colpo gli strazj del suo destino inevitabile? (UL, 122.)⁷⁴

3.4.3. Kerronnan järjestys

Mieke Bal painottaa kirjoitetun taiteen erikoisluonnetta suhteessa muihin taiteen muotoihin. Toisin kuin muut taiteet, kirjoitettu taide on aina lineaarista. Kirjoitetun taiteen kaksoislineaarisuus pitää sisällään sekä tekstin lineaarisuuden, eli kirjoitettujen lauseiden peräkkäisyyden, että tarinan lineaarisuuden, tapahtumien peräkkäisyyden. (Bal 1985, 52.) Pohdimme siis lineaarisuutta tutkiessamme kerronnan järjestystä. Genette puhuu kerronnan järjestyksestä, kun on kyse kerronnan ajankohdasta suhteessa kerrottuihin tapahtumiin. Missä järjestyksessä tapahtumista kerrotaan, vertautuu siihen, missä järjestyksessä tapahtumat ovat tarinan maailmassa tapahtuneet. (Genette 1972, 78.) Hän huomaa myös mainita, että kerronnan tutkimus on tavallisesti keskittynyt juuri kertomisen aktin ja kerrotun tapahtuman *ajalliseen* suhteeseen *tilallisen* (kerrontapaikan ja tapahtumapaikan) suhteen jäädessä usein huomiotta. (Genette 1972, 228.)

Genette listaa neljä tyyppiä kerronnan ajallisesta suhteesta tapahtumiin. Klassinen kerronnan ajallinen sijainti on tapahtumien jäljessä (”ultérieure”), jolloin kerronta seuraa tapahtumaa ja käyttää siis mennyttä aikamuotoa. Tulevasta kerrottaessa kerronta edeltää tapahtuvia asioita (”antérieure”) ja aikamuotona on futuuri. Genetten mukaan kerronta voi olla myös tapahtumien kanssa samanaikaista (”simultanée”) käyttäen aikamuotonaan preesensia.

⁷³ Huom. tässä kohdassa myös puhuttelun kohteen vaihdos: Lorenzolle kirjoittamassaan kirjeessä Jacopo puhutteleeekin Teresa.

⁷⁴ “Aika rientää ja ajan mukana olen kadottanut sen osan elämästäni, jota varten minulla vielä kaksi kuukautta sitten oli olemassa toiveita ja lohtua. Vanhat haavani ovat parantumattomia; tunnen ne sydämessäni, aivoissani, koko olemuksessani; ne vuotavat verta kuin olisivat aivan tuoreita. Riittää, Teresa, riittää. Et ole näkevä minussa heikkoa raukkaa, joka sairaana hitain askelin laahustaa kohti hautaa epätoivon ja tuskan kiduttamana eikä rohkene yhdellä ainoalla

Harvinaisin tapaus on tapahtumahetkien väliin sijoitettu kerronta (”intercalée”). Tätä kerrontatyyppiä saatetaan käyttää esimerkiksi juuri kirjeromaaneissa, joissa on useita kirjeen kirjoittajia, tai kun esimerkiksi kirje on yhtäaikaisesti kerronnan väline ja juonittelun elementti. (Genette 1972, 229.) Tästä väliin sijoitetusta kerronnasta mainitsin jo kappaleessa ’3.2.2. Jacopo-kertoja’.

Kahden viimeisen kerrontatyyppin, samanaikaisen ja väliinsijoitetun kerronnan kohdalla erityisen tärkeä elementti on kerronnan kesto ja sen suhde tapahtumien keston. Jälkikäteen tapahtuvassa kerronnassa puolestaan on Genetten mukaan läsnä myös ajattomuuden elementti, sillä se saa voimansa juuri ajallisuuden ja ajattomuuden paradokseista. (Genette 1972, 234.)

Romaani *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on oiva esimerkki kerronnan järjestyksestä kerronnallisen monimuotoisuutensa vuoksi. Jacopon kirjemuotoista kerrontaa hallitsee tunteista ja sisäisestä maailmasta kertomisen osalta preesens, tapahtumien kerronnan osalta taas mennyt aikamuoto. Kun tämä sisäiskertoja selvittelee tuntemuksiaan Lorenzo-yleisölle (ja samalla itselleen), kerronnan voi sanoa olevan samanaikaista: ”Il mio ingegno è tutto bellezza e armonia” (UL, 57)⁷⁵. Seuraavassa esimerkkitapauksessa on puolestaan niin menneisyyteen viittaavaa, tulevaisuuteen viittaavaa, kuin myös samanaikaista kerrontaa:

- Dice bene il signore; Dio gliene rimeriti. – E si partì. E farà forse peggio; gli ha un certo che di sfacciato nel viso; e la ragione degli animali ragionevoli, quando non sentono verecondia, è ragione perniciosissima a chiunque ha che fare con loro. (UL, 51.)⁷⁶

Lorenzon toimiessa kertojana kerronta kulkee menneessä aikamuodossa. Tästä poikkeaa ainoastaan esipuhe ”Al Lettore”, jossa on myös preesens-kerrontaa. Silti tapahtumien aikasuhteet eivät käy yksi yhteen Lorenzonkaan kerronnan osalta. Hän selvittää Jacopon viimeisten päivien tapahtumia: ”A mezzodì suonato

iskulla tulla kohtalonsa herraksi.” (JOVK, 193-194.)

⁷⁵ ”Koko sieluni on täynnä kauneutta ja sopusointua” (JOVK, 97).

⁷⁶ ””Oikein puhutte, herra. Jumala teitä palkitkoon.” Hän lähti. Ensi kerralla hän kai on vielä ilkeämpi, sillä hänen kasvoissaan on jotakin erityisen epämiellyttävää. Häijyt eläimet, joilla ei ole hävyn tunnetta, ovat vaarallisia kaikille, jotka joutuvat niiden kanssa tekemisiin.” (JOVK, 88.)

uscì a spedire la seguente lettera, e tornò a chiudersi” (UL, 116)⁷⁷. Tätä seuraa Jacopon Lorenzolle osoittama kirje, jonka jälkeen Lorenzo jatkaa: “Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo, le traduzioni [...] di alcuni versi [...]. Alle quattro dopo mezzodì si trovò a casa T***.” (UL, 117.)⁷⁸

Tästä otteesta huomataan, kuinka Lorenzon kerronta voi hyppiä ajankohdasta toiseen. Huoneeseen sulkeutumista ja kirjeen postittamista seuraisi kronologisen loogisuuden mukaan jakso, joka kertoo, mitä tapahtui kello neljä iltapäivällä. Saattaa olla, että näiden tapahtumien välissä Jacopo käänsi Raamatun säkeitä, mutta tästä kertomus ei anna mitään varmuutta, se on pelkkä oletus. Hyvin kaukana kronologisesta järjestyksestä sen sijaan esiintyy akti, jossa Raamatusta välistä löydettiin paperi, jossa Jacopon käännökset olivat. Lause ”Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo, le traduzioni” (“Raamatusta löydettiin monta päivää myöhemmin paperi”) viittaa epämääräisesti tulevaisuuteen, aikaan, jolloin Jacopo on jo kuollut. Kerronta-aktiin nähden tämäkin löytötapahtuma on silti jo mennyttä aikaa.

Usein kerronta noudattaa sääntöä, jonka mukaisesti kerronta seuraa kronologisesti tarinan tapahtumia. Tästä säännöstä poikkeaminen ei kuitenkaan ole lainkaan harvinaista. Genette kutsuu nimellä ‘anakronia’ kerronnan järjestyksen ja tarinan tapahtumajärjestyksen keskinäistä diskordanssia: epäyhdenmukaisuutta tai epävastaavuutta.⁷⁹ Hänen mukaansa anakronia voi olla joko eksplisiittistä, jolloin anakronia on osoitettu tekstissä itsessään tekstin omin keinoin, tai implisiittistä, mutta kuitenkin selvää arkisen tietämyksemme nojalla, jolloin anakronian paljastaa tietomme kausaalisista prosesseista yleensä (Genette 1993, 61-62)⁸⁰. Tietysti anakronia tai anakroniattomuus voi myös taistella tietoisesti yleistä kausaalista ajattelutapaa vastaan, jolloin lukijan huomio kiinnitetään anakronian mahdollisuuteen ja lukijan tietämättömyyteen ja

⁷⁷ “Puolivyön [oikeammin “puolipäivän”] jälkeen hän vei seuraavan kirjeen postiin ja saapui heti takaisin.” (JOVK, 183.)

⁷⁸ “Raamatusta löydettiin monta päivää myöhemmin paperi, joka sisälsi [...] muutamia säkeitä [...], jotka Jacopo oli kääntänyt. Kello neljä iltapäivällä hän meni herra T:n luo.” (JOVK, 186.)

⁷⁹ Ks. myös Bal 1985, 53-67.

⁸⁰ Mieke Bal huomauttaa, että mikäli tekstissä on huomattavissa ajallista deviaatiota, mutta sitä ei voi millään tavoin osoittaa tai todistaa, on kyseessä ‘akronia’. Tarkempien tietojen puuttumisen vuoksi tällaista deviaatiota ei voi sen enempää analysoida. (Bal 1985, 66.)

hallitsemattomuuteen teoksen suhteen. Anakronioiden tunnistaminen ja mittaus edellyttävät Genetten mukaan, että on oletettava eräänlaisen anakronian (hypoteettisen) nolla-asteen olemassaolo. Tämä nolla-aste toteutuisi, mikäli kerronnan ajankohdan ja tarinan tapahtuma-ajankohdan täydellinen ajallinen vastaavuus olisi mahdollinen. (Genette 1972, 78-79.)

Voiko täydellinen ajallinen vastaavuus sitten koskaan toteutua? Genette ottaa esille kaksi tapausta, joissa hänen mukaansa olisi kyse tapahtumien kanssa samanaikaisesta kerronnasta. Ensimmäisessä tapauksessa on kyse ns. behavioristisesta preesens-muotoisesta kerronnasta, jolloin kertominen on sinänsä näkymätöntä, ja tapahtumat ikään kuin kertovat itse itseään. Toinen tapaus olisi sisäinen monologi (tai kirjeromaaneissa usein sisäinen kvasi-monologi), jolloin toiminta perustuisi kerronnalle, eli kerronta olisi itse tapahtuma. (Genette 1972, 231.)

Ajallisen vastaavuuden toteutumisesta voidaan kuitenkin olla myös eri mieltä. Tapahtumien kerronnan osalta täydellinen ajallinen vastaavuus ei ole mahdollinen siitä syystä, että tapahtumista ei voida kirjoittaa täsmälleen yhtä aikaa niiden tapahtumisen kanssa. Jotta anakronian nolla-astetta voitaisiin lähentyä, tulisi kyseessä olla sellainen tilanne, että kertoja kirjoittaisi: "kirjoitan", tai että tapahtuisi jotain kestoiltaan melko pitkäaikaista, josta kertoja tapahtuman vielä jatkuessa kertoisi. Näin voisi olla, jos esimerkiksi palosireeni soisi jatkuvasti taustalla, kun kertoja kertoisi: "Kuulen palosireenin äänen." Olisiko kerronta kuitenkin tällöinkään aivan yhtäaikaista? Tapahtumasta kertominen edellyttää nimittäin jo ennen kerrontaa tapahtunutta havaintoa. Jotta voin kertoa, että kuulen palosireenin soivan, minun on ensin tehtävä havainto sen soimisesta ja tunnistettava, että havaintoni tuli kuuloaistin kautta. Toisaalta jos sireenin sointi on alkanut tai päättyy kerronnan ulkopuolella, sen täsmällinen ajallinen vastaavuus kerronnan kanssa ei toteudu.

Tulevatko sitten sisäiset monologit, tai vastaavasti sellaiset kuvauksen huomioimat kestävätkä ominaisuudet, kuten "taivas on sininen", kyseeseen anakronian nolla-asteena? Kuten edellä olen esittänyt, kuvauksen (tai sisäisen

monologin) aikana tarinan ajan eteneminen on pysähtynyt, kyse on tarinan taukoamisesta. Jos anakronia käsitteenä ulotetaan koskemaan vain sellaisia tilanteita, joissa se ylipäättään voisi olla mahdollinen (eli tarinan tasoa), Genetten esittämät samanaikaisen kerronnan tilanteet ovat epärelevantteja anakronian nolla-asteesta puhuttaessa. Tällöin tulimme tulokseen, että anakronian nolla-aste on pelkkä hypoteesi. Mikäli taas otamme anakronian kohdalla käsittelyyn kaiken kerronnan, voidaan Genetten ehdottaman samanaikaisen kerronnan ja anakronian nolla-asteen välille vetää yhtäläisyysmerkki.

Eritoten kirjeromaani on pyrkinyt toisinaan käyttämään mahdollisimman täydellistä ajallista konkordanssia luodessaan välittömyyden illuusiota. Kuitenkin on otettava huomioon, että kirjoittamiseen kuuluu ainakin ihmisen arkilogiikan mukaan enemmän aikaa kuin mihinkään tapahtumiseen muutoksena. Mitä sitten on 'tapahtuminen muutoksena' ja kuinka se eroaa muusta tapahtumisesta? Tapahtuminen muutoksena voisi rinnastua esimerkiksi romaanisten kielten käsitykseen perfektistä ja imperfektistä. Perfekti koskee lyhytaikaista, "täydellistä" ja loppuunsaatettua tapahtumista, kun taas imperfekti liittyy taustaan ja vallitseviin olosuhteisiin, "epätäydelliseen" tapahtumiseen. 'Perfektitapahtumisen' eli 'tapahtumisen muutoksena' kohdalla anakronian nolla-aste on mahdoton, 'imperfektitapahtumisen' eli 'tapahtumisen olosuhteena' kohdalla anakronian nolla-aste taas on mahdollinen, mutta kerronnan tauottumisen vuoksi epäoleellinen tutkimuksen kannalta.

Anakronioita eritellessään Genette käyttää sellaisia termejä kuin 'analepsis' eli takauma, jolloin kerrotaan kerrontaa ajallisesti varhaisemmasta tapahtumajaksosta, ja harvinaisempi 'prolepsis' eli ennakointi, joka viittaa puolestaan tulevaisuuteen, sekä 'iteratiivinen kerronta', jolloin yksi kerrontajakso viittaa yhtä aikaa useampiin eriaikaisiin tapahtumiin (Genette 1972, "analepsis", 90-105, "prolepsis", 105-115, "récit itératif", 148-149).⁸¹ Mieke Bal esittää tässä yhteydessä ongelman, jota ei sovi unohtaa. Hänen mukaansa on mahdollista, että kerronnallisesti eri tasoilla esiintyvät anakroniat ovat totuusarvoltaan kyseenalaisia. Jos tapahtumat ovat eri tasoilla, ja anakronia esiintyykin vaikkapa

⁸¹ Ks. myös Tammi 1992, 88-106.

puheessa tai ajatuksessa, onko kyse toisen asteen anakroniasta vai ei anakroniasta lainkaan? (Bal 1985, 56.)

Yllä esitetyssä esimerkissä romaanista *Ultime lettere di Jacopo Ortis* kerrottiin, kuinka myöhemmin oli löydetty Raamatun välistä paperi, johon Jacopo oli aikaisemmin kääntänyt joitain säkeitä. Kuten huomautin, tämä löytämistapahtuma sijaitsi kerrontahetkeen nähden menneisyydessä. Kuitenkin primääritarinan juoni kulkee siinä hetkessä, jolloin Jacopo kääntää näitä myöhemmin löydettyjä Raamatun säkeitä. Tämä tapaus lähenee sellaista kerronnallista tilannetta, jota Genette kutsuu nimellä ‘proleptinen analepsis’. Siinä takauman sisällä on viittaus tulevasta, siis ennakointi. Vastaava tilanne on mahdollinen myös toisinpäin: ‘analeptinen prolepsis’, eli takauma ennakoinnissa. (Genette 1972, 118-119.) Se on oletettavastikin melko harvinainen kerronnallinen rakenne. Kyseeseen tulisi esimerkiksi sellainen tilanne, jossa kertoja kertoisi: “Myöhemmin huomaamme, kuinka x muistelee usein tätä tapahtumaa”.

Anakroniasta puhuessaan Genette ottaa käsittelyyn kaksi ulottuvuutta, nimittäin anakronian jännevälin eli kantavuuden ja anakronian laajuuden eli pituuden tarinassa. Anakronian jännevälissä on kysymys anakronian ajallisesta etäisyydestä suhteessa itse primääritarinaan. Laajuus taas kertoo sen, miten pitkä ajanjakso (suhteessa primääritarinan kokonaisuuteen) anakroniassa on kyseessä. (Genette 1972, 89.) Tässä välissä on syytä huomauttaa, että anakronioita tutkittaessa tulisi ottaa huomioon sekä anakronian pituus eli kesto suhteessa tarinaan että anakronian sisäiset aikasuhteet (anakronian) tarinan ajan ja (anakronian) kerrontaan kuluneen ajan välillä. Jälkimmäinen tutkimuskohde koskee kuitenkin enemmän jo edellä käsiteltyjä kerronnan keston kysymyksiä, joten sivuutan sen tässä vain huomautuksella.

Aikaisemmin, käsitellessäni ellipsejä, otin esimerkiksi Jacopolle sattuneen ratsastusonnettomuuden. Tämä sama tapaus kelpaa esimerkiksi myös anakronian jännevälissä. Kuten Jacopo Lorenzolle kertoo, tapaus sattui kymmenisen kuukautta kirjeen kirjoitushetkeä aiemmin. Suhteessa primääritarinaan (eli

Lorenzon kertomaan tarinaan) jo itse kirjeiden kirjoittaminenkin on analepsistä, Jacopohan on primääritarinan tasolla j kuollut. Tapauksen etäisyys Jacopon kirjeen kirjoitushetkestä on koko teoksen ajalliseen laajuuteen suhteutettuna melko pitkä: se käsittää noin puolet teoksen koko pituudesta. Koska näinkin kaukana oleva tapaus vaikuttaa Jacopoon niin voimakkaasti, se on hyvin merkittävä hänen myöhemmin tekemänsä lopullisen ratkaisun kannalta.

Yllä käsitellyn anakronian laajuudesta ei lukijalle tule selvää käsitystä, mutta on huomattavissa, että tapahtuman vaikutukset ulottuvat kirjetason nykyhetkeen saakka. Jacopon kertoessa jotkin muutoin hyvin mitättömiltäkin vaikuttavat pikku episodit hänen elämässään saavat laajuudeltaan valtavat mittasuhteet verrattuna koko teoksen ja muiden tapahtumien laajuuteen. Tällaisia tapahtumia ovat yleensä juuri ne, jotka paljastavat eniten Jacopon sisäisestä maailmasta ja intohimoisesta suhtautumisesta moniin tilanteisiin. Äärimmillen analepsiksiens laajuus on ulotettu aina silloin, kun Jacopo on kahden Teresan kanssa ja kun Jacopon ja Teresan rakkauden yhteys tuntuu voimakkaimmalta. Tämä yhteys voimistuu entisestään intensiivisten ja (suhteellisen) pitkien analepsisten vaikutuksesta. Jacopo kertoo kahden sivun verran esimerkiksi siitä, että hän näki Teresan nukkumassa sohvalla. Tapahtuman pystyisi tiivistämään helposti myös yhteen lauseeseen, mutta Jacopo on tehnyt kuvauksestaan taidetta:

Non ho osato, non ho osato. – Io poteva abbracciarla e stringerla qui, a questo cuore. La ho veduta addormentata: il sonno la tenea chiusi que' grandi occhi neri; ma le rose del suo sembiante si spargeano allora più vive che mai su le sue guance rugiadose. Giacea il suo bel corpo abbandonato sopra un sofà. [...] io stava per succhiare tutta la voluttà di quelle labbra celesti – un suo bacio! e avrei benedette le lagrime che da tanto tempo bevo per lei – ma allora allora io la ho sentita sospirare fra il sonno: mi sono arretrato, respinto quasi da una mano divina. (UL, 51-52.)⁸²

Tässäkään ei analepsiksen varsinaisesta tapahtuma-ajan laajuudesta saada mitään varmuutta. Tapahtumaan on tuskin kuitenkaan kulunut kovin monta minuuttia,

⁸² “En uskaltanut, en uskaltanut. Olisin voinut syleillä häntä ja painaa hänet rintaani vasten. Näin hänet nukkumassa; uni oli sulkenut hänen suuret, tummat silmänsä, mutta ruusut hänen kosteilla poskillaan kukoistivat kauniimpina kuin koskaan. Hänen ihana ruumiinsa lepäsi sohvalla mukavassa asennossa. [...] Olin juuri maistamaisillani noitten taivaallisten huulten mehua, - vain yksi suudelma, ja olisin siunannut kyyneleitä, joita niin kauvan olen hänen tähtensä vuodattanut – mutta silloin kuulin hänen huokaavan unissaan, ja oli kuin jumalallinen käsi olisi minua pidättänyt.” (JOVK, 89.)

jos yhtäkään.

Ylläolevassa kohtauksessa tiivistyy erinomaisesti Jacopon tunnemaailma: Teresa, maailman ihanin olento, on itse viaton. Unessa ollessaan hän on täysin tietämätön omasta viehätysvoimastaan ja siitä, että häntä ihailaan. Kun ihailija on tekemäisillään aloitteen, joka rikkoisi täydellisen viattomuuden tilan, puuttuu peliin jokin korkeampi voima, ja viattomuus säilyy, sitä ei rikota vielä – uni jatkuu. Tapaus näyttäytyy uudessa valossa myöhemmin, kun Jacopo todella suutelee Teresaa. Silloin tämä uinumiskohtaus kuvastaa sellaista viattomuuden tilaa, joka ei enää olekaan niin stabiili kuin mitä ensi näkemältä voisi arvioida: tässä tilanteessa on jo aavistus, ennakointi tulevasta täydellisen viattomuuden illuusion rikkoutumisesta.⁸³ Näennäisen stabiili viattomuuden tila kätkee jo siis itseensä muutoksen mahdollisuuden ja ehdotuksen.

Jacopo kertoo paljon, menneessä aikamuodossa tai takaumana, erilaisista ristiriitatilanteista, joihin hän on joutunut kanssaihmistensä kanssa kiivautensa vuoksi. Usein ristiriitoihin on vaikuttanut Jacopon moraalisuus ja ‘hyveellisyys’ verrattuna muiden, pinnallisiksi ja ymmärtämättömiksi kuvattujen henkilöiden käsitykseen riittävän hyvästä elämästä. Tietysti, koska on kyse yhden henkilön kirjoittamista kirjeistä, kaikki henkilökuvaukset ovat hyvin subjektiivisia ja useimmiten yksipuolisia. Juuri tällä keinolla on saatu esille vahvoja kontrasteja kompleksisen päähenkilön ja häntä ympäröivän mustavalkoisen maailman välille.

Joissain tutkimuksissa saattaa olla tarpeen tutkia anakronian fyysisen laajuuden ohella myös niitä piirteitä, jotka mahdollisesti osoittaisivat anakronian (fyysisestä laajuudesta eriävää) subjektiivista laajuutta kertojan (tai fokalisoijan) näkökulmasta. Tällöin tutkittaisiin siis enemmän anakronian ‘henkistä’ laajuutta kuin fyysistä. Näin etenkin niissä tapauksissa, joissa kertojalla on kertomiinsa tapahtumiin henkilökohtainen suhde. Jos kertoja on kokenut tapahtuman subjektiivisesti, tapahtuman ‘henkisen’ laajuuden voi sanoa olevan eri kuin

⁸³ Tässä voisi sanoa olevan kyse eräänlaisesta toistavasta prolepsiksestä, joka on ymmärrettävissä sellaiseksi vasta myöhemmin, kun tapahtuma, johon prolepsis viittaa, on jo tapahtunut, eli kun Jacopo suutelee Teresaa. Prolepsiksistä lisää myöhemmin.

tapahtuman fyysisen, siis tavallaan ‘objektiivisen’ laajuuden (mikäli täysin objektiivista laajuutta on edes mahdollista saada selville). Tapahtuman subjektiivista laajuutta ei kuitenkaan voi siis mitata rivi riviltä, vaan kyse on tulkinnallisesta näkökulmasta ja implisiittisistä laajuutta osoittavista merkeistä. Voi olla hyvinkin hedelmällistä tutkia, miksi esimerkiksi jostain kertojalle ilmeisen merkittävästä menneisyyden tapahtumasta kerrotaan vain lyhyellä ja pinnallisella takaumalla. Tällöin tulee siis keskittyä tapahtuman henkisen ja fyysisen laajuuden suhteisiin.

Tapahtuma, joka on varmasti vaikuttanut suuresti Jacopon lopulliseen itsemurhapäätökseen, on saanut Jacopon kirjeessä kuitenkin vain muutaman rivin verran tilaa. Tapahtuman henkinen laajuus on kuitenkin Jacopolle varmasti suurempi. Kyse on Teresan naimisiinmenosta, lopullisesta kuoliniskusta Jacopolle:

Lo seppi: Teresa è maritata. Tu taci per non darmi la vera ferita – ma l’inferno geme quando la morte il combatte, non quando lo ha vinto. Meglio così, da che tutto è deciso; ed ora anch’io sono tranquillo, incredibilmente tranquillo. (UL, 112.)⁸⁴

Tämän enempää ei Jacopo Lorenzolle kirjoita rakastamansa naisen naimisiinmenosta toisen miehen kanssa. Jacopo on kuin olisi jo aikoja sitten luovuttanut taistelun. Todellisuudessa tämä naimisiinmeno on silti viimeinen niitti Jacopo hauta-arkkuun. Tässä tapauksessa tapahtuman subjektiivinen laajuus on olennaisesti suurempi kuin sen fyysinen laajuus. Lukijan huomion kiinnittääkin juuri se, että näin merkittävästä tapauksesta on kerrottu niin vähäsanaisesti, oikeastaan vain yhdellä analeptisella lauseella: “Teresa è maritata”. Monet muut, vähäpätöisemmätkin seikat romaanissa ovat saaneet huomattavasti enemmän fyysistä tilaa.

Sama pohdinta anakronian subjektiivisesta kerronnasta koskee myös anakronian jänneväliä. Tulisi siis ottaa huomioon, mikäli mahdollista, myös anakronian ‘henkinen’ etäisyys kerrontahetkestä. Vaikka anakronian ajallinen etäisyys

⁸⁴ “Minä tiesin sen: Teresa on vihitty. Sinä vaikenet, sillä et tahdo antaa minulle kuolinhaavaa, mutta sairas valittaa taistellessaan kuolemaa vastaan, ei enää senjälkeen kun kuolema jo on hänet voittanut. On parempi, että kaikki on selvää. Nyt olen minäkin tyyni, uskomattoman tyyni.” (JOVK, 178.)

kerrontahetkestä olisi määritelty hyvinkin tarkkaan, se saattaa kertojasta (tai fokalisoijasta) tuntua läheisemmältä tai kaukaisemmalta riippuen siitä, millainen suhde kertojalla on tapahtuneeseen tai tapahtuvaan. Aina ei ole löydettävissä suoranaisia merkkejä kertojan subjektiivisesta suhtautumisesta tapahtumiin. Mutta mikäli kertoja on yksi teoksen henkilöhahmoista, väitän, että tällaisia (implisiittisiäkin) merkkejä on kuitenkin lähes aina löydettävissä tulkinnan keinoin. Vaikka siis Jacopon ratsastusonnettomuudesta on kulunut kymmenen kuukautta sen kerrontahetkellä, tapahtuman subjektiivinen etäisyys ei kuitenkaan ole niin pitkä. Jacopo kertoo Lorenzolle heti sen jälkeen kun on kertonut onnettomuudesta:

Nessuno fu imputato. Ben mi accusavano nel mio secreto le benedizioni di quella vedova [...] Ma svelerai tutto dopo la mia morte. Il viaggio è rischioso, la mia salute è incerta; non posso allontanarmi con questo rimorso sepolto. Que' due figliuoli in ogni loro disgrazia e quella vedova sieno sacri nella mia casa! (UL, 117.)⁸⁵

Analepsiksen vaikutukset ovat läsnä vielä kirjeen kirjoitushetkellä, mikä näkyy Jacopon voimakkaasta suhtautumisesta tapahtuneeseen. Sen lisäksi, että sen vaikutukset ulottuvat kerronnan nykyhetkeen, Jacopo ulottaa ne jopa proleptisesti tulevaisuuteen: “[...] svelerai tutto dopo la mia morte. [...] sieno sacri nella mia casa”.

Takaumia (‘analepsis’) on Genetten mukaan kahden tyyppisiä: sisäisiä ja ulkoisia. Näiden erottelu perustuu analepsiksen ajalliseen sijaintiin suhteessa primääritarinan. Ulkoinen analepsis jää nimensä mukaisesti primääritarinan ulkopuolelle, kun sisäinen analepsis puolestaan on ajallisesti primääritarinan sisällä. Tärkeää on nimen omaan analepsiksen sisältämän tapahtumisen ajankohdan suhde primääritarinan aikaan. Jos analepsiksessa kerrottu tapahtuma sijaitsee primääritarinan aikajanan sisällä, tarinanajallisen alun ja lopun välillä, kyse on sisäisestä analepsiksesta; jos ei, analepsis on ulkoinen. Ulkoisessa analepsiksessä kerrotaan siis jokin jo primääritarinan ajallista alkupistettä varhaisempi tapahtuma. Yleensä primäärikerronta pysähtyy, tauottuu analepsiksen ajaksi jatkuakseen samasta ajallisesta pisteestä analepsiksen

⁸⁵ “Ei ketään katsottu syylliseksi. Mutta lesken siunailut vaivasivat omaatuntoani lakkaamatta. [...] sinun täytyy ilmaista kaikki kuolemani jälkeen. Matka on hankala, terveyteni on heikko, en voi lähteä tämä omantunnon pistos sydämessäni. Olkoon minun kotini pyhä turvapaikka tuolle leskelle ja hänen molemmille lapsilleen kaikissa heidän onnettomuuksissaan!” (JOVK, 185-186.)

päätyessä. (Genette 1972, 90-102.)

Teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on pääpaino tietysti sisäisillä analepsiksillä. Sanon ‘tietysti’ siksi, että koko kirjeromaanin idea perustuu siihen, että kun jotain on kirjeiden välillä tapahtunut, siitä kerrotaan jälkeinpäin aina seuraavassa kirjeessä. Tämä on alusta asti teoksen toimintaperiaate tapahtumien kerronnan osalta. Jo Jacopon ensimmäisistä kirjeistä huomaa tämän piirteen: “È venuto a visitarmi il signore T*** che tu conoscesti a Padova” (UL, 8)⁸⁶. “La ho veduta, o Lorenzo, la divina fanciulla, e te ne ringrazio. La trovai seduta miniando il proprio ritratto.” (UL, 8.)⁸⁷ Näitä sisäisiä analepsiksiä on tekstissä lähes yhtä paljon kuin on aukkopaikkojakin.

Teoksen loppua kohden mentäessä tämä aukkopaikkojen täyttö ja sisäisten analepsiksien kertominen siirtyy yhä enemmän Lorenzo-kertoja vastuulle, siis kirjetason (eli toisen asteen) kerronnasta primäärikerronnan tasolle. Jacopo kertoo teoksen loppupuolella kirjeessään: “Ahi notturno delirio! va – tu ricominci a sedurmi: passò stagione: ho disingannato me stesso; un partito solo mi resta”, ja Lorenzo jatkaa tästä: “La mattina mandò per una Bibbia ad Odoardo il quale non l’aveva: mandò al parroco, e quando gli fu recata, si chiuse.” (UL, 116.)⁸⁸ Näin korostuu Jacopon muuttunut suhtautuminen arkipäivän tapahtumiin ja yhden ainoan ajatuksen, kuolemanhalun, hallitsevuus kaikessa. Voisi sanoa, että sitä mukaa kun Jacopon vastuu tapahtumien kirjaamisesta vähenee ja siirtyy Lorenzolle, Jacopo luopuu samalla vastuusta myös oman elämänsä suhteen. Kuolema on helppo ulospääsy ongelmista, ja Jacopo tiedostaakin tämän luovuttamisensa jollain tasolla:

Or via: costanza. – Eccoti una bragera, scintillante d’infiammati carboni. Ponvi dentro la mano; brucia le vive tue carni: bada; non t’avvilire d’un gemito. – A che pro? – E a che pro deggio affettare un eroismo che non mi giova? (UL, 115.)⁸⁹

⁸⁶ “Minua on käynyt tervehtimässä herra T., johon sinä tutustuit Padovassa” (JOVK, 19-20).

⁸⁷ “Olen nähnyt hänet, Lorenzo, tuon jumalallisen immen, ja sinulle olen siitä kiitollinen. Hän istui juuri maalaillemassa omaa kuvaansa pienoiskoossa.” (JOVK, 21).

⁸⁸ “Yölliset houreet, väistykää, älkää minua vietelkö! Kaikki on mennyttä, olen pettänyt itseni, vain yksi mahdollisuus on jälellä. [...] Aamulla hän lähetti palvelijansa Odoardon luo pyytämään lainaksi raamattua. Odoardolla ei sitä ollut, mutta hän sai sen papilta. Hän sulkeutui huoneeseensa.” (JOVK, 183.)

⁸⁹ “Kas niin, ole miehuullinen! Tuossa on pannu täynnä hehkuvia hiiliä. Pane kätesi siihen, polta

Kuolemaa haluava Jacopo tunnistaa itse heikkoutensa, mutta ei enää jaksata taistella vastaan. Hän siirtää vastuun jollekin korkeammalle voimalle, kohtalolle. Hänhän totesi jo teoksen alkupuolella: “L’UOMO SARÀ INFELICE” (UL, 45). Tämä vastuusta luopuminen osoitetaan siis selkeästi myös kerronnallisilla keinoilla.

Ulkoinen analepsis on teoksessa paljon harvinaisempi. Sitä esiintyy vain lähinnä niissä Jacopon kirjeissä, joissa hän kuvaa taustaa sellaisille tilanteille, jotka hyvin kuvastavat hänen kiivasta ja intohimoista luonnettaan. Tällainen esimerkki löytyy jo teoksen alkupuolelta, jossa Jacopo kertoo ystävästään Laurettasta:

[...] povera fanciulla! io l’ho lasciata fuori di sé. [...] Ella amava Eugenio, e l’è morto fra le braccia. Suo padre e i suoi fratelli hanno dovuto fuggire la loro patria, e quella povera famiglia destituta di ogni umano soccorso è restata a vivere, chi sa come! di pianto. (UL, 6.)⁹⁰

Siinä missä sisäisellä analepsiksella on teoksessa erityistehtävä, kirjeiden välisten tapahtumien selvittäminen, ulkoinen analepsis jää heikommaksi elementiksi antaessaan tapahtumille vain joitain välttämättömiä taustatietoja.

Genette huomauttaa, että ennakointi (‘prolepsis’) on ainakin läntisessä traditiossa paljon harvinaisempi kuin takauma. Prolepsiksen kahtiajako tehdään vastaavasti kuin analepsiksen kohdalla. Sisäisen prolepsiksen sijainti on ennen primääritarinan loppua ja ulkoisen prolepsis viittaa johonkin primääritarinan ulkoiseen tapahtumaan, johonkin, mikä tapahtuu siinä tulevaisuudessa, jonne primääritarina ei ajallista kestoaan enää ulota. Ulkoisen prolepsis toimii teoksessa usein epilogina. (Genette 1972, 105-107.)

Ulkoista prolepsistä ei teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* voi kovin runsaasti ollakaan, sillä kuten teoksen nimi kertoo, kyse on todellakin Jacopon viimeisistä kirjeistä. Jacopo-kertoja voi esittää vain proleptisiä arvailuja hänen

lihasi, mutta älä alennu valittamaan. Miksi niin? Miksi koettaisin jäljitellä sankarillisuutta, joka ei minua hyödytä?” (JOVK, 182.)

⁹⁰ “Tyttö parka, jättäessäni hänet oli hän aivan suunniltaan. [...] Hän rakasti Eugeniota, joka kuoli hänen sylissään. Hänen isänsä ja veljensä täytyi paeta isänmaastaan, ja onneton perhe on jäänyt puille paljaille, kyyneleet ainoana ruokanaan.” (JOVK, 17-18.)

kuolemansa jälkeen tapahtuvista asioista. Lorenzo-kertoja puolestaan ei käytä proleptistä kerrontaa lainkaan, lukuunottamatta esipuheen viittausta lukijoiden tulevasta lukukokemuksesta ja mahdollisesta myötätunnosta Jacopo-vainajaa kohtaan: “E tu, o Lettore, [...] darai, spero, la tua compassione al giovine infelice dal quale potrai forse trarre esempio e conforto” (UL, 3)⁹¹.

Muilta osin prolepsiksen käyttö jää Jacopon tehtäväksi. Jacopon kerronnasta puhuttaessa ei sisäisen prolepsiksen esimerkeistä tule pulaa. Mieke Bal mainitsee, että ennakointi tyylikeinona ilmaisee usein henkilöhahmon fatalistista elämänasennetta ja uskoa siihen, että asiat on jo määrätty ennalta, eikä mitään ole enää tehtävissä (Bal 1985, 63). Jacopo viittaa tulevaan kohtaloonsa tavalla tai toisella suurimmassa osassa kirjeistä. Se kertoo siis päähenkilön ehdottomasta fatalismista ja uskosta, että hänen kohtalonsa on ennalta määrätty. Ensimmäinen viittaus tulevaan kuolemaan on jo aivan ensimmäisessä kirjeessä:

Poiché ho disperato e della mia patria e di me, aspetto tranquillamente la prigionia e la morte. [...] il mio nome sarà sommessamente compianto da' pochi uomini buoni, compagni delle nostre miserie; e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri. (UL, 5.)⁹²

Tässä vaiheessa Jacopon epätoivo kohdistuu vielä huoleen isänmaan kohtalosta. Kun hän tapaa Teresan, ajatus tulevasta kuolemasta haihtuu hetkeksi hänen mielestään, mutta tajutessaan myös rakkaustilanteen toivottomuuden, Jacopo vaipuu syvemmälle kuolemantoiveen syövereihin, ja tämä näkyy myös lisääntyneinä prolepsiksina, jotka koskettelevat aina juuri kuolemaa, päähenkilön elämän loppua ja samalla myös koko teoksen loppua.

Missään vaiheessa lukijalle ei jää epäselväksi, mitä teoksessa lopulta tapahtuu. Tästä huolehtii jo teoksen nimi, jossa viitataan *viimeisiin* kirjeisiin. Seuraava Jacopon tulevasta kuolemasta ilmoittava kohta on esipuhe. Tästä eteenpäin kerronta keskittyy Jacopon kirjeisiin, joissa kuolema, erityisesti Jacopon oma tuleva kuolema ainoana mahdollisuutena on korostuneesti läsnä. Mitä lähempänä

⁹¹ “Ja toivottavasti sinä, lukijani, suot osanottosi onnettomalle nuorukaiselle, [...] kenties on hänen tarinansa sinullekin sekä esimerkiksi että lohdutukseksi” (JOVK, 13).

⁹² “Kokonaan epätoivoisena sekä synnyinmaani että omasta kohtalostani odotan tyynesti kahleita ja kuolemaa. [...] muutamat harvat kunnan ihmiset, jotka ovat meidän onnettomia kohtalotovereitamme, tulevat minua hiljaa itkemään, ja luuni saavat levätä isieni mullassa.”

kuolema hämöttää, sitä enemmän Jacopo siihen kirjoituksissaan viittaa: “Ben tu, mio Dio, tu che creasti gli umani cuori, [...] sai che non altro m’avanza fuorché il pianto e la morte” (UL, 60)⁹³. Vaikka Jacopo on periaatteessa vielä onnellinen Teresalta saamastaan suudelmasta, hän kuitenkin kirjoittaa:

O! un altro tuo bacio, e abandonami poscia a’ miei sogni e a’ miei soavi delirj; io ti morrò a’ piedi; ma tutto tuo, e sapendo che pur t’ho lasciata innocente – ma insieme infelice! Tu, se non potrai essermi sposa, mi sarai almeno compagna nel sepolcro. (UL, 62.)⁹⁴

Monesti Jacopon kirjeissä kuolema ja rakkaus kulkevat käsi kädessä. Kirjoittamisen nykyhetkellä vallitseva tunne on rakkaus, mutta epätoivosena Jacopo liittää sen yleensä proleptisesti tulevaan kuolemaansa:

Morendo, io volgerò a te gli ultimi sguardi, io ti raccomanderò il mio sospiro; verserò sopra di te l’anima mia, ti porterò meco nella mia sepoltura attaccata al mio petto – e se è pure prescritto ch’io chiuda gli occhi in terra straniera, e dove nessun cuore mi piangerà, io ti richiamerò tacitamente al mio capezzale [...]. (UL, 75.)⁹⁵

Koska hänen rakkaudellaan ei voi olla tulevaisuutta, jonkin on korvattava se, eikä tähän pysty mikään muu kuin kuolema, jos sekään. Jacopolla on halu pitää rakkautensa stabiilissa tilassa, muuttumattomana, aivan kuten hän haluaa Teresankin pysyvän muuttumattomana, viattomana neitona. Aikaa ei pysty pysäyttämään mikään muu kuin kuolema. Jacopo kirjoittaa: “E come può spegnersi, mentre vivo, il mio amore? [...] Io non amerò, quando sarò d’altri, la donna che fu mia – amo immensamente Teresa; ma non la moglie d’Odoardo [...]” (UL, 108.)⁹⁶

(JOVK, 15-16.)

⁹³ “Oi Jumalani, joka loit sydän parkani, [...] Sinä tiedät, että vain itku ja kuolema on minulla jällellä” (JOVK, 103).

⁹⁴ “Oi, suutele minua vielä kerran ja anna minun sitten vaipua unelmiini ja suloisiin houresiini. Kuolen jalkaisi juureen, mutta olen kokonaan sinun omasi, tiedän, että jätän sinut viattomana, joskin onnettomana. Ellet voi tulla puolisoiksi, voit ainakin seurata minua hautaan.” (JOVK, 105.)

⁹⁵ “Kuollessanikin näen vielä sinut edessäni, uskon henkeni siunauksesi huomaan ja vuodatan sieluni kuvasi yli, joka rinnallani on seuraava minua hautaan. Ja jos kohtalo on määrännyt, että olen sulkeva silmäni vieraalla maalla, jossa kukaan ei minua itke, olen loihtiva hengessäni sinut vuoteeni ääreen [...]” (JOVK, 121-122.)

⁹⁶ “En voi lakata rakastamasta sinua niin kauan kuin elän. [...] En rakasta enää impeäni sitten kun

Kuoleman päätös vahvistuu koko ajan Jacopon mielessä, ikään kuin se ei olisi lainkaan Jacopon oma päätös, vaan vain väistämättömän kohtalon toteutumista. Runsaat sisäiset prolepsikset vahvistavat lukijan kuvaa Jacoposta – ei ehkä niinkään hartaana kristittyinä kuin nimen omaan fatalistina. Kohtalo on Jacopolle ennalta määrätty, mutta sen määrääjä ei ole automaattisesti kristittyjen Jumala, vaan lähinnä jokin anonyymi jumaluus. Kristittyjen Jumala vastaa tuonpuoleisesta, kuolemanjälkeisestä elämästä, mutta tämänpuoleinen kohtalo ei tunnu riippuvan samasta korkeammasta voimasta. Kaikkein viimeisimmässä kirjeissään Jacopo viittaa jo kuolemansa jälkeiseen aikaan, esimerkiksi kertoen Lorenzolle ohjeita, kuinka ja minne hänet tulee haudata (UL, 135, JOVK, 212-213). Tällaista voi siis pitää ulkoisena prolepsiksena, vaikka Jacopon arvelujen toteutumisesta ei lukijalle mitään paljastetakaan. Jacopo kirjoittaa Teresalle viimeisessä kirjeessään:

[...] addio – fra poco saremo disgiunti dal nulla, o dalla incomprendibile eternità. Nel nulla? Sì. – Sì, sì; poiché sarò senza di te, io prego il sommo Iddio, se non ci riserba alcun luogo ov'io possa riunirmi teco per sempre, lo prego dalle viscere dell'anima mia, e in questa tremenda ora della morte, perché egli m'abbandoni soltanto nel nulla. [...] consolati, e vivi per la felicità de' nostri miseri genitori; la tua morte farebbe maledire le mie ceneri. Che se taluno ardisse incolparti del mio infelice destino, confondilo con questo mio giuramento solenne ch'io pronunzio gittandomi nella notte della morte: Teresa è innocente. – Ora tu accogli l'anima mia. (UL, 136-137.)⁹⁷

Nämä Jacopon kirjoittamat viimeiset sanat on tarkoitettu Teresan luettaviksi vasta Jacopon kuoleman jälkeen, siksi ne myös väistämättä viittaavat Jacopon kuoleman jälkeiseen aikaan. Ne eivät kerro tulevasta mitään varmaa, mutta ne ehdottavat jotain, niissä on aavistus mahdollisesta tulevaisuudesta.

Sisäisen prolepsiksen suhteen on olemassa sama sekaannuksen mahdollisuus kuin sisäisessä analepsiksessäkin. Ongelma on siinä, voidaanko sisäistä analepsistä tai prolepsistä erottaa primäärikerronnasta. Jos vaikkapa prolepsis

hän on toisen oma, rakastan äärettömästi Teresaa, mutta en Odoardon vaimoa.” (JOVK, 171.)

⁹⁷ “Hyvästi. Kohta eroittaa meidät toisistamme joko tyhjyys tai käsittämätön ikuisuus.

Tyhjyyskö? Niin kai. Sillä jos jään ilman sinua, ellei ole olemassa mitään paikkaa, jossa voisimme iäksi yhtyä, rukoulen kuoleman juhlallisella hetkellä kaikkivaltiaasta Jumalaa, että hän antaisi minun hävitä tyhjiyteen. [...] Koeta lohduttautua, elää vanhempiemme iloksi, sillä sinun kuolemasi tuottaisi minun tomulleni heidän kirouksensa. Jos joku uskaltaisi syyttää sinua onnettomasta kohtalostani, vastaa hänelle sillä juhlallisella valalla, jonka vannon heittäytyessäni

viittaa sellaiseen tulevaan tapahtumaan, josta kerrotaan samassa teoksessa myöhemmin, tämä tuleva tapahtuma on kuitenkin osa primäärikerrontaa. Onko siihen liittyvä prolepsis siis vain ennakoivaa toistoa, tai onko kenties tapahtuma osana primäärikerrontaa itse toistoa, prolepsiksessä jo esitetyn asian toistoa? Vai onko kyse toistosta lainkaan? Koska pro- tai analepsis toimii tekstissä usein erityistehtävässä, voiko sitä rinnastaa suoraan primäärikerronnan tapahtumiin? Kysymys toistosta herää tietysti vain toistavien tai kertaavien analepsisten ja prolepsisten kohdalla. Mikäli analepsiksen tai prolepsiksen tehtävänä on täydentää tekstin aikaisempaa tai tulevaa aukkoapaikkaa, kyse on täydentävästä pro- tai analepsiksestä, ei toistoon liittyvää sekaannusta synny. (Genette 1972, 107-109.) Toiston kysymyksiin syvennyn kappaleessa '3.4.4. Kerronnallinen frekvenssi'.

Iteratiivisesta kerronnasta on kyse silloin, kun kerronta viittaa samanaikaisesti useampiin eriaikaisiin ajanjaksoihin (Genette 1972, 148-149). Tarkempi iteratiivisen kerronnan erittely seuraa käsitellessäni frekvenssiä. Kerronnan järjestyksestä puhuttaessa on vain tarpeen huomioida myös tämä kerronnan järjestyksen – ei niinkään harvinainen – erikoistapaus. Iteratiivisen kerronnan kohdalla kerronnan järjestyksen suhde kerrotun järjestykseen on hankalampi tutkimuskohde. Etenkin mahdollisten analepsiksen etäisyyttä primäärikerronnasta on joskus mahdotonta selvittää, mikäli kyse on iteratiivisesta kerronnasta. Jos monesta samankaltaisena toistuneesta tapahtumasta kerrotaan yhdellä maininnalla, maininnan viittauskohde on ajallisesti liian epätarkka. Tärkeämpi tutkimuskysymys iteratiivisessa kerronnassa onkin toisto ja sen suhteet. Siksi iteratiivista kerrontaa on mielekkäämpää käsitellä puhuttaessa frekvenssistä.

Vieläkään ei ole käsitelty kaikkia aspekteja anakroniasta. Ainakin pari merkittävää seikkaa on lisättävä. Ensinnäkin on tarpeen huomauttaa, että Genette ei suinkaan pidä kiinni tiukasta dualismista jaotteluissaan, vaikka se siltä saattaakin vaikuttaa tämän esittelyn osalta. Puhuessaan sisäisistä ja ulkoisista pro- ja analepsiksistä, hän ottaa huomioon myös seka-analepsiksen tai –

prolepsiksen mahdollisuuden. Tällainen tilanne olisi silloin, jos esimerkiksi analepsis alkaisi primääritarinan ulkopuolelta, mutta päättyisi sen sisäpuolelle. Vastaavasti prolepsis voisi alkaa primääritarinan sisäpuolelta, mutta päättyisikin sen ulkopuolelle. (Genette 1972, 100-102.) En käsittele näitä erikoistapauksia sen enempää, sillä ne eivät kuulu oman tutkimuksen avainkäsitteisiin.

Toinen huomiota vaativa seikka on, että analepsikset tai prolepsikset eivät Genetillä välttämättä toimi identtisesti samassa asemassa. Analepsikset ja prolepsikset ovat tapauskohtaisesti eriasteisia. Genette erottaa osittaisen pro- tai analepsiksen täydestä pro- tai analepsiksestä. Näiden ero on niiden suhteessa primääritarinaan. Mikäli esimerkiksi analepsiksen tehtävänä on tukea primääritarinaa, se voi kerrata jo tapahtuneita asioita valottaakseen, kuinka nykytilanteeseen on päädytty. Tällöin on kyseessä täysi analepsis, sillä se päättyy siihen pisteeseen, josta primäärikerronta voi suoraan jatkua. (Genette 1972, 101-103.)

Osittainen analepsis kertoo irrallisemman tapahtumasarjan suhteessa primääritarinaan. Se voisi kertoa, että ”tällainen tapaus sattui vuosi sitten”, mutta sen jälkeen primääritarina jatkuisikin siitä pisteestä, mihin se jätettiin kun analepsis alkoi. Toisin sanoen, jos prolepsiksen tai analepsiksen sekä alku- että loppupiste ovat irrallisia primääritarinan kerronnan nykyhetkestä, kyseessä on osittainen pro- tai analepsis. Mikäli taas analepsiksen loppupiste tai prolepsiksen alkupiste on sidoksissa siihen kohtaan, missä primäärikerronta päättyy (alkaakseen taas uudelleen myöhemmin), kyse on täydestä, loppuunsaatetusta pro- tai analepsiksestä. Täysi analepsis tai prolepsis antaa menneisyydestä tai tulevasta kokonaiskuvaa, osittainen taas perustuu ennemminkin kerronnan jatkuvuuden ratkaisuihin. (Genette 1972, 101-103.)

Teoksen *Ultime lettere di Jacopo Ortis* osalta anakronian pääpaino on osittaisilla analepsiksillä tai prolepsiksillä. Menneisyyden tapahtumat, joista kerrotaan, on vaikea liittää varsinaiseen kirjoitushetkeen, sillä kirjoittamisen akti on kirjeromaanissa erityistoimintaa, samaan aikaan kiinni ja jo jollain tavalla irti tarinan tasosta. Kirjeen kirjoittaminen on merkityksellinen seikka sekä tarinan

että kerronnan tasolla. Herää kuitenkin kysymys siitä, onko tarinan tasolla oleva kirjoittaminen ja kerronnan tasolla oleva kirjoittaminen sama asia, siis voidaanko sanoa, että sama kirjoittamisen akti kantaa sisällään kaksoismerkitystä? Asian voi nähdä niinkin, että tarinan tasolla tapahtuva kirjoittaminen on eri elementti kuin kerronnan tasolla tapahtuva (ja kerrontaa ylläpitävä) kirjoittaminen. Kirjoittamisakti toimisi täten eri tarkoituksissa riippuen tulkintanäkökulmasta, mutta ei voisi olla kahden eri tason toimintaa yhtäaikaisesti.

Analepsiksien kronologinen kaava *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa on yleensä seuraavanlainen: jotain tapahtuu, seuraa tauko, sitten Jacopo kirjoittaa kirjeessä tapahtumasta. Tätä voi pitää osittaisen analepsiksen kaavana. Teosta voi silti tulkita myös toisin. Usein nimittäin jo päättäneidenkin tapahtumien vaikutus ulottuu kirjoittamishetkeen asti – siitä todistaa jo se seikka, että Jacopo yleensäkin näkee tarpeelliseksi kirjoittaa näistä tapahtumista. Tämän tulkinnan mukaan suurin osa teoksen analepsiksistä olisi täysisiä analepsiksia, eli analeptiselta osaltaan loppuun saatettuja. Toisaalta voidaan ajatella, että analepsikset olisivat täysisiä sikäli kun kirjoittamisen aktia pidetään tarinan tason tapahtumana, ja että ne olisivat osittaisia mikäli kirjoittaminen nähdään kerronnan tason aktina. Täten osittaisten ja täysien analepsisten ja prolepsisten vertaileva tutkiminen näyttäytyy tämän teoksen osalta sen verran ambivalenttina, ettei mahdollisista tutkimustuloksista olisi lopullisen tulkinnan kannalta kovinkaan paljon hyötyä.

3.4.4. Kerronnallinen frekvenssi

Kerronnallinen frekvenssi on mainittu jo moneen otteeseen tässä tutkimuksessa. Frekvenssin käsite liikkuu kerronnan keston, järjestyksen ja rytmin lähialueilla. Kaikki narratologisen tutkimuksen käsitteet liittyvät niin tiiviisti toisiinsa, että osittaista toistoa on tutkimuksessa mahdotonta kokonaan välttää. Käsitteet kertovat samasta asiasta (ja samasta tekstistä), mutta vain eri näkökulmista. Mistä sitten oikein on kysymys kun puhutaan frekvenssistä?

Lyhyesti sanottuna kerronnallisessa frekvenssissä kyse on toistosta ja sen suhteista, toiston tarkoittaessa niin tarinan sisäisten tapahtumien toistuvuutta kuin toistoa kerronnan tasolla. Merkittävää teoksen kokonaistulkinnan kannalta on siis, enemmän kuin yksittäisten tapahtumien toistuvuuden luetteleminen, tapahtumien toistuvuuden vertailu tutkimusalueen rajojen sisällä. Genette kiinnittää huomionsa toiston mukana väistämättä heräävään kysymykseen identiteetistä. Jos jokin tapahtuma toistuu tarinan tasolla useasti, onko tapahtuma ja sen elementit samoja joka kerralla? Näin ei ole ainakaan kerronnan kannalta, sillä jokainen toistokerta on eri asemassa suhteessa toisiinsa ja muuhun tekstiin. Onkin parempi puhua tapahtumasarjoista, jotka muistuttavat toisiaan joka toistokerralla, eli tapahtumista jotka toistuvat samankaltaisina, ei suinkaan samoina. Mikään toistokerta ei ole toisen kanssa identtinen. Yleensä eri toistokerroilla tapahtumat saavat eri merkityksiä sen mukaan, missä ympäristössä ne esiintyvät. (Genette 1972, 145-146.)

Kuten Genette huomauttaa, toistoa voi esiintyä eriasteisena. Hän mainitsee toistetut tai toistamatta jätetyt tapahtumat ja toistetut tai toistamatta jätetyt lauseet. (Genette 1972, 146.) Kun puhutaan toistetuista tapahtumista tai lauseista, toisto tapahtuu kerronnan tasolla. Tällöin tapahtuma, jota toisto koskee, on tapahtunut tarinan tasolla joko yhden tai useamman kerran. Kun taas kyseessä on toistamatta jättäminen, toistuminen tapahtuu tarinan tasolla, ja se, että jokaista toistokertaa ei mainita erikseen, on kerronnan tason ratkaisu. Toistossa, kuten monissa muissakin narratiivisissa tehokeinoissa, on siis kaksi selvästi erottuvaa tutkimuspintaa: tarinan taso ja kerronnan taso. Ottaisin tähän lisäksi vielä

kolmannen tason, joka on mielestäni merkittävä toiston piirre. Tätä tasoa voi nimittää tekstin tasoksi tai teoksen tasoksi, ja kyse on silloin temaattisesta toistosta. Teemojen toistuvuutta voi toki tutkia esimerkiksi vain yhden kappaleen osalta, tutkimusalueena ei tarvitse välttämättä olla koko teos, mutta taso, jolla liikutaan, on silloinkin teoksen taso.

Genette jakaa mahdolliset frekvenssiä valottavat tilanteet neljään: voidaan kertoa a) yhden kerran se, mikä tapahtui yhden kerran, b) n kertaa se, mikä tapahtui n kertaa, c) n kertaa se, mikä tapahtui yhden kerran tai d) yhden kerran sen, mikä tapahtui n kertaa. (Genette 1972, 146-147.) Mieke Bal toteaa, että juuri 1700-luvun kirjeromaanissa tavataan usein toistoa kerronnan tehokeinona: yhden kerran tapahtunut tapahtumasarja esitetään teoksessa useamman kerran, sillä kirjeenvaihtajien eri näkökulmat, kerronnan perspektiivin vaihdokset, antavat motiivin myös toistolle (Bal 1985, 78).

Teoksen *Ultime lettere di Jacopo Ortis* tapahtumien tasolla frekvenssi keskittyy tapauksiin a) ja d). Tapaus a) ei yleensä kaivanne esimerkkejä tuekseen, sen verran arkipäiväisestä tilanteesta on kyse. Tällaiseen kerrontaan on tarpeen kiinnittää huomiota vain erikoistapauksissa, esimerkiksi jos koko teos koostuisi vain sellaisesta kerronnasta, jossa jokainen tapahtuma esiintyisi kerronnassa täsmälleen niin monta kertaa kuin se on tarinassa tapahtunut. Tilanne a) on kerronnan yleisin muoto, ja se lähenee tilannetta b), jos kerrotaan esimerkiksi jokapäiväisestä kaupassa käynnistä joka kerralla uudella maininnalla. Tilanteessa d) puolestaan pyritään tiivistämään tekstiä ja siten kiihdyttämään kerronnan vauhtia. Tämä antaa tilaa keskittyä tärkeimpiin teemoihin. Arkipäiväisyydet, useasti toistuvat tapahtumat halutaan niputtaa yhteen, jotta ne eivät tekisi tekstistä liian raskasta ja – pitkäväteistä.

Kerronnallisen toiston yleisin muoto, johon olen jo aiemmin viitannut, on 'iteratiivinen kerronta'. Se vastaa tilannetta d), eli kerrotaan yhden kerran se, mitä tapahtui n kertaa. Iteratiivinen kerronta on hyvin yleistä niin kirjallisuudessa kuin arkipuheessakin, sitä käytetään, kun jokin tapahtuma on toistunut samankaltaisena ja kerronnassa halutaan kuitenkin noudattaa taloudellisuuden

periaatetta. Genette jakaa iteratiivisen kerronnan muodot kolmeen ryhmään. Ensin hän ottaa esille iteraation yleisimmän ilmenemismuodon, ulkoisen iteraation. Toinen, hieman harvinaisempi muoto on sisäinen iteraatio ja kolmas, erikoistapauksena, pseudo-iteraatio. (Genette 1972, 149-153.)

Ulkoista iteraatiota voidaan kutsua myös yleistäväksi iteraatioksi. Se on iteraation tavallisin muoto. Tällaisessa tapauksessa iteratiivinen kerronta, toisto, suhteutetaan koko teoksen aikakäsitykseen, ulkoiseen (kokonais-)keston. Se ei siis keskity minkään yksittäisen tapahtuman aikajanaan, vaan toisto käsitetään yleisemmin. Toisin on laita sisäisen iteraation kohdalla, se keskittyy nimen omaan jonkin tietyn kohtauksen sisäiseen keston. Pseudo-iteraation kohdalla on taas kyse näennäisestä iteraatiosta: kenenkään lukijoista ei edes oleteta uskovan, että jokin tapahtuma olisi toistunut samanlaisena niin monta kertaa kuin teoksessa mahdollisesti väitetään. (Genette 1972, 149-153.) Pseudo-iteratiivinen kerronta voi antaa vihjeen kertojan tai sisäiskertojan epäluotettavuudesta.

Seuraava esimerkki, jossa Jacopo kertoo suhteestaan seudun talonpoikiin, sisältää sekä ulkoista- että sisäistä iteraatiota:

Io seggo con essi a mezzodì sotto il platano della chiesa leggendo loro le vite di Licurgo e di Timoleone. Domenica mi s'erano affollati intorno tutti i contadini, che, quantunque non comprendessero affatto, stavano ascoltandomi a bocca aperta. (UL, 7.)⁹⁸

Tässä otteessa ulkoinen iteratiivinen kerronta näyttäytyy tavallisessa muodossaan kohdassa "a mezzodì". Näin tiivistetään yhteen kerrontakertaan usean iltapäivän tapahtumat, jopa niin, ettei iltapäivien määrää ole lainkaan rajattu. Kyseessä on iteraatio nimen omaan suhteessa kohtauksen ulkopuoliseen keston. Määre "a mezzodì" määrittää toistuvan tapahtuman laatua suhteessa tarinan aikaan, se ei ole tapahtuman sisällä tapahtuvaa erittelyä. Sisäistä iteraatiota tämä ote ilmentää kohdassa "mi s'erano affollati intorno tutti i contadini". Tässä on kyse kohtauksen sisäisestä kestopa. Jacopo kirjoittaa "tutti i contadini" sen sijaan, että luettelisi erikseen, ketkä talonpojat ovat todella kyseessä ja kenellä talonpojista

⁹⁸ "Minä istun heidän kanssaan iltapäivisin kirkon plataanin alla lukien heille Lykurgoksen ja Timoleonin elämäkertaa. Sunnuntaina kerääntyivät ympärilleni kaikki seudun talonpojat kuunnellen suu auki, vaikka eivät paljoa ymmärtäneet." (JOVK, 19.)

suu oli auki, kenellä ei. Jacopo tiivistää monen ihmisen samanaikaisen ja suurin piirtein samankaltaisen toiminnan yhteen kerrontakertaan. Tässä on nähtävissä myös pseudo-iteraatiota: tuskinpa kukaan lukija ajattelee, että täsmälleen kaikki talonpojat siltä seudulta kerääntyivät Jacopon ympärille kuuntelemaan tarinoita suu samalla tavoin auki.

Koko teoksen kannalta on merkittävää tutkia iteraatiivisen kerronnan esiintymistä juonen eri vaiheissa, kuinka kerronnan mahdollinen kehitys tukee juonen kehitystä. Romaanissa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* esiintyy iteratiivista kerrontaa enemmän teoksen alkupuolella. Intohimoinen vastarakastunut nuorimies ei kirjoita kirjeitä kovin säännöllisesti, mikä antaa motiivin iteratiiviselle kerronnalle: jokaisesta tapahtumasta ei voida kertoa erikseen, vaan samankaltaiset tai säännöllisesti toistuvat tapahtumat on hyvä niputtaa yhteen. Teresaa, tärkeintä asiaa, Jacopo kuitenkin kuvaa joka tapaamiskerran jälkeen hyvin tarkasti. Teoksen loppupuolella taas iteratiivinen kerronta on harvinaisempaa, Jacopo-kertoja näkee tärkeäksi pientenkin nyanssien huomioimisen eri tapahtumissa. Tästä syystä kerronta loppupuolella vastaa enemmän tyyppiä a), eli kerrotaan yhden kerran se, mikä tapahtui yhden kerran. Jokainen tapahtuma on näin Jacopon mielestä yksilöllinen kokemus ja kohtalon toteutumisen kannalta itsessään tärkeä. Toisaalta on huomioitava, ettei teoksen lopulla vastuu tapahtumien kertomisesta edes ole Jacopolla vaan Lorenzolla. Jos Jacopon iteratiivista kerrontaa esiintyy teoksen lopulla, siinä on selkeästi muuttunut sävy, aivan kuten muussakin loppupuolen kerronnassa.

Teoksen alkupuolella Jacopo kertoo iteratiivisesti: “[...] mi passano gl’interni giorni in casa del signore T*** [...] Frattanto ho preso a educare la sorellina di Teresa: le insegno a leggere e a scrivere.” (UL, 10.)⁹⁹ Parin kirjeen päästä Jacopo aloittaa kirjeensä Lorenzolle: “Più volte incominciai questa lettera: ma la faccenda andava assai per le lunghe; e la bella giornata, la promessa di trovarmi alla villa per tempo, e la solitudine [...]” (UL, 12)¹⁰⁰. Kuten jo edellä mainitsin, teoksen loppupuolella iteratiivisessa kerronnassa on erilainen sävy. Toisin kuin

⁹⁹ “Vietän kokonaisia päiviä herra T:n kodissa [...] Muuten olen alkanut opettaa Teresan pikku sisarta lukemaan ja kirjoittamaan.” (JOVK, 23–24.)

¹⁰⁰ “Olen jo monta kertaa aloittanut tätä kirjettä, mutta aina on jokin seikka sen valmistumista

teoksen alkupuolella, se ei keskitykään jokapäiväisten tapahtumien kerrontaan, vaan pikemminkin Jacopon subjektiiviseen kokemusmaailmaan ja menneisyyteen.

Kun Jacopo kertoo teoksen lopulla jotain iteratiivisesti, kerrottu tapahtuma koostuu yleensä muistoista, ikään kuin Jacopo kokisi elämänsä jo päättyneeksi, hänellä ei ole enää muuta kuin muistoja jäljellä:

O Luna! amica Luna. [...] più volte uscendo dalla casa di Teresa ho parlato con te, e tu eri testimonia de' miei delirj: questi occhi molli di lagrime ti hanno più volte accompagnata in grembo alle nubi che ti ascondevano: ti hanno cercata nelle notti cieche della tua luce." (UL, 119.)¹⁰¹

Edellä ollut toinen lainaus teoksen alkupuolelta saa vastinparikseen loppupuolelta löytyvän otteen: "Sono pur assai giorni ch'io prendo a scriverti e non posso continuare" (UL, 126)¹⁰². Tässä kykenemättömyydelle jatkaa kirjettä ei osata esittää mitään syitä, se on vain ollut mahdotonta Jacopon tuskan vuoksi, toisin kuin edellä, jolloin erilaiset tapahtumat estivät kirjoittamista.

Iteratiivisesta kerronnasta, eli toistamatta jättämisestä, siirryn vastakkaiseen tapaukseen: toistoon. Toisin kuin monissa muissa kirjeromaaneissa *Ultime lettere di Jacopo Ortis*issa toistoa ei tapahdu niinkään eri henkilöiden kertoessa samaa tapahtumaa omista näkökulmistaan, sillä Jacopo hallitsee teoksen kirjetason kerrontaa ja Lorenzo taas täyttää Jacopon kirjeiden jättämiä aukkoja eli kertoo niistä tapahtumista, joita Jacopo itse ei juurikaan kirjeissään mainitse. Toisto tapahtuu pikemminkin Jacopon oman näkökulman muutoksen yhteydessä. Jacopo-kertoja saattaa kertoa samaa asiaintilaa yhä uudelleen näkökulman eron jäädessä hiuksenhienoksi, mutta kuitenkin havaittavaksi.

Toisto keskittyy lähinnä tiettyihin teemoihin, näistä keskeisimpiä ovat Jacopon suhde rakkauteen, toiveet isänmaan suhteen, ihmisen onneton kohtalo sekä, kaiken kattona, itsetuhon tema. Sekä rakkauden että itsetuhon suhteen

pitkittänyt: kaunis päivä, lupaus olla hyvissä ajoin herra T:n huvilassa, yksinäisyys" (JOVK, 27).

¹⁰¹ "Oi, ystäväni kuu! [...] Monta kertaa kotimatalla Teresan luota olen puhunut kanssasi, sinä tunnet kaikki houreeni. Nämä kyöneleiset silmäni ovat usein seuranneet sinua aina pilvien kohtuun, jonne peityit, ne ovat pilkkopimeinä öinä etsineet sinun valoasi." (JOVK, 188-189.)

kehityskulku on samankaltainen, Jacopo vajoaa joka toistokerralla syvemmälle epätoivoon ja hänen näkökulmansa on vastaavasti yhä suppeampi. Isänmaan suhteen Jacopo ei ole yhtään toiveikkaampi, mutta juonen kehittyessä päähenkilön patrioottisuus jää yhä enemmän taustalle, mistä olen maininnut jo aikaisemmin kappaleessa '3.4.2. Kerronnan kesto'. Ihmisen onneton kohtalo toistuu upotetuissa kohtauksissa, joista kerron lähemmin seuraavassa kappaleessa. Näitä kohtauksia ja koko teosta leimaa toistuva fatalismi: ihminen on tuomittu olemaan onneton. Jacopon itsetuhoiset ajatukset toistuvat miltei jokaisessa kirjeessä, ja usein ne liittyvät juuri ihmisen onnettomaan kohtaloon. Näiden kahden voi sanoa edustavan samaa toistuvaa fatalismin teemaa..

Toistoa esiintyy myös päähenkilön mielialoja heijastelevassa luontokuvauksessa. Kuten olen jo upotuksia käsitellessäni esittänyt, näin Jacopo näkee luonnon vastarakastuneena:

Su la cima del monte indorato da' pacifici raggi del Sole che va mancando, io mi vedo accerchiato da una catena di colli su'quali ondeggiano le messi, e si scuotono le viti sostenute in ricchi festoni dagli ulivi e dagli olmi [...] (UL, 53)¹⁰³.

Kun hän tajuaa myöhemmin lohduttomat realiteetit kielletystä rakkaudestaan, sama maisema näyttäytyy hänelle täysin eri näkökulmasta:

Dov'è la Natura? Dov'è la sua immensa bellezza? Dov'è l'intreccio pittoresco de'colli ch'io contemplava dalla pianura in[n]alzandomi con l'immaginazione nelle regioni dei cieli? mi sembrano rupi nude e non veggo che precipizj. Le loro falde coperte di ombre ospitali mi sono fatte nojose: io vi passeggiava un tempo fra le ingannevoli maditazioni della nostra debole filosofia. (UL, 64.)¹⁰⁴

Epätoivoisena näyttäytyvässä tilanteessa maisemakuvan toiston samankaltaisuus ei ole tärkeää, päin vastoin: pääpaino on juuri toisen kerrontakerran eroavaisuudessa ensimmäisestä. Kokemuksen erilaisuus korostaa perustavanlaatuisia muutosta Jacopon mielentilassa. Luonto elää tarinan sivussa ikään kuin omaa elämäänsä primääritarinaa heijastellen.

¹⁰² "Jo monta päivää olen aikonut kirjoittaa sinulle, mutta en voinut jatkaa" (JOVK, 199).

¹⁰³ "Seison vuoren huipulla, jota laskevan auringon säteet kultaavat. Näen ympärilläni kokonaisen ketjun hymyileviä kukkuloita, joiden rinteillä viljavainiot aaltoilevat ja viiniköynnökset nuokkuvat jalavien ja öljypuiden varjossa." (JOVK, 91.)

¹⁰⁴ "Missä on luonto? Missä on sen ääretön ihanuus? Missä on hymyilevien kukkulain maalauskellinen paljous, joita haltioituneena katselin alhaalta tasangolta? Nyt ne ovat minusta alastomia kallioita ja pelottavia kuiluja. Niiden varjoisat, ystävälliset rinteet kiusaavat minua, samat rinteet, joilla kerran kävelin etsien lohtua aikamme voimattoman filosofian harhaluomia vastaan." (JOVK, 108.)

3.4.5. Tila

Kun on kyse kerronnan paikasta tai kerrotusta tilasta, Genette sivuuttaa kysymyksen vain maininnalla, että yleensä narratologia keskittyy enemmän ajallisiin suhteisiin kuin tilallisiin. Bal puolestaan perehtyy tilan käsitteeseen laajemmin. Hän käsittelee tilaa tai kerronnan paikkaa itsenäisenä tutkimuskohteena, ja siksi tätä on vaikea yhdistää Genetten laajaan ja perusteelliseen aikasuhteiden tutkimukseen, vaikka tiläkäsitys olisikin hyvä huomata juuri aikakäsityksen rinnalla. Tästä syystä otan tilan tutkimisen esille erillisenä lukunaan.

Bal toteaa, ettei tarinan tapahtumapaikkaa välttämättä mainita teoksessa suoraan, vaan se on usein pääteltävä implisiittisistä seikoista. Tapahtumapaikka ei yleensä ole myöskään sama koko tarinan ajan. Mikäli tapahtumapaikka vaihtuu juonen edetessä, on kerronnassa usein käytetty kontrastien voimaa lisävärin tuojana: on yhdistetty sellaisia vastapareja kuin sisällä – ulkona, taivas – helvetti (kuvainnollisestikin), maaseutu – kaupunki. Nämä vastakkaiset tapahtumapaikat edustavat tavallisesti jonkun henkilöahmon sisäisten tunnetilojen vastakkaisuutta tai ristiriitaisuutta. Käsitepari ‘ulkona – sisällä’ voi näin Balin mukaan saada vaikkapa sellaisen sivumerkityksen kuin ‘vanki – vapaa’. Toisaalta sisä- ja ulkotilan negatiivinen ja positiivinen väritys voi kääntyä toisinkin päin: ‘turvassa – turvaton’. Tämä on länsimaiselle kirjallisuudelle tyypillistä dualismia. Jotta ehdoton dualismi voitaisiin hylätä, tulisi ottaa huomioon myös mahdolliset siirtymätilat, eli kahta vastakkaista paikkaa yhdistävät (kenties neutraalit) välitilat. (Bal 1985, 43-45.) Erityisesti silloin, kun kertoja on yksi tarinan henkilöahmoista, on otettava huomioon myös kerronnan paikka tapahtumapaikan ohella ja suhteessa siihen.

Balin mielestä tärkeä tutkimuskysymys on henkilön suhde häntä ympäröivään tilaan, kuinka henkilö havainnoi ympäristöään ja millaisia tuntemuksia se hänessä herättää. Tilasta voi saada tietoa henkilöahmon näkö- kuulo- ja tuntoaistin välityksellä. Mikäli tekstillä ei ole kaikkietävää kertojaa, ovat

henkilöhahmon subjektiiviset aistihavainnot ainoa väylä lukijalle muodostaa jonkinlainen käsitys tapahtumaympäristöistä. Tila on eräänlainen kehys siinä nähdylle henkilölle. Narratologisen tutkimuksen kannalta on tärkeää pohtia eri tilojen välisiä suhteita, esimerkiksi tapahtumapaikkojen mahdollista toistuvuutta ja henkilöhahmojen liikkumista ja siirtymistä tilasta toiseen. Siinä missä tulee ottaa huomioon henkilöhahmon ja sitä ympäröivän tilan suhde, on otettava huomioon myös tilan ja ajan suhde, eli kuinka kauan yhdessä tilassa viivytään. (Bal 1985, 93-97.) Tässä tulee siis jälleen esille kerronnan rytmitys. Toinen toistuva käsite tilan havainnoimisen yhteydessä on tietysti fokalisaatio.

Bal pohtii vielä, kuinka tila tai paikka esitetään teoksessa kuvauksen keinoin. Hän toteaa, että kuvaukselle täytyy aina olla jokin syy tai motivaatio. Näin siitä syystä, että se keskeyttää tapahtumien kerronnan ja se täytyy siis saada näyttämään välttämättömältä tai itsestäänselvältä. Yleisin tällainen motivaatio on katsomisen akti. Tässä korostuu fokalisaation käsite. Katsominenkin tapahtuu aina tietyissä olosuhteissa. Jotta ylipäättään voidaan katsoa, on oltava jonkin verran valoa. Hämärässä asiat voivat näyttäytyä meille erilaisina kuin kirkaassa valossa. Ympäristön havainnoimiseen täytyy olla myös aikaa ja syy. Katsojalla tai näkijällä on aina myös näkökulma siihen, mitä hän katsoo. Tällainen näkökulma voi olla niinkin konkreettinen kuin vaikkapa ovi tai ikkuna, jonka karmit rajaavat nähtyä maisemaa. (Bal 1985, 129-131.) Tilan tarkastelussa on siis otettava huomioon näkijän fokalisaation yhteydessä myös fyysinen näkökulma.

Kuten olen jo aiemmin maininnut, teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on usein mainittu kirjeiden kirjoituspaikka. Mikäli paikkaa ei ole erikseen kirjeen ylänurkassa mainittu, lukijan annetaan ymmärtää, että kirje on kirjoitettu samassa paikassa kuin edellinen kirje, jossa paikka on ilmoitettu. Kirjoituspaikka voi näkyä myös kirjeen sisällössä. Näin on etenkin kirjoituspaikan tarkemman määrittelyn laita. Jacopo määrittää kirjoituspaikkaansa esimerkiksi näin: “Ti scrivo di rimpetto al balcone donde miro la eterna luce che si va a poco a poco perdendo nell’estremo orizzonte tutto raggiante di fuoco” (UL, 16)¹⁰⁵. Tällaista tarkempaa määrittelyä Jacopon kirjeiden osalta tekee myös Lorenzo-kertoja

¹⁰⁵ “Kirjoitan sinulle pöydän ääressä vastapäätä parvekettä ja katselen, kuinka ikuinen valo

erityisesti teoksen loppupuolella, missä Jacopo itse ei enää välttämättä pidä niin tärkeänä ilmoittaa tarkkaa sijaintiaan kirjoitushetkellä.

Koska Jacopon kerronta tapahtuu kirjeiden kautta, kerrontapaikka on yleensä hänen oma huoneensa. Tähän huoneeseen verrattuna tapahtumien näyttämöt ovat Jacopolle suurten tunteiden, rakkauden, surun, vapaudentunteen edustajina. Teresan isän huvila ja sen puutarha, avarat kukkulat ja muu ympäröivä luonto ovat keskeisimmät tapahtumapaikat. Lukuunottamatta kohtausta, jossa Jacopo tarkkailee nukkuvaa Teresaa, kaikki Jacopon ja Teresan suhteeseen liittyvät merkittävät tapahtumat, kuten syvällisemmät keskustelut, suudelma, rakastuminen, tapahtuvat yleensä taivasalla. Jacopo tekee Teresan ja tämän perheen kanssa usein pitkiä kävelyretkiä, jotka antavat tilaisuuden keskusteluille. Toisaalta ulkona tapahtuu myös ratsastusonnettomuus, joka on osoittautunut tämän tutkimuksen myötä muutoinkin merkitykselliseksi. On merkillepantavaa, että Jacopon omassa huoneessa tapahtuu koko teoksen kuluessa oikeastaan vain kaksi merkittävää asiaa: kirjeiden kirjoittaminen ja Jacopon itsemurha.

Jacopo kokee itsensä sisätilassa kuin vangituksi. Tämä liittyy myös Jacopon taipumukseen verrata itseään ja tunnetilojaan luontoon, joka on tietysti hänen asuntonsa ulkopuolella. Jacopo jopa itse tiedostaa tämän ahdistuneisuutensa sisätilassa:

Tornerò, Lorenzo: conviene ch'io esca; il mio cuore si gonfia e geme come se non volesse starmi più in petto: su la cima di un monte mi sembra d'essere alquanto più libero; ma qui nella mia stanza – sto quasi sotterrato in un sepolcro (UL, 59)¹⁰⁶.

Jacopo tuntee sisätilassa itsensä kuin haudatuksi, kuolleeksi. Näin hänen tunnetilojensa rinnastuminen luonnon tapahtumiin saa lisämerkityksen: Jacopo kokee elävänsä oikeastaan vasta luonnon keskellä.

On kuitenkin otettava huomioon, että olipa sisätiloissa tai ei, kun Jacopo kertoo maaseudulla viettämästään ajasta, hän tuntee itsensä vapautuneemmaksi.

häikäisevän loistavassa kirkkaudessaan vähitellen vaipuu taivaanrannan taakse” (JOVK, 33).

¹⁰⁶ “Nyt minun täytyy mennä ulos, Lorenzo, mutta jatkan myöhemmin. Sydämeni on niin raskas ja painostunut, ettei se tahdo pysyä paikallaan. Ulkona vuoren harjanteella tunnen itseni hiukan vapaammaksi, mutta sisällä huoneessani olen kuin hautaan kätetty.” (JOVK, 101.)

Kaupunkeihin viitatessaan hän kohtaa aina ahdistusta. Esimerkiksi Padovassa ollessaan Jacopo kirjoittaa: “Questo scomunicato paese m’addormenta l’anima, nojata della vita: tu puoi garrirmi a tua posta, in Padova non so che farmi [...]” (UL, 27)¹⁰⁷. Tämä on romantiikan kirjallisuudelle tyypillistä: moraalisesti arveluttava suurkaupunki vertautuu maaseudun ihanteelliseen yksinkertaiseen elämään jonkinlaisena eskapistisena idyllinä. Juuri Padovassa ollessaan Jacopo tapaa häntä vietelleen patriisi M:n puolison, joka kuvataan moraalittomana hahmona. Maaseudun idylli taas edustaa ihanteellista ja puhdasta rakkautta Teresaan.

¹⁰⁷ “Tämä inhoittava paikkakunta lamaa kokonaan mieleni, joka muutenkin on väsynyt elämään.

4. LOPUKSI

Narratologisten tutkimusmenetelmien soveltaminen kirjeromaaniin on mielekäästä, mutta ei täysin ongelmatonta. Ongelmallista on etenkin narratologisten käsitteiden soveltamisen jakaminen alakappaleisiin, sillä kaikki näyttää liittyvän kaikkeen ja joka kappaleessa pitäisi kertoa kaikesta. Narratiivisen tutkimuksen kenttä on kuin punottu lanka, jonka säikeet kiemurtelevat toistensa lomitse. Säikeiden päät kurkottavat kuitenkin kukin niin eri suuntiin, että niitä on hankala solmia yhteen.

Kirjeromaani *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ei jää vain plagiaatiksi, vaan sillä on tutkijalleen paljon annettavaa itsenäisenä kokonaisuutena, myös ilman fyysisen tekijän läsnäolon rasitetta. Vaikka aiempi teoksen tutkimus onkin lähes poikkeuksetta pitänyt mukanaan Ugo Foscoloa faktisena henkilönä, ei tämä mielestäni ole välttämätöntä. Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta ei voida olettaa, että Foscolo olisi suoraan kopioinut omaa todellista elämäänsä raportiksi paperille. Kenties juuri tämä tutkimuksellinen epäkohta on vaikeuttanut suuresti aiemman tutkimuksen haparoivaa työtä teoksen esteettisen koherenssin tavoittamiseksi. Mikäli halutaan tutkia tekstin esteettistä koherenssia, sillä ei pitäisi olla kovinkaan paljon tekemistä tekijän elämänsä historian kanssa.

Ultime lettere di Jacopo Ortisia on siis usein syytetty esteettisen koherenssin puutteesta. Teoksen esteettisen koherenssin tilalle Claudio Varese ehdottaa henkistä tai aatteellista koherenssia (Varese 1982, 49). Teoksessa onkin nähtävissä selvä aatteellinen koherenssi. Tässä aatteellisessa koherenssissa osatekijöinä ovat teoksen pääteemat, päähenkilön intohimoinen suhtautuminen niin romanttiseen rakkauteen kuin patriotismiinkin. Kyse on siis ensisijaisesti päähenkilön sisäisen ajatusmaailman koherenssista. Eikö tämä sitten ole osa esteettistä koherenssia?

Aatteellista koherenssia luovat teoksen dialogi ajan filosofisten käsitysten kanssa sekä toisaalta suhtautuminen Italian poliittiseen tilanteeseen. Kautta koko teoksen nähdään Jacopon kritisoivan valistusfilosofiaa, sen viileyttä, kylmien toiseikkojen tavoittamista ja inhimillisten intohimojen taustalle jättämistä. Tässä suhteessa Jacopo on varhaisromantiikan lapsi. Viileää järjekäyttöä vastapainona Jacopon myrskyävälle tunne-elämälle edustaa teoksessa Odoardo, Teresan kihlattu. Jacopo kirjoittaa ajan filosofiasta:

O tu che disputi pacatamente su le passioni; se le tue fredde mani non trovassero freddo tutto quello che toccano; se quant'entra nel tuo cuore di ghiaccio non divenisse tosto gelato; credi tu che andresti così glorioso della tua severa filosofia? or come puoi ragionare di cose che non conosci? Per me, lascio che i saggi vantino una infeconda apatia. Ho letto già tempo, non so in che poeta, che la loro virtù è una massa di ghiaccio che attrae tutto in se stessa e irrigidisce chi le si accosta. (UL, 19.)¹⁰⁸

Jacopo asettautuu tietoisesti valistusfilosofian ihanteen vastaiseksi hahmoksi, intohimojen ohjailemaksi onnettomaksi ihmiseksi: “[...] spesso rido di me, perché propriamente questo mio cuore non può sofferire un momento, un solo momento di calma” (UL, 18)¹⁰⁹. Jacopon myrskyisä intohimoisuus vastapainona teoksen syntyajankohdan valistusfilosofialle on koko teoksen kattava teema ja rakentaa siten aatteellista koherenssia.

Toisaalta aatteellisen koherenssin takana on myös Jacopon yhteiskuntakritiikki, joka juontaa juurensa Italian epävarmasta poliittisesta tilanteesta. Tätä tilannetta olen valottanut jo tutkielman johdantokappaleessa. Italian tilannetta Jacopo heijastelee usein moraalien kautta. Jacopon mielestä Italia on kohdannut tuhonsa petoksen vuoksi, ja petollisuutta hän pitääkin ihmisissä välinpitämättömyyden ja oman edun tavoittelun ohella tuomittavimpana piirteenä. Ensimmäisessä kirjeessä Jacopo vuodattaa tuskaansa isänmaan vapauden menetyksen puolesta:

¹⁰⁸ “Sanokaa te, jotka rauhallisesti puhutte inhimillisistä intohimoista, näinköhän te ylpeilisitte niin suuresti ankarasta filosofiastanne, ellei kaikki, mihin kylmillä käsillänne kosketatte, tuntuisi kylmältä, ellei kaikki, mikä tunkeutuu hyiseen sydämeenne, paikalla jäätyisi? Kuinka siis voisitte keskustella asioista, joita ette tunne? Minä puolestani annan kernaasti viisaitten kerskua hedelmättömällä välinpitämättömyydellään. Olen jonkun runoilijan teoksista lukenut, että koko heidän hyveensä on verrattava jäävuoreen, joka vetää kaiken puoleensa ja muuttaa jääksi jokaisen, joka sitä lähestyy.” (JOVK, 38.)

¹⁰⁹ “Nauran usein omalle itselleni, sillä totisesti tämä minun sydämeni ei suvaitse pienintäkään rauhan hetkeä” (JOVK, 37).

Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io per salvarmi da chi m'opprime mi commetta a chi mi ha tradito? [...] il mio nome sarà sommessamente compianto da' pochi uomini buoni, compagni delle nostre miserie; e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri. (UL, 5.)¹¹⁰

Myöhemmin Jacopo palaa useaan otteeseen petollisuuden teemaan: “Amici da bonaccia, nelle burrasche ti annegano. Per costoro tutto è calcolo in fondo.” (UL, 25.)¹¹¹

Jacopon yhteiskuntakritiikki pohjautuu jo valistuksessa heränneeseen käsitykseen siitä, että moraalinen hyvyys ei olekaan sidoksissa kristinuskoon, vaan se on ihmisissä ikään kuin myötäsyntyistä. Suuren esikuvansa Rousseauin tapaan Foscolo käsittelee teoksessaan tieteellisyyden ja edistyksen mukanaantuuksia haittapuolia. Moraaliselta kannalta ajatellen luonnontilassa, “primitiivisessä” kulttuurissa elävä ihminen olisi parhaimmillaan, kun taas sivilisaatio tuo mukanaan moraalista rappiota. Rappio tulisi siis ihmiseen tavallaan ulkopuolelta, yhteiskunnasta. Jacopo Ortis ihailee luontoa ja luonnon personifikaation kautta hän esittää ajatuksissaan useaan otteeseen taustaoletuksen luonnon moraalista hyvydestä:

La Natura crea di propria autorità tali ingegni da non poter essere se non generosi; venti anni addietro sì fatti ingegni si rimanevano inerto ed assiderati nel sopore universale d'Italia: ma I tempi d'oggi hanno ridestato in essi le virili e natie loro passioni; ed hanno acquistato tal temprà, che spezzarli puoi, piegarli non mai. (UL, 32.)¹¹²

Koska romantiikan tyylin mukaisesti Jacopo rinnastaa itsensä ja mielialansa luontoon ja sen ilmiöihin, voitaneen tästä vetää myös johtopäätös, että Jacopo kokee itsensä moraalisesti hyväksi, hän ei kyseenalaista omia moraalisia perusteitaan. Personifikoitu luonto edustaa moraalista hyvää Jacopon itsereflektiossa.

¹¹⁰ “Tiedän että minunkin nimeni on kuolemaantuomittujen luettelossa, mutta pitäisikö minun pelastuakseni sortajaltani heittäytyä sen armoille, joka on minut pettänyt? [...] muutamat harvat kunnan ihmiset, jotka ovat meidän onnettomia kohtalotovereitamme, tulevat minua hiljaa itkemään, ja luuni saavat levätä isieni mullassa.” (JOVK, 15-16.)

¹¹¹ “Ne, jotka ovat ystäviäsi myötätuulessa, heittävät sinut myrskyn puhjetessa mereen. Laskelmaa ja keinottelua on koko heidän elämänsä.” (JOVK, 47.)

¹¹² “Luonto luo omalla valtuudellaan olenoja, joiden pakostakin täytyy olla yleviä.

Kaksikymmentä vuotta sitten tällaiset olennot Italiassa olivat tuomittuja vaipumaan yleiseen uneliaisuuteen, mutta nykyinen aika on uudelleen elvyttänyt niiden synnynnäisen miehuuden ja

Mielestäni ei voida kuitenkaan erottaa aatteellista ‘sisältöä’ rakenteellisesta ‘muodosta’. Aatteellinen koherenssi syntyy kerronnallisten keinojen kautta, ja niillä sitä myös ylläpidetään. Toisin sanoen aatteellinen koherenssi muodostuu esteettisen koherenssin avulla. Kiinnostava piirre teoksen aatteellisessa koherenssissa on teemojen tiivistyminen teoksen kuluessa samanaikaisesti kuin muuntuu myös teoksen kerronnallinen rytmiksi.

Teoksen alkupuolen kenties hajanaisemmat ajatukset ja teemat on loppua kohden koottu yhä tiiviimmäksi ja ehjemmäksi kokonaisuudeksi. Tätä aatteellisen kokonaisuuden eheytymistä ajetaan myös kerronnallisilla ratkaisuuilla. Alkupuoli teoksesta on vauhdikasta kerrontaa, tarina etenee useiden sivujuonteiden ohella ja tarinan kerronnan tauotus osoittaa usein isänmaallisten aiheiden mukaantulon ja moraalisten mielipiteiden kerrontapaikan. Kerronnan selkeä hidastuminen loppua kohden johtuu siitä, että mitä lähemmäs Jacopon kuolemaa mennään, sitä tarkemmin teoksessa halutaan kuvailla hänen viimeiset päivänsä ja hetkensä. Teoksen loppuosa saadaan rytmin muutoksella eroamaan alkuosasta kirjeiden harvenemisella, Jacopon kerrontatason laajemmilla ellipseillä sekä pidemmälle ulottuvilla ja useammilla analepsiksillä ja prolepsiksillä. Jacopo totesi teoksen alkupuolella Lorenzolle:

Fratel mio Lorenzo, tu conosci pur poco me e il cuore umano ed il tuo, se presumi che il desiderio di patria possa temperarsi mai, non che spegnersi, se credi che ceda ad altre passioni – ben irrita le altre passioni, e n'è più irritato [...]. (UL, 32.)¹¹³

Yllä olevasta otteesta nähdään Jacopon ymmärtävän itsekkin intohimojensa moninaisuuden, mutta kuten teoksen loppua kohden pääteemat tiivistyvät selkeämmin rajatuksi kokonaisuudeksi, Jacopokin osoittaa, että monen erisuuntaisen intohimon yhteensulautuminen on mahdollista.¹¹⁴ Teemallista tiivistymistä ja eheytymistä, suunnan selkiytymistä, merkitsee myös Jacopon

terästännyt niitä siihen määrään, että niitä voidaan sortaa, mutta ei murtaa.” (JOVK, 59.)

¹¹³ “Suo anteeksi, veljeni, mutta huonosti tunnet minut ja ihmissydämen ja itsesi, jos luulet, että isänmaanrakkaus voi kylmetä ja sammua tai väistyä toisten intohimojen tieltä. Päinvastoin, se lisää muiden intohimojen voimaa, niinkuin nekin puolestaan antavat sille yllykettä.” (JOVK, 59.)

¹¹⁴ Tästä kaikesta huolimatta isänmaalliset aiheet jäävät hyvin harvoiksi loppupuolen kerronnassa. Kenties nämä Jacopon vuorosanat ovatkin olleet Foscolon yritystä saada aikaan teemojen yhtenäisyyttä yhdistämällä eri aiheisiin suuntautuvat intohimot toisiaan ruokkiviksi; kuten Mario Martelli tulkitsee, patrioottisuus ja rakkaus ovat teoksessa yhden ja saman henkisen tilan tai intohimon ilmausta (Martelli 1977, 37).

päättäväisyys kuoleman suhteen. Hän ei enää keskity harkitsemattomiin intohimon purkauksiin, vaan keskittää voimansa yhteen päämäärään – tästä syystä hänen fragmentaariset kirjeensä vähenevät ja tarinan kerrontaa ja juonen kulkua ohjailee loppupuolella Lorenzo. Näin myös näkökulman painopiste, joka on pääosassa teoksesta ollut Jacopon sisällä, siirtyy Jacopon ulkopuolelle.

Teoksen kerronnallisen kehityksen voikin tulkita heijastelevan Jacopon ajatusmaailman kehitystä teoksen mittaan. Näin ollen teoksen alkupuolen mahdollinen hajanaisuus olisi nähtävissä merkiksi juuri Jacopon sisäisen maailman hajanaisuudesta. Loppua kohden mentäessä, aatteellisen yhtenäisyyden tiivistyessä kerronnan keinoin, Jacopon sisäinen maailma tiivistyy ja hänen ajatusmaailmansa selkiytyy kohti yhtä päämäärää.

Esteettistä koherenssia ei voi siis täysin erottaa aatteellisesta koherenssista. Mikäli tavoitamme teoksen aatteellisen koherenssin, olemme jo osittain tavoittaneet myös esteettistä koherenssia. Tämän lisäksi narratologisesta näkökulmasta on teoksessa nähtävissä hyvinkin selkeä esteettinen koherenssi. Ensinnäkin *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on aito kirjeromaani ja Italian ensimmäinen vastaus suosituksen kirjemuodon esilletuloon fiktiossa. Näin ollen jo kirjemuodon hallitsevuus kautta koko teoksen rakentaa esteettistä koherenssia. Kirjeromaanin rakenteellinen koherenssi muodostaa samalla myös esteettistä koherenssia.

Kirjemuotoinen kerronta vaatii jo sinänsä narratiivisia erityisratkaisuja. Nämä ratkaisut tähtäävät todellisuudetunnun tavoittamiseen. Vaikka fyysisen tekijän elämää ei välttämättä kannatakaan sekoittaa kaunokirjallisen teoksen tutkimukseen, yksi teoksen merkittävimmistä esteettisen koherenssin tukipilareista viittaa siis kuitenkin todellisuuteen, mutta ei faktisena elementtinä vaan pikemminkin fiktiivisenä ehdotuksena. Romaanissa on esitetty yhdenlainen hypoteettisen todellisuuden kuva. Teoksessa käytetty kirjemuoto tähtää todellisuusillusion syntyyn monin narratiivisin keinoin. Kuten tutkimuksessani on osoitettu, näitä keinoja ovat monikerroksiset kertojarakenteet, käsitys yleisöstä, ‘lukijan’ puhuttelu ja toimittajan uudenlainen, uskottavampi rooli

teoksen tason henkilöhahmona. Kerronnan muoto on siis työväline luotaessa tätä todellisuusvaikutelmaa ja se on tunnistettavissa läpi koko teoksen, se tekee teoksesta yhtenäisen.

Vaikka tekstiä ei tarkasteltaisikaan narratiivisena erikoistapauksena, rakenteellinen yhtenäisyys on silti selkeä. Tätä yhtenäisyyttä luovat muuttumattomat kertojasuhteet, kerronnan tasojen täsmällinen toteutuminen sekä kautta teoksen esiintyvät erilaiset poikkeamat tiukasta kronologiasta juuri tärkeiden teemojen kohdalla. Tärkeimmiksi kohtauksiksi juonen kehityksen ja teoksen tulkinnan kannalta paljastuivat rakenteellisen deviaation avulla Jacopon ratsastusonnettomuus, suudelma Teresan kanssa sekä Teresan naimisiinmeno. Nämä rakenteellisesti kohosteiset kohdat ovat käännekohtia myös juonessa, erityisesti Jacopon sisäisen maailmankuvan kehityksessä. Vaikka Jacopo alusta alkaen ymmärtää ihmisen epätoivon, ei kaikki toivo ole vielä hukkaan heitetty teoksen alkuriveillä. Epätoivo kehittyy asteittain sietämättömäksi ja ajaa päähenkilön lopulliseen tuhoon.

On vaikea määrittää tarkasti, missä kohden Jacopo lopulta tekee päätöksen kuolemastaan, tällaisia kohtauksia kun on teoksesta löydettävissä useita. Tämä lieneekin tulkittava siten, että Jacopolla on ollut proleptisesti tieto varhaisesta kuolemastaan jo ennen teoksen alkua. Teos seurailee hänen vaihteita ja ajautumistaan kohti koko tarinan ajan väistämättömänä edessä häämöttävää kuolemaa. Tämän tulkinnan pohjalta teoksen käännekohtat on käsitettävä merkittäviksi Jacopon oman ymmärryksen kannalta; nämä kohtaukset vaikuttivat Jacopoon siten, että hän asteittain hyväksyi tulevan kohtalonsa, ja toisaalta sai hänet toteuttamaan itse oman ennustuksensa. Koska sairaus ei häntä kuitenkaan nujertanut, oli hänen kohdattava kuolema oman käden kautta.

Vaikka täsmällistä käännekohtaa onkin melko vaikea määrittää, teos on silti selkeästi jaettavissa kahteen osaan. Kahtiajako ei kuitenkaan vähennä esteettistä arvoa mikäli sen ymmärtää selkeänä muutoksena Jacopon sisäisessä ajatusmaailmassa. Näin jako kahteen erilaiseen osaan, kerronnaltaan vauhdikkaampaan ja toisaalta verkkaisempaan, keskittyneempään, voidaan nähdä

rakenteellisena piirteenä, joka kuvastaa päähenkilön muuttuvaa suhtautumista tilanteeseensa viimeisen toivon häivähdyksen väistyessä epätoivon tieltä kuolemanhalun kasvaessa.

Kirjemuoto on omiaan avaamaan lukijalle päähenkilön sisäistä maailmaa, koska tekstin rakenteellinen rytmitys rinnastuu usein suoraan minä-muotoisen kertojan suhtautumiseen ja tuntemuksiin kertomaansa asiaa kohtaan. Tämä pätee etenkin päiväkirjanomaisiin kirjeromaaneihin, joissa kirjeet on tarkoitettu läheiselle ystävälle intiimiksi raportiksi tapahtuneesta. *Ultime lettere di Jacopo Ortis* on juuri tällainen romaani. Tästä syystä, kuten jo edellä ehdotin, koko teoksen kehitys hajanaisesta aatekokoelmasta keskittyneeksi epätoivon kuvaukseksi voidaan tulkita heijastukseksi päähenkilö-kertojan vastaavasta sisäisestä kehityksestä: moninaisten aatteiden ristitulessa elävästä nuorukaisesta ehdottomaan synkkyyteen ja epätoivoon vajonneeksi onnettomaksi.

Kertojan tunnepitoinen suhtautuminen kertomaansa tarinaan näkyy siis myös tekstin rakenteessa, joka myötäilee henkilöhahmo-kertojan tunnemaailmaa ja affektioita. Näin on tulkitsijan ainakin oletettava. On nimittäin mahdollista, että kirjeet ovatkin tietoisesti valheellinen raportti kirjoittajansa tunnemaailmasta, mutta tämän teoksen kohdalla tästä ei voi saada mitään vihjettä. Jotta mahdollinen epäluotettavuus tässä suhteessa voitaisiin osoittaa, tarvitsisimme tarinaan vielä yhden kertojan, nimittäin Lorenzon yläpuolella sijaitsevan kertojan. Lorenzo-kertoja ei ole oikea henkilö antamaan Jacoposta muunlaista tietoa kuin mitä tämän kirjeistä käy ilmi. Lorenzo on itse kirjeiden vastaanottaja, ja kirjeet ovat yleensä Lorenzon ainoa tietolähde tapahtumista.

Myös Lorenzo-kertoja voi olla epäluotettava, hän ei välttämättä julkaise jokaista kirjettä, tai hän on toimittajan roolissaan fiktiivisenä henkilönä voinut muuttaa niiden sisältöä. Tästäkään mahdollisesta epäluotettavuudesta emme kuitenkaan saa mitään suoraa tietoa, se on otettava huomioon vain sisäistekijän esittämänä mahdollisuutena. Emme siis voi muuta kuin tukeutua kirjeisiin ja Lorenzon niistä antamaan tietoon.

Teoksen koherenssia tutkittaessa ei sovi unohtaa, että vaikka aiempaa tutkimusta on kiinnostanut kovastikin Foscolon omaelämäkerralliset piirteet teoksessa, romaania hallitsee taideteoksena fiktiivisyyden koherenssi. Kun teos ymmärretään puhtaana fiktiona, on sen esteettiset arvotkin helpompi tavoittaa. Koko teoksen läpi kantavana voimana lukuisten rakenteellisten yhtenäisyyksien ohella on havaittavissa esitystavan stabiilius. Esitystavaltaan ja –sävyltään teos saavuttaakin harmonian, jonka voidaan sanoa olleen uusklassisen tyyliuunnan tavoite. Varhaisromanttisen tyylin yhtenäisyyttä teos kannattelee puolestaan aiheistollaan ja etenkin kuvastollaan. Näistä osatekijöistä teos muodostuu hallitukseksi ja yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, jota ei voida enää moittia esteettisen voiman tai koherenssin puutteesta.

Italian varhaisromantiikka sai vaikutteita Foscololta ennen kaikkea runoilijana, mutta tämän hänen ainoan romaaninsa merkitystä ei voi vähätellä. Hän toi romantiikan käsitykset yksilöllisestä taiteilijapersoonasta ja individualistisen henkilöahmon sielunelämän kuvauksesta ensimmäisenä italialaiseen kirjallisuuteen. Kaikkia lukijoita ei varhaisromanttinen tyyli ehkä vakuuta. Teoksen suomentaja Mikko V. Erich kommentoi romaania näin:

Nykykaikaiseen lukijaan tekevät kirjan tunteileva kyynelherkkyys, sen ainaiset voivotukset ja myöskin sen ylen superlatiiviset laatusanat toisin paikoin äitelän ja liioitellun vaikutuksen. Filosofiset mietelmätkin voivat toisinaan tuntua raskailta ja tarpeettoman usein toistuvilta. Mutta tämä kaikki oli ajan hengen mukaista. (JOVK, 9.)

Ajan hengen mukainen tyyli toteutuu teoksessa *Ultime lettere di Jacopo Ortis* kuitenkin varsin puhtaasti. Näin esteettinen koherenssi pitää pintansa.

LÄHTEET:**Primäärilähde:**

Foscolo, Ugo, 1986 (1817), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Foscolo, Ugo, 1918 (1817), *Jacopo Ortisin viimeiset kirjeet*, suom. Mikko V. Erich. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Osakeyhtiö.

Sekundäärilähteet:

Ambrosino, Paola, 1989, *La prosa epistolare del Foscolo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

Bal, Mieke, 1985 (1980), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, translated by Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press.

Di Pino, Guido, 1969, *Ugo Foscolo*. Torino: ERI (Edizioni Rai).

Genette, Gérard, 1993 (1991), *Fiction & Diction*, translated by Catherine Porter. Ithaca and London: Cornell University Press.

Genette, Gérard, 1972, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

Kettunen, Keijo, 1983, "Yleisö kertomuksessa". Teoksessa *Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta*, Timo Tiisanen (toim.). Mänttä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Martelli, Mario, 1977, *Ugo Foscolo. Introduzione e guida allo studio dell'opera foscoliana. Storia e antologia della critica*. Firenze: Felice Le Monnier.

Nicoletti, Giuseppe, 1978, *Il "metodo" dell' "Ortis" e altri studi foscoliani*. Firenze: La Nuova Italia.

Nummi, Jyrki, 1986, "Kirjeiden todellisuus: Shamelan esimerkki". Teoksessa *Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40*, Jaana Anttila (toim.). Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Radcliff-Umstead, Douglas, 1970, *Ugo Foscolo*. New York: Twayne Publishers, Inc.

Rousset, Jean, 1962, "Une forme littéraire: le roman par lettres". Teoksessa *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie José Corti.

Saariluoma, Liisa, 1998, "Saatteeksi". Teoksessa *Interteksti ja konteksti*, Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saariluoma, Liisa, 1999, *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saariluoma, Liisa, 1989, *Muuttuva romaani*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Tammi, Pekka, 1992, *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.

Varese, Claudio, 1982, *Foscolo: Sternismo, tempo e persona*. Ravenna: Longo Editore.

Voss, Ernst Theodor, 1960, *Erzählprobleme des Briefromans: dargestellt an vier Beispielen des 18. Jahrhunderts*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.