

Heta Martinen

Rajan tiloja

Luonnollisuus, luonnottomuus ja epäluonnottomuus 2000-luvun pohjoismaisissa autofiktioissa



Heta Marttinen

Rajan tiloja

Luonnollisuus, luonnottomuus ja
epäluonnottomuus 2000-luvun
pohjoismaisissa autofiktioissa

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212
syyskuun 19. päivänä 2015 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in building Seminarium, auditorium S212, on September 19, 2015 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2015

Rajan tiloja

Luonnollisuus, luonnottomuus ja
epäluonnottomuus 2000-luvun
pohjoismaisissa autofiktioissa

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 259

Heta Marttinen

Rajan tiloja

Luonnollisuus, luonnottomuus ja
epäluonnottomuus 2000-luvun
pohjoismaisissa autofiktioissa



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2015

Editors

Mikko Keskinen

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Ville Korhokangas

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Epp Lauk, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-6293-7

ISBN 978-951-39-6293-7 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-6292-0 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2015, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2015

ABSTRACT

Marttinen, Heta

Borders of the Line. Naturalness, Unnaturalness and Non-Unnaturalness in 21st Century Nordic Autofictions

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015, 307 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323; 259 (nid.) ISSN 1459-4331; 259 (PDF))

ISBN 978-951-39-6292-0 (nid.)

ISBN 978-951-39-6293-7 (PDF)

This doctoral dissertation investigates the relationship between natural and unnatural narratives, using as its material a selection of works of 21st century Nordic autofiction. The primary corpus consists of autofictive novels by Gaute Heivoll, Karl Ove Knausgård, Knud Romer, Peter Sandström and Daniel Sjölin. The methodology of the study is based on a contextualising and thematising analysis of language, narration and narrative techniques. In five analytical chapters of the dissertation the examined narrative elements primarily emerge from the novels in question. Additionally, they are connected to the central questions in unnatural narratology and the conventional manners of autobiographical representation. The theoretical framework of the dissertation combines classical and postclassical narratology and theories of autobiography and autofiction. In addition to these the study utilises the concepts and ideas of general linguistics and Freudian psychoanalysis. The study is above all a contribution to the ongoing discussion on unnatural narratives and unnatural narratology. The relationship between natural and unnatural is seen as a continuum to which they form the two extremities. In this research this zone that is ambiguous and open for interpretation is delineated between these extremities. Through an analysis of diverse narrative phenomena and linguistic features the study seeks to map this in order to problematize the categories of natural and unnatural, thereby blurring their relationship. The aim of the study is to reveal the fundamental natural undertone in narrative devices considered as unnatural, and the hidden unnaturalness in natural and conventional narration. In other words, it will be demonstrated that narratives and narration are penetrated by a duality, which in this dissertation is called non-unnaturalness. Non-unnatural is used as a concept that seeks to concretise the potential illogicality of human language and narration and thereby also the illogical way narratives obey the principles and rules typical to and enabled by the form of representation. Moreover, the concept of non-unnaturalness highlights the interpretative complexity inherent to the categories of natural and unnatural. The study proposes that neither narratives nor certain narrative elements are “natural” or “unnatural” in themselves, but that naturalness and unnaturalness should be defined in a larger context that takes into account factors such as genre conventions, themes and narrative strategies characteristic to the certain text. When narratives or individual narrative elements are analysed in terms of naturalness and unnaturalness, they should also be examined in terms of their generic, thematic, narrative and structural functions.

Keywords: Autobiographicality, autofiction, narrative theory, natural narratology, unnatural narratology, Nordic literature, Gaute Heivoll, Karl Ove Knausgård, Knud Romer, Peter Sandström, Daniel Sjölin

Author's address	Heta Marttinen Department of Art and Culture Studies University of Jyväskylä, Finland heta.s.k.marttinen@jyu.fi
Supervisors	Professor Mikko Keskinen Department of Art and Culture Studies University of Jyväskylä, Finland Professor Mika Hallila Department of Hungarian Studies, Section of Finnish Studies University of Warsaw, Poland
Reviewers	Professor Mari Hatavara University of Tampere, Finland Docent Kristina Malmio University of Helsinki, Finland
Opponent	Professor Mari Hatavara University of Tampere, Finland

ESIPUHE

Yksi tähänastisen elämäni suurimpia mysteereitä on, miksi päädyin toisen yliopistovuoteni alussa syksyllä 2008 vaihtamaan pääainetta – ja laitosta siinä samalla. Jos minulle olisi tuolloin sanottu, että väittelen vajaan seitsemän vuoden kuluttua samaisesta oppiaineesta tohtoriksi, olisin todennäköisesti kuitannut jutun harvinaisen huonona vitsinä. Ja totta puhuen, kun moinen vaihtoehto nousi ensimmäisen kerran esille jo samaisen vuoden lopulla, myös tein niin.

Mitä olen näiden vuosien aikana oppinut? Ainakin sattuman merkityksen sekä sellaisiin käsitteisiin kuin epätodennäköinen ja mahdoton liittyvän paradoksaalisuuden. Oletan, että olen myös oppinut lukemaan.

Olen saanut olla siinä onnekaassa asemassa, että väitöstyötäni on rahoitettu ilman katkoja aivan jatko-opintojeni alusta viimemetreille asti, siis vuoden 2012 alusta alkukesään 2015. Kiitän Jyväskylän yliopiston humanistista tiedekuntaa, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitosta, Suomen Kulttuurirahastoa sekä Ellen ja Artturi Nyyssösen säätiötä, joiden myöntämät apurahat tekivät täysipäi(väi)sen tutkimustyön mahdolliseksi. Kotilaitostani kiitän myös viimeistelyapurahasta sekä ennen kaikkea tutkimuksen konkreettisen tekemisen osaltaan mahdollistaneista materiaalisista fasiliteeteista. Tunnustan viihtyneeni ajoittain paremmin D-talon kolmannen kerroksen ikkunalaudoilla kuin omalla kotisohvallani.

Iso ja tasapuolinen kiitos työyhteisölleni, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen ja erityisesti kirjallisuuden oppiaineen henkilökunnalle, tutkijoille ja tohtoranteille. (Pahoittelen mahdollista asosiaalisuutta ja tunteenpurkauksia etenkin viimeistelytyön loppuvaiheessa.) Kiitokset myös syksyllä 2013 ja keväällä 2015 vetämiini lukupiireihin osallistuneille opiskelijoille polveilevista ja ajatuksia avaavista keskusteluista.

Erityiskiitos Markku Nivalaiselle avusta tutkimuksen englanninkielisen tiivistelmän laatimisessa. Ja kollega Heidi Kososelle viimehetken paniikkikie-
lenhuollosta.

Professori Mari Hatavaran ja dosentti Kristina Malmion asiantuntevat ja silmiä avaavat esitarkastuslausunnot tutkimuksestani eivät ainoastaan autta-
neet kehittämään ja parantamaan työtä entisestään, vaan saivat myös minut suhtautumaan omaan työhöni ainakin hieman vähemmän kriittisesti. Olen sy-
västi kiitollinen tästä. Kiitän professori Hatavaraa myös lupautumisesta vasta-
väittäjäkseni.

Ilman kahta ihmistä väitöstyöni olisi jäänyt kesken noin joka toinen kuu-
kausi. Suurimman ja sydämellisimmän kiitokseni osoitan ohjaajilleni professori
Mikko Keskiselle ja professori Mika Hallilalle. ”Kiitos” tosin tuntuu tässä tapa-
uksessa riittämättömältä ja lattealta, mutta menkööt paremman puutteessa. Kii-
tos tuesta ja kannustuksesta, paneutumisesta ja herkeämättömästä uskosta väi-
tösprojektiini. Kiitos enemmän ja vähemmän hyvästä huumorista sekä eteen-
päin tuuppimisesta. Ennen kaikkea kiitos käsittämättömästä reaali maailman
parametrejä rikkovasta kärsivällisyydestä.

Olo on, kieltämättä, jokseenkin haikea. Olen tehnyt jokaisen akateemisen opinnäytteeni Mikon ohjauksessa ja itse asiassa juuri Mikko teki sen "naurettavan" esityksen jatko-opinnoista ja tutkijanurasta kaikin tavoin potentiaalisena vaihtoehtona. Lukuvuoden 2009–2010 kandiseminaarista alkanut yhteistyö kulminoituu osaltaan tähän. Vielä kerran kiitos, on ollut ilo työskennellä kanssasi.

Lopuksi kiitän vanhempiani ja veljiäni kaikesta huolimatta tai juuri siksi. Kiitos myös erinäisistä innoittavista ja inspiroivista kielellisistä käsittämättömyyksistä.

Omistan tämän "jutun" äidinäidilleni Eilalle.

Jyväskylässä 25.8.2015
Heta Marttinen

SISÄLLYS

ABSTRACT
ESIPUHE
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	9
1.1	Terminologiset ja teoreettiset lähtökohdat.....	12
1.2	Tutkimustehtävät ja työn rakenne	22
1.3	Tutkimusaineisto: 2000-luvun pohjoismainen autofiktio	26
1.3.1	Rajauksia ja taustaa.....	26
1.3.2	Ensisijainen tutkimusaineisto.....	30
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	42
2.1	Luonnollisuus ja epäluonnollisuus kertomuksissa ja kertomuksen teoriassa	43
2.1.1	Klassisesta narratologiasta jälkiklassisiin kertomusteorioihin.....	43
2.1.2	”Luonnollinen” narratologia	46
2.1.3	Epäluonnollinen narratologia	50
2.2	Omaelämäkerrallisia teorioita: omaelämäkerta, omaelämäkerrallinen romaani, autofiktio.....	66
2.2.1	Omaelämäkerta ja omaelämäkerrallisuus	68
2.2.2	Autofiktio – elämätön ”omaelämäkerta”	70
3	KERRONNAN AIKAMUODOT JA AJALLISET RAKENTEET	79
3.1	Kerronnan preesens ja kielen performatiivisuus	79
3.1.1	Preesens kerronnassa ja kuvauksessa	80
3.1.2	Käänteinen performatiivisuus	84
3.2	Historiallisen preesensin mennyt ja nykyhetki.....	92
3.3	Kertomusten ajasta, muodosta ja aikamuodoista	101
4	KERTOVAT PERSONAT JA KERRONNAN PERSONAT.....	106
4.1	Konventionaalinen omaelämäkerrallinen kolmas persoona.....	107
4.2	Kerronnallinen toinen ja persoonaton persoona.....	118
4.2.1	Oudot ja luonnottomat kertovat persoonat.....	118
4.2.2	Toisen persoonan molemmat puolet.....	121
4.2.3	Epäpersoonallinen minuus	144
4.3	Aidot oudot ja epäaidot vähemmän oudot kerrontamuodot omaelämäkerrallisessa kerronnassa.....	157
5	KERRONNAN JA KERTOMUKSEN MAAILMAN TOTEUTUMATON POTENTIAALI	161
5.1	Tapahtunut ja sen mahdolliset vaihtoehdot	161

5.1.1	Vaihtoehtoisia käsitteitä: kontrafaktuaali ja epäkerrottu.....	161
5.1.2	Oletetut ja toivotut skenaariot toteutumattomina mahdollisuuksina	168
5.1.3	Kuvittelun valta – kuviteltu valta.....	174
5.2	Vaihtoehtoista kieltämiseen, kieltämisestä uudelleenluomiseen...	177
5.2.1	Saako kertomalla tehdystä kertomalla tekemätöntä?.....	177
5.2.2	Kerrotun kieltämisestä kerrottavan maailman uudelleenrakentamiseen	183
5.3	Ei-tapahtuneen tärkeydestä	186
6	KAIKKITIETÄVYYDEN MUODOT, RAJAT JA ULOTTUVUUDET.....	189
6.1	Kaikkitietävyys – tietämistä, sanomista vai tietoisia valintoja sanomisissa?	189
6.1.1	Kaikesta tietämisen konventionaalisuudesta ja epäluonnollisuudesta.....	190
6.1.2	Kirjoittava kertoja ja kerätty tieto	200
6.2	Vaillainainen tietämys, hypoteettiset havainnot.....	208
6.3	Hypoteettinen fokalisaatio ”tietämyksen” lisääjänä ja rajaajana.....	216
7	KYSEENALAISTUVA (EPÄ)LUOTETTAVUUS.....	228
7.1	Epäilevän kertojan epäilyttävä epäluotettavuus.....	234
7.1.1	Oletuksena epäluotettavuus.....	236
7.1.2	Romaani käsikirjoituksena	245
7.2	Mitä tapahtuu, jos ”aina” tapahtuu samalla tavalla?	249
7.2.1	Toiston mahdollisuus ja mahdottomuus.....	249
7.2.2	Subjekttiivisen kokemuksen luotettavuudesta	260
7.3	Kertojan epäluotettavuus kirjailijan epäluotettavuutena	268
7.3.1	Arveluttava avomielisyyys	270
7.3.2	Epäluotettava kertoja vai epäluotettava kirjailija?	274
8	LOPUKSI: TEMAATTISIA KUDOKSIA JA YHTEENVEDOKSIA.....	278
8.1	Lopun aluksi.....	278
8.2	Loppujen loppuksi	283
	SUMMARY	287
	LÄHTEET	290

1 JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa kartoitan luonnollisen ja epäluonnollisen kertomuksen ja kerronnan välimaastoa ensisijaisina koordinaatteinani joukko 2000-luvulla ilmestyneitä pohjoismaisia autofiktiivisiä romaaneja. Tarkastelen sekä luonnollisten puhetilanteiden että omaelämäkerrallisuuden kerronnalle määrittämiä rajoja ja rajoituksia sekä sitä, kuinka kertomuksen fiktiivisyyden tai fictionalisoimien tuomat vapaudet mahdollistavat näiden rajojen koettelun ja jopa täydellisen rikkomisen.

Yhdistän tutkimuksessani laaja-alaisesti sekä klassista että jälkklassista kertomuksen teoriaa ja modernia omaelämäkertateoriaa. Tapauskohtaisesti sovellan myös yleisen kielitieteen sekä freudilaista psykoanalyysin ajatuksia ja teoriaa. Työni keskiössä ovat kielen ja kerronnan nyanssit sekä kerronnalliset keinot ja rakenteet. Kiinnitän huomioni erityisesti sellaisiin kerronnan piirteisiin, joiden voi katsoa tavalla tai toisella rikkovan niin sanotusti luonnollista tai, käytän sanaa tässä yhteydessä jokseenkin varauksellisesti, konventionaalista kerrontaa vastaan. Vaihtoehtoisesti käsittelemäni keinot voivat erilaisin tavoin kyseenalaistaa sen, mitä ja ennen kaikkea miten inhimillisen kerrontakyvyn viitekehyksessä ylipäättään on mahdollista kertoa. Teosluennoissa analysoin näiden kerronnallisten elementtien tulkinnallisia, temaattisia sekä rakenteellisia merkityksiä ja tehtäviä suhteessa teoskokonaisuuteen sekä omaelämäkerrallisen kirjallisuuden perinteeseen ja konventioihin. Ennen kaikkea haluan selvittää, kuinka käsittelemäni kerronnalliset ilmiöt suhteutuvat 2000-luvun kertomuksen teorian kentällä keskustelua herättäneisiin kysymyksiin kertomuksen luonnollisuudesta ja epäluonnollisuudesta. Pohdin mahdollisuuksien mukaan myös sitä, mitä kaunokirjallinen kerronta ja sille ominaiset piirteet, siitä näkökulmasta josta niitä työssäni lähestyn, kertovat luonnollisesta kielestä, sen käyttötavoista ja arkielämän spontaaneista kielenkäyttötilanteista.

Ensimmäiseksi on syytä huomauttaa, että otan tutkimuksessani tietoisesti jokseenkin jyrkän ja yksinkertaistavankin kannan luonnollisuuteen ja epäluonnollisuuteen. Lähtökohtaisesti käsittelen niitä selkeänä oppositioparina, jossa osapuolten välillä kuitenkin vallitsee perustavanlaatuinen yhteys. Teen näin yksinomaan osoittaakseni sen, kuinka ongelmallisia, häilyviä ja monitulkintai-

sia tämänkaltaiset näennäisen vastakkaiset ja toisensa poissulkevat määreet tai kategorisoinnit voivat olla.

Tuon tutkimuksessani yhteen 2000-luvun alun kertomusteoriaa hallitsevan keskustelun, joka itse asiassa on virinnyt suurilta osin juuri pohjoismaalaisten tutkijoiden piirissä (Hansen, Iversen, Nielsen & Reitan 2011b: 1–2), ja kirjallisuudenlajin, jonka näen varsin selkeänä ja keskeisenä osana pohjoismaista nykykirjallisuutta ja johon vertautuvia ilmiöitä on myös teoretisoitu runsaasti pohjoismaisessa kirjallisuudentutkimuksessa 1990- ja 2000-lukujen taitteesta lähtien. Vaikkei yhdistelmä olekaan täysin tietoisesti tehty, se on kuitenkin monella tapaa motivoitu ja hedelmälliseksi osoittautunut kombinaatio. Tuonnempana esitän muun muassa, että puhtaan teoreettisesta näkökulmasta autofiktio genrenä voidaan nähdä tietyllä tapaa epäluonnollisena. Lisäksi sen luonne eräänlaisena toden ja sepitteen hybridinä heijastelee samankaltaista ongelmallista ja monitulkintaista dikotomisuuutta kuin millaisena jako luonnolliseen ja epäluonnolliseen voidaan nähdä.

Autofiktio ("autofiction") on omaelämäkerrallisen kirjoittamisen muoto, jonka synty, teoreettisessa ja terminologisessa mielessä, sijoittuu 1970-luvun Ranskaan. Sen jälkeen, kun kirjailija ja kirjallisuudentutkija Serge Doubrovsky lanseerasi kirjallisuudenlajin määrittelemällä romaaninsa *Fils* (1977) autofiktioksi, genrestä ja sen määrittelystä on käyty kiivastakin keskustelua nimenomaan ranskalaisen tutkimuksen kentällä. Hyödynnän omassa tutkimuksessani verrattain laajaa ja hyvin heterogeenisen tutkimusaineiston mahdollistavaa määritelmää. Merkittävin kriteeri analysoitavan aineiston valinnassa on ollut teoksen fyysisen tekijän ja sen henkilökertojan samannimisyys sekä verrattain helposti todennettavissa oleva (ulkoinen) samankaltaisuus, esimerkiksi ulkonäköön, ammattiin ja henkilöhistoriaan liittyvät yleisesti tiedetyt faktat. Perustelen tätä osaltaan sillä, että työni ensisijainen tarkoitus ei ole olla kannanotto autofiktion lajista käytyyn genreteoreettiseen debattiin, vaan kontribuutio keskusteluun kertomuksen luonnollisuudesta ja ennen kaikkea sen luonnottomuudesta.

Kohdetekstit liittävät työni luonnollisuuteen ja luonnottomuuteen nivoutuvan keskustelun lisäksi myös muihin keskeisiin narratologisiin ongelmanasetteluihin, kuten kysymyksiin toden ja sepitteen (tai faktan ja fiktion), luotettavuuden ja epäluotettavuuden sekä fyysisen kirjailijan ja fiktiivisen kertojan suhteesta (ks. Søndergaard 2012: 58). Tässä tutkimuksessa etualaistuvat erityisesti kaksi viimeksi mainittua kysymystä. Kohdeteosteni luonteesta johtuen työni läpäisee myös toden ja sepitteen välinen rajankäynti, joskaan en jatkossa johdonmukaisesti korosta sitä, sillä en näe sitä ensiarvoisena pääasiallisten tutkimusongelmieni ja kysymystenasetteluiden kannalta.¹ Fiktion todellisuussuhteeseen liittyvät kysymykset koskettelevat muun muassa sitä, luetaanko teksti aina joko faktana tai fiktiona, onko faktatekstin ja fiktiivisen kertomuksen välillä selkeää ja ehdotonta rajaa vai onko siirtymä aukottomasti todennettavis-

¹ Fiktion ja toden suhteeseen ja niiden vastaavuuteen liittyvää problematiikkaa purkaa muun muassa hiljattain käyty fiktionaalisuus-keskustelu (ks. Nielsen, Phelan & Walsh 2015a & 2015b; Dawson 2015).

ta olevasta esityksestä mielikuvitukselliseen sepitteeseen enemmän yhtä lailla sulava ja hienopiirteinen kuin mustan asteittainen muuttuminen valkoiseksi. Näitä kysymyksiä voidaan peilata myös luonnollisen ja luonnottoman suhteeseen.

Puhuttiin sitten faktasta ja fiktiosta tai luonnollisesta ja epäluonnollisesta, juuri vertaus mustan ja valkoisen suhteeseen on osuva ja kuvaava. Mustan ja valkoisen väliin mahtuu lukematon joukko harmaan eri sävyjä, jotka muuttavat mustan vähä vähältä valkoiseksi. Selkeää rajakohtaa ei tällä asteikolla ole. Vastaavasti fiktiivisen ja ei-fiktiivisen tekstin välille ei voida osoittaa yhtä pistettä, jossa tekstin statuksen ratkaiseva muutos tapahtuu; kyse on enemmän hienoisista aste-eroista. (Ks. Ryan 1997; Nielsen 2010: 282–285.) Yhtä lailla näen tämänkaltaisen ajatuksen pätevän luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden suhteeseen: luonnollisen ja epäluonnollisen kategoriat ovat katkeamattoman jatkumon kaksi ääripäätä, joiden välillä esiintyy eriasteista luonnollisuutta ja luonnottomuutta sekä yhdistelmiä, joissa nämä aspektit ovat edustettuina vaihtelevissa suhteissa. Tätä monimuotoisuutta ja monimuotoisuutta kutsun työssäni *epäluonnottomuudeksi*.

Työtäni lukevan on hyvä muistaa myös, että tutkimusaineistoni luonteesta johtuen käsittelen työssäni lähes yksinomaan kerronnan muotoa, joka tunnetaan parhaiten ensimmäisen persoonan kerrontana, *minä*-kerrontana tai homodiegeettisenä kerrontana. Nämä käsitteet voidaan nähdä varsin epätasällisinä ja ongelmallisina, joten käytän näiden sijaan pääasiassa James Phelanin (2005: xi) ehdottamaa luonnehdintaa *henkilökerronta* ("character narration") ja kertojaan viittaamaan tästä johdettavalla käsitteellä *henkilökertoja* ("character narrator").²

Lajityyppinä autofiktio liittyy kiinteästi nykynarratologian ongelmanasetteluihin problematisoidessaan muun muassa sekä toden ja sepitteen että todellisen tekijän ja fiktiivisen kertojan välisen eron. On täysin kohdallista kysyä, onko autofiktioista aina erotettavissa fyysisestä kirjailijasta selkeästi erillään olevaa kertojahahmoa. Erityisen relevantti kysymys on painotukseltaan selkeän totuudellisissa ja omaelämäkerrallisissa teoksissa, jollaisia on myös omassa tutkimusaineistossani. On tapauksia, joissa tekijä ja kertoja voidaan varsin yksiselitteisesti samastaa, toisaalta toisinaan kertojan voidaan myös osoittaa olevan selkeästi sepitteellinen hahmo. Selkeyden vuoksi teen työssäni pääsääntöisesti varsin selkeän eron tekijän ja kertojan välille. Kun teosluennoissani puhun käsitteillä olevan teoksen enemmän tai vähemmän fiktiivisestä kertojasta, viittaatan hahmoon useimmiten tämän etunimellä. Todelliseen tekijään puolestaan viittaatan sukunimellä.

Kertojan ja tekijän lomittuminen tai yhteensulautuminen hämärtää myös esimerkiksi retorisen narratologian painottamaa kertomuksen ja kerrontatilanteen kommunikatiivisuutta ja kerrontatilanteita havainnollistavia kommunikaatiomalleja. Toimiakseen kommunikaatio vaatii aina vähintään kaksi osapuolta, lähettäjän ja vastaanottajan. Klassisten teoretisointien mukaisesti näitä ovat fyysinen tekijä ja fyysinen lukija, implisiittinen tekijä ja implisiittinen lukija sekä

² Henkilökerronnan vastinpari on varsin luontevasti *ei-henkilökerronta* ("noncharacter narration"); vrt. Gérard Genetten klassinen jako homo- ja heterodiegesikseen.

kertoja ja yleisö. (Esim. Chatman 1978: 28; ks. Phelan 2006: 40.) Ymmärrettävästi tutkimuksessani painottuvat lähettäjä-osapuolet, ainakin osittain toisiinsa loimittuvat fyysinen tekijä ja kertoja. Lisäksi työssä figuroi jälkiklassisissa kertomusteorioissa usein etualaistuva ”lukija”. Tapani ymmärtää lukija löytää lähimmän vertailukohtansa Maria Mäkelän väitöstutkimuksessaan esittämästä ja kehittämästä käsityksestä, jossa lukija nähdään tietoisena käsillä olevaa tutkimusta varten ja sen myötä muotoutuneena konstruktiona. En viittaa ”lukijalla” suoranaisesti empiiriseen lukijaan, mutta se ei myöskään ole puhtaan kertomusteoreettinen rakennelma, kuten Jonathan Cullerin (1975: 113–130) strukturalismin hengessä teoretisoima kompetentti lukija tai kognitiivisen narratologian oletama ”tavallinen lukija” (esim. Jahn 1997), jota Mäkelä (2011: 37) luonnehtii naiiviksi tolkun saajaksi, ”joka etsii fiktiivisistä maailmoista ainoastaan ne kognitiivisesti tutuksi tekevää aineista”. Tässä työssä ”lukija” on ennen kaikkea omien analyttisten metodieni, tulkinnallisten tavoitteideni sekä kohdetekstien ja teoreettisen viitekehyksen tarjoamien lukijapositionien synteesi. (Ks. Mäkelä 2011: 14; 37–38.)

Tekstin sujuvuuden ja luettavuuden nimissä vieraskieliset lainaukset on suomennettu. Ellei toisin ole mainittu, suomennokset ovat omiani. Olen säilyttänyt mahdolliset alkuperäiset kursivoinnit ja halutessani korostaa joitain tekstikohtia tai yksittäisiä sanoja, olen käyttänyt lihavoitteja. Lainausten suomentaminen koskee kuitenkin yksinomaan teoreettisen lähde- ja muuta taustaineistoa. Koska työni on kielen ja kerronnan tutkimista, analysoin ja siteeraan ensisijaisesti alkukielisiä tekstejä. Tanskan- ja norjankielisistä sitaateista tarjoan suomennokset alaviitteessä käyttäen virallisia käännöksiä, mikäli sellaisia on ollut saatavilla. Myös analyysseissä olen toisinaan hyödyntänyt mahdollisia suomennoksia, mutta näin tehdessäni olen ennen kaikkea pyrkinyt korostamaan ja konkretisoimaan alkukielisten tekstien kerronnallisten (ja kielellisten) ratkaisujen ominaislaatua. Ruotsinkielisistä kohdeteksteistä peräisin olevien sitaattien tapauksessa oletan tutkimustani lukevan kykenevän lukemaan ja ymmärtämään oleellisen myös alkukielisistä lainauksista. Sitä paitsi luennoisani varsin huomattavan aseman saavan ruotsalaiskirjailija Daniel Sjölinin tekstejä on jokseenkin mahdotonta kääntää suomeksi ja tavoittaa samalla ne kirjailijalle ominaiset tyyllilliset ja kerronnalliset aspektit, jotka liittyvät hänen tapaansa käyttää kieltä ja leikitellä sen monimerkityksisyydellä ja monitulkintaisuudella.

1.1 Terminologiset ja teoreettiset lähtökohdat

Tutkimukseni peruskivet, määreet *luonnollinen* ja *epäluonnollinen*, ovat 2000-luvun jälkiklassisen kertomusteorian keskeisimpiä ja keskustelluimpia käsitteitä. ”Luonnollinen” narratologia on itävaltalaisen Monika Fludernikin 1990-luvun lopulla kognitiivisesta näkökulmasta kehittämä paradigma, jonka perusteet Fludernik on esitellyt teoksessa *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Määreellä ”luonnollinen” on paradigman kontekstissa kolme lähettä: 1) luonnollinen eli suullinen keskustelu muotoinen kertomus, jonka Fludernik käsittää ker-

tomuksen prototyyppinä, 2) luonnollinen (l. kognitiivinen) kielitiede sekä 3) Jonathan Cullerin *luonnollistamisen* ("naturalization") käsite. Sittenkin osaksi kognitiivista narratologiaa sulautuneen suuntauksen lähtökohtainen oletus on, että kaikenlaiset kertomukset voidaan sovittaa erilaisiin reaalimaailman suullisista ja spontaaneista kerrontatilanteista johdettuihin kognitiivisiin malleihin ja että kertomuksia luetaan ja tulkitaan aina näiden mallien viitekehyksessä. Näistä selkeästi määritellyistä lähtökohdista Fludernik on koostanut periaatteessa koherentin, toimivan ja huomattavan kunnianhimoisen kertomusteoreettisen aparaatin. Toisaalta itsenäisinä lähestymistapoina Fludernikin tutkimukselliset lähtökohdat tarjoavat omanlaisensa näkökulman kertomuksen ja kerrontatilanteen tutkimiseen. Vaikka kyseenalaistankin "luonnollisen" narratologian pyrkimyksen luonnollistaa kertomuksia, toisin sanoen järkeistää niitä etsimällä niistä kognitiivisesti tuttua ja odotuksenmukaista ainesta, johon myös erilaiset totutusta poikkeavat elementit suhteutuvat, näen juuri sen kaksinaisuuden, joka malliin sisältyy, yhtenä Fludernikin teorian vahvuuksista.

Epäluonnollinen tai luonnoton on neljän teoreetikon, Jan Alberin, Brian Richardsonin, Stefan Iversenin ja Henrik Skov Nielsenin, edustamaa kertomusteorian suuntausta luonnehtiva määre tai iskusana, omanlaisensa vastaus muun muassa Fludernikin "luonnolliselle" narratologialle. Alber, Richardson, Iversen ja Nielsen esittelivät paradigman suuntaviivat vuonna 2010 ilmestyneessä artikkelissaan "Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models" (Alber et al. 2010), jossa he painottavat sitä, kuinka kaikkiin kertomuksiin, tarinamaailmoihin ja kerrontatilanteisiin voi aina potentiaalisesti sisältyä erilaisia epäluonnollisia, mahdottomia tai outoja elementtejä. Ajatus on toiminut yhtenä yllykkeenä myös tälle väitöstutkimukselle. Samalla on kuitenkin muistettava, ettei yksikään kertomus tai sen maailma ole koskaan läpikotaisin epäluonnollinen, vaan niihin sisältyy aina myös luonnollisia elementtejä. Epäluonnollisuutta voidaan tarkastella suhteessa perinteisen realismin konventioihin, luonnollisten (suullisten) kertomusten ja niitä jäljittelevien tekstityyppien parametreihin sekä tapoihin, joilla kertomuksen venyttävät ja rikkovat reaalimaailman lainalaisuuksia. Epäluonnollinen narratologia on kaksisuuntainen projekti: sen tarkoituksena on ensinnäkin tutkia, miten kaunokirjalliset kertomukset ja tarinamaailmat poikkeavat mainituista kehyksistä, ja toiseksi pyrkiä tulkitsemaan näitä poikkeamia ja anomalioita. Oleellinen kriteeri epäluonnollisuuden määrittelyssä on toteutuus eli se, voisiko tietty elementti aktualisoitua reaalimaailman kehyksissä. (Alber et al. 2010: 115–116; Alber, Nielsen & Richardson 2012: 351–352; Alber 2013b.) Periaatteessa siis allekirjoitan epäluonnollisten narratologioiden näkemyksen kaikenlaisille kertomuksille ja kerrontatilanteille mahdollisesta epäluonnollisuudesta, mutta herää kuitenkin kysymys, pitääkö tai voidaanko fiktiivisiä kertomuksia ja niiden maailmoja verrata reaalimaailmaan, lähtökohtaisesti tekstuaalisia kertomuksia suullisiin puhe- ja kerrontatilanteisiin.

Onhan nimittäin niin, että vaikka fiktiivisten kertomusten maailmoihin sisältyisikin sellaisia elementtejä, jotka sotivat oman aktuaalin maailmamme loogisia periaatteita ja lainalaisuuksia vastaan tai jotka ovat muilla tavoin mahdottomia ja luonnottomia, ne voivat nimenomaisessa kertomuksessa olla täysin

luonnollisia ja mahdollisia. Tämä tarkoittaa sitä, että myös epä- tai yliluonnollisiksi miellettyjä elementtejä sisältävät kertomukset voivat muodostaa kaikin tavoin koherentteja, loogisesti toimivia, todenmukaisia ja uskottavia kokonaisuuksia. (Ronen 1996: 24–25.) Onkin kohdallista pohtia, ovatko mahdottomat tai luonnottomat tarinamaailmat tarkalleen ottaen lainkaan mahdollisia. Yhtäältä kyse on tietenkin siitä, kuinka tarinamaailma määritellään. Todettakoon, ettei Alber, joka on nostanut tarinamaailma-käsitteen epäluonnollisen narratologian perusteksteihin lukeutuvan artikkelinsa ”Impossible Storyworlds – And What to Do With Them” (2009; suom. Alber 2010) otsikkoon, ilmaise omaa käsitystään tarinamaailmasta erityisen selkeästi. Esimerkiksi kyseisessä artikkelissa hän kuitenkin keskittyy yksinomaan tarinan ja juonen tasolla ilmeneviin verrattain kouriintuntuviin mahdottomuuksiin, jotka ”romuttavat niin ihmisenkaltaisen kertojan ja perinteisen henkilöhaamon kuin todellisen maailman aika- ja paikkakäsityksen” (Alber 2010: 46). Tarinamaailma hahmottuu tässä siis pelkistetyksi lähinnä tekstuaalisen informaation, kertomuksen tapahtumien ja toimijoiden muodostaman kokonaisuuden kautta, jokseenkin verrannollisena klassisen narratologian tarina-käsityksen kanssa (ks. Herman 2002: 13).

Etenkin kognitiotieteistä ammentavissa jälkiklassisen narratologian teorioissa tarinamaailma kuitenkin ymmärretään huomattavasti moniulotteisempana mentaalisenä mallina, jonka kertomuksen tulkitsija eli todellinen lukija rekonstruoi tekstistä saatavan informaation ja siitä tehtyjen päätelmien perusteella. Tämän mallin avulla kertomusta voidaan jäsentää kokonaisvaltaisena ja toimivana kokonaisuutena, sillä David Hermanin mukaan se tarjoaa vastaukset juuri kertomuksen kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta oleellisiin kysymyksiin kuten mitä tapahtuu, kuka tai ketkä tapahtumiin osallistuvat, milloin, missä, miksi ja miten tapahtuu. (Herman 2002: 13–14; Ryan 2012: 369; Fořt 2006: 189.) Koska tarinamaailma näin määriteltynä on siis viime kädessä todellisen lukijan luoma rakennelma, ymmärrys kyseisestä maailmasta perustuu merkittäviltä osin siihen, että lukija ymmärtää ja tuntee niitä sääntöjä ja luonnonlakeja, jotka reaalityodellisuudessa pätevät. Olivat tarinamaailmat kuinka outoja tai luonnottomia tahansa, niitä ymmärretään ja tulkitaan väistämättä oman inhimillisen ja subjektiivisen olemassaolon sekä ympäröivän todellisuuden muodostamien viitekehysten kautta. (Nielsen 2004: 145.)

Alber, Richardson ja Nielsen ovat kirjoittaneet, että epäluonnollistenkin kertomusten maailmoilla on useimmiten luonnollinen perusta. Kertomukseen sisältyvät luonnottomat elementit johtavat kuitenkin siihen, ettei sen maailmaa voi tulkita yksinomaan reaali maailmaa koskevan tiedon varassa, vaan tätä kehystä on venytettävä. (Alber, Richardson & Nielsen 2013: 352.) Bo Pettersson on kuitenkin huomauttanut, että sikäli kun kaikki tarinamaailmat perustuvat aina jollain tavalla todellisuuteen ja ovat näin ollen ainakin jollain tasolla mimeettisiä, epäluonnollisen narratologian kiinnostuksenkohteekseen ottamia antimimeettisiä tarinamaailmoja ei yksinkertaisesti voi olla olemassa. Vaikka Alberin mukaan voimmekin kohdata tekstejä, jotka ”estävät täysin tarinamaailman konstruoinnin ja vaativat venyttämään, laajentamaan tai uudistamaan niitä kognitiivisia perusprosesseja, joiden avulla jäsenämme arkikokemustamme”

(Alber 2010: 46), Petterssonille tällaisetkin tapaukset ovat yksinomaan enemmän tai vähemmän *mielikuvituksellisia* maailmoja. (Pettersson 2011: 84–85.) Yleisesti ottaen mielikuvituksen tai mielikuvituksellisuuden painottaminen voi vaikuttaa yksinkertaistavalta, mutta samalla on muistettava, että mielikuvitus, kyky kuvitella epätodennäköisiä, vaihtoehtoisia ja jopa täysin mahdottomia asiointiloja, on perustavanlainen inhimillisen kognition ominaisuus, varsin ihmisluonnollista ja luontevaa toimintaa siis.

Määre ”luonnollinen” on Fludernikin mallissa rajattu verrattain selkeästi ja ankkuroitu edeltävään tutkimusperinteeseen. Sen sijaan epäluonnolliset narratologit ymmärtävät epäluonnollisuudella hyvinkin erilaisia asioita, mikä nähdäkseni osaltaan kertoo määreen jonkinasteisesta kyseenalaisuudesta ja sen sopivuudesta nimenomaisen narratologian paradigman luonnehdinnaksi. Yksinkertaistaen epäluonnollisena voidaan pitää kaikkea sitä, mitä ”luonnollisen” narratologian luonnollinen ei ole tai mikä vastustaa Fludernikin mallin mukaista luonnollistamista, palauttamisesta luonnollisen kerrontatilanteen kehyksiin tai yleisemmin realistisen, mimeettisen ja konventionaalisen esittämisen tapoja. Epäluonnollisina voidaan pitää myös sellaisia kerronnan piirteitä, jotka perinteisissä kertomuksen teorioissa on sivuutettu tai jotka eivät kitkatta asetu klassisen narratologian kategorisointeihin. Esimerkkeinä erilaisista tavoista ymmärtää epäluonnollisuus yhtäältä Alber, jolle luonnottomia ovat siis tarinamaailmoissa tapahtumien ja juonen tasolla ilmenevät fyysiset, loogiset ja inhimilliset mahdottomuudet, toisaalta Richardson, joka näkee epäluonnollisina erityisesti postmodernistisille ja kokeellisille kertomuksille ominaiset anti-mimeettiset piirteet.

Sekä luonnollisen että epäluonnollisen kategoriat on mahdollista saada näyttäytymään määritelmällisesti hyvinkin ongelmallisina ja monimerkityksisinä, minkä lisäksi etenkin epäluonnollisten narratologioiden moninaiset tavat ymmärtää luonnottomuus herättävät pohtimaan sitä, missä suhteessa luonnollinen ja epäluonnollinen itse asiassa ovat toisiinsa nähden. Tätä ei suoranaisesti selkeytä se, että sekä ”luonnollisen” että epäluonnollisen narratologian keskeiseen käsitteistöön lukeutuvat muun muassa sellaiset käsitteet kuin *realismi*, *mimesis* sekä *konventionaalisuus* tai *konventionalisoituminen*, joiden määrittelytavat ja käyttöyhteydet paradigmoissa kuitenkin vaihtelevat; niitä on esimerkiksi käytetty varsin ongelmattomanolaisesti luonnollisen ja luonnollisuuden synonyymeina – jolloin epäluonnollisuus puolestaan vertautuu erilaisiin ei-realistisiin esittämisen tapoihin, anti-mimeettisyyteen ja epäkonventionaalisuuteen.

2000-luvun toisen vuosikymmenen alussa on sekä käyty rakentavaa keskustelua kertomuksen epäluonnollisuuteen ja epäluonnolliseen narratologiaan liittyen, että esitetty enemmän ja vähemmän suorasanaista ja asianmukaista kritiikkiä paradigmaa kohtaan (esim. Alber et al. 2012; 2013; Fludernik 2012; Klauk & Köppe 2013; Pettersson 2012; Skalin 2011). Keskustelu on epäilemättä ollut tervetullutta, sillä sen seurauksena etenkin epäluonnollisen narratologian paradigman alullepanneet teoreetikot Alber, Richardson, Iversen ja Nielsen ovat selventäneet ja täydentäneet omia näkemyksiään sekä tutkimussuuntauksensa perusteita. Edellä esitetystä on mahdollista päätellä, että polemiikka on

aiheuttanut erityisesti tapa, jolla epäluonnolliset narratologit ymmärtävät suuntauksensa kannalta oleelliset käsitteet, sekä se, kuinka he kyseisiä käsitteitä käyttävät.

Artikkelissaan "How Natural Is 'Unnatural Narratology'; or, What Is Unnatural About Unnatural Narratology?", jonka yllykkeenä on toiminut epäluonnollisten narratologiien vuonna 2010 julkaistu paradigman manifestiartikkeli, Monika Fludernik muistuttaa sanaan *epäluonnollinen* ("unnatural"), sisältyvästä negatiivisesta painolastista ja siitä, että omassa teoriassaan hän asettaa luonnollisen vastakkain ennemmin *ei-luonnollisen* ("non-natural") kanssa. Näiden käsitteiden suhdetta jäsentää tietty arvottava aspekti, mitä havainnollistaa myös Fludernikin samassa yhteydessä tekemä katsaus *luonto-* ja *luonnollisuus-*käsitysten semantiikkaan ja niihin keskeisimpiin binaareihin oppositiopareihin, joiden toisena osapuolena jompikumpi näistä sanoista on. Tällaisia ovat muun muassa jo kreikkalaisen reettori Antifonin vastakkain asettamat luonnonlait ja ihmisten säätämät lait, luonnollinen ja keinotekoinen sekä luonto ja sivilisaatio. (Fludernik 2012: 357–359.) Vastineessaan Fludernikin kirjoitukseen Jan Alber ja kumppanit ovat painottaneet sitä, että he eivät käytä sanaa *epäluonnollinen* ideologisena terminä ja että epäluonnollisen narratologian tarkoitus ei ole ottaa kantaa esimerkiksi luonnon ja kulttuurin vastakkainasetteluun tai pyrkiä osoittamaan tiettyjä (sosiaalisia) käytäntöjä joko luonnollisiksi tai epäluonnollisiksi. He myöntävät käyttämänsä määreen mahdollisen provokatiivisuuden ja sen aiheuttavan hämmennyksen mutta myös huomauttavat, että heidän teoretisoinneissaan epäluonnollisuus pitää sisällään yksinomaan positiivisia konnotaatioita. (Alber et al. 2012: 374.) Tämä on hyvä huomata: paradigmaa luonnehtiva määre *epäluonnollinen* on tässä kontekstissa mahdollista ymmärtää ennen kaikkea provokaationa ja keskustelun herättäjänä, jonka myötä huomio kiinnitetään kaunokirjallisuuden ja kaunokirjallisen kerronnan erityislaatuisiin ominaispiirteisiin, ei yksiselitteisenä määreenä sille, mitä kyseisen kertomusteoreettisen paradigman piirissä tutkitaan. Epäluonnollisessa narratologiassa oleellista ei ole niinkään se, mikä "todella on epäluonnollista", vaan huomion kiinnittäminen sellaisiin kirjoitetun kielen, kirjallisuuden ja kertovan fiktion ominaisuuksiin ja mahdollisuuksiin, jotka Fludernikin esitys kokonaisvaltaiseksi teoriaksi jättää huomiotta tai sulkee ulkopuolelleen ottaessaan lähtökohdakseen niin sanotusti "luonnollisen" keskustelumutoisen kertomuksen. Sivuan jo käytyä debattia sekä muun muassa Bo Petterssonin ja Lars-Åke Skalinin epäluonnolliseen narratologiaan kohdistamaa kritiikkiä vielä tuonnempana.

Kiistanalaisuudestaan huolimatta luonnollinen ja luonnoton ovat vakiintuneet jälkiklassisen narratologian käsitteistöön. Niiden synteessä on myös muodostunut tämän tutkimuksen punainen lanka, ajatus *epäluonnottomuudesta*. Tässä logiikan sääntöjä koettelevassa neologismissa kiteytyy yksi työni keskeisimmistä tavoitteista: sen osoittaminen, ettei kieli, kerronta ja kertomukset läheskään aina noudata reaali maailman mallien määrittämiä odotuksia, lainalaisuuksia ja

logiikan periaatteita.³ Loogisten periaatteiden mukaisestihan epäluonnon olisi luonnollista: sanaan sisältyy kaksi negaatiota, prefiksi *epä-* ja suffiksi *-ton*, joiden pitäisi kumota toisensa. Mutta loppujen lopuksi kielellä ja kielitajulla ei ”ole loogillisuuden kanssa mitään tekemistä” (Lampén 1926/2011: 33), kuten jo savolaislähtöinen, elämäntyönsä muun muassa kieltenlehtorina, matkakirjailijana ja toimittajana tehnyt Ernst Lampén (1865–1938) on aikanaan todennut. Vaikkei kielitieteilijä olekaan, kielestä ja sen käyttötavoista varsin luonnollisessa kontekstissa, puhutussa kansankielessä, kiinnostuneen Lampénin pohdinnat ovat innoittavia. Hän on tarkastellut ennen kaikkea sitä, kuinka ihmiset tavallisessa arjessa kieltä käyttävät, sillä ”[k]ieli on kansan luoma, ja kielimies vain kuuntelee, miten kansa sanoo”, ja pohtinut muun muassa sitä, ”[o]nko mitään maailmassa, jolta puuttuu niin täydellisesti johdonmukaisuus kuin kieleltä”. (Lampén 1926/2011: 8; 33.) Tällaiset huomiot tangeeraavat oleellisilta osin oimen kiinnostuksenkohteideni kanssa: jos luonnollinen puhuttu kieli ei suoranaisesti ole loogista eivätkä siinä ja sen käyttötavoissa ehdottomasti päde logiikan säännöt, voiko myöskään tämän kielen kirjoitettu, keinotekoinen variantti, jota ensisijaisesti analysoimme tutkimuskohteiden ollessa kaunokirjallisia kertomuksia, olla sitä?

Fludernikin ”luonnollisen” narratologian taustalla ei tietenkään ole oletus kielen ja kerrontatilanteiden loogisuudesta, vaan sen lähtökohdakseen ottama kognitiivinen viitekehys perustuu odotuksenmukaisuuteen ja totunnaisuuteen. Kertomuksia tulkitaan aina lähtökohtaisesti entuudestaan tuttujen, jo olemassa olevien kehysten kautta. Se, että painotan omassa tutkimuksessani kerronnan ja kielenkäytön loogisuutta, juontaa hyvin pitkälti tavasta, jolla epäluonnolliset narratologit ovat määritelleet epäluonnollisuuden muun muassa reaalimaailman loogisia periaatteita vastustaviksi mahdottomuuksiksi. Vaikka tasapainotelenkin työssäni luonnollisen ja luonnottoman rajapinnalla, olen lähtökohtaisesti asemoinut sen epäluonnollisen narratologian kentälle. Teoreettiset peruskiveni ovat ensisijaisesti peräisin epäluonnollisen narratologian piirissä tehdystä tutkimuksesta, ”luonnollisen” narratologian funktio on lähinnä täydentää peruskivien väliin jääviä aukkoja ja vakauttaa työn perustaa.

Työssäni epäluonnottomuus on siis määre, jonka avulla pyrin konkretisoimaan kielen ja kerronnan, logiikanvastaisuuden, monimerkityksisyyden ja -tulkintaisuuden sekä sen, että kertomuksia ja kerrontaa säätelevät omat periaatteensa ja lainalaisuutensa. Nämä voivat olla yhteneväiset reaalimaailman luonnolnakielen ja loogisten periaatteiden kanssa mutta ne voivat myös koetella ja venyttää niitä tai jopa kääntää ne täysin pääläelleen. Juuri tämän takia kaunokirjallisuuden kertomuksia ja kerrontaa ei voi nähdä yksinomaan joko luonnollisena tai epäluonnollisena. Jo epäluonnollisen narratologian teoriassa on toki huomautettu, etteivät epäluonnolliset kertomukset ole koskaan täydellisen epäluonnollisia. Omassa tutkimuksessani pyrin jalostamaan tätä näkemystä.

³ Olen jo erinäisissä yhteyksissä pyrkinyt tekemään alustavia hahmotelmia siitä, mitä epäluonnon tai epäluonnottomuus kertomusteoreettisessa mielessä on (ks. Marttinen 2013 & 2014a). Niitä artikkeleja, joissa olen uudismuodostetta käyttänyt, olen myös hyödyntänyt tämän tutkimuksen analyyseissä.

Kaunokirjallisuudessa ja fiktiivisessä kerronnassa luonnollisuus ja epäluonnollisuus eivät millään muotoa ole toisensa poissulkevia, vaan toisensa mahdollistavia kategorioita ja toistensa edellytyksiä. Fiktiivisessä kerronnassa luonnolliseenkin kieleen sisältyy aina ainakin häivähdys epäluonnollisuutta ja vastaavasti luonnottomilla piirteillä on väistämätön luonnollinen (ja inhimillinen) pohjavireensä. Haluan vielä tässä vaiheessa pitää tämän suhteen yksinkertaisena ja ajatella sitä jatkumona, jonka yhdessä ääripäässä on luonnollinen, toisessa epäluonnollinen. Epäluonnottomon on kaikkea sitä, mitä näiden ääripäiden väliin jää. Se ei ole varsinaisesti luonnollista sen enempää kuin luonnottomakaan, vaan käsittää niiden eri "asteet" heijastellen sitä vaiheittaista siirtymää, jossa luonnollisesta tulee epäluonnollista (ja päinvastoin) ja jota pelkästään näitä käsitteitä hyödyntäen on vaikea yksiselitteisesti osoittaa. Teosanalyysieni kautta nostan esille erilaisia näkö- ja lähestymiskulmia epäluonnottomuuteen, siihen, miten sen voi ymmärtää ja millaisena se ja sen merkitys ympäröivä teksti huomioon ottaen näyttäytyy.

Näiden kolmen keskeisimmän käsitteen lisäksi työni läpäisee ajatus kaunokirjallisen kielen, kerronnan ja kertomuksen keinotekoisuudesta, tai keinotekoisuudesta. Selvittääkseni sen, mitä tällä tarkoitan, lähdän liikkeelle siitä, mitä "luonnollinen" kielestä puhuttaessa tarkoittaa.

Kieli puhejärjestelmänä ja sen kirjoitettuna vastineena on merkittävä ihmisyydelle ominainen ja ihmisen muista olennoista erottava piirre. Niin sanottu luonnollinen kieli on "luonnollista" kolmessa eri mielessä. Ensinnäkin se on syntynyt, kehittynyt ja muovautunut luonnollisesti tuhansien vuosien aikana ja on etenkin sanastoltaan kulttuurisidonnainen: luonnollisen kielen on muokauduttava kussakin kulttuurisessa, fyysisessä ja historiallisessa kontekstissa tarkoituksenmukaiseksi ilmaisukeinoksi. Tämä tarkoittaa sitä, että luonnollinen kieli on jatkuvassa muutoksen tilassa. Toiseksi kielen luonnollisuus viittaa siihen, kuinka ihmislapsi omaksuu kielen luontaisesti ilman muodollista opetusta normaalissa kanssakäymisessä muiden kieltä käyttävien ihmisten kanssa. Kolmanneksi luonnollinen kieli on ihmisten keskinäinen yhteydenpitoväline ja keino hahmottaa ympäröivää maailmaa verbaalisesti. (Karlsson 2004: 2.)

Puhuttu ja kirjoitettu kieli ovat samanveroisia siinä, että molemmat ovat rakenteellisesti määräytyneitä, tiettyjen geneeristen, kulttuuristen ja kontekstuaalisten konventioiden määrittämiä symbolisia merkkijärjestelmiä (ks. Fludernik 1996: 15). Kuitenkin, etenkin edellä mainitsemiäni kahden ensimmäisen kriteerin perustella olisi mahdollista väittää, ettei kirjoitettu kieli ole sinänsä luonnollista, vaan ennemmin luonnolliseen kieleen perustuva, sille alisteinen ja siihen verrattuna selkeämmin tiettyihin rakenteisiin ja sääntöihin perustuva korostetun keinotekoinen merkkijärjestelmä sekä luonnollisen kielen perustalta ja inhimillisestä tarpeesta syntynyt kommunikation muoto. Tästä voidaan löytää perusteita myös sille, miksi Fludernik asettaa omassa "luonnollisessa" kertomuksen teoriassaan etusijalle nimenomaan suullisen kerrontatilanteen. Spontaani, suullinen tarinankerronta, keskeinen osa luonnollista ihmisten välistä kommunikaatiota, on Fludernikin mukaan ymmärrettävä kerronnan proto-

tyyppinä eritoten siksi, että nimenomaan se ihmisen ensisijaisena ja myötäsynchronisenä kommunikaation muotona tarjoaa sekä geneeristä ja typologista välineistöä sofistikoituneemmille ja kompleksisemmille tekstuaalisille artefakteille (Fludernik 1996: 19). Kirjallisuudentutkijoiden ensisijaisina tutkimuskohteina olevat kaunokirjalliset kertomukset ovat siis väistämättä keinotekoisia, jos eivät muuten niin fyysisinä esineinä, konkreettisina painotuotteina. Lisäksi hyvin usein kerrontaa analysoitaessa puhutaan kerronnan keinoista, niistä kielellisistä ja kerronnallisista elementeistä, ominaispiirteistä ja konventioista, joista kertomus rakentuu. Kertomus ja kerronta ovat siis myös tässä mielessä keinotekoisia.

Epäluonnollisen ja anti-mimeettisen eksplisiittisesti samastavan Brian Richardsonin mukaan ”jokaisella kertomuksella on sekä mimeettinen että keinotekoinen puolensa. Ensin mainittu koskettelee sitä, **mitä** kertomuksessa representoidaan, jälkimmäinen sitä, **miten** representoidaan” (Herman et al. 2012: 20). Mikä tällaisen näkemyksen mukaan siis on kertomuksissa keinotekoisista, on esitystapa, se miten kerrotaan. Richardson puhuu todellakin mimeettisestä ja keinotekoisesta (näistä myöhemmin), mutta kysymyspari ”mitä ja miten?” on oleellinen myös hahmotettaessa ”luonnollisen” ja epäluonnollisen kertomuksen suhdetta. Esimerkiksi Liisa Steinby on nähnyt kaksi tapaa jäsentää tätä suhdetta. Ensinnäkin, mikäli ”luonnollinen” ymmärretään reaali maailman mimeettisenä jäljittelynä, epäluonnollisia ovat kaikki sellaiset piirteet kertomuksissa ja kerronnassa, jotka eivät noudata reaali maailman periaatteita ja logiikkaa. Toisaalta, jos ”luonnollista” kertomusta lähestytään yrittäen sovittaa se reaali maailman suullisista kerrontatilanteista johdettuihin malleihin tai kognitiivisiin kehyksiin, luonnottomina ”näyttäytyvät silloin kertomisen muodot, joissa ei voi nähdä vastaavuutta arkielämän kerrontatilanteen kanssa.” (Steinby 2011: 10.) Epäluonnollisuus voi siis ilmetä konkreettisesti kertomuksen maailmassa, jonka voidaan lähtökohtaisesti olettaa jäljittelevän tuntemamme reaali maailmaa (”mitä representoidaan?”), tai kerronnan tasolla, siinä, miten tuosta maailmasta kerrotaan (”miten representoidaan?”) (Alber & Hansen 2014: 3). Tässä tutkimuksessa keskityn pääsääntöisesti viimeksi mainittuun.

Lähestyttiin kertomusten potentiaalista epäluonnollisuutta mistä näkökulmasta hyvänsä voidaan huomata, kuinka oleellisella tavalla kertomusten lukeminen ja tulkinta nojaavat käsityksemme ja kokemuksemme todellisuudesta. Tämän takia on hyvä muistaa, että ensimmäiset tarinat, joita ihmislapselle kerrotaan, eivät useinkaan ole tässä mielessä ”luonnollisia”. Pienille lapsille ei lueta maakunnan päällehteä, vaan satuja, ja juuri satujen ja lorujen myötä ihmisyksilö tulee tutuksi kertomuksen teoriassa epäluonnollisiksi miellettyjen tarinamaailmojen ja kielenkäyttötapojen kanssa usein jo ennen kuin osaa itse puhua saati lukea tai kirjoittaa, mutta ymmärtää myös, ettei mahdollisia outoja tai epäkonventionaalisia elementtejä tule ymmärtää kirjaimellisesti (ks. Pettersson 2012: 79–80).

Esimerkiksi Veera Salmen (s. 1976) ennen kaikkea päiväkotikäisten suosiossa olevat Puluboi-kirjattutustuttavat lukijan sekä mahdottomiin kertojahahmoihin että konventioita rikkovaan kerrontaan ja kielenkäyttöön, minkä

lisäksi kirjat ovat myös visuaalisesti ja typografisesti mielenkiintoisia.⁴ Hakaniemen toripulun ja ihmistyttö Main (joka kuvittelee olevansa poni) seikkailuista kertovien kirjojen toinen päähenkilö ja kertoja on Puluboi, puhuva pulu, joka kieltäytyy käyttämästä r-kirjainta: ”Me pulut emme koskaan sano sitä lumaa kiljainta, jossa ympylän alla on kaksi jalkaa. Paitsi joskus ihan halvoin hätäpauksessa.” (Salmi 2012: 8.) Hätä- ja poikkeustapauksissa pulujen kielessä kirosanaan vertautuvan kielletyn kirjaimen voi sanoa ja ainakaan periaatteessa minkään ei pitäisi estää kirjoittamasta (tai piirtämästä) sitä. Tai näin ainakin Puluboi olettaa. Esimerkiksi isäpulun suuttuessa

[--] hän kaljaisi älläpään. Siinä on se luma kiljain, jossa on ne kaksi pitkää jalkaa. Minä en sano sitä ääneen, mutta voin kuitenkin kiljoittaa sen, koska en usko että se on kiellettyä. Jos te lapset nyt sitten olette jossain päiväkotiviikkulassa tai Pilkkulassa tai Alppilaamassa tai Alpinaamassa ja teidän lyhmänne nimi on jokin kulta-käkösset, kaniliinit tai **kuukkelit** tai ihan vain tavallisesti katajanmaljat, tai ehkä te olettekin jo **ekaluokkalaisia**, taikka kenties jopa kolkeakoulussa, no ihan sama, mutta luultavaa on, että aikuiset ei lue tuota kilosanaa, jonka minä tähän kiljoitan. He hyppäävät kohdan yli, ettekä te koskaan saa tietää. Sellaista se on, lapsen ja linnunpoikasen elämä.

Pelkule, isä pamautti.

Enkä minä sittenkään uskaltanut kiljoittaa sitä niin, että siihen olisi tullut se pallo jolla on kaksi jalkaa. Voi voi, en minä ole **lohkea**.
(Salmi 2012: 38; lihavoinnit ym. korostukset alkuperäiset.)

Salmen kirjoissa avautuu realistinen maailma, jonka käytännössä ainoa luonnon elementti on kaikin tavoin inhimillinen ja kielellisesti kommunikoiava lintu. Puluboi ei kuitenkaan ole vain puhuva pulu – se, tai hän, myös kirjoittava pulu (pulun oman olettamuksen mukaan Suomen ainoa sellainen; Salmi 2012: 8). Tästä pääsemme puheen, kirjoituksen ja kerronnan suhteeseen. Kaunokirjallisuudessa tavattavat kertomukset ovat sanoja paperilla. Kaikesta huolimatta kerronnan teorioissa on tavattu lähteä liikkeelle oletuksesta, että kertoja kertoo tarinaansa puhuen (jolloin myös kerrontatilanteen palauttaminen ”luonnolliseen”, suulliseen kerrontatilanteeseen näyttäytyy luontevana), kertominen kirjoittamalla on huomattavasti harvinaisempi ratkaisu (ks. Karttunen 2010: 245), ja juuri tätä kerronstrategiaa Puluboi-kirjoissa hyödynnetään.

Samalla Salmen kirjoissa, myös yllä olevassa sitaatissa, konkretisoituu, kuinka se, mikä suullisessa kielenkäytössä on sallittua ja mikä ei, heijastuu kirjoitettuun kieleen ja määrittää sitä, vaikka kirjoitus mahdollistaisikin suullisen kielenkäytön normien rikkomisen. Mistä ei voida puhua, siitä ei tarvitse vaieta, vaan siitä voidaan (ainakin periaatteessa) kirjoittaa, ja miten ei voida puhua, siten voidaan kirjoittaa. Sillä, kuinka outoja, mahdottomia tai luonnottomia elementtejä kertomus pitääkään sisällään, ei loppujen lopuksi ole merkitystä niin kauan, kuin nämä elementit väistämättä joko kumpuavat inhimillisestä

⁴ Tähän mennessä ovat ilmestyneet kirjat *Puluboin ja Ponin kirja* (2012), *Puluboin ja Ponin loisketiiviskirja* (2013) sekä *Puluboin ja Ponin pöpelikkökirja* (2014). Neljäs kirja, *Puluboin ja Ponin tsompikirja*, ilmestyy syksyllä 2015. Kirjojen pohjalta on tehty myös radiokuunnelmia ja ensimmäiseen kirjaan perustuva näytelmä *Puluboin ja Ponin teatteri* sai kantaesityksensä Suomen Kansallisteatterissa tammikuussa 2015.

mielikuvituksesta tai kerronnan tasolla perustuvat luonnolliseen kieleen. Näin ollen kaikki kertomukset ja kerrontatilanteet ovat lähtökohtaisesti omalla tavallaan ”luonnollisia”, eikä mitään sellaista kuin epäluonnollinen kertomus ole tarkalleen ottaen olemassa.

Yhden kertovan fiktion ainutlaatuisuutta luonnehtivan väittämän mukaan fiktiivinen kertomus ”luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen”, ja lisäksi tämä tekstuaalinen maailma voi viitata tekstin ulkopuolella olevaan reaali maailmaan mutta sen ei tarvitse tehdä niin (Cohn 2006: 23–24, 25). Jos kertomus luo itse oman maailmansa, jonka ei tarvitse viitata reaali maailman tai perustua sille, tarkoittaa se myös sitä, että kertomus luo samalla omat sisäiset lakinsa ja periaatteensa, joiden ei tarvitse noudattaa reaali maailman lainalaisuuksia. Loppujen lopuksi jokainen kertomus itse sekä osaltaan myös sen geneeriset ja esitystapoihin liittyvät konventiot määrittävät sen, mikä kyseisessä maailmassa on mahdollista tai mahdotonta, luonnollista tai luonnotonta.

Milloin siis ylipäätään voidaan kertomusta ja kerrontaa analysoida puhua luonnollisuudesta tai luonnottomuudesta tai mikä tarkalleen ottaen tekee tietystä kertomuksen tai kerronnan piirteistä epäluonnollisia – ja ennen kaikkea: mitä merkitystä tämänkaltaisilla kysymyksillä on? Ne ovat ennen kaikkea määrittelykysymyksiä, joihin ei ole ja joihin ei pidäkään olla yhtä oikeaa vastausta. Esimerkiksi tämän väitöstutkimuksen kontekstissa merkittävää ei ole se, missä mahdollinen ja oletettu raja luonnollisen ja luonnottoman välillä kulkee ja miten se määritellään, vaan huomion kiinnittäminen tämän keinotekoisien rajan laitamille, siihen kuinka kieli ja kerronta voivat venyttää ja koetella, rikkoa ja hämärtää tätä ”rajaa”, luonnollisuuden ja luonnottomuuden suhdetta. Tähän liittyen Pekka Tammi on esittänyt huomionarvoisen kysymyksen: ”Olisiko pikemminkin oletettava, että fiktiossa on aina piilevänä luonnollisen kerronnan vastainen pyrkimys – että se kätkeytyy jopa täysin realistisen tai *ongelmattomalta näyttävän* kertomuksen konventionaalisen pinnan alle?” (Tammi 2010: 78.) Omasta puolestani vastaan myöntävästi, vaikka nähdäkseni onkin hieman epäselvää, mitä ”kertomuksen konventionaalinen pinta” tarkoittaa ja missä asemassa se – ja konventionaalisuus yleensä – on suhteessa luonnollisuuteen ja luonnottomuuteen.

Fludernik viittaa luonnollistamisella prosessiin, jonka myötä kertomusten ei-luonnolliset elementit saavuttavat niin sanotun toisen asteen luonnollisuuden ja muuntuvat kognitiivisiksi peruskategorioiksi. Hieman toisin sanoen luonnollistuksessaan aikaisemmin oudot, vieraannuttavat ja olemassa oleviin tulkintakehyksiin sopimattomat elementit muuttuvat ymmärrettäviksi ja tutuiksi, tunnusmerkittömiksi ja läpinäkyviksi piirteiksi, konventioiksi. Nimetessään prosessin, jossa ei- tai epäluonnolliset elementit konventionalisoituvat, *luonnollistamiseksi* Fludernik tulee samastaneeksi ”luonnollisen” ja konventionaalisen. Tämä on tietenkin pelkistetty näkemys, joka ei palvele luonnollisen kertomuksen ja kerrontatilanteen tarkastelua eikä kaunokirjallisen kerronnan konventionaalisten esitystapojen monimuotoisuuden kartoittamista. Esimerkiksi Maria Mäkelä on osoittanut, kuinka realististenkin kertomusten ”luonnollinen” ja

konventionaalinen pinta on mahdollista purkaa ja paljastaa myös näiden tunnusmerkittömien konventioiden mahdollinen epäluonnollinen puoli. Hän nimeää tämän prosessin termillä ”denaturalization”. (Mäkelä 2013.)

Myös Alber, Iversen, Nielsen ja Richardson vaikuttavat omalta osaltaan esittävän päinvastaista puhuessaan konventionalisoituneesta epäluonnollisuudesta, sellaisista elementeistä, joihin liittyvän outouden tai mahdottomuuden terävin kärki on elementtien yleistyessä tylsistynyt (esim. Alber et al. 2012: 379). Konventionaalisuudella ei näin ollen *pitäisi* olla mitään tekemistä sen kanssa, onko esimerkiksi tietty kerrontamuoto luonnollinen vai epäluonnollinen. Ajatellaan esimerkiksi kolmannessa persoonassa kerrotuille kertomuksille varsin tavanomaista kaikkitietävyyttä. Kaikesta ja kaikista tietäminen on luonnollisestikin mahdotonta, ei niinkään epäluonnollista vaan ennemmin ylikuonnollista mutta yhdistettynä autoritaariseksi, objektiiviseksi ja periaatteessa persoonattomaksi miellettyyn kerronnan muotoon se tulee ymmärrettäväksi ja luontevaksi. Tässä muodossaan kaikkitietävä kerronta on yksi Alberin ja kumppanien mainitsema esimerkki konventionaaliseksi muuntuneesta epäluonnollisuudesta. Henkilökertojaa, joka kykenee ”tunkeutumaan” muiden henkilöhahmojen mieliin, verrataan esimerkiksi epäluonnollisen narratologian verkkosanakirjassa ymmärrettävästi juuri autoritaariseen ja kaikkitietävään ei-henkilökerrontaan. Kaikkitietävän henkilökerronnan katsotaan olevan perinteistä kaikkitietävyyttä selkeästi epäluonnollisempi kerronnan muoto, perusteena tälle on se, että kyseessä on nimenomaan epäkonventionaalisempi ratkaisu. (DoUN s.v. ”Narration, Unnatural”.) Totta kyllä mutta samalla kerrontamuodon epäluonnollisuuden perustelu sen epäkonventionaalisuudella vie joissain määrin pohjaa näkemykseltä, jonka puolesta esimerkiksi ajatus konventionaalisesta epäluonnollisuudesta puhuu, eli siltä, ettei kerronnan elementtien konventionaalisuuden aste ole suoraan verrannollinen siihen, kuinka ”luonnollisena” tai epäluonnollisena ne (teoreettisesta näkökulmasta) nähdään.

Jos unohtetaan hiustenhalkominen, juuri ei-henkilökerrontaan liitettävä kaikkitietävyys, preesensmuotoinen samanaikainen eli simultaaninen kerronta ja vaikkapa faabeleissa tavattavat eläinkertoajat muistuttavat siitä, että perustavalla tavalla epäluonnolliset kerronnan elementit voivat konventionalisoitua, mikä ei kuitenkaan muuta niiden mimeettisyyden astetta. Epäluonnolliset kerronnan piirteet säilyttävät perustavalla tavalla luonnottoman luonteensa, vaikka muuntuisivatkin huomiota herättämättömiksi ja tutuiksi keinoiksi. (Alber et al. 2012: 379–380.)

1.2 Tutkimustehtävät ja työn rakenne

Fiktiivinen kertojahahmo on vaivatonta ja perusteltua mieltää inhimilliseksi ja ihmisenkaltaiseksi hahmoksi. Ihminen, siis luonnollinen puhuja, puolestaan on kerrontakyvyiltään rajoittunut entiteetti mitä tulee hänen kykyynsä raportoida kokonaisvaltaisesti, totuudenmukaisesti, uskottavasti ja luotettavasti ympäröivästä reaalityodellisuudesta. Emme voi esimerkiksi kertoa varmasti ja totuu-

denmukaisesti toisten ihmisten ääneenlausumattomista ajatuksista, elää tavallista elämää ja kertoa siitä samanaikaisesti, palauttaa yksityiskohtaisesti ja sanatarkasti mieliimme aikoja sitten käytyjä dialogeja tai kertoa varmuudella ja täysin yksityiskohtaisesti siitä, mitä emme ole olleet todistamassa tai mitä tulevaisuudessa tulee tapahtumaan. Tutkimuksessani keskityn tämän kaltaisiin nykynarratologiassa usein epäluonnollisiksi tai mahdottomiksi miellettyihin kerronnallisiin ratkaisuihin. Nämä kerronnan keinot ja ominaispiirteet koettelevat, venyttävät tai ylittävät luonnollisen puhujan episteemisiä ja kognitiivisia rajoja, siis sitä, mistä ja miten ihminen voi kertoa. Vaihtoehtoisesti analysoimani elementit voivat vastustaa kaunokirjallisen kerronnan konventioita sekä vaikeuttaa loogisen ja koherentin kertomuksen ja kertomuksen maailman rakentumista. Työni metodologisen perustan luo tiettyjen, yhtäältä kohdeteksteistä, toisaalta epäluonnollisen narratologian teoretisoinneista nousevien kerronnan keinojen ja kerronnallisten ratkaisujen yksityiskohtainen, tematisoiva ja kontekstualisoiva analyysi.

Luonnollisen ja epäluonnollisen suhde hahmottuu tutkimuksessa siis jatkumona, jonka ääripäät nämä kaksi kategoriaa muodostavat. Analyyseissani kartoitan näiden ääripäiden väliin jäävää monitulkintaista ja tulkinnanvaraista vyöhykettä, joka ei ole niinkään luonnollinen tai epäluonnollinen, vaan juurikin epäluonnoton, hieman sekä-että. Oletan lähtökohtaisesti, että tarkastelemieni elementtien asemoitumisessa luonnollisen ja epäluonnollisen muodostamalle jatkumolle vaikuttaa yhtäältä juuri konteksti ja tematiikka sekä lajityypilliset ja kerronnalliset konventiot, toisaalta kielen ja kielenkäyttötapojen ominaispiirteet. Huomio tulee siis kiinnittää kerronnan elementtien merkitykseen teoskokonaisuuden kannalta, niiden temaattisiin, geneerisiin ja rakenteellisiin funktioihin. Tarkoitukseni on selvittää, kuinka nämä elementit omassa kontekstissään hämärtävät ja venyttävät luonnollisen ja luonnottoman kerronnan (oletettuja) rajoja ja problematisoivat sen, milloin (kauno)kirjallista kerrontaa ja kertomuksia tutkittaessa ja tulkittaessa voidaan ylipäänsä puhua ”luonnollisuudesta” tai epäluonnollisuudesta. Eri näkökulmista tarkasteltuna samastakin kerronnan piirteestä voi paljastua eri puolia, minkä tähden sitä ei voi yksioikoisesti määrittellä joko luonnolliseksi tai luonnottomaksi.

Keskeisin tavoitteeni vertautuu Meir Sternbergin tunnettuun Proteusperiaatteeseen. Artikkelissaan ”Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse” (1982) Sternberg esittää, ettei tietty muoto vastaa tiettyä merkitystä. Yksi muoto saattaa täyttää useampia funktioita riippuen kontekstista, jossa se esiintyy, ja eri muodot voivat puolestaan ilmentää samaa funktiota. (Sternberg 1982: 148.) Pyrin luennoissani osoittamaan yhtäältä ”luonnollisessa” kerronnassa väijäämättä piilevän epäluonnollisuuden, toisaalta epäluonnollisten kerronnan elementtien epäämättömän luonnollisuuteen palautuvan pohjavireen; siis kaunokirjalliselle kerronnalle ja sen keinoille ominaisen epäluonnottomuuden. Samalla työni läpäisee, sen lähtökohtiin ja ongelmanasetteluihin soveltuen, hienoinen paradoksi, josta olen tietoinen. Yhtäältä haluan luonnollisen ja epäluonnollisen rajaa hälventämällä painottaa erilaisia keskenään ristiriitaisiakin tulkintamahdollisuuksia, joille kertomuksetutkimuksen

tulisi ilman poikkeusta olla avoin. Vastaavaa on painottanut myös Dorrit Cohn artikkelissaan "Discordant Narration" (2000), jossa hän käsittelee kertojan diskurssissa ilmeneviä ristiriitaisia ja yhteensopimattomia piirteitä, joiden usein katsotaan implikoivan kertojan epäluotettavuuteen. Cohn vetää artikkelinsa yhteen kiinnittämällä huomion fiktiivisten kertomusten tulkinnalliseen ristiriitaisuuteen, eli siihen, ettei kertomuksilla useinkaan ole vain ja ainoastaan yhtä validia tulkintaa, vaan ne avaavat useita potentiaalisia tulkintavaihtoehtoja ja huojuvat niiden välillä. Erilaisten tulkintamahdollisuuksien myöntäminen ja huomioon ottaminen mahdollistaa Cohnin mukaan tyydyttävimmän mahdollisen luennan. (Cohn 2000: 312–313.) Toisaalta, palatakseni tämän tutkimuksen ristiriitaisiin pyrintöihin, tarkoitukseni on Ernst Lampénia soveltaen ja hänen kehotuksestaan piittaamatta hakea analyyseissäni "järkeä ja johdonmukaisuutta" sieltä, missä sitä ei vaikuttaisi olevan, ja vastavuoroisesti pyrin houkuttelemaan esiin ongelmattomana, "luonnollisena" ja konventionaalisen näyttäytyvän kielenkäytön ja kerronnan oikullisuuden.

Henrik Skov Nielsen on esittänyt, että epäluonnollisten kertomusten tulkinnassa tulee hyödyntää erityisiä epäluonnollistavia lukustrategioita, jotka poikkeavat niistä tavoista, joilla "luonnollisia" kertomuksia luetaan. Katson, että näiden lukustrategioiden merkittävin anti on muistuttaa siitä, ettei teksteille (etenkään "epäluonnollisille" sellaisille) ole mahdollista osoittaa vain ja ainoastaan yhtä oikeaa luku- ja tulkintatapaa tai merkitystä. Eri lukijoiden tulkinnat voivat poiketa toisistaan sekä tekijän itsensä teokselleen antamista merkityksistä, mutta ollessaan perusteltuja kaikki tulkinnat on nähtävä täysin valideina ja asianmukaisina. Näin ollen en myöskään omissa teosanalyyseissäni esitä ehdottomia ja täydelliseen loppuun vietyjä tulkintoja, vaan nimenomaan luentoja – mahdollisia lukutapoja ja näkökulmia analyysoimiini teksteihin.

Tutkimukseni viidestä pääluvusta muodostuva analyyssiosuus jäsentyy kolmen osa-alueen kautta. Kahdessa ensimmäisessä luvussa keskityn kieliopillisiin piirteisiin, jotka kohtaamme luimme millaisia tekstejä tahansa: aika- ja persoonamuotoihin. Ensimmäisen analyysiluvun, luvun 3, keskiössä on kerronnan aikamuodot ja niiden kautta hahmottuvat kertomusten ajalliset rakenteet. Erityisesti kohdistan huomioni kenties tavallisimpaan luonnollisissa diskursseissa ja puhetilanteissa käyttämäämme aikamuotoon, preesensiin. Preesens on, tavanomaisuudestaan ja luonnollisuudestaan huolimatta, aikamuodoista epäilemättä monimerkityksisin. Luennoissani kartoitan tätä monimerkityksisyyttä yhtäältä pitäen mielessä preesensmuotoisen kerronnan luonteen epäluonnollisena – tai ainakin huomattavan vaikeasti selitettävänä – kerronnan muotona, toisaalta tarkastellen sitä suhteessa luonnollisempaan ja totunnaisempaan, menneessä aikamuodossa tapahtuvaan kerrontaan. Ensin mainitussa tapauksessa voidaan puhua niin sanotusta fiktiivisestä preesensistä, jälkimmäinen avartaa aikamuodon asemaa ja funktioita historiallisena (tai dramaattisena) preesensinä.

Luvussa 4 poraudun toiseen oleelliseen kieliopilliseen kategoriaan, persoonapronomineihin. Erityisesti tässä luvussa korostuu tutkimusaineistoni luonne omaelämäkerrallisen kirjallisuuden muotona. Lähtökohtana on varsin

perusteltu oletus, että ”luonnollinen” omaelämäkerrallinen kerronta tapahtuu ensimmäisessä persoonassa, *minä*-muodossa, ja huomionkohteena kolme pronominaalista poikkeamaa tästä oletuksesta. Tarkastelen tilanteita, joissa kertomuksen keskiössä olevaan henkilöhahmoon viitataan persoonallisilla pronomineilla *hän* ja *sinä* sekä skandinaavisten kielten epäpersoonallisella ja merkitykseltään usein passiivisella indefiniittipronominilla *man*. Kysyn, miten ensimmäisestä persoonasta poikkeavat persoonamuodot suhteutuvat omaelämäkerralliseen kerrontaan ja kuinka niitä voidaan tällaisessa kontekstissa hyödyntää sekä millaisia merkityksiä ja funktioita nämä poikkeukselliset kerrontamuodot omaelämäkerrallisen kerronnan keinoina saavat.

Viidennessä luvussa siirryn kieliopillisista piirteistä lähemmäs kertomuksen maailmaa ja kertomuksen tapahtumia, tai tarkemmin sanoen mahdollisiin tapahtumiin. Luvussa tarkastelen niitä tapoja, joilla kertomuksissa voidaan luoda ja esittää vaihtoehtoisuuksia, mahdollisuuksia ja epävarmuutta. Tässä yhteydessä en käsittele kertomuksen maailmaa itsessään olemassa olevana abstraktiona tai lukijan tuottamana mentaalisenä konstruktiona, vaan kielellisenä, kerronta-aktin performatiivisen voiman tuottamana väistämättä epätäydellisenä mutta epätäydellisyydessäänkin huomattavan moniulotteisena kokonaisuutena. Mielenkiintoni ei siis kohdistu siihen, mitä kertomuksessa esitetään todella tapahtuneeksi, vaan siihen, mitä ei tapahtunut, mitä olisi voinut tapahtua tai miten ehkä (mutta ei täydellä varmuudella) on tapahtunut, sekä siihen miten ja miksi näistä toteutumattomista asiainiloista kerrotaan. Lähestyn kerrottuja vaihtoehtoisuuksia ja toteutumattomia mahdollisuuksia hyödyntäen ajatusta kontrafaktuaalisuudesta, Gerald Princen *epäkerrotun* (”the disnarrated”) käsitettä sekä Brian Richardsonin sen pohjalta kehittämää teoriaa *vastakerronnasta* (”denarration”). Vaikka näkökulmani on lähtökohtaisesti kertomusteoreettinen, on huomattava kuinka oleellisella tavalla ne ilmiöt, joihin näillä käsitteillä viitataan, heijastelevat yhtä perustavanlaatuista ja ihmisen psyyken kannalta jopa välttämätöntä piirrettä: ihmisen kykyä vaihtoehtoiseen, spekulatiiviseen tai hypoteettiseen ajatteluun.

Kahdessa viimeisessä luvussa otan käsittelyyn kertojan henkilöhahmona – tai henkilöhahmon kertojana – ja lähestyn sitä kahden hyvin tunnetun, paljon teoretisoidun ja kiistellyn narratologisen määreen kautta. Luku 6 kytkeytyy jälleen lähtökohtaisesti mahdottomaan ja epäluonnolliseen ilmiöön, henkilökertojan kaikkیتietävyyteen, lähtien kuitenkin liikkeelle konventionaalisempaa kaikkیتietävää ei-henkilökerrontaa koskevien teoretisointien purkamisesta. Erittelen erilaisia tapoja, joilla henkilökertoja voi olla kaikkیتietävä, miten epä- ja yliluonnollinen tietämys voi olla motivoitavissa ja lisäksi pohdin myös sitä, onko kaikkیتietävyydessä sittenkään kyse varsinaisesti tietämisestä. Paul Dawsonin esittämiä ajatuksia seuraillen tarkastelen myös kaikkیتietävän henkilökerronnan olemusta myös suhteessa David Hermanin hypoteettisen fokalisaation käsitteeseen. Viimeisen analyysiluvun, luvun 7, fokus on puolestaan siinä, mikä on otollista nimenomaan henkilökerronnassa, kysymyksessä kertojan, kerronnan ja kertomuksen luotettavuudesta ja eritoten epäluotettavuudesta. Kolmea eri romaania analysoimalla tarkoitukseni on avata erilaisia näkökulmaa henkilöker-

tojan (epä)luotettavuuteen. Mikä näille luvuille on yhteistä, on ensinnäkin pyrkimys purkaa vakiintuneita narratologisia käsitteitä sekä tarkastella sitä, mistä niissä itse asiassa on kyse ja mikä niissä on ongelmallista, toiseksi pohtia sitä, mitä kohdetekstit läpäisevä omaelämäkerrallisuus tuo näiden ilmiöiden analysointiin.

Työni on kokonaisuus, jonka jokaisella luvulla on kuitenkin omat erityiset tutkimusongelmansa ja -kysymyksensä. Näin ollen lukuja voidaan lukea verrattain itsenäisinä yksikköinä mutta jokainen niistä palvelee kuitenkin samaa tarkoitusta. Analyyseissani esitän erilaisia näkökulmia epäluonnottomuuteen, erilaisia tapoja hahmottaa ja määritellä tämä logiikan ja kieliopin normeja venyttävä neologismi. Luen rinnakkain teoreettista kirjallisuutta ja kohdetekstejä niiltä osin kuin ne ovat kulloisenkin luvun aihepiirin kannalta relevantteja. Rinnakkainlukemisen kautta konkretisoituu se, kuinka teoria yhtäältä auttaa ymmärtämään kohdetekstien ominaispiirteitä ja miten nämä erityiset tekstit toisaalta voivat muokata olemassa olevaa teoriaa. Tarkoitukseni on sekä problematisoida luonnollisen ja epäluonnollisen kaltaisten kertomusteoreettisten määreiden suhde, että koetella ja revisioida vakiintuneiden teoreettisten käsitteiden ja konseptien rajoja ja määritelmiä. Lisäksi pyrin jokaisessa luvussa tuomaan omanlaisensa näkökulman luonnolliseen kieleen, kielenkäytön tapoihin sekä inhimillisyyden ja ihmisenä olemisen perustavanlaatuisiin ominaispiirteisiin.

1.3 Tutkimusaineisto: 2000-luvun pohjoismainen autofiktio

1.3.1 Rajauksia ja taustaa

Pohjoismaat, eli Islanti, Norja, Ruotsi, Suomi ja Tanska, muodostavat maantieteellisesti, historiallisesti ja kulttuurisesti yhtenäisen alueen. Pohjoismainen kirjallisuus tulee ymmärrettäväksi kattokäsitteenä, joka yhdistää tämän alueen eri valtioiden ja kielialueiden kirjallisuuksia.

Mikäli pohjoismainen kirjallisuus halutaan määritellä selvärajaisemmin, yhden mahdollisen tavan tähän tarjoaa vuodesta 1962 alkaen jaetun Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinnon sääntökirja. Sen mukaan ehdolle palkinnon saajaksi voidaan asettaa kaunokirjallinen teos, joka on kirjoitettu jollain pohjoismaisella kielellä (PNK § 2). Tätä täsmentää pykälä 5: ”Kukin kansallinen lautakunta [Suomi, Ruotsi, Tanska, Norja ja Islanti] voi asettaa ehdolle korkeintaan kaksi teosta. Näiden korkeintaan kymmenen teoksen lisäksi voidaan asettaa ehdolle yksi fäärinkielinen, yksi grönlanninkielinen [kalaallisut] ja yksi saamenkielinen teos.” Suomesta on perinteisesti asetettu ehdolle sekä suomeksi että ruotsiksi kirjoitettu teos. Lisäksi on huomattava, että mikäli ehdolle asetettu teos ei ole kirjoitettu ruotsiksi, norjaksi tai tanskaksi eikä sitä myöskään ole saatavilla millään näistä kielistä, kyseisen kielialueen kansallisen lautakunnan tai kirjailijajärjestön on käännettävä se. (PNK § 5.) Tässä Pohjoismaiden neuvosto siis määrittelee pohjoismaisuuden kielellisin perustein painottaen valtakielten asemaa

mutta muistaen myös vähemmistökielillä kirjoitetun kirjallisuuden aseman osana pohjoismaisen kulttuurin monimuotoisuutta. Pohjoismaisen kirjallisuuden monimuotoisuus oli esillä myös Salon du livre de Paris -kirjamessuilla vuonna 2011, jolloin messujen teemana oli pohjoismaisuus. Messuilla oli mukana noin 40 pohjoismaista kirjailijaa ja edustettuina olivat kaikkien pohjoismaiden, niiden itsehallintoalueiden ja saamenkielisen alueen kirjallisuudet.

Tässä tutkimuksessa pohjoismaisuus määrittyy niin ikään kielellisin perustein ja näyttäytyy suppeampana kuin se todellisuudessa on. Tutkimuksen kohdetekstien valinnassa yksi keskeinen tekijä on ollut kieli, jolla teokset on kirjoitettu. Koska työ perustuu kerronnan ja kielen analyysille, kyky lukea analysoitavia tekstejä alkukielellä on ensiarvoisen tärkeää. Tämän takia tutkimuksessani on edustettuna ainoastaan puolet pohjoismaisesta kirjallisuudesta, toisin sanoen norjalainen, tanskalainen, suomalainen ja ruotsalainen kirjallisuus. Koska suomalaista kirjallisuutta edustavat työssäni lähinnä suomenruotsalaiset kirjailijat, kielet, joilla luen, ovat pohjoismaiset valtakielet norja, ruotsi ja tanska.

Periaatteessa voisin siis puhua työssäni myös skandinaavisesta kirjallisuudesta. Silläkin voidaan kuitenkin viitata kahteen asiaan, joista kumpikaan ei ole tässä yhteydessä täysin kattava. Ensinnäkin voidaan puhua skandinaavisesta kirjallisuudesta skandinaavisilla kielillä kirjoitettuna kirjallisuutena. Tämä olisi pääpiirteittäin varsin asianmukainen rajausta, jonka ulkopuolelle kuitenkin jäisi täydellisesti mahdollinen suomenkielinen kirjallisuus. Toisaalta, jos rajausta tehtäisiin maantieteellisin perustein, skandinaavinen kattaisi käytännössä ainoastaan Ruotsin ja Norjan rajaten ulkopuolelleen paitsi suurimman osan Suomea, myös Tanska. Sen sijaan Fennoskandiaan lukeutuu kyllä Suomi mutta myös osia Venäjältä ja Tanska jäisi edelleen rajauksen ulkopuolelle. Näin ollen pidän pohjoismaista osuvampana määreenä.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden nostaminen suomenkielisen edelle on ollut selviö, jolle en voi osoittaa selvää ja objektiivisesti perusteltua syytä. Merkittäviltä osin taustalla vaikuttavat subjektiiviset mieltymykset. Rajausta voisi myös perustella 2000-luvun kotimaisen kirjallisuuden kentällä vallinneiden trendien kautta. Päivi Koivisto on näet nähnyt, että juuri suomenkielisen kirjallisuuden piirissä viime vuosikymmenen lopun ”omaelämäkerrallinen innostus” ja kiinnostus omaelämäkerrallisuuteen on 2000-luvun alkuvuosina laimentunut. Sen sijaan Kristina Malmio muistuttaa suomenruotsalaisen kirjallisuuden vahvasta omaelämäkerrallisuuden perinteestä, joka elää edelleen vahvana muun muassa autenttisten muistelmien, omaelämäkertojen ja henkilökohtaisia aiheita käsittelevien antologioiden muodossa. (Koivisto 2013: 104–105; Malmio 2013a: 199.) Tämän juonteen voimakkuus ilmenee myös omassa tutkimusaineistossani. Työssä mukana olevista kirjailijoista nimenomaan suomenruotsalaisten Peter Sandströmin ja Henrik Janssonin tuotannon läpäisee omaelämäkerrallinen, täsmällisemmin autofiktiivinen ote. Ja muistetaan myös Jörn Donnerin *Mammuten*. *Efterlämnade handlingar*, jonka jälkeläinen, keväällä 2015 ilmestynyt *Lilla Mammuten*, koostuu Donnerin ”puoliautenttisista päiväkirjoista” heinäkuusta 2013 helmikuuhun 2015.

Katson myös, että suomenruotsalaisen kirjallisuuden asema laajemmalla kirjallisella kentällä on sikäli omalaatuinen, että se ansaitsee tulla nostetuksi tutkimuksen keskiöön. Vaikka suomenruotsalainen kirjallisuusinstituutio onkin omavarainen ja perinteikäs, se sijaitsee marginaalissa sekä suhteessa suomenkieliseen että ruotsalaiseen kirjallisuuteen, vaikka periaatteessa sillä on jalansijansa molemmilla kentillä. Yhtäältä kirjalliset piirit ovat pienet ja tiiviit, millä on vaikutuksena esimerkiksi julkaistun kirjallisuuden vastaanottoon, toisaalta lukijoiden, niin ruotsalaisten kuin suomenkielisten, kiinnostus suomenruotsalaista kirjallisuutta kohtaan on keskittynyt lähinnä tunnetuimpiin ja valovoimaisimpiin nimiin. (Malmio 2013b: 192.)

Myönnän, että tässä työssä aineistonrajauksen ja kohdetekstien valinnan taustalla ovat vaikuttaneet ilmeisen subjektiiviset mieltymykset ja varsin inhimilliset rajoitukset. Analysoitavien teosten, ennen kaikkea ensisijaisten kohdetekstien, valinnassa ovat vaikuttaneet ennen kaikkea oma kielellinen rajoittuneisuuteni sekä henkilökohtaiset intressini. Vaikka monet tutkimuksessa lukemistani teoksista on suomennettu, kyse on Suomessa verrattain tuntemattomista kirjailijoista, Karl Ove Knausgårdia lukuun ottamatta. On kuitenkin huomattava, että kyseiset kirjailijat ovat kuitenkin omassa kotimaassaan tunnettuja nimiä, niin kirjallisuuden kuin yleensä kulttuurin kentällä. Toivon, että työni kaikesta huolimatta avartaa suomalaisen lukevan yleisön kuvaa 2000-luvun pohjoismaisesta kirjallisuudesta.

Keskityn työssäni yksinomaan yhteen kirjallisuudenlajiin, jolla on kuitenkin vahva kirjallisuushistoriallinen perinne ja joka muodostaa yhden merkittävistä juonteista pohjoismaisessa nykykirjallisuudessa. Tanskalaistutkija Jon Helt Haarderin mukaan yksi silmiinpistävimmistä piirteistä 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen kirjallisella kentällä on ollut ”Minä”, joka heijastelee yleisempää juurikin omaan itseän kohdistunutta kiinnostusta. Kirjailijat ovat jakaneet tämän kiinnostuksen sijoittamalla omiin teksteihinsä itsensä ja persoonansa nimeltä mainiten sekä totta ja seipitettä, omaelämäkertaa ja fiktiota sekoittaen. (Haarder 2007: 25.)

1990- ja 2000-lukujen omaelämäkerrallisen kirjallisuuden, myös autofikti-
on, juuret juontavat 1960- ja 1970-luvuille, jotka olivat voimakkaasti todellisuuteen ankkuroituvan, omaelämäkerrallisen, tunnustuksellisen ja dokumentaarisen kirjallisuuden vuosikymmeniä sekä pohjoismaisessa että yleisemmin länsimaaisessa kirjallisuudessa. Vuosituhannenvaihteen omaelämäkerrallinen kirjallisuus näyttäytyy kuitenkin aikaisempia vuosikymmeniä radikaalimpana. Radikalisoituminen voidaan nähdä aiheissa ja niiden käsittelytavoissa, kielen, kerronnan ja yleensä omaelämäkerrallisilla konventioilla leikkittelynä sekä eri genrejen ja toden ja seipitteen rajojen hämärtymisinä. Omaelämäkerrallinen kirjallisuus on saanut uudenlaisia muotoja luopuessaan selkeän ja tiukan omaelämäkerrallisuuden vaateesta mutta hyödyntäessään yhä omakohtaista, omaelämäkerrallista materiaalia ja kiinnittyessään todellisuuteen. Toden ja seipitteen sekä myös eri kirjallisuudenlajien rajoja on alettu koetella tekemällä omasta elämästä

ja persoonasta fiktiota. (Koivisto 2011: 21; 2013: 97; Makkonen 1995: 102–103; Svendsen 2007: 288; Olsson 2009: 512–513; Jansson 1998: 21–22.)

Omaelämäkerrallisuuden keskeisyys ja etenkin sen radikalisoituminen on noteerattu Pohjoismaisessa tutkimuksessa hyvinkin laajasti. Etenkin 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä on ilmestynyt useita antologioita ja itsenäisiä tutkimuksia, joiden painopiste on itsen (kirjallisen) esittämisen eri muodoissa sekä toden ja seipitteen suhdetta jäsentävissä kysymyksissä (esim. Behrendt 2006; Kjerkegaard, Nielsen & Ørjasæter (toim.) 2007; Knudsen & Thomsen (toim.) 2002; Melberg 2008; Røssaak 2005; Sindø 2003). Pohjoismaisittain tunnetuimpia aiheeseen liittyviä konsepteja ovat tanskalaisen Poul Behrendtin esittelemä *kaksoissopimus* ("dobbeltkontrakten"; Behrendt 2006) sekä niin ikään tanskalaisen John Helt Haarderin *performatiivisen biografismin* ("performativ biografisme") käsite.

Performatiivisen biografismin tausta on yhtäältä performanssitaiteessa ja sen tutkimuksessa, toisaalta J.L. Austinin puheaktiteoriassa, unohtamatta 1970-luvun ranskalaisia omaelämäkerta- ja autofiktioteorioita. Haarder liittyy sen etenkin nykykirjallisuudelle ominaiseen virtaukseen, joka voidaan nähdä jatkumona 1960- ja 1970-lukujen tunnustuskirjallisuuden traditiolle. Ominaista performatiiviseksi biografismiksi luettaville teoksille on tapa, jolla niissä sekoi-tetaan fiktiivistä ja omaelämäkerrallista aineista sekä tehdään avoimia, hätkähdyttäviä ja kiusallisia paljastuksia ja tunnustuksia sekä itsestä että muista ihmisistä. (Haarder 2007: 78–80; 2010: 31–32.) Viimeksi mainitussa ei tietenkään ole mitään uutta. Tunnustuskirjallisuuteenhan on aina oleellisesti liittynyt pyrkimys tehdä yksityisestä julkista ja muun muassa kirjailijoiden lisääntyneestä mediajulkisuudesta johtuen viime vuosikymmenten aikana avomieliseltä tunnustuskirjallisuudelta on vaadittu aina vain avoimempia ja radikaalimpia paljastuksia – tämän on todennut Anna Makkonen jo 1990-luvun puolivälissä (Makkonen 1995: 111; Koivisto 2011: 22).

Haarderin performatiivisessa biografismissa avointen paljastusten kautta pyritään ensinnäkin herättämään niin lukijoissa kuin muissa medioissa voimakkaita reaktioita, jotka puolestaan herättävät lisää reaktioita. Toiseksi tavoitteena on saada aikaan keskustelua, johon myös kirjailija itse voi osallistua. Performatiivinen biografismi on siis interaktiivista, mikä johtaa myös tekstiautonomian rikkoutumiseen: tekstit eivät ole ainoastaan itsenäisiä kirjallisia objekteja, vaan ne asettuvat vuorovaikutussuhteeseen muiden medioiden ja lukijoiden kanssa. (Haarder 2010: 26, 28–29, 35.) Tällaisen tekstin kirjoittaminen ja julkaiseminen on, kuten Anna Hollsten on Haarderiin viitaten kirjoittanut, "korostetusti yleisöön suuntautunut, vaikuttamaan pyrkivä kielellinen teko" (Hollsten 2012: 14; Haarder 2010: 28–29).

Haarder käyttää performatiivisen biografismin käsitettä ennen kaikkea puhuessaan 1990- ja 2000-lukujen pohjoismaisesta kirjallisuudesta mutta korostaa samalla, ettei kyseessä ole yksinomaan omalle ajallemme tai tietylle periodille ominainen tyyli, vaan liukuva ja mukautuvainen sateenvarjokäsite lukuisille itsen esittämiseen fokuoituneille kirjallisuudenlajeille. Perinteinen autofiktio, mikäli tällaisesta voidaan puhua, on yksi performatiivisen biogra-

fismin muoto. (Haarder 2007: 79–80; 2010: 32.) Esimerkiksi Suomessa 1970-luvulla kohuttaneet Christer Kihlmanin *Människan som skalv* (1971; suom. *Ihminen joka järkkyy*) ja Henrik Tikkasen vuosina 1975–1977 ilmestynyt pienoisormaanisarja, niin kutsuttu osoitetrilogia, voidaan siis lukea performatiivisen biografismin alle aivan yhtä perustellusti kuin omalla medioiden hallitsemalla aikakaudellamme kohua herättäneet teokset, kuten Haarderin esimerkkeinään käyttämät Claus Beck-Nielsenin *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* (2003) ja Karl Ove Knausgårdin vuosina 2009–2011 ilmestynyt *Min kamp* -sarja sekä epäilemättä myös Yhdysvalloissa kohua aiheuttanut James Freyn *A Million Little Pieces* (2003; suom. *Miljoonia sirpaleita*, 2006; Freyn romaanista ks. Nielsen 2010).

1.3.2 Ensisijainen tutkimusaineisto

Keskityn luennoissani ensisijaisesti viiden pohjoismaisen nykykirjailijan 2000-luvulla ilmestyneeseen autofiktiiviseen tuotantoon. Kohdeteoksiani on norjalaisten Gaute Heivollin *Før jeg brenner ned* ja Karl Ove Knausgårdin *Min kamp*, tanskalaisen Knud Romerin *Den som blinker er bange for døden*, suomalaisen Peter Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* sekä ruotsalaisen Daniel Sjölinin *Världens sista roman*. Lisäksi tutkimusaineistooni lukeutuu Sjölinin esikoisromaani *Oron bror*.

On huomattava, että edes kaikilla ensisijaisiksi katsomillani teoksilla ei ole yhtäläistä painoarvoa. Selkeästi keskeisimmän sijan analyyseissani saavat Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* ja Sjölinin *Världens sista roman*. Luen kyseisiä romaaneja eri luvuissa eri näkökulmista ja kehittelen niiden tulkintoja tutkimukseni mittaan. Kyseiset teokset ovat erittäin kompleksisia sekä temaattisesti ja tulkinnallisesti monitahoisia. Samalla ne ovat hyvin erityyppisiä sekä ominaisluonteeltaan että autofiktioina, lisäksi Sandströmin ja Sjölinin romaanit poikkeavat selkeästi muista kohdeteoksistani. Heivollin, Knausgårdin ja Romerin teoksilla on ilmeinen todellisuus pohja. Romaanit käsittelevät todellisia tapahtumia ja todellisia ihmisiä hyödyntäen vaihtelevissa määrin fiktion ja fiktiivisen kerronnan suomia mahdollisuuksia. Sen sijaan Sandströmin ja Sjölinin romaanit ovat ilmeisen seipitteellisiä, ainakin pinta-tasolla. Sjölinin *Världens sista roman* voidaan nimittäin lukea myös peitellyn omaelämäkerrallisena ja tunnustuksellisenä teoksena.

Juuri samanaikaisen samankaltaisuuden ja erilaisuuden takia uskon näiden kahden romaanin avulla tavoittavani käsittelemistäni kerronnallisista ilmiöistä sekä luonnollisia että epäluonnollisia аспектеja, jotka kietoutuvat toisiinsa ilmentäen sitä, mitä epäluonnottomuudella haluan osoittaa. Lukemalla Sandströmin ja Sjölinin autofiktioita rinnakkain pyrin osoittamaan, kuinka monisyisistä ja monitulkintaisista ilmiöistä on kyse. On myös huomattava, että omalla tavallaan sekä Sandströmin että Sjölinin romaanit solahtavat varsin kitkatta epäluonnollisuuteen, ei yksinomaan kerronnallisilta ominaispiirteiltään, vaan tarinat itsessään näyttävät epäluonnollisina nimenomaan sanan *epäluonnollinen* varsinaisten sanakirjamerkitysten tasolla: Sjölinin romaanissa etenkin romaanin lopun tapahtumat saavat vähintäänkin järjenvastaisia ja omituisia piir-

teitä, sen sijaan Sandströmin romaanin kertojan ja tämän isosiskon suhteesta voidaan lukea esiin jokseenkin perverssejä ulottuvuuksia.

Näiden kahden luentoani dominoivan teoksen vastapainoksi haluan huomauttaa myös Knausgårdin kuudesta niteestä koostuvan *Min kamp* -sarjan asemasta tutkimuksessani. Tarjoan työssäni vähintään alaluvun mittaisia analyyssejä kaikista muista kohdeteksteistäni mutta en Knausgårdin romaanisarjasta. Sen sijaan pyrin nostamaan esille teossarjan eri osille ja sille kokonaisuutena ominaisia piirteitä aina relevanteissa yhteyksissä, käytännössä lähes jokaisessa luvussa.

Gaute Heivoll: *Før jeg brenner ned* (2010)

Ensimmäisen proosateoksensa vuonna 2002 julkaissut Gaute Heivoll (s. 1978) on norjalaisen nykykirjallisuuden merkittävimpiä nimiä. Kirjailijana hän on huomattavan monipuolinen: hän on julkaissut romaaneja, novelleja, runoja ja lastenkirjoja, kirjoittanut näytelmiä ja performansseja sekä ollut mukana useissa antologioissa. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla Heivoll on julkaissut kaksi romaania, jotka kerronnallisilta ratkaisuiltaan muistuttavat toisiinsa. Sekä *Himmelarkivet* (2008) että *Før jeg brenner ned* (2010; suom. *Etten palaisi tuhkakasi*, 2012) ovat luonteeltaan dokumentaarisia. Ne perustuvat todellisiin tapahtumiin, joiden keskeisenä näyttämönä on ollut kirjailija Heivollin kotiseutu. Molemmista romaaneissa henkilökertoja Gaute Heivoll alkaa vuosia myöhemmin selvittää tapahtumien kulkua nivoen ne omaan ja perheensä historiaan. Tutkimuksessani keskityn yksinomaan Heivollin toistaiseksi tunnetuimpaan ja käännettyimpään *Før jeg brenner ned* -romaaniiin, sillä siinä näennäisen erilliset rinnakkain ja lomittain kehittyvät tapahtumasarjat kietoutuvat kiehtovalla tavalla sekä toisiinsa että varsin yksiselitteisellä tavalla tekijä-kertojan elämänvaiheisiin.

Romaanissa kotikyläänsä palaava kertoja alkaa selvittää seudulla oman synnyinvuotensa keväänä tapahtunutta tuhopolttojen sarjaa ja kirjoittaa niistä kirjaa. Samalla kun hän yrittää päästä selvyyteen tuhopolttojen uhrien kokemuksista, tekojen vaikutuksesta seudun asukkaiden elämään sekä tuhopolttajien, kylän palopäällikön ainoan pojan, motiiveista ja mielenliikkeistä, hän nivoo kertomuksensa oheen oman kasvutarinansa. Kevään 1978 tapahtumat linkittävät kertojan ja Dagin, pyromaanin, elämäntarinat toisiinsa. Osaltaan romaani on kahden eri aikoina varttuneen nuoren miehen kasvukertomus. Molemmat ovat lahjakkaita, tottuneet täyttämään heihin kohdistuneet odotukset ja heiltä on odotettu paljon. Heidän elämänsä ottaa kuitenkin suunnan, jota kukaan, edes he itse, ei olisi osannut odottaa.

Ilmestyttyään *Før jeg brenner ned* palkittiin Norjan merkittävimpiin kuuluvalla Brageprisen-kirjallisuuspalkinnolla sekä Sørlandets litteraturprisillä, mikä lisäksi se oli ehdokkaana myös monen muun kirjallisuuspalkinnon saajaksi. Todellisiin, lähimenneisyydessä tapahtuneisiin asioihin perustuva ja todellisista ihmisistä kertova romaani on kuitenkin saanut osakseen myös kritiikkiä. Romanin ilmestyttyä kirjailija Jon Michelet hyökkäsi kollegaansa vastaan syyttämällä tätä vastuuttomaksi ja valittua kerrontaratkaisua mahdottomaksi puolustaa.

*Dagsavisen*in Stian Bromark on taustoittanut Micheletin esittämää kritiikkiä ja siteeraa tätä:

Heivoll ei erota dokumentaatiota ja fiktiota toisistaan. Hän sepittää lähimenneisyydessä eläneistä ihmisistä ja kuvittelee, mitä he ovat ajatelleet ja tunteneet. Meillä pitää olla kunnioitusta niitä ihmisiä kohtaan, joita tämä koskee. Tässä tapauksessa en ole varma, onko kirjailijalla ja kustantajalla ollut sitä.
(Bromark 2010.)

Tämänkaltaisessa polemiikissa on helppo nähdä yhteys toiseen, tätäkin enemmän ja laajemmalle levinnyttä kohua herättäneeseen norjalaiskirjailijaan, Karl Ove Knausgårdiin.

Vaikka myös Michelet on pannut merkille yhtäläisyydet Heivollin ja Knausgårdin teosten välillä, hän on myös painottanut kirjailijoiden tekemien kerronnallisten ratkaisujen eroja. Samaan tapaan kuin Heivoll kirjoittaa todella eläneistä ihmisistä, myös Knausgård kirjoittaa omista läheisistään ja ystävistään hyvin suorasukaisella tyyllillä mutta tekee sen Micheletin mukaan periaatteessa hyväksyttävällä tavalla. *Min kamp* -sarjassa kerronta tapahtuu kirjailija-kertojan omasta rajoittuneesta perspektiivistä keskittyen hänen omiin kokemuksiinsa, ajatuksiinsa ja tunteisiinsa. Hän ei pyrikään kertomaan suoraan ja totuudenmukaisesti siitä, mitä muut ovat ajatelleet ja tunteneet, vaan esittää ne siten kuin itse olettaa tai uskoo kyseisten henkilöiden ajatelleen tai tunteneen. (Ks. Olsen 2010: 63; Tjønneland 2010: 59.) Heivollin tapauksessa Michelet ei näe ongelmaa siinä, että kirjailija on käyttänyt lähimenneisyyden tapahtumia romaaninsa materiaalina ja pyrkinyt rekonstruoimaan kevään 1978 tapahtumat, vaan siinä, että hän on kirjailijan roolissa ”tunkeutunut” muiden, todellisten ihmisten, mieliin. Osan vastuusta Michelet on sälyttänyt myös Heivollin kustantajalle: ”Kustantaja olisi esimerkiksi voinut liittää romaanin alkuun selvityksen siitä, että kirjailija ei tiedä, mitä henkilöt ovat ajatelleet ja tunteneet, mutta on teoksessaan yrittänyt kuvitella sen” (Bromark 2010).⁵

Sigurd Myhre on monipuolisesti ja tarkkanäköisesti problematisoinut muun muassa toden ja sepitteen vuorovaikutusta ja niiden suhdetta Heivollin romaanissa sekä romaanissa luotavan sopimuksen kaksinaista luonnetta: vaikka tapahtumat ovat todella todellisia, ne ovat silti sepitettä (ks. Myhre 2012: 55–76). Epäilemättä Heivollin kerronnalliset ratkaisut sekä tapa käsitellä todellisia tapahtumia fiktiivisen kerronnan suomin vapauksin voi aiheuttaa lukijassa epävarmuutta. Yhtäältä Micheletin kritiikki siis on, ainakin joissain määrin, oikeutettua. Toisaalta romaanin lukijat taatusti myös ymmärtävät, ettei kirjailija ole voinut varmuudella tietää, mitä esimerkiksi hänen kuvaamiensa henkilöiden mielissä on liikkunut. Lisäksi on muistettava teoksen alaotsikko – ”roman”. Teoksen luokittelu ei tietenkään välttämättä viittaa siihen, että kyse on sepitteestä. Tämänkaltaiset paratekstit kuitenkin ohjaavat lukemaan teosta tietyllä

⁵ Heivollin romaanin vastaanotosta ja sen synnyttämästä debatista ks. esim. Myhre 2012: 8–11.

tavalla, mutta ja *romaani*-määreen voi katsoa mahdollistavan ja oikeuttavan erilaisten kerronta- ja fikionalisointistrategioiden hyödyntämisen⁶.

Karl Ove Knausgård: *Min kamp* (2009–2011)

Karl Ove Knausgårdin (s. 1968) *Min kamp* (2009–2011; suom. *Taisteluni*, 2011–), Marcel Proustin romaanisarjaan *À la recherche du temps perdu* (1913–1927), verrattu teoskokonaisuus on eittämättä viime aikojen suurimpia kirjallisia ilmiöitä Pohjoismaissa.⁷ Ennen kaikkiaan kuudesta osasta koostuvaa romaanisarjaansa kaksi romaania, *Ute av verden* (1998) ja *En tid for alt* (2004), julkaisseen Knausgårdin pyrkimys on ollut kirjoittaa romaanisarjassaan mahdollisimman todenmukaisesti, yksityiskohtaisesti ja avoimesti omasta elämästään. Tutkijat etenkin pohjoismaissa ovat kiistelleet teoksen genremäärittelyä mutta lähes poikkeuksetta tutkijat ovat myös painottaneet teoksen omaelämäkerrallista puolta ja omalaatuista todellisuussuhdetta.⁸ Valtavirtaa vastaan on kulkenut Claus Elholm Andersen, joka väitöskirjassaan ”*På vakt skal man være*” – *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp* (2015) esittää, että *Min kamp* on ennen kaikkea romaani ja romaanina sitä on myös luettava.

Yksi keskeinen syy teoksen kirjoittamiseen paljastetaan sarjan päättävässä kuudennessa osassa. Alkaessaan kirjoittaa mammuttimaiseksi paisunutta ja kuudesta niteestä koostuvaa romaaniaan kirjailija on halunnut kirjoittaa paitsi omasta elämästään ja identiteetistään, myös omasta isästään (MK6: 390). Mitä ja miten kirjailija voi itsestään ja samalla omista läheisistään kirjoittaa, on herättänyt runsaasti keskustelua, mistä lyhyesti tuonnempana. Yhtä lailla huomiota on herättänyt romaanisarjan kuudennen osan päätös. Kertoja julistaa romaanin olevan vihdoinkin valmis, edessä olisi matka kirjamesuille Louisianaan ja palattuun kotiin hän aikoi todellakin nauttia ajatuksesta, ettei hän enää ole kirjailija (MK6: 1115–1116). Knausgårdia *Helsingin Sanomien Teema*-liitteeseen syksyllä 2014 haastatellut Oscar Rossi kirjoittaa:

-
- ⁶ Esimerkiksi juuri alaotsikon ja muiden vastaavien paratekstien merkitys luentaa ja tulkintaa ohjaavina elementteinä on monesti nostettu esille autofiktion kaltaisten totta ja seipitettä sekoittavien lajityyppien määrittelyissä, ks. luku 2.2.2.
- ⁷ Knausgård on kohdekirjailijoistani ehdottomasti sekä käännettyin että tutkituin. Hänen tuotantoaan on käännetty kaiken kaikkiaan lähes kahdellekymmenelle kielelle. Alkukielellä verrattain askeettisesti nimetyin *Min kamp* -sarjan (*Min kamp: Første bok*, *Min kamp: Andre bok* jne.) käännötsotikoissa on huomattavaakin variaatiota. Esimerkiksi Pohjoismaissa, Italiassa ja Puolassa on pitäyditty alkukielisessä askeettisuudessa. Sen sijaan esimerkiksi saksalaisissa (*Sterben, Lieben, Spielen, Leben*), hollantilaisissa (*Vader, Liefde, Zoon, Nacht*) ja ranskalaisissa (*La Mort d'un père, Un homme amoureux*) käännöksissä on harjoitettu temaattista nimeämistä. Mainittakoon myös, että Don Bartlettin englanninkielinen käänös on julkaistu Yhdysvalloissa alkukieltä mukailen *My Struggle* -otsikon alla, kun taas Isossa-Britanniassa sarjan osat on nimetty erikseen (*A Death in the Family, A Man in Love, Boyhood Island*).
Jatkuvasti päivittyvä mutta ei täydellisen kattava ja ajantasainen bibliografia Knausgårdin tuotannosta sekä sitä käsittelevästä tutkimuksesta ja muusta kirjoittelusta: <http://www.bibliografi.no/kok.pdf> (Katsottu 31.1.2015.)
- ⁸ *Min kampin* vastaanotosta ja lajimäärittelyistä ks. esim. Tjønneland 2010: 81–90; Andersen 2015: 11–38.

Taisteluni-romaanin viimeisen osan viimeisestä lauseesta revittiin norjalaislehdissä otsikoita: *Knausgård ei enää aio kirjoittaa*. Hän kuvaili itse tehneensä *kirjallisen itsemurhan*.

Mutta se ei tainnut tarkoittaa mahdottomuutta jatkaa kirjoittamista – ehkä enemmänkin kirjailijaidentiteetin käsitteellistä tyhjentymistä?

”Juuri näin ajattelin: että tulevaisuudessa aion kirjoittaa jotain aivan muuta kuin olen aikaisemmin kirjoittanut tai sitten en mitään”, hän sanoo.

”Se oli haaste, jota en kuutososaa lopetellessani vielä ollut valmis ottamaan vastaan. Onko mahdollista tyhjentää itsensä täysin ja alkaa alusta? En usko. Onhan kirjoittaminen lähtemättömästi sidoksissa omaan identiteettiin, joka nyt oli tyhjä. Siinä mielessä en siis enää ollut kirjailija.”

(Rossi 2014: 11.)

Koko uransa ajan Knausgård on ollut huomattavan tuottelias ja aktiivinen kirjoittaja massiivisten romaanien lisäksi myös muun muassa esseistiikan ja lyhytproosan saralla, niin myös varsin pian ”kirjailijaidentiteetin käsitteellisen tyhjentyksen” jälkeen. Pelkästään vuosina 2013–2014 hän on julkaissut kolme kirjaa. Tosin näistä ainoastaan vuonna 2013 ilmestynyt *Sjelens Amerika*, valikoima Knausgårdin artikkeleita ja esseitä, on yksin hänen nimissään ilmestynyt teos. *Hjemme-borte* kokoaa Knausgårdin ja Fredrik Ekelundin kesällä 2014 Brasiliassa järjestettyjen jalkapallon MM-kisojen aikana käymää kirjeenvaihtoa, Ekelund oli paikanpäällä Rio de Janeirossa, Knausgård puolestaan kotonaan Skånessa. *Nackar* puolestaan on Knausgårdin ja valokuvaaja Thomas Wågströmin toinen yhteisteos, ensimmäinen, *Allt som är i himmelen*, ilmestyi vuonna 2012. Kirjaan sisältyy yli 50 Wågströmin ottamaa valokuvaa ihmisten niskoista sekä Knausgårdin essee ”Ansiktets baksida”.

Knud Romer: *Den som blinker er bange for døden* (2006)

Knud Romer (s. 1960) on varsin monipuolinen toimija tanskalaisen kulttuurin kentällä. Hän on muun muassa työskennellyt mainosalalla, vaikuttanut useissa radio-ohjelmissa ja näytellyt Axelia Lars von Trierin vuonna 1998 ilmestyneessä elokuvassa *Idioterne* (suom. *Idiootit*). Samana vuonna Romer oli toimittamassa antologiaa *Din store idiot* ja vuonna 2000 hän julkaisi huomattavan tarpeellisen teoksen: *Guide til Københavns offentlige toiletter*. Vuonna 2010 hänet kutsuttiin ensimmäisenä ei-saksalaisena kirjailijana Günter Grassin vuonna 2005 perustamaan kirjailijaryhmään Lübeck 05.

Romerin romaanidebyytti on omaelämäkerrallinen, useille kielille käännetty ja useita kirjallisuuspalkintoja saanut *Den som blinker er bange for døden* vuodelta 2006 (suom. *Joka silmää räpäyttää, pelkää kuolemaa*, 2008). Romaanissa kirjailija kertoo oman kasvutarinansa tanskalaisen isän ja saksalaisen äidin ainoana poikana Falsterin saarella sijaitsevassa Nykøbingin pikkukaupungissa, johon toinen maailmansota on jättänyt vain yhden jäljen: vihamiehisyyden saksalaisia kohtaan. *Den som blinker er bange for døden* on pieni ja tiivis romaani, alle 180-sivuinen. Silti kirjailija on saanut teokseensa valtavasti asiaa. Oman kasvutarinansa ohella hän kertoo myös sekä vanhempiansa että isovanhempiensa tarinat. Kerronnan kieli on latautunutta, virkkeet ovat pitkiä ja polveilevia, rinnastuskonjunktio ”og” lienee romaanissa useimmin esiintyvä sana. Realistiseen kertomukseen ja kerrontaan mahtuu myös fantastisia elementtejä: oma mielikuvitus on ollut kertojan keino selvittää ”koulutovereidensa” kiusaamiselta ja

pikkusieluisen kaupungin tanskalaisaksalaiseen perheeseen kohdistamasta syrjinnästä. Kertojan kuvauksen mukaan ulkopuolisia (etenkään saksalaisia) ei kaupungissa suvaita ja jos on sattunut syntymään kaupunkiin, sieltä ei pääse pois. Tämä itsessään sulkeutunut kaupunki on sulkenut kertojan perheen täydellisesti ulkopuolelleen.

Den som blinker er bange for døden -romaanin ilmestyttyä Tanskassa heräsi kuitenkin keskustelua sen todenmukaisuudesta. Kirjailijan itsensä mukaan romaanissa asioista kerrotaan niin kuin ne todella tapahtuivat. Kirjallisuuskriitikot eivät ole tähän puuttuneet, vaan ovat lukeneet teosta todellisuuspohjaisena fiktiona. Sen sijaan kirjassa nimeltä mainitut todelliset henkilöt, kirjailijan opettajat ja koulutoverit, ovat kieltäneet muun muassa Romerin väitteet johdonmukaisesta kiusaamisesta, kaltoinkohtelusta ja pilkanteosta ja kutsuneet romaania pateettiseksi ja harhaanjohtavaksi. (Søndergaard 2012: 66–67.)

Kaksinainen vastaanotto herättää Leif Søndergaardin mukaan kysymyksen, rikkooko kirjailija teoksellaan lukijan kanssa tehtävää sopimusta: ”todellisia tapahtumia ja henkilöitä koskevan kertomuksen tulee olla yhdenmukainen todellisuuden kanssa – tai, jos se ei ole, elävät henkilöt on fikionalisoitava muuttamalla heidän nimensä tai muiden kirjallisten strategioiden avulla.” Samalla kaksinaisuus ymmärtää tarkoituksellisen – romaania voidaan lukea kahdella tavalla ja se on suunnattu kahdelle yleisölle: yhtäältä niille, joilla ei ole tietoa asioiden todellisesta laidasta ja jotka voivat lukea romaania uskottavana kuvauksena todellisuudesta, toisaalta niille, jotka tuntevat tapahtumat ja henkilöt, joista kerrotaan. (Søndergaard 2012: 67–69.) Søndergaard näkee, että Romer on värittänyt kertomustaan tietoisesti saadakseen aikaan tietyn vaikutuksen:

Hän määrittää tanskalaisen nationalismin ja skeptismin, ellei jopa vihan, kaikkea saksalaista kohtaan, ja tässä suhteessa hänen väitteensä saattavat laajemmassa katsannossa olla totta, vaikka ne rakentuvatkin virheellisen informaation varaan. (Søndergaard 2012: 68.)

Kuten Gaute Heivollin teoksen tapauksessa, myös nyt *romaan*i-määreen voidaan nähdä vapauttavan Romerin *Den som blinker er bange for døden* ehdottoman paikkansapitävyyden vaateesta ja antavan sijaa sepittämiselle ja värittämiselle (ks. Søndergaard 2012: 67). Itse haluan kuitenkin painottaa teoksen omaelämäkerrallista tekijän subjektiiviseen kokemukseen perustuvaa aspektia: mikäli tapa, jolla asioista on kerrottu, vastaa kirjailijan omaa kokemusta, ne ovat totuuden mukaisia ja totta – kirjailijalle itselleen. Ja tähän voidaan nähdä omaelämäkerrallisen totuuden kannalta ratkaisevana piirteenä. Tällöin merkittävää ei ole niinkään se, miksi tapahtumat on fikionalisoitu, vaan se, miten ne on fikionalisoitu; millaisia (fiktiivisen) kerronnan mahdollistamia strategioita tekijä on hyödyntänyt antaessaan omakohtaisille kokemuksilleen kirjallisen muodon (vrt. Nielsen 2011c: 18; Søndergaard 2012: 58).

Peter Sandström: *Manuskript för pornografiska filmer* (2004)

Peter Sandström (s. 1963) lukeutuu epäilemättä merkittävimpien suomenruotsalaisten nykykirjailijoiden joukkoon. Kahden viimeisimmän teoksensa, samanaikaisesti sekä ruotsiksi että suomeksi julkaistujen novellikokoelman *Till dig som*

saknas (2012; suom. *Sinulle joka et ole täällä*) ja romaanin *Transparente Blanche* (2014; suom. *Valkea kuulas*), myötä Sandström on noussut myös suomenkielisten lukijoiden tietoisuuteen.

Erityisesti novellistina meritoituneen kirjailijan ensimmäinen romaani on vuonna 2004 ilmestynyt *Manuskript för pornografiska filmer*, tätä ennen 1990-luvun lopulla debytoineelta Sandströmiltä ovat ilmestyneet novellikokoelmat *Plebejerna* (1998) ja *Syster Måne* (2001). Romaanin henkilökertoja on itsestään jokseenkin vastenmielisen vaikutelman antava kirjailija, joka palaa lapsuutensa kotikaupunkiin pitämään huolta sairaalloisesta ja sähköyliherkkyydestä kärsivästä (ja kertojan mielestä lähinnä luulosairaasta) isosiskostaan. Tämän ohella hänen tarkoituksensa on kirjoittaa käsikirjoituksia kolmeen, neljään pornografiiseen elokuvaan. Romaanissa kietoutuu yhteen useita kertojan eri ikäkausiin kiinnittyvää rinnakkain eteneviä tarinalinjoja, jotka paljastavat synkkiäkin asioita kertojan menneisyydestä: sekä naisiin että omiin lapsiin kohdistunutta väkivaltaisuutta, mahdollisen alkoholiongelman, lukuisia syystä tai toisesta epäonistuneita naissuhteita ja lähestymiskieltoja.

Manuskript för pornografiska filmer paljastaa myös epäilemättä tyypillisimmän piirteen Sandströmin tuotannossa: omalla nimellä ja identiteetillä leikitteilyn, niiden rajojen koettelun. Jo Sandströmin ensimmäisestä novellikokoelmasta *Plebejerna* lähtien hänen teksteissään esiintyy henkilöahmo nimeltä Peter Sandström, vaihtoehtoisesti yksinomaan Sandström tai Peter. Novellikokoelmassaan *Till dig som saknas* Sandström on myös varioinut nimeään; kokoelmassa esiintyy Petrus ("Det finns ingen synonym till kusin") ja Piotr ("Till sig som färdas"). Nimi ei ole ainoa toistuva elementti Sandströmin novelli- ja romaanituotannossa, vaan hän liittää teksteihinsä myös muita omakohtaisia piirteitä, kuten juuri kirjailijuuden, uusikaarlepyyläistaustansa, muuton Turkuun ja perhettä koskevia yksityiskohtia. Näitä elementtejä esiintyy myös Sandströmin viimeisimmässä romaanissa *Transparente Blanche*, joka kerronnaltaan, tyyliältään ja joissain määrin myös tematiikaltaan muistuttaa *Manuskript för pornografiska filmer* -romaania mutta jonka kirjailijakertoja jää Sandströmin tuotannolle jokseenkin poikkeukselliseen tapaan anonyymiksi. Kirjailijalle itselleen oman identiteetin ja henkilöhistorian hyödyntäminen fiktiivisen hahmon rakennusmateriaalina on paitsi kerronnallinen strategia myös keino päästä "lähemmäs" kyseistä hahmoa (ks. Korsström 2013: 471).

Daniel Sjölin: *Världens sista roman* (2007)

Kirjailijanuransa jo kertaalleen lopettanut Daniel Sjölin (s. 1977) on epäilemättä 2000-luvun tunnetuimpia toimijoita ruotsalaisen kulttuurin kentällä. Esikoisromaanillaan *Oron bror* (2002) Sjölin voitti Ruotsin merkittävimmän esikoiskirjailijapalkinnon, Borås Tidnings Debutantprisin, mutta varsinainen läpimurto oli pari vuotta myöhemmin ilmestynyt *Personliga pronomen: en melodroman* (2004). Vuonna 2007 ilmestynyt *Världens sista roman* nousi August-palkintoehdokkaaksi ja myöhemmin Sjölin julisti kyseisen romaanin olevan hänen kirjailijanuransa päätösteos - muun muassa tästä juontaa romaanin nimi (Eklund 2009). Näin ei siis kuitenkaan käynyt.

Jo vuonna 2010 Sjölin oli mukana *De nio från Borås* -kokoelmassa, joka kokosi yhteen siihen mennessä Borås Tidnings Debutantpris -palkinnon voittaneiden kirjailijoiden tekstejä. Tällä hetkellä Sjölin on kirjoittamassa yhdessä Jerker Virdborgin kanssa pseudonyymilla Michael Mortimer ilmestyvää kuusiosaiseksi suunniteltua trilleriromaanisarjaa⁹ ja keväällä 2014 hän teki odotetun paluun omalla nimellään julkaisemalla Novellix-kustantamon kautta yksittäisen novellin ”Alla vill bara gå hem”. Vuosina 2005–2011 Sjölin toimi myös SVT:n kirjallisuusohjelma Babelin juontajana ja on senkin jälkeen vaikuttanut ohjelman teossa.

Världens sista roman on epäilemättä Sandströmin romaaniakin kompleksisempi ja tulkinnallisesti ongelmallinen, tunnettiin tekijän motiivit kirjoittaa kyseinen romaani tai ei. Pinnaltaan *Världens sista roman* on Sandströmin romaanin tavoin puhdasta fiktiota. Oletettu alkuasetelma on seuraava: romaanin henkilökerroja, alkoholisoitunut kirjailija ja tv-juontaja, on väsynyt kieleen, kirjoittamiseen ja fiktion ja kirjoittanut ”Maailman viimeisen romaanin”, jonka tarkoitus on tehdä loppu näistä kaikista. Romaanin kehyskertomuksessa hän lukee kirjansa käsikirjoitusta dementoituneelle, saattokodissa olevalle äidilleen, seuraa tämän mielen ja kielen vähittäistä hajoamista ja yrittää päästä selvytyteen tämän menneisyydestä. Romaanin loppua kohden tämä verrattain selkeä alkuasetelma muuttuu aina vain sekavammaksi ja absurdimmaksi ja loppujen lopuksi on vain vähän sellaista, mistä lukija voi olla varma.

Pintaa syvemmällä tekijä käsittelee romaanissaan oman lapsen menetystä, tekee eräänlaista surutyötä. Lapsi onkin romaanin johtomotiivi, joka läpäisee romaanin kaikki kolme rinnakkain kehittyvää ja toisiinsa lomittuvaa kertomusta: on kertojan äidin kohdusta ulos kaavittu lapsi. Lapsi, joka on haudattu metsään. Lapsi, tai pikemminkin ”pieni ihminen”, jonka perään kertoja lähtee romaanin lopulla juoksemaan. Lapsi, jota romaanissa seurattavan radiokuunnelman pariskunta odottaa ja jonka he menettävät. Tv-kokki Mat-Tinan, Tina Nordströmin, valmistama (aivan niin!) ja elinkelvottomaksi tuomittava kukkaistytty. Romaanissa kummittelevat niin odotetut ja menetettyt kuin olemattomat, kuvitellut ja kuolleena syntyneet lapset. Tässä vain muutamia ilmeisimpiä. Nämä lapset muodostavat motiiviketjun, jonka voidaan nähdä ilmentävän tekijän henkilökohtaista menetystä.

Jos asiaa halutaan psykologisoida, romaani voidaan nähdä omanlaisenaan surutyönä. Kirjailija itse on todennut, että romaanin voidaan ymmärtää käsittelevän surua edeltävää kriisiä, se on ”kirjoitettu keskellä traumaa” ja on nimenomaan omanlaistaan trauman työstämistä. Näin ollen romaanissa erilaisina variaatioina kummittelevat lapset voidaan nähdä aaveina, jotka keskeneräinen ja vaillinainen surutyö on klassisella freudilaisella tavalla synnyttänyt. Sigmund Freudin mukaan aaveet, demonit ja pahat henget eivät yllättäen ilmennäkään vainajaa, vaan ne syntyvät jälkeensä jääneen projisoitua oman tiedostamattoman vihamielisyytensä vainajaan. Surun ja surutyön tehtävänä on nimenomaan ir-

⁹ Elokuun 2015 loppuun mennessä sarjasta ovat ilmestyneet osat *Jungfrustenen* (2013; suom. *Neitsytkivi*, 2014) ja *Fossildrottning* (2014; suom. *Fossiilivaltijatar*, 2015). Kolmas osa, *Blodssystrarna*, ilmestyy syksyllä 2015.

rottaa ”jälkeenjääneiden muistot ja odotukset kuolleesta” mistä onnistuneen prosessin jälkeen seuraa se, että ”tuska hellittää ja sen mukana myös syyllisyydentunto ja itsesyytökset ja siten myös demonien pelko [–].” (Freud 1989: 80–85; ks. myös Rickels 1988: 16; Keskinen 2010: 96–97.) Tämän pidemmälle en asiaa psykologisoi mutta täydellisesti en voi sitä romaania koskevissa analyyseissa sivuuttaa, onhan kyseessä romaanin kenties merkittävin teema. Luen teosta kuitenkin ensisijaisesti puhtaasti fiktiivisenä teoksena ja keskityn romaanin pintatasoltakin välittyvään teemaan: fiktion maailman perustusten horjuttamiseen ja murentamiseen samoilla keinoin, millä fiktiivinen maailma luodaan: kielen ja kerronta-aktin kautta.

Världens sista romanin lisäksi tutkimusaineistooni lukeutuu myös Sjölinin esikoisromaani *Oron bror*. Mitä tässä tutkimuksessa autofiktiolta edellyttämäni fyysisen tekijän ja henkilökertojan samannimisyyden vaateeseen tulee, *Oron bror* on tämän säännön vahvistava poikkeus, sillä sen päähenkilö-kertoja jää anonyymiksi. Sjölinin esikoinen kiinnittyy kuitenkin tematiikkansa ja kerronnallisten ratkaisujensa puolesta niin oleellisella tavalla sekä luonnollisuutta ja epäluonnollisuutta koskettelevaan että omaelämäkerrallisuuden problematiikkaan, että sitä on mahdoton sivuuttaa. Teoksessa on myös yhteyksiä todellisen tekijän henkilöhistoriaan ja Sjölin on itse kertonut kirjoittaneensa romaanissa omasta veli-suhteestaan (Sydow 2011). Lisäksi *Oron brorin* ja *Världens sista romanin* välillä on havaittavissa tiettyjä yhteyksiä ja vaikka en näitä yhteyksiä käsittelekään, ne motivoivat *Oron brorin* sisällyttämistä tutkimusaineistoon.

Mikäli *Världens sista romanissa* tarkastellaan kielen (ja fiktion) hajoamista ja tuhoutumista, *Oron bror* -romaanissa ollaan päinvastaisen tilanteen edessä: kuinka pieni lapsi oppii kielen ja alkaa kielen avulla hahmottaa omaa identiteettiään ja ympäröivää maailmaa. Romaanissa seurataan kahta pääasiassa vuoroluvuin etenevää kahdelle aikatasolle sijoittuvaa kertomusta. Ensimmäinen kiinnittyy romaanin nykyhetkeen, jossa kaksi veljestä ovat palanneet varhaislapsuutensa kotiseudulle etsimään taloa, jossa ovat aikanaan asuneet. Veljeksistä nuorempi on romaanin päähenkilö ja henkilökertoja. Vaikkei hänellä olekaan varsinaisesti omia muistikuvia ajalta jolloin perhe asui alueella, etäisesti tutut maisemat nostattavat hänen mieleensä sekä aitoja että muiden hänelle kertomista tarinoista muotoutuneita muistoja. Näistä muistoista voidaan katsoa muodostuvan *Oron brorin* toinen, henkilökertojan menneisyyteen sijoittuva linja, jossa nuoreen päähenkilöön viitataan indefiniittisellä *man*-pronominiin. Luenassani tarkastelen tätä kerrontamuotoa omaelämäkerrallisen kerronnan kontekstissa, etenkin sen funktioita sekä kerronnallista ja temaattista potentiaalia suhteessa samankaltaisessa asemassa konventionaalisempaan kolmannen persoonan pronominiin.

Ensisijaisen aineistoni perusteella voidaan tehdä erinäisiä huomioita ja johtopäätöksiä, joihin haluan tässä yhteydessä kiinnittää huomiota. Ensinnäkin tutkimukseni yhtenä tavoitteena on yhdistää useamman Pohjoismaan kirjallisuus-

det sekä eritellä niille tyypillisiä ja niitä mahdollisesti yhdistäviä piirteitä. Kielellisiä rajauksia perustelin jo edellä mutta perusteluja vaatii myös keskittyminen vain muutamiin teoksiin, etenkin kun muistetaan, kuinka laajasta ja pitkään jatkuneesta kirjallisesta ilmiöstä loppujen lopuksi on kyse.

Mitä erilaisiin rajauksiin yleisesti ottaen tulee, niitä on kuitenkin aina tehtävä ja mitä enemmän potentiaalisia kohdetekstejä on, sitä tärkeämpiä ovat huolelliset rajaukset. Yksinomaan muutamien kirjailijain teoksiin keskittymällä pyrin ennen kaikkea luomaan koheesiota työhön, jonka tutkimusasetelma mahdollistaisi työn lähes amebamaisen leviämisen. En väitä, että analysoimani tekstit olisivat edustavimpia mahdollisia esimerkkejä viimeisten viidentoista vuoden aikana julkaistuista autofiktioista. Epäilemättä olen saattanut täydellisesti sivuuttaa koko joukon mielenkiintoisia tapauksia. Lisäksi olen keskittynyt lähes yksinomaan mieskirjailijoiden teoksiin. Olen varsin tietoinen aineistooni mahdollisesti sisältyvistä puutteista ja kritiikinaiheuttajista ja tunnustan, etten voi osoittaa valinnoilleni objektiivista, järkipäistä ja hyvin motivoitua syytä. Olen kuitenkin nähnyt juuri nimenomaan ne tekstit, joita käsittelen, omien intressieni ja tavoitteideni kannalta antoisina ja innoittavina. Ne ovat tarjonneet analysoitavaa materiaalia ja aivan omanlaisiaan näkökulmia erityisiin kerronnallisiin ilmiöihin sekä ennen kaikkea luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden problematiikkaan.

Kirjallisen ilmiön, jota nimitän yksinkertaisesti autofiktioksi, perusteellinen kartoitus osana 2000-luvun pohjoismaista kirjallisuutta jää työssäni epäilemättä pintaraapaisuksi. Näin on siitakin huolimatta, että sisällytän tutkimukseeni myös viittauksia ja lyhyehköjä analyyssejä myös muista kyseisten koordinaattien rajaamalle alueelle sijoittuvista teoksista. Näitä ovat muun muassa Claus Beck-Nielsenin *Claus Beck-Nielsen 1963–2001* (2003), Julia Butschkowin *Apropos Opa* (2009), Jörn Donnerin *Mammuten. Efterlämnade handlingar* (2013), Lyra Ekström Lindbäckin *Tillhör Lyra Ekström Lindbäck* (2012), Annina Holmbergin *Kaiku* (2009), Henrik Janssonin romaanit *Protokollsutdrag från subversiva möten* (2007) ja *Nyckelroman* (2013), Martina Lowdenin *Allt* (2006) Lukas Moodyssonin *Döden & Co.* (2011), Göran Rosenbergin *Ett kort uppehåll på vägen från Auschwitz* (2012), Tuomas Vimmän *Toinen* (2005) sekä ajallisen rajauksen ulkopuolelta Erik Ågrenin *Sårad* (1973). Lisäksi muistutan jälleen, että työni painopiste on narratologisissa kertomuksen luonnollisuutta ja luonnottomuutta purkavissa, ei lajiteoreettisissa tai kirjallisuushistoriallisissa kysymyksissä.

Tutkimusaineistoon liittyen on myös huomattava, että vaikka keskitynkin vain yhteen kirjallisuudenlajiin, aineistoni on varsin heterogeeninen kattaessaan niin painotukseltaan selkeän omaelämäkerrallisia, periaatteessa omaelämäkerrallisia luettavia teoksia kuin ilmeisen seipitteellisiä autofiktioita. Katson tämän moninaisuuden palvelevan tutkimukseni tavoitteita. En puhu työssäni vain ja ainoastaan omaelämäkerrallisesta kirjallisuudesta, vaan kertomakirjallisuudesta yleensä. On totta, että tutkimusaineistosta johtuen omaelämäkerrallisuus ja omaelämäkerralliselle kerronnalle luonteenomaiset piirteet ja keinot ovat työssäni keskeisellä sijalla. On totta myös se, että tarkastelemani kerronnalliset ilmiöt saattavat olla ja joissain tapauksissa ovatkin verrattain marginaalisia

ja ominaisia lähinnä tutkimusaineistooni nousseiden teosten kaltaisille teksteille. En tietenkään halua häivyttää analysoimieni romaanien ainutlaatuisia piirteitä mutta uskon vakaasti, että muun muassa sellaiset kerronnallisiin valintoihin nivellyvät kysymyksenasettelut, joiden kautta omissa luennoissani lähestyn tutkimiani tekstejä, ovat valideja, luettiin mihin tahansa genreen lukeutuvaa kirjallisuutta tahansa. Oletan myös, että kyseisten kerrontakeinojen lukeminen nimenomaan tiettyä varsin omintakeista ja kiistanalaista kirjallisuudenlajia vasten auttaa myös ymmärtämään sekä kyseisen genreen ominaislaatuja ja monimuotoisuutta sekä sitä, miksi ja miten todellinen kirjailija tekee omasta persoonastaan ja elämästään fiktiota.

Lopuksi haluan nostaa esille ensisijaisia kohdetekstejä käsittelevän aikaisemman tutkimuksen, tarkemmin sanoen sen vähäisyyden. Knud Romeria lukuun ottamatta kirjailijat, joiden tuotantoon työssäni ensisijaisesti keskityn, ovat olleet varsin tuotteliaita ja debytoineet joko jo 1990-luvun lopulla tai heti 2000-luvun alussa. Heidän tuotantaan ei kuitenkaan ole toistaiseksi juurikaan tutkittu, poikkeuksena Knausgårdin etenkin sivumäärällisesti huomattavan laaja tuotanto.

Gaute Heivollin *Før jeg brenner ned* -romania käsittelevässä maisterintutkielmassaan Sigurd Myhre toteaa, ettei ole tietoinen laajemmasta Heivollin tuotantoa tai kirjailijuutta käsittelevästä tutkimuksesta (Myhre 2012: 3). Oman kirjoitukseni mukaan tilanteessa ei ole muutaman vuoden aikana juuri tapahtunut muutosta. Myhren tutkielman ”*En mosaikk av virkelighet og diktning.*” *Gaute Heivolls litterære selvforestilling i romanen Før jeg brenner ned (2010)* teoreettinen viitekehys perustuu Haarderin performatiiviseen biografismiin ja Behrendtin kaksoissopimukseen. Hän tarkastelee toden ja seipitteen sekä omaelämäkerrallisen ja elämäkerrallisen aineksen suhdetta ja merkityksiä romaanissa sekä erityisesti sitä, kuinka Heivoll tällaisen kirjallisen hybridin myötä rakentaa omaa kirjailija-identiteettiään. (Myhre 2012.) Heivollin *Himmelarkivet*-romaanista ja sen dokumentaarisen kertomuksen rakentumisessa hyödynnetyistä valinnoista ja metodeista on kirjoittanut Nora Simonhjell artikkelissaan ”*At skrive fra torturbødlens stol. Om forfatterens valg og metoder i Gaute Heivolls Himmelarkivet*” (2011).

Etenkin tanskalaiset tutkijat ovat olleet kiinnostuneita itsen kirjallisesta esittämisestä sekä toden ja seipitteen rajankäynnistä. Knud Romerin *Den som blinker er bange for døden* mainitaankin useissa aiheita käsittelevissä tutkimuksissa ja artikkeleissa ja se liitetään kiistatta Pohjoismaissa vallitsevaan omaelämäkerrallisen kirjoittamisen perinteeseen (esim. Haarder 2010; Handesten 2010; Mønster 2010; Nielsen 2011c; Søndergaard 2012.). Jo mainitsemani Leif Søndergaard ottaa artikkelissaan ”*Fictional and Factual Discourse in Narratives – and the Grey Zone Between*” (2012) Romerin yhdeksi esimerkkitapaukseksi toden ja seipitteen rajankäynnistä tanskalaisessa nykykirjallisuudessa. Toistaiseksi kattavin esitys Romerin teoksesta löytynee kuitenkin jälleen akateemisten opinnäytteiden joukosta. Louise Helstrup Guldager on tarkastellut Romerin ja Jørgen Lethin romaaneita maisterintutkielmassaan *Litterære lystløgnere: om iscenesættelsen af erindring og subjekt hos Jørgen Leth og Knud Romer* (2009).

Sen sijaan oman työni keskeisimpien kirjailijoiden, Daniel Sjölinin ja Peter Sandströmin, tuotantoa käsittelevää tutkimusta ei havaintojeni mukaan ole periaatteessa lainkaan – poisluettuna oma pro gradu -tutkielmani, jossa keskityn Sjölinin *Världens sista romaniin*, sekä *Oron broria* ja *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanien käsittelevät artikkelini, jotka kaikki olen osittain sulauttanut väitöstutkimukseeni (Marttinen 2011; 2013; 2014). Sandström sentään mainitaan sekä Tuva Korsströmin suomenruotsalaisen nykykirjallisuuden historiikissa *Från Lexå till Glitterscenen* (2013) että Mika Hallilan, Yrjö Hosiaisluoman, Sanna Karkulehdon, Leenä Kirstinän ja Jussi Ojajärven toimittaman *Suomen nykykirjallisuuden* ensimmäisessä osassa (ks. Koivisto 2013), mutta, mitä henkilökohtaisesti pidän hämmentävänä, Sjöliniä ei mainita edes nimeltä muutoin kattavan *Litteraturens historia i Sverige* -teoksen tuoreimmassa vuonna 2009 päivitettyssä viidennessä laitoksessa.

Sitä, kuinka merkittäviä nimiä tutkimani kirjailijat tulevat kirjallisuushistoriallisesti olemaan, on mahdotonta sanoa. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö heidän tuotantoaan olisi perusteltua tutkia jo nyt, samassa historiallisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa kuin missä he ovat teoksensa kirjoittaneet. Ajallinen etäisyys tutkimuskohteisiin auttaa kenties hahmottamaan tekstien merkitystä laajemmassa kontekstissa ja osana laajempaa kokonaisuutta. Katson kuitenkin, että teokset heijastelevat oleellisella tavalla nimenomaan omaa kirjoitusajankohtaansa ja että niiden merkitys muodostuu osaltaan nimenomaan suhteessa siihen. Merkittäväksi muotoutuukin tällöin juuri se, miten tekstit omassa ajassaan lukijalle avautuvat.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Työni on mahdollista asemoida kahdelle teoreettiselle kentälle, narratologiselle ja genreteoreettiselle. Korostan kuitenkin edelleen, että työn painopiste on kertomusteoreettisissa kysymyksenasetteluissa, joita lähestyn, deskriptiivisen poetiikan hengessä, kaunokirjallisten teosanalyysien kautta. Koska käsittelen tutkimuksessani useita erilaisia kerronnallisia keinoja ja elementtejä, työni teoreettisen työkalupakin sisältö on varsin runsas. Työni rakentuukin siten, että poimin ja käsittelen kulloinkin tarvittavan ja relevantin teoreettisen ja terminologisen välineistön sekä aiheeseen liittyvän keskustelun silloin kun niitä tarvitaan, kunkin analyysiluvun yhteydessä. Teoria siis kumuloituu tutkimuksen edetessä. Kaiken teorian kokoaminen yhteen ainoaan lukuun on niin yksittäisten analyysien kuin kokonaisuudenkin kannalta ymmärrettävästi epäedullinen ja verrattain huonosti toimiva ratkaisu. Katson kuitenkin aiheelliseksi luoda tulevia analyyseja taustoittavan teoreettisen viitekehysten, joka paitsi sitoo yksittäiset analyysiluvut toisiinsa, myös kontekstualisoi ja motivoi tutkimustani kokonaisuutena.

Artikkelikokoelman *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (2009) laajassa esipuheessa Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby ovat esitelleet siirtymää klassisesta narratologiasta narratologian jälkiklassiseen vaiheeseen, näiden kertomuksen tutkimuksen vaiheiden keskeisimpiä suuntaviivoja ja painoituksia sekä joiltakin osin myös Suomessa 2000-luvulla tehtyä narratologista tutkimusta (Hägg, Lehtimäki & Steinby 2009; ks. myös Hatavara, Lehtimäki & Tammi 2010).¹⁰ Kertomuksen teoriassa ei Häggin, Lehtimäen ja Steinbyn toimittaman antologian ilmestymisen jälkeen ole tapahtunut tieteenalaa perusteita järjestyttävää murrosta. On tietenkin aiheellista kysyä, voiko kirjallisuustieteen kaltaisella tieteenalalla koskaan näin suoranaisesti tapahtuakaan, mutta yhtenä nykynarratologian kannalta merkittävänä virtauksena voidaan toki pitää epä-

¹⁰ Viimeaikaisesta kotimaisesta tutkimuksesta on erityisesti mainittava epäluonnollisen narratologia kansainväliseen ydinjoukkoon kuuluvan Maria Mäkelän väitöskirja *Ulkoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisen haasteena* (2011). Vaikka en analyyseissäni Mäkelään juuri tukeudukaan, tutkimuksessaan hän on tehnyt erinäisiä teoreettisia huomioita, jotka ovat olleet kantavia tai innoittavia ajatuksia myös oman työni kannalta.

luonnollisen narratologian nousua 2010-luvun vaihteessa. Vaikkei narratologian historian perusteellinen selvitys tässä yhteydessä olekaan tarpeen, teen kuitenkin työtäni taustoittaakseni lyhyen yhteenvedon sen kehityksestä. Tämän jälkeen käsittelem tarkemmin tutkimukseni perustan muodostavien epäluonnollisen ja luonnollisen narratologian lähtökohtia, niiden keskinäistä suhdetta ja niihin liittyvää keskustelua. Lopuksi luon katsauksen omaelämäkerran, omaelämäkerrallisen fiktion ja autofiktion teorioihin.

2.1 Luonnollisuus ja epäluonnollisuus kertomuksissa ja kertomuksen teoriassa

2.1.1 Klassisesta narratologiasta jälkiklassisiin kertomusteorioihin

Tutkimuksessaan *Grammaire du Décameron* (1969) Tzvetan Todorov esittää, että kertomuksen tutkimuksen olisi kiinnitettävä huomionsa tekstin pintatason sijaan kertomuksia ja kerrontaa sääteleviin universaaleihin, loogisiin ja strukturaalisiin ominaisuuksiin. Hän nimeää tieteenalan, joka tällaisia ominaisuuksia tutkisi, *narratologiaksi* ("narratologie"). Todorovin esitys on siis omalla tavallaan profetiaallinen; tässä vaiheessa kyseessä oli vasta kehittymässä oleva kirjallisuustieteen osa-alue. Sittemmin narratologian klassiseksi määritellyn vaiheen katsotaan kestäneen 1960-luvulta 1980-luvun alkuun sen kultakauden ajoittuessa 1970- ja 80-lukujen taitteeseen. Tällöin muun muassa julkaistiin useita uraauurtavia tutkimuksia ja samalla sana *narratologia* tutkimusala määrittävänä käsitteenä alkoi vakiintua tutkimuksiin myös otsikkotasolle. Klassisen narratologian taustalla vaikuttavat muun muassa saksalainen kertomusteoria (Erzähltheorie, Erzählforschung), venäläinen formalismi sekä angloamerikkalainen näkökulmatutkimus, uskriteikki ja retorinen kirjallisuudentutkimus, joiden lisäksi semiotiikan ja (ranskalaisen) strukturalismin vaikutus narratologian kehitykseen on ilmeinen. Klassista narratologiaa onkin kutsuttu myös strukturalistiseksi narratologiaksi, mikä osaltaan kuvaa narratologian pyrkimystä muodostaa univeraaleja kerronnan rakenneperiaatteita ja sääntöjärjestelmiä. (Meister 2011; Herman 2005/2008.)

Roland Barthes on tähdentänyt, että narratologian tutkimuskohteena oleva kertomus on läsnä elämän ja taiteen jokaisella osa-alueella; se on maailmanlaajuinen, historialliset periodit ja kulttuurit läpäisevä ilmiö. Kertomuksen muodot ja esittämisen tavat ovat moninaiset. Kertomuksia voidaan esittää sekä verbaalisin että visuaalisin keinoin, niitä ovat kaikki legendoista ja myyteistä epiikkaan ja draamaan, taidemaalauksista sarja- ja elokuvaan. (Barthes 1977: 79.) Klassinen narratologia on kaikenlaisten kertomuksen ja kertomuksen yleisten ja universaalien rakenteiden tutkimusta, joka kuitenkin on perinteisesti operoinut yksinomaan kirjallisuudentutkimuksen kentällä keskittyen ensisijaisesti kauno-kirjallisiin kertomuksiin. Tieteenalaan tavallisesti yhdistettyjä määreitä, joiden johdosta klassista narratologiaa on myös kritisoitu, ovatkin juuri tekstikeskei-

syys, epähistoriallisuus, kontekstuaalisten seikkojen huomiotta jättäminen ja synkronisuus, deduktiivisuus sekä pyrkimys binaarisiin kategorisointeihin ja yleispätevyyteen. Strukturalistisen kielitieteen teoriat ovat toimineet sekä metaforana että mallipohjana klassisen narratologian deskriptiivisille tavoitteille. Mielenkiinto on kohdennettu ennen kaikkea kerrontateknisiin kysymyksiin, kerronnallisiin rakenteisiin ja kertojahierarkioihin, mitä kautta on haluttu luoda yleispätevää käsitteistöä ja malleja, joiden avulla kertomuksia voidaan analysoida.¹¹ Analyttinen ja deskriptiivinen ote ei kuitenkaan ole täydellisen irrallaan tekstin tulkinnasta: nimenomaan kaunokirjallisten tekstien analysointi, niiden tulkinta, tuottaa uutta ja muokkaa olemassa olevaa teoriaa, mikä puolestaan johtaa entistä hienosyisempiin teosanalyysiin, ja niin edelleen. (Herman 2005/2008: 573–574; Barthes 1977: 82; Mäkelä 2011: 22–24.)

Pyrkimys muodostaa universaaleita kertomusta määrittäviä sääntöjärjestelmiä johtaa väistämättä siihen, että klassinen narratologian teoretisoinnit on sidottu kertomusten yleisiin ja konventionaalisiin elementteihin ja esitystapoihin (ks. Hägg 2010: 126). Tämä on hyvä muistaa myös epäluonnollisen narratologian projektin taustoja ja tarkoitusperiä kartoitettaessa. Juuri klassisen narratologian konventiosidonnaisuus voidaan näet nähdä yhtenä syynä sille, miksi epäluonnollisen narratologian kiinnostuksen kohteet eivät asetu klassisen narratologian malleihin: paradigmahan kiinnittää huomionsa usein nimenomaan marginaalisiin, sekä konventioita että mimeettisyyttä vastustaviin piirteisiin.

Kun katsotaan sitä, millaiseen suuntaan narratologia on klassisen ja strukturalistisen kautensa jälkeen kehittynyt, on huomattava, ettei klassisenkaan narratologia ole lähestynyt kertomusta yksinomaan yhdestä tietyistä ja rajoitetusta perspektiivistä. Artikkelissaan "Narratology or Narratologies?" Ansgar Nünning esittää, että klassisesta narratologiasta voidaan erottaa neljä päävarianttia: semanttinen narratologia, kertomukseen orientoitunut narratologia, diskurssinarratologia ja retorinen (tai pragmaattinen) narratologia (Nünning 2003: 246). Jälkiklassisessa vaiheessaan narratologia ei ole näinkään yhtenäinen ja yksinomaan kertomukseen kiinnittynyt tutkimussuuntaus, vaan ennemmin kattokäsite laajalle ja jatkuvasti kasvavalle joukolle erilaisia paradigmoja, "monitieteinen ja monialainen keskustelukenttä" (Steinby 2009: 79). Tähän moninaisuuteen viittaa myös yhden varhaisen jälkiklassisia lähestymistapoja yhteenko koavan antologian, David Hermanin toimittaman *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1999) otsikko.¹²

¹¹ Kielitieteen vaikutus näkyy ilmeisimmillään esimerkiksi Todorovin ja Genetten tavoissa hyödyntää tutkimuksissaan kieliopillisia kategorioita. Todorov rinnastaa kertomuksen toimijat ja agentit substantiiveihin, tapahtumat verbeihin ja ominaisuudet adjektiiveihin, Genette puolestaan erittelee kerrontaa soveltamalla aikamuodon ("tense"), tapaluokan (modus, "mood") ja (verbin) päaluokan (verbigenus, "voice") kategorioita. (Herman 2005/2008: 274.)

¹² Herman on myös tutkija, joka lanseerasi määreen *jälkiklassinen* ("postclassical"), erotuksena paitsi klassisesta myös jälkistrukturalistisesta narratologiasta. Määre tuli tunnetuksi Hermanin toimittaman *Narratologies*-kokoelman myötä mutta ensimmäisen kerran Herman oli itse asiassa käyttänyt sitä jo artikkelissaan "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology" (1997).

Jälkiklassisen narratologian kentän verrattain kokonaisvaltainen laajentuminen heijastelee jo 1980-luvulla kertomuksen tutkimuksessa virinneitä pyrkimyksiä yhtäältä laajentaa narratologisten teorioiden sovelluskenttää kirjallisuustieteen ulkopuolelle, toisaalta tuomaan kertomuksen tutkimukseen uusia teorioita, käsitteitä, konsepteja ja metodeja muilta tieteenaloilta. Voidaan puhua niin sanotusta kerronnallisesta, tai narratiivisesta, käänteestä ("narrative turn"); kertomuksesta on muotoutunut metafora, jota on mahdollista soveltaa mitä erilaisimmissa konteksteissa ja diskursseissa. Samalla voidaan myös huomata, että jälkiklassisessa vaiheessa termiä narratologia ei enää tule ymmärtää sen tarkkarajaisessa alkuperäismerkityksessä, vaan huomattavasti laajemmassa mielessä enemmän tai vähemmän synonyymisenä kertomuksen tutkimuksen tai kertomusteorian ("narrative theory") kanssa (esim. Herman 1999: 27 viite 1; Nünning 2003: 240; Palmer 2004: 16).

Erilaisia tapoja hahmottaa jälkiklassisen narratologian monimuotoisuutta ovat esitelleen muun muassa Herman (1999: 27–28 viite 2), Nünning (2003: 249–255) sekä Alber ja Fludernik (2010: 7–15). Vaikka luokittelut ovat pääpiirteisään yhteneväisiä, niistä voidaan havaita kertomusteorian kentällä 1990-luvun lopun jälkeen tapahtunut kehitys. Mielenkiintoinen joskaan ei niin tähdellinen huomio tässä yhteydessä on, että kun Fludernik julkaisi "luonnollisen" narratologiansa perusteet, narratologia ei ollut vielä varsinaisesti edennyt jälkiklassiseen vaiheeseensa. Sen sijaan epäluonnollinen narratologia, yhtenä tuoreimmista kertomuksen tutkimuksen suuntauksista, on leimallisesti jälkiklassisen ajan tuotos. Yhteistä Hermanin, Nünningin sekä Alberin ja Fludernikin jaotteluille on myös monitieteisyyden sekä historiallisten, sosiaalisten ja yhteiskunnallisten kontekstien painottaminen, toisin sanoen sen huomioiminen, miten, missä ja miksi kertomuksia tuotetaan ja luetaan. Klassisen narratologian puhtaan kerrontateknisistä kysymyksistä on siis siirrytty tarkastelemaan kertomusten yleisempiä merkityksiä sekä tapoja, joilla kertomusten avulla ja niiden kautta hahmotetaan maailmaa.¹³ Klassisen narratologian välineistöä ei toki ole täysin hylätty, vaan sitä on pyritty arvioimaan ja määrittelemään uudestaan, mikä näkyy esimerkiksi monissa epäluonnollisen narratologian piirissä tehdyissä tutkimuksissa.

Esitellessään oman huomattavan monimuotoisen luokittelunsa Ansgar Nünning on korostanut, ettei eri paradigmojen tai lähestymistapojen välille voi aina tehdä selkeitä eroja ja osaltaan tämän takia jotkin hänen erittelemistään narratologioista eivät muodosta suoranaisesti selkeitä ja erillisiä suuntauksia, vaan enemmän yhdistelmiä erilaisista tavoista lähestyä kertomusta (Nünning 2003: 248). Näkemys on kannatettava ja sovelluskelpoinen myös laajemmassa katsannossa: tietty paradigma voi yksinäänkin tarjota kelvolliset välineet kertomuksen analysointiin mutta kun käyttöön otetaan useamman paradigman tarjoamat käsitteet ja metodit, kertomusta on mahdollista avata huomattavasti monipuolisemmin. Katson, että tätä tarkoitusta palvelee myös "luonnollisen" ja epäluonnollisen narratologian yhdistäminen tässä tutkimuksessa.

¹³ Klassisen ja jälkiklassisen narratologian painotuksista ja niiden eroista esim. Nünning 2003: 243–244.

2.1.2 ”Luonnollinen” narratologia

Teoksensa *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) esipuheessa Monika Fludernik määrittelee urauurtavan tutkimuksensa kunnianhimoiseksi tavoitteeksi klassisen narratologian ja muiden perinteisten kertomusteorioiden radikaalin uudelleenkäsitteellistämisen ja uuden kokonaisvaltaisen paradigman luomisen (Fludernik 1996: xi). Hän esittelee narratologisen mallin, jonka perustana on ajatus luonnollisesta kertomuksesta ja kognitiivisten parametrien soveltamisesta kertomuksentutkimukseen.¹⁴

Mallissaan Fludernik tekee eroa perinteisiin juonen ja tapahtumien merkitystä painottaviin narratologisiin teorioihin ja kertomus-määritelmiin ottamalla kertomuksen prototyyppiä niin sanotusti ”luonnollisen”, tosimaailman suullisen, spontaanin ja kokemuksellisen keskustelumuotoisen kertomuksen¹⁵ (Fludernik 1996: 13–14). Hänen luonnollisuus-käsityksensä perusta on kolmella taholla: ensinnä kognitiivissa kielitieteessä, toiseksi labovilaisessa luonnollisten ja reaaliaimailmassa esiintyvien keskustelumuotoisten kerrontatilanteiden diskurssianalyysissä ja kolmanneksi Fludernik on omaksunut Jonathan Cullerin (1975) *luonnollistamisen* (”naturalization”) ajatuksen. Culler viittaa luonnollistamisella tapaan, jolla tekstuaaliset ja semanttiset outoudet voidaan esimerkiksi entuudestaan tunnettua käsitteistöä soveltamalla tehdä ymmärrettäviksi ja luettaviksi. Fludernik ei miellä luonnollistamista täysin samassa merkityksessä kuin Culler, vaan, kuten jo aiemmin todettu, viittaa luonnollistamisella tapaan, jolla ei-luonnolliset tarinankerrontatilanteet muuntuvat ymmärrettäviksi, tutuiksi ja odotuksenmukaisiksi kognitiivisiksi peruskategorioiksi. (Fludernik 1996: 17–19.)

Fludernik määrittelee kertomuksen yksinkertaisimmillaan ”tarkoitukseksi kuvata inhimillistä tajuntaa” (Fludernik 2010: 20). Hän liittää luonnollisuuden kiinteästi *inhimilliseen ruumiillisuuteen* (”human embodiedness”) ja oleellista hänen mallissaan on *kokemuksellisuus* (”experientiality”) – jonkinlainen inhimillinen, samastuttava tarttumapinta, kertomuksen kyky herättää lukijassa tunteita ja elämyksiä. ”Luonnollisen” narratologian määritelmän mukaan kertomus voi olla kertomus ilman selkeää syysuhteisiin perustuvaa juonta mutta ei ilman antropomorfin kokijaa jollakin kerronnallisella tasolla. Fludernik ei tietenkään sulje lineaariseen ja loogiseen juoneen perustuvia, klassisen narratologian kertomuksen prototyyppinä pitämiä kertomuksia täysin mallinsa ulkopuolelle, vaan näkee ne kerronnan nolla-asteena. Painottaessaan kokemuksellisuutta ”luonnollisen” narratologia painottaa kertomusten väistämätöntä seipitteellisyyttä (fiktiivisyyttä) mutta marginalisoi juonen merkityksen. Tämän johdosta Fludernikin nar-

¹⁴ Fludernik on laajentanut ja tarkentanut malliaan useassa yhteydessä (esim. Fludernik 2000; 2001a; 2003; 2010). Suomeksi sekä Fludernikin teosta että hänen alkuperäisteoriansa yleislinjoja on seikkaperäisesti esitelty Leena Kirstinä artikkelisati ”luonnollista narratologiaa” (2000).

¹⁵ Fludernikin valinta kertomuksen prototyyppiä on epäilemättä perusteltu mutta samalla on muistettava, että reaaliaimailman luonnollisten kerronta- ja kommunikatiotilanteiden ensisijainen funktio on tiedon välittäminen. Kaunokirjallisilla teoksilla ja fiktiivisillä kertomuksilla sen sijaan on myös muita arvoja ja funktioita, jotka vaikuttavat paitsi siihen, mitä kerrotaan, myös tapoihin, joilla kerrotaan.

ratologista mallia voidaan soveltaa myös juonettomiin kertomuksiin. (Fludernik 1996: 13, 311.)

”Luonnollisen” narratologian perustana on neljä kognitiivisiin parametreihin perustuvaa kerronnallisen viestinnän tasoa. Esitekstuaalinen **ensimmäinen taso** perustuu niihin kognitiivisiin prosesseihin, joihin inhimillinen kanssakäyminen perustuu. Voidaan puhua luonnollisesta kokemisesta. Pyrkinessämme ymmärtämään esimerkiksi toiminnan päämääräsuuntautuneisuutta tai kanssaihmissen tunteita ja motivaatioita, hyödynnämme erilaisia kognitiivisia skeemoja tai skriptejä. Perusoletus ”luonnollisessa” narratologiassa on, että sovelamme tätä lukiessamme ja tulkitessamme kaunokirjallisia kertomuksia, niiden maailmoja ja toimijoita.

Toinen taso on tekstuaalinen ja määrittää sitä, miten kokemus saa tarinan muodon. Kokemus voi välittyä viiden kognitiivisen perusskeeman (t. -kehysten), TOIMINNAN, KERTOMISEN, KOKEMISEN, REFLEKTOINNIN tai NÄKEMISEN skeeman, kautta. TOIMINNAN skeema voidaan sijoittaa myös kerronnallisen viestinnän ensimmäiselle tasolle. Sen kautta pyritään hahmottamaan päämääräsuuntautunutta toimintaa ja tapahtumasarjoja kokonaisuutena ja kokonaisvaltaisesti. Toisin sanoen TOIMINNAN skeema ei välitä niinkään sitä, miten kerrotaan, vaan sen, mitä kerrotaan. Tapahtumasarjat ja toimijoiden reaktiot niihin muodostavat kokemuksellisuuden ytimen, joka on sijoitettavissa tarinankerronnan tuttuutta korostavaan kertomisen skeemaan. Kertomuksen kokemuksellisuuteen liittyy välittömästi myös henkilöhahmon tajuntaan kiinnittynyt ja sen kautta välittyvä KOKEMISEN skeema. Yhtä lailla kokemuksellisuutta heijastelee myös REFLEKTOINNIN skeema, jonka kautta suodattuu sisäänpäin kääntynyt, kokemuksia arvioiva kerronta. Viidenneksi NÄKEMISEN skeema voidaan palauttaa silminnäkijäkertomuksiin ja sen kognitiivinen malli voidaan konkretisoida tapahtumia paikan päällä seuraavan havainnoijan muodossa. Näiden kognitiivisten perusskeemojen perusteella voidaan erottaa neljän luonnollisen kertomuksen perustyyppiä: TOIMINNAN skeemaan perustuvat *ei-kokemukselliset* kertomukset, KERTOMISEN ja KOKEMISEN skeemat yhdistävät, joko henkilökohtaiseen tai epäsuoraan kokemukseen perustuvat *kokemukselliset* kertomukset, NÄKEMISEN skeemaa hyödyntävät *todistajakertomukset* sekä REFLEKTOINNIN skeemasta juontava *kerronnallinen kommentointi*.

Kerronnallisen viestinnän **kolmannella tasolla** pyritään hahmottamaan erilaisia luonnollisia tarinankerrontatilanteita ja kerronnan tapoja. Kaksi ensimmäistä tasoa ovat universaaleja mutta kolmas taso on sidoksissa kulttuuriin. Kulttuuri vaikuttaa paitsi kertomisen konventioihin, myös esimerkiksi käsityksiin kirjallisuudenlajeista ja tapoihin tulkita kertomuksia. **Neljäs taso** käsittää käytännössä sen prosessin, jossa lukija kolmea muuta tasoa hyödyntämällä koostaa kertomuksen, kerronnallistaa sen. Neljännellä tasolla tapahtuu myös kertomuksiin mahdollisesti sisältyvien luonnottomien tai outojen piirteiden ymmärrettäväksi tekeminen, eli niiden luonnollistaminen. (Fludernik 1996: 43–46; 2010: 18–21.)

”Luonnollisessa” narratologiassa *kerronnallisuus* (”narrativity”) ei siis ole riippuvainen selkeästä loogisesta juonesta tai tapahtumista, vaan ensisijaisesti siitä, että kerrotuilla tapahtumilla on kertojalleen emotionaalinen merkitys. Kertomuksella on aina oltava jonkinlainen ”pointti”, toisin sanoen syy tai idea, minkä takia kertomus ylipäätään on kertomisen arvoinen. Kertomuksen vaikuttavuus perustuu nimenomaan sen ideaan. Hieman toisin sanoen ”luonnollinen” kertomus on välitettyä kokemuksellisuutta. Toisaalta kerronnallisuus ei myöskään ole kertomukseen sisäänrakennettu ominaispiirre, vaan lukijan siihen liittävä ominaisuus. Kerronnallistamisprosessissa lukija pyrkii kerronnallisen viestintän tasoja hyödyntämällä muodostamaan lukemastaan reaali maailman kehyksissä mielekkään, ymmärrettävän ja johdonmukaisen kokonaisuuden. (Fludernik 1996: 12–13, 45; 2010: 18, 20.)

Vasta lukija tekee kertomuksesta kertomuksen, joten kertomuksen tulee tarjota lukijalle jonkinlainen inhimillinen tarttumapinta (vrt. Alber 2009: 93–94). Vastaavanlaista ajatusta voi soveltaa myös kertomukselta odotettuun ideaan. Fiktiiviset kertomuksethan eivät aina paljasta ydinsisältöään ja -ajatustaan suoraan. Luonnollisia kerrontatilanteita motivoi usein se, että menneisyydessä on tapahtunut jotain kertomisen arvoista, kyseisellä tapahtumalla on kertojalleen merkitys, jolla hän jo lähtökohtaisesti motivoi kertomansa. Vaihtoehtoisesti tosielämän kertomuksilla on tiedonvälitysfunktio. Reaali maailmassa kerronta on siis lähestulkoon poikkeuksetta retrospektiivistä. Kertomakirjallisuuden tarinat kehittyvät tähän suhteutettuna jokseenkin takaperoisesti: ne eivät tavallisesti ala oman motivaationsa suoranaisella paljastamisella. Vaikka kertomus olisikin retrospektiivinen, kuten etenkin ensimmäisessä persoonassa kerrotut kertomukset hyvin usein ovat, kerronta-akti on lähtökohtaisesti suuntautunut eteenpäin ikään kuin kertoja ja henkilö hahmo eivät tietäisi mitä tuleman pitää. Fiktiiviset kertomukset eivät siis alusta alkaen selvä- ja suorasanaisesti kerro siitä, mistä ne loppujen lopuksi kertovat. Lars-Åke Skalin onkin artikkelissaan ”How Strange Are the ‘Strange’ Voices of Fiction” (2011) esittänyt että muun muassa tällaisesta ”sokeasta kehityksestä” juontava *outous* on kertovan fiktion luonnollinen ja jopa välttämätön ominaisuus. (Skalin 2011: 105–106.) Hän näkee myös, että jotta voisimme todella ymmärtää kertomuksia, jotka tavallisesti nähdään luonnollisen kertomuksen representaatioina (kuten fiktiiviset omaelämäkerrat tai muistelmat), niitä pitäisi ajatella ”idiotin kertomina”; tällaiset kertomukset eivät suorasanaisesti esitä niitä jäsentävää motivaatiota, eikä niitä osaltaan juuri motivaation puutteen vuoksi voida kitkatta sijoittaa luonnollisten kerrontatilanteiden taustalla tavallisesti olevaan retoriseen formulaan ”joku kertoo jollekulle toiselle tietystä syystä, että jotain on tapahtunut”. (Skalin 2011: 115–116.)

Pointin tai motivaation pimittäminen ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö fiktiivisellä kertomuksella olisi sitä. Oli kertomus kuinka hajanainen ja vaikeaselkoinen tahansa, lukijalla on halu saada tietää, mistä siinä on kyse, mitä teos merkitsee. Joten, mikäli kerronnallisuus on ominaisuus, jonka lukija on kertomukseen liittänyt, niin ikään kertomuksen idean osoittaminen jää viime kädessä lukijan tehtäväksi, se edellyttää lukijan tulkintaa. Fludernikin kognitiiviset tasot ja skeemat on kuitenkin ymmärrettävä pikemminkin luentaa ja tulkintaa

täydentävinä ja tukevina, ei niitä ohjailevina keinoina. Niiden kautta voidaan esimerkiksi selittää se, kuinka lukija ymmärtää fiktiivisten mielten toimintaa ja täydentää kertomukseen jääviä aukkoja (Palmer 2004: 47). Vaikka Fludernik malliin sisältyykin niin yleismaailmallisia kuin kulttuurisidonnaisia elementtejä, lukijan tulkinnat perustuvat kuitenkin hänen henkilökohtaisiin kognitiivisiin lähtökohtiinsa, joita nämä opitut mallit täydentävät.

Periaatteessa kertomuksen ja kerronnallisuuden ankkuroiminen inhimilliseen kokemukellisuuteen ja ruumiillisuuteen tarkoittaa sitä, että omalla tavallaan kaikki kertomukset ovat aina "luonnollisia" (Ronen 1997: 647; Alber 2002: 58). Vaikuttivat kertomukset kuinka oudoilta, mahdottomilta tai luonnottomilta tahansa, ne ovat aina inhimillisen tekijän tuottamia ja tämän takia niissä on aina väistämättä myös inhimillinen pohjavire. Se, mitä kerrotaan ja miten kerrotaan, on viime kädessä palautettavissa todellisen, fyysisen tekijän kognitioon ja mielikuviutukseen. Ja vaikka tekijä kykenisikin tuottamaan kertomuksen, jolla ei (näennäisesti) ole minkäänlaista kosketuspintaa reaali maailmaan ja "luonnollisen" kertomuksen premisseihin, viimeistään lukija tuo kertomuksen inhimillisyyden ja kokemukellisuuden piiriin tulkitessaan ja pyrkiessään ymmärtämään sitä. Inhimillisen kokemuksen nostaminen keskeiseksi "luonnollista" kertomusta ja kerronnallisuutta määrittäväksi tekijäksi on sikäläkin kyseenalainen, että ihminen kykenee tarkastelemaan ja analysoimaan todellisuutta ympärillään ainoastaan omasta inhimillisestä ja omaan kokemukseen sidotusta perspektiivistään. Ihmisellä on varsin luontainen taipumus inhimillistä ei- ja epäinhimillisiä olentoja (esim. Bernaerts et al. 2014: 70), esimerkiksi eläinten eleitä ja käytäytymistä tulkitaan monesti samaan tapaan kuin kanssaihmissä tulkitaan, vaikka epäilemättä itse kukin ymmärtää myös sen, että eläinten toimintaa säätelevät aivan eri tarpeet ja periaatteet kuin ihmisten vastaavia.

Artikkelissaan "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered" (2002), yhdessä tärkeimmistä epäluonnollisen narratologian taustalla vaikuttaneista artikkeleista, Jan Alber näkee "luonnollisessa" narratologiassa kaksi merkittävää ongelmaa. Ensimmäinen näistä on juuri kerronnallisuuden määrittely kokemukellisuuden kautta, toinen Fludernikin pyrkimys kokonaisvaltaiseen malliin. Ensinnäkin, mikäli kokemus tai kokemukellisuus otetaan kertomusta tai kerronnallisuutta määrittäväksi tekijäksi, esimerkiksi sinänsä huomattavan oleellisen eron tekeminen kertovaan fiktion ja lyriikkaan on jotakuinkin mahdotonta. Juuri tämän eron kannalta oleellisia ovat Fludernikin teoriassaan marginalisoimat kategoriat, kuten juoni, toiminta ja henkilö hahmot sekä tosimaailman kehukset. (Alber 2002: 66, 68–69.) Sen sijaan pyrkimyksessä kokonaisvaltaisuuteen Alber näkee ongelmalliseksi sen, että tämän tavoitteen saavuttamiseksi kertomus on määriteltävä verrattain väljästi. Tämä puolestaan johtaa Alberin mielestä siihen, että koko kertomuksen käsitteestä tulee merkityksetön, "mitä enemmän termi pitää sisällään, sitä vähemmän se merkitsee". (Alber 2002: 69.) Oikeastaan sama määrittelyyn liittyvä ongelma koskee mitä tahansa muuta teoreettista käsitettä. Mitä kattavammaksi tietyn käsitteen merkityspiiri määritellään, sitä ongelmallisempaa ja monitul-

kintaisempaa sen soveltaminen yhteen spesifiin tekstiin on. Samalla juuri tämä monitulkintaisuus tekee käsitteistä omalla tavallaan käyttökelpoisia. Puhuttaessa esimerkiksi kaikkitietävästä tai epäluotettavasta kertojasta, kaikki tietävät, minkälaisesta kertojahahmosta suurin piirtein on kyse. Kertomuksentutkijoiden osalle jää osoittaa se, mistä näissä ilmiöissä on kyse, miten ne tiettyssä tekstissä ilmenevät.

2.1.3 Epäluonnollinen narratologia

Varsin hiljattain Alber on muistuttanut siitä, kuinka ”epäluonnollisuutta on kaikkialla ja kertomuksen teorian on aika hyväksyä se” (Alber 2012: 189). Vaikkei varsinaisesta epäluonnollisuudesta olekaan puhuttu, se, mihin Alber viittaa, on kertomusteoriassa toki noteerattu viimeistään 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa, jolloin ilmestyivät Brian McHalen tunnetut postmodernistitutkimukset (McHale 1987; 1992a) sekä Werner Wolfin anti-illusionismia käsittelevä tutkimus (Wolf 1993) ja jolloin myös Brian Richardson aloitti urauurtavan työnsä kertomuksiin ja kerrontaa liittyvien outouksien ja poikkeuksellisten piirteiden parissa. Fludernikin ”luonnollisen” narratologian ohella näiden kolmen teoreetikon tutkimukset ovat toimineet pontimina kertomuksissa eri tavoin ilmeneviin luonnottomiin ja mahdottomiin elementteihin kohdistuneelle teoreettiselle kiinnostukselle, joka 2000-luvun kuluessa on järjestäytynyt epäluonnollisen narratologian paradigman alle. Teoreettisen ja tutkimuksellisen perinteensä nojalla epäluonnollinen narratologia voidaan mieltää laajemmassa mielessä kognitiivisen ja postmodernistisen narratologian kombinaatioksi.¹⁶ (Alber 2013b; Alber & Fludernik 2010: 14.)

Sanapari *epäluonnollinen kertomus* (”unnatural narrative”) esiintyi ensimmäisen kerran Richardsonin tutkimuksessa *Unnatural Voices* (2006) ja neljä vuotta myöhemmin ilmestyi Jan Alberin, Richardsonin, Stefan Iversenin ja Henrik Skov Nielsenin yhteisartikkeli, paradigman ohjelmanjulistuksena pidetty ”Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models” (Alber et al. 2010). Tämän jälkeen epäluonnollisesta narratologiasta on kehkeytynyt, ainakin suuntauksen edustajien mielestä, yksi jälkiklassisen narratologian keskeisimmistä ja mielenkiintoisimmista paradigmoista. Näkemyksen puolesta toki puhuvat lukuisat aiheeseen keskittyneet artikkelit, antologiat¹⁷ ja konferenssityöryhmät sekä huomattavan vilkkaana käynyt keskustelu siitä, mikä ylipäätään on epäluonnollista, mitä epäluonnollinen narratologia itse asiassa

¹⁶ Anekdoottina mainittakoon Alberin periaatteessa varsin kohdallinen huomautus siitä, ettei epäluonnollinen narratologia, ainakaan hänen käsityksensä mukaan, ole epäluonnollista sinänsä (vaikka siltä voi toisinaan vaikuttaa), vaan kerronnallisten epäluonnollisuuksien narratologiaa (Alber 2012: 174).

¹⁷ Vuoden 2010 jälkeen ilmestyneitä antologioita, joissa kosketellaan epäluonnollisuutta esim. Alber & Heinze (toim.) 2011; Hansen, Iversen, Nielsen & Reitan (toim.) 2011a; Alber, Nielsen & Richardson (toim.) 2013; Alber & Hansen (toim.) 2014. Tuorein kokonaisvaltainen kontribuutio on keväältä 2015, Brian Richardsonin monografia *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice* (Richardson 2015a).

tutkii ja mikä on näiden suhde luonnollisuuteen ja ”luonnolliseen” narratologiaan.

Ei-luonnollisuus ja epäluonnollisuus

Luonnollinen ja epäluonnollinen narratologia, tai luonnollisuus ja epäluonnollisuus yleensä, on verrattain helppoa nähdä toistensa vastinpareina, kahtena toisilleen vastakkaisena poolina. Esimerkiksi vuonna 2010 ilmestyneen kotimaisen *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset* -artikkelikokoelman esipuheessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi kirjoittavat kyseisen teoksen keskeisen väitteen olevan, että tämänkaltainen ”kaksijakoisuus läpäisee koko nykyisen kansainvälisen kertomusteorian kentän” (Hatavara, Lehtimäki & Tammi 2010: 7). Myös tämän tutkimuksen lähtökohtana on ollut luonnollisen ja epäluonnollisen välisen vastakkainasettelun painottaminen, tai paremminkin sen kärjistäminen. Samallahan on selvää, että esimerkiksi teoreettisten ja terminologisten lähtökohtien valossa luonnollisen ja epäluonnollisen vastakkainasettelu saadaan näyttäytymään hyvinkin ongelmallisena ja monisyisenä. Luonnollisuus ja luonnottomuus eivät myöskään ole toisensa poissulkevia kategorioita, ”luonnollinen” kaunokirjallinen kertomus ei ole koskaan täydellisen luonnollinen ja yhtä lailla epäluonnollisiinkin kertomuksiin ja kerrontatilanteisiin sisältyy väistämättä luonnollisia elementtejä. On kyseenalaista, missä määrin ylipäätään voidaan puhua suoranaisestä kaksijakoisuudesta.

”Luonnollinen” narratologia on yksi keskeisistä epäluonnollisen narratologian taustalla vaikuttaneista kertomuksen tutkimuksen suuntauksista. On kuitenkin huomionarvoista, etteivät Alber ja kumppanit vuoden 2010 epäluonnollisen narratologian manifestissaan suoranaisesti mainitse Fludernikin tutkimusta. Kun he alaviitteessä määrittelevät alaviitteessä ”luonnollisen kertomuksen”, he kirjoittavat ymmärtävänsä sen labovilaisessa mielessä spontaanina suullisena ja / tai arkipäiväisenä tarinankerrontana (Alber et al. 2010: 132 viite 3; ks. Alber et al. 2013a: 3). Toisaalta muistetaan, ettei Fludernik omassa tutkimuksessaan aseta ”luonnollisen” konseptiaan vastatusten epäluonnollisen (”unnatural”) kanssa. Fiktiiviset, luonnollisen kertomuksen rajoja koettelevat kertomukset ilmentävät pikemminkin *ei-luonnollisia* (”non-natural”) kertomisen skeemoja. (Fludernik 1996: 12.)

Englannin kielen sanoilla *unnatural* ja *non-natural* on selkeä ero, niin kuin myös suomen sanoilla *epäluonnollinen*, *luonnoton* ja *ei-luonnollinen*. Kyseessä ei ole yksinomaan arvottava sävyero, vaan ne eroavat verrattain selkeästi myös merkityksiltään. Ei-luonnollinen on yksinkertaisesti kaikkea sitä, mitä ei millään tavalla voida katsoa kuuluvaksi luonnollisen piiriin, siis kaikkea sitä, mikä jää sanan edusosan *luonnollinen* ulkopuolelle. ”Luonnollisten” kertomusten ja puhetilanteiden perspektiivistä ei-luonnollisella tarkoitetaan sellaisia kerrontatilanteita, jotka eivät perustu arkielämän keskustelumuotoisiin kerrontatilanteisiin ja Fludernikin hahmottelemiin kognitiivisiin parametreihin; toisin sanoen jäävät ikään kuin näiden ulkopuolelle (ks. Fludernik 1996: 11).

”Luonnollisen” narratologian pyrkimyksenä ei Fludernikin mukaan ole korostaa hänen luonnollisiksi määrittelemiensä kerrontatilanteiden ensisijaisuutta sinänsä, vaan ennemminkin osoittaa se, ”miten luonnollisia peruskehyksiä laajennetaan yhä uudelleen, kun kertomuksen muodot kehittyvät historiallisesti” (Fludernik 2010: 31). Fludernikin malli mahdollistaa näin ollen myös alun perin ei-luonnollisten kerronnan tapojen leviämisen kaunokirjalliseen tarinankerrontaan. Yleistyessään ja tullessaan tutuiksi ja odotuksenmukaisiksi, siis konventionalisoituessaan, ei-luonnolliset elementit voivat saavuttaa niin sanotun toiseen asteen luonnollisuuden eli muuntua Fludernikin terminologiassa kognitiivisiksi peruskategorioiksi (Fludernik 2010: 31–32). Osaltaan juuri tämän takia on mielestäni relevanttia kääntää ”non-natural” nimenomaan ei-luonnolliseksi; *ei*-prefiksin kautta johdetut muodosteet ovat luonteeltaan usein tilapäisempiä ja vakiintumattomampia kuin *epä*-alkuiset muodosteet.

Vaikka ei-luonnollinen ja epäluonnollinen yhtäältä ovatkin lähimerkityksisiä ja molemmat voidaan nähdä luonnollisen vastakohtina, toisaalta raja luonnollisen ja epäluonnollisen välillä on selkeästi monitulkintaisempi ja häilyvämpi kuin luonnollisen ja ei-luonnollisen välinen raja. Prefiksi *epä*- implikoi ennen kaikkea poikkeamaan sanan edusosan määrittämästä ”normista”, ei niinkään täydelliseen vastakohtaisuuteen. Epämuodostumalla on muotonsa ja epäkeskolla keskikohtansa. Yhtä lailla epäluonnollinen poikkeaa siitä, mikä on määritelmällisesti luonnollista (miten ”luonnollinen” halutaankin määritellä), mutta samalla sillä on väistämättä myös luonnolliset puolensa. Sanana epäluonnollinen on siis näin ollen jokseenkin ambivalentti. Tätä ambivalenssia luonnehtii myös se, kuinka sanaan on usein yhdistetty huomattavankin negatiivisia konnotaatioita. Esimerkiksi suomen kielessä sanan negatiivisen vivahteen välittäviä synonyymeja ovat yhtäältä *kieroutunut*, *epäterve*, *epänormaali*, *vinoutunut*, *poikkeava*, *luonnonvastainen*, *perverssi* ja *abnormi*, toisaalta *teennäinen*, *epäaito*, *keinotekoinen*, *väkinäinen* ja *valheellinen* (*Synonyymisanakirja* s.v. ”luonnoton”; *Uusi suomen kielen sanakirja* s.v. ”epäluonnollinen”).

Karitiiviadjektiivinen luonnoton vertautuu itse asiassa enemmän ei-luonnolliseen kuin epäluonnolliseen. Karitiiviadjektiivit ilmaisevat kantasanan esittämän asian puuttumista tai olemattomuutta, yksinkertaistaen vastakohtaisuutta. Omaan kielikorvaani luonnoton kalskahtaa selkeästi negatiivisemmin sävyttyneeltä kuin epäluonnollinen ja syy voi olla juuri tämä: luonnoton implikoi luonnollisuuden täydelliseen puuttumiseen, toisin sanoen näyttäytyy epäluonnollista selkeämmin luonnollisen vastakohtana. Samalla luonnottoman ja epäluonnollisen voidaan katsoa olevan toistensa vastineita ja siinä määrin lähimerkityksisiä, että käytän niitä myös tässä tutkimuksessa synonyymisinä. (Ks. VISK § 1629–1631.)

Kuten olen jo maininnut, myös epäluonnollisen narratologian teoreetikot tiedostavat edustamansa suuntauksen iskusanaan sisältyvät (negatiiviset) konnotaatiot. He kuitenkin sivuuttavat ne ja painottavat käyttävänsä suuntauksensa iskusanaa ”ideologisesti neutraalina” terminä. (Alber et al. 2012: 374.) Näin ollen perinteiset sanakirjamääritelmät eivät luo riittävän vakaata ja eksaktia pe-

rustaa kertomusten epäluonnollisuuden tarkastelulle. Oletankin, että koko kysymys siitä, mitä epäluonnollisuus kertomusteoreettisessa katsannossa on, tulee ymmärrettävimmäksi kertomusteoreettisten sanakirjamääritelmien kautta.

The Living Handbook of Narratology -verkkosanakirjaan sisältyvässä artikkelissaan Jan Alber antaa epäluonnolliselle narratiiville seuraavanlaisen määritelmän:

Epäluonnollinen kertomus rikkoo fysiikan lakeja, loogisia periaatteita tai perustavia antropomorfisia rajoituksia vastaan esittämällä tarinankerrontatilanteita, kertojia, henkilöitä, temporaalisuuksia tai tiloja, jotka eivät voisi esiintyä aktuaalisissa maailmissa.
(Alber 2013b.)

Aarhusin yliopiston ”Kertomuksen tutkimuksen laboratorion” (”Narrative Research Lab”) ylläpitämän *The Dictionary of Unnatural Narratology* -sanakirjan mukaan epäluonnollinen kertomus on

kertomus, joka rikkoo ei-fiktiivisten ”luonnollisten” narratiivien (yksilöiden toinen toisilleen sosiaalisissa tilanteissa kertomien kertomusten) konventioita tai muita realistisen tai mimeettisen esittämisen konventioita vastaan. Vaihtoehtoisesti kertomus, jonka tarinamaailmaan sisältyy fyysisiä tai loogisia mahdottomuuksia.
(DoUN s.v. ”Narrative, Unnatural”.)

Rehellisyyden nimissä nämä(kin) määritelmät ovat huomattavan väljiä eivätkä periaatteessa kerro epäluonnollisuudesta juuri mitään. Itse asiassa voidaan perustellusti myös kysyä, puhutaanko näissä varsinaisesti edes epäluonnollisuudesta. Monika Fludernik on huomauttanut, etteivät epäluonnollisten narratologien luonnottomiksi mieltämät kertomukset ja kerronnan elementit ole varsinaisesti luonnottomia, vaan pikemminkin kuvitteellisia, maagisia ja yliluonnollisia tai vaihtoehtoisesti loogisesti tai kognitiivisesti mahdottomia (Fludernik 2012: 362). Vastaavasti Bo Pettersson on todennut, että epäluonnollisen narratologian mielenkiinto vaikuttaisi kohdistuvan suoranaisen epäluonnollisuuden sijaan ennemmin erilaisiin reaali maailman puitteissa mahdottomiin, yliluonnollisiin, kokeellisiin, leikillisiin, transgressiivisiin tai hybridisoiviin kertomuksiin tai kerrontatilanteisiin (Pettersson 2012: 80).

Yllä olevista sitaateista (ja Fludernikin ja Petterssonin erittelemistä epäluonnollisen narratologian mielenkiinnonkohteista) voidaan kuitenkin huomata se, ettei ole vain yhtä tapaa lähestyä epäluonnollisuutta. Jo suuntauksen keskeisillä teoreetikoilla on omat näkemyksensä siitä, mitä he epäluonnollisuudella tarkoittavat ja miten he sitä analyysissaan lähestyvät. Suuntauksen edustajia yhdistää koko epäluonnollisen narratologian projektin läpäisevä ajatus epäluonnollisuudesta kaikenlaisille kertomuksille potentiaalisena piirteenä. Epäluonnollinen narratologia pyrkii yhtäältä problematisoimaan oletuksen kertomuksen ja kerronnan ”luonnollisuudesta”, toisaalta purkaamaan ja uudelleenarvioimaan kerronnallisia konventioita sekä klassisesta narratologiasta juontavia vakiintuneita kertomuksen teorian peruskäsitteitä, kuten *tarina*, *aika*, *tila*, *henkilöhahmo*, *kertoja* ja *kerronta*. (Alber et al. 2010: 114; 2012: 375.)

Tobias Klauk ja Tillman Köppe tosin suhtautuvat epäluonnollista narratologiaa vastaan esittämässään kritiikissä epäillen siihen, että epäluonnolliset narratologit todella kyseenalaistaisivat sen klassisen narratologisen välineistön, jonka he väittävät paradigmansa kautta kyseenalaistavan. Vastineessaan tähän Alber, Iversen, Nielsen ja Richardson ovat tähdentäneet edelleen, ettei heidän edustamansa paradigman tarkoituksena ole ollut täydellisesti hylätä olemassa olevia käsitteitä ja konsepteja, vaan aikaisempaan tutkimukseen perustaen ja sen rajoja koettelemalla laajentaa, täydentää ja kehittää klassisen narratologian välineistöä kaikenlaisten kertomusten analyysiin soveltuvaksi. (Alber et al. 2013b: 111–113; Klauk & Köppe 2013: 94.) Eikä tässä ole kyse vain klassisen narratologian konsepteista. Yhtä lailla epäluonnollisen narratologian voi katsoa nousevan vastustamaan ”luonnollisen” narratologian perusteita, mutta tarkemmassa katsannossa Fludernikin ajamaa kognitiivista lähestymistapaa ei ole täydellisesti teiltä. Pikemminkin epäluonnolliset narratologit ovat tarttuneet Fludernikin kokonaisvaltaisuutta tavoittelevan teorian lähtökohtiin ja keskeisiin käsitteisiin, ottaneet ne kriittisen arvioinnin ja (uudelleen)määrittelyn kohteiksi ja kehittäneet tältä perustalta paremmin omia intressejään ja tarkoituseriään vastaavia analyttisiä välineitä.

Aivan kuten voidaan puhua jälkiklassista narratologioista, voitaisiin myös puhua monikossa epäluonnollisista narratologioista: yhtäältä niillä on jotain yhteistä ja niiden taustalta on mahdollista erottaa sama lähtökohtainen ajatus, toisaalta ne voivat lähestyä tätä ajatusta varsin erilaisista näkökulmista, mikä puolestaan voi johtaa hyvinkin erilaisiin lopputuloksiin. Nielsen ja Iversen näkevätkin, ettei epäluonnollisen narratologian projektin tarkoituksena ole niinkään muodostaa kokonaisvaltaista teoreettista mallia, vaan korostaa erityyppisten kertovien tekstien välisiä eroja (Alber et al. 2012: 374).

Mimesis, mimeettisyys ja anti-mimeettisyys

Alberin, Richardsonin, Iversenin ja Nielsenin johtamana epäluonnollinen narratologia nousee vastustamaan niin sanottua *mimeettistä reduktionismia*, myös ”luonnollisen” narratologian ytimessä olevaa ajatusta siitä, kuinka kaikenlaiset kertomukset ja kerrontatilanteet on mahdollista selittää vedoten reaali maailmaa koskevaan tietämykseen ja siitä juontaviin kognitiivisiin parametreihin (Alber et al. 2010: 115). *Mimesis* ja *mimeettisyys* ovat sekä ”luonnollisen” että epäluonnollisen narratologian keskeisimpiä käsitteitä, joten tästä näkökulmasta epäluonnollinen narratologia voidaan todellakin nähdä vastauksena Fludernikin ”luonnollisen”, tai laajemmassa katsannossa koko kognitiivisen narratologian paradigmalle.

Epäilemättä Brian Richardsonin työn merkittävä panos epäluonnollisen narratologian projektin taustalla selittää sekä mimesis-käsityksen keskeisyyttä, että tapaa, jolla se on suuntauksen piirissä ymmärretty. Hänelle oleellista on nimenomaan jako *mimeettiseen*, *ei-mimeettiseen* ja *anti-mimeettiseen*. Mimeettisellä (”mimetic”) Richardson viittaa todellisuutta mahdollisimman realistisesti ja todentuntuisesti jäljitteleviin teksteihin. Ei-mimeettisiä (”non-mimetic”) hänelle puolestaan ovat esimerkiksi sadut, fantasia ja allegoria, siis genret, joihin lähes

poikkeuksetta sisältyy elementtejä, jotka eivät voi reaalitodellisuudessa aktualisoitua. Ei-mimeettiset kertomukset eivät kuitenkaan ole Richardsonin mielestä epäluonnollisia, koska näissä ”epäluonnollisuus” voidaan nähdä konventiona, lajityypillisenä piirteenä. (Herman et al. 2012: 20–22.) Richardsonin ei-mimeettisen kategoria tulee siis varsin lähelle sitä, minkä Jan Alber on nimenyt *generifikaatioksi* (”generification”). Joihinkin kirjallisuuden genreihin, esimerkiksi fantasiaan ja tieteisfiktioon, sisältyy elementtejä, jotka reaali maailmassa ovat mahdottomia mutta kyseisiä lajityyppejä tunteva lukija voi tunnistaa ne kyseiselle genrelle ominaisiksi ja sille mahdollisiksi (tai ”luonnollisiksi”) piirteiksi. Alberin mukaan tällaisessa tapauksessa epäluonnolliset elementit ovat muuntuneet lajityypillisiksi konventioiksi ja muuntuneet kognitiivisiksi peruskehyyksiksi. (Alber 2014: 274.) Voidaan siis puhua konventionalisoituneesta epäluonnollisuudesta.

Richardsonille epäluonnollisia ovat nimenomaan tekstin keinotekoisuutta korostavat anti-mimeettiset (”anti-mimetic”) piirteet; anti-mimeettinen ja epäluonnollinen ovat hänelle käytännössä toistensa synonyymeja¹⁸. Hän määrittelee epäluonnollisen tai anti-mimeettisen kertomuksen perusedellytykseksi tavan, jolla kertomus venyttää ja rikkoo sekä reaali maailman luonnollisista kerrontatilanteista että ei-fiktiivisistä teksteistä nousevia mimeettisiä konventioita ja käy näitä tekstejä ja niiden konventioita jäljitteleviä kertomuksia vastaan. Epäluonnollisia ovat elementit, jotka poiketessaan mimeettisten esitystapojen konventioista saavat aikaan vieraannuttavan vaikutelman. Richardsonin näkemyksen mukaan epäluonnollisuus ei siis määrity millään muotoa suhteessa ”luonnollisuuteen”, vaan suhteessa todellisuutta jäljittelevien realististen kaunokirjallisten kertomusten ja realistisen kerronnan konventioihin. Anti-mimeettisyydessä ei ole kyse poikkeamista luonnollisen, suullisen kerrontatilanteen tai kertomuksen kehyksistä, vaan rikkomuksista mimeettistä, konventionaalista ja läpinäkyvää esitystapaa vastaan. (Herman et al. 2012: 20–22; Alber et al. 2012: 372–373; Richardson 2013: 16; 2011: 34.) Mielenkiintoisimpia Richardsonin teoretisoimia ilmiöitä ovat toisessa persoonassa tapahtuva kerronta sekä kertojan tapa kieltää aikaisemmin kertomansa tai muunnella sitä radikaalilla tavalla. On totta, että molemmat ovat varsin epätyypillisiä, etenkin pitkälle vietynä epäilemättä lukijan huomion kiinnittäviä keinoja kaunokirjallisessa kerronnassa. En kuitenkaan lähtisi väittämään, että ne ovat sellaisia myös luonnollisissa puhetilanteissa. Palaan näihin analyyseissani.

Vuoden 2010 artikkelissa Alber, Iversen, Nielsen ja Richardson käyttävät huomattavan huolettomasti rinnakkain mimeettisen, realistisen ja luonnollisen kertomuksen käsitteitä. He myös määrittelevät mimeettisen viittaamalla James Phelaniin, jonka mukaan kertomuksiin sisältyvien mimeettisten komponenttien myötä huomio kiinnitetään henkilöihin ”mahdollisina ihmisinä” ja kertomuksen maailmaan oman maailmamme kaltaisena maailmana (Alber et al.

¹⁸ Ero ei-mimeettisen ja anti-mimeettisen välillä ei aina ole ilmiselvä – tai sitä ei haluta nähdä. Tästä kertoo muun muassa se, että epäluonnollisen narratologian perusteita ja keskeisiä väittämiä kritisoiivassa artikkelissaan Tobias Klauk ja Tillman Köppe näyttävät pitävän näitä käsitteitä synonyymisina (ks. Klauk & Köppe 2013: 79–85).

2010: 132 viite 2; Phelan 2005: 82–83). Myöhemmissä yhteyksissä he ovat painottaneet edustamansa paradigman olevan kertomusten anti-mimeettisten elementtien tutkimista ja kirjoittaneet ymmärtävänsä mimesiksen platonilaisessa mielessä: "[E]päluonnollinen on selvästi anti-mimeettistä platonilaisessa mielessä, koska se ei yritä jäljitellä tai toisintaa maailmaa sellaisena kuin me tunemme sen; paremminkin se ylittää reaali maailman rajat" (Alber et al. 2012: 378; Alber & Hansen 2014: 2 viite 3).

Juuri platonilaiseen mimesis-käsityksen vetoamisen Bo Pettersson näkee yhtenä epäluonnollisen narratologian perusteiden keskeisimmistä ongelmista. Kun puhutaan kaunokirjallisuudesta, hän näkee hedelmällisempänä lähestymiskulmana Aristoteleen laajan mimesis-käsityksen: toisin kuin historioitsijan, runoilijan tehtävä ei ole kuvata sitä, mitä tapahtui, vaan "sitä mitä saattaisi tapahtua" (Aristoteles 1998, 31). Näin ollen mimesikseen sisälty paitsi todellisuutta jäljittelevä myös (fiktiivistä) todellisuutta luova aspekti, mikä avaa mahdollisuuden reaali maailmasta irtautumiselle. Platonilaisesta näkökulmasta mimesis tulee Petterssonin mielestä ymmärretyksi yksinomaan suppeassa ja kyseenalaisessa merkityksessä "pelkkänä jäljittelyinä"¹⁹. (Pettersson 2012: 82–83.) Tämä on merkille pantava huomio jo siksi, että omassa teoriassaan Fludernik on nimenomaan korostanut sitä, että mimesistä ei tule "luonnollisen" narratologian kontekstissa samastaa yksioikoisesti jäljittelyyn. Sen sijaan mimesis tulee käsittää "keinotekoiseksi ja illusoriseksi semioottisen rakenteen projektioksi, heijastumaksi, jonka lukija saa toimimaan fiktionaalisenä todellisuutena." (Kirstinä 2000: 125; Fludernik 1996: 35.)

Narratologian luonnollinen ja epäluonnollinen paradigma lähestyvät kertomusta siis erilaisten mimesis-käsitysten kautta. Kommentissaan Alberin, Iversenin, Nielsenin ja Richardsonin ohjelmanjulistukseen Fludernik ei puutu paradigmojen eriäviin näkemyksiin mimeettisyydestä mutta esittää, että epäluonnollista narratologiaa pitäisi epäluonnollisuuden sijaan määrittää käsite, joka ilmentäisi sitä positiota ja näkökulmaa, josta kyseinen paradigma tarkastelee mimeettisyyttä ja sen lukuisia rikkomuksia. Epäluonnollisuutta asianmukaisempina määreinä hän näkee juuri Richardsonin *Unnatural Voices* -teoksessaan käyttämät ei- ja anti-mimeettisen kertomuksen käsitteet sekä adjektiivin *innovatiivinen*. (Fludernik 2012: 362–363, 366.)

Paradigmoissa vallitsevat erilaiset näkemykset herättävät kyseenalaistamaan epäluonnollisen narratologian projektin agendakseen ottaman, nimenomaan kertomusten *anti-mimeettisten* ominaisuuksien tutkimisen. Jos epäluonnollisuus halutaan ymmärtää "anti-mimeettisyytenä", sen tulisi olla anti-mimeettistä suhteessa siihen, mitä Fludernik ymmärtää mimeettisellä, ei suhteessa kertomuksen ja kerronnan mimeettisiin konventioihin yleensä. Aivan kuten epäluonnollisen tulisi olla epäluonnollista suhteessa "luonnolliseen". Si-

¹⁹ Pettersson ei tietenkään syyllistä Platonia mimesiksen ja jäljittelyn (tai realismi) samastamisesta, vaan tämä virheellinen näkemys juontaa pikemminkin epätarkoista käännöksistä. Kun antiikin tekstejä on käännetty latinaksi, mimesis on käännetty suoraviivaisesti nykyisissä romaanisissa ja germaanisissakin kielissä eri muodoissa esiintyvällä sanalla "imitatio", joka kuitenkin on vain yksi kreikan mimesis-sanan monista merkityksistä. (Pettersson 2012: 82–83.)

käli kun epäluonnollisen narratologian käsitykset mimesiksestä ja mimeettisyydestä eivät kohtaa sen lähtökohtana ja kritiikin kohteena olleen paradigman näkemyksiä samaisista käsitteistä, anti-mimeettisyyden tutkiminen nimeten se epäluonnollisuudeksi on joissain määrin harhaanjohtavaa. Miksei tällöin voisi puhua yksinkertaisesti anti-mimeettisestä narratologiasta? Puhuuhan Richardsonkin itse asiassa *anti-mimeettisestä poetiikasta* ("anti-mimetic poetics"), jonka tarkoitus on täydentää jo olemassa olevia kirjallisuuden mimeettisiä teorioita (Richardson 2006: 138).

Kuinka epäluonnollisia kertomuksia luetaan?

Alberin, Richardsonin, Iversenin ja Nielsenin toisistaan poikkeaville käsityksille epäluonnollisuudesta yhteistä on tapa, jolla he määritelmässään korostavat epäluonnollisen kertomuksen perustavanlaatuista eroa sekä reaali maailman lainalaisuuksista että keskustelumuotoisen "luonnollisen" kerrontatilanteen konventioista. Tämä ero voi ilmetä miten tahansa ja millä tasolla tahansa, esimerkiksi kertovassa diskurssissa tai kertomuksen maailmassa. Epäluonnollisen narratologian johtoteoreetikkojen erilaisista lähestymistavoista Jan Alberin ja Henrik Skov Nielsenin näkemykset edustavat kokolailla vastakkaisia kantoja (ks. Alber et al. 2013b: 109; Alber & Hansen 2014: 5).

Kognitiivista lähestymistapaa painottava Alber tarkastelee epäluonnollisuutta suhteessa omaan ruumiilliseen olemassaolomme maailmassa. Alberille epäluonnollisia ovat erilaiset tarinan tasolla esiintyvät fyysisesti, loogisesti tai inhimillisesti mahdottomat elementit, jotka vaikeuttavat selkeiden tarinamaailmojen muodostumista mutta jotka Alberin linjaamien *lukustrategioiden*²⁰ avulla luonnollistettuina kertovat jotain ihmisyydestä ja ihmisenä olemisesta. Kenties juuri Alberin halu luonnollistaa ja tehdä tarinamaailmojen luonnottomat elementit ymmärrettäviksi on saanut Heikki Kujansivun luonnehtimaan häntä "täysiveriseksi luonnollisen narratologian edustajaksi" (Kujansivu 2011: 28).

Niin kuin olen aikaisemmin huomauttanut, Alber ei suoranaisesti määrittele sitä, mitä tarinamaailmalla tarkoittaa, mutta vaikuttaisi rinnastavan sen selkeään juoneen vertautuvaan kertomuksen tapahtumien ja toimijoiden muodostamaan kokonaisuuteen. Selkeän tarinamaailman muodostumista häiritsevät elementit voivat toki olla selkeästi mahdottomia reaali maailman viitekehyydessä (kuten erilaiset mahdottomat ei-inhimilliset kertojahahmot tai ajan epänormaali eteneminen) mutta ennen kaikkea epäluonnollisuus tulee tästä näkökulmasta ymmärrettäviksi poikkeamana suhteessa klassisissa teoretisoinneissa esitettyihin yleisesti hyväksytyihin tapoihin määritellä kertomus, jolloin määri-

²⁰ Artikkelissaan "Impossible Storyworlds – And What to Do With Them" (2009; suom. Alber 2010) Alber esittelee viisi lukutapaa, joiden avulla kertomusten epäluonnolliset piirteet voidaan "ottaa haltuun". Sitten Alber on kehittänyt kognitiivista malliaan edelleen, yhdisteltyt alkuperäisiä strategioita ja kehittänyt uusia siten, että epäluonnollisuuksien ymmärtämistä edesauttavia lukutapoja on tällä hetkellä yhdeksän: 1) kehysten (t. skriptien) yhdistäminen / rikastaminen, 2) generifikaatio, 3) subjektiivisuus, 4) tematiikan korostaminen, 5) allegorinen lukeminen, 6) satirisointi / parodia, 7) epäluonnolliset piirteet osana yliluonnollista maailmaa / transendentiaalisina elementteinä, 8) "Tee se itse" -metodi, 9) zeniläinen lukeminen. (Ks. Alber 2009; 2010; 2013a; 2014; Alber et al. 2012: 376–377.)

telmän perustana on usein selkeä loogisesti etenevä ja syy-seuraussuhteiden kautta rakentuva juoni (esim. Prince 1988a: 58–60). Samalla epäluonnollisuuden voi katsoa hajottavan kertomuksen koheesion ja koherenssin ihanteen, joka on niin ikään vaikuttanut klassisen narratologian taustalla sen pyrkiessä proppilaisessa hengessä määrittämään kertomuksen universaali syvärakenne (Hyvärinen et al. 2010: 2). Mielenkiintoista onkin, että näistä lähtökohdista myös Fludernikin ”luonnollinen” narratologia on perustavalla tavalla epäluonnollista; mallissaanhan Fludernik hylkää koherenssin ideaalin painottaessaan kokemusellisuutta ja marginalisoidessaan kausaalisen, kronologisen ja loogis-linearisen juonen merkityksen kertomusta määrittävänä muuttujana.

Juonen loogisuus ja juoni kertomuksen koherenssin lähteenä palautetaan usein Aristoteleen hyvin tunnettuun näkemykseen siitä, millainen on hyvä juoni. *Runousopissa* Aristoteles esittää, että juoni tulisi muodostaa siten, että tarinalla on selkeä alku, keskikohta ja loppu. *Beyond Narrative Coherence* -antologian (2010) johdannossa Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo ja Maria Tamboukou ovat kuitenkin muistuttaneet siitä, että *Runousopissa* Aristoteles puhuu ennen kaikkea draaman, tarkemmin hyvän tragedian, juonenmuodostuksesta – ei *diegesiksestä*, proosamuotoisista narratiiveista eikä missään tapauksessa luonnollisista, suullisista kertomuksista. Tästä huolimatta Aristoteleen idea on laajentunut määrittämään sitä, mikä yleisesti ottaen tekee hyvän ja koherentin kertomuksen, oli kyse sitten fiktiivisestä tai faktuaalisesta, kirjallisesta tai suullisesta kertomuksesta. (Hyvärinen et al. 2010: 2-3; ks. Medved & Brockmeier 2010: 19.)

Maria I. Medved ja Jens Brockmeier ovat todenneet aristoteelisen koherenssi-käsityksen olevan riittämätön ja jopa harhaanjohtava etenkin omaelämäkerrallisia narratiiveja analysoitaessa. He ovat tosin tutkineet neurologisista muistihäiriöistä kärsivien ihmisten tuottamia omaelämäkerrallisia kertomuksia mutta heidän näkemystään voi nähdäkseni kokolailla kitkatta hyödyntää myös kaunokirjallisia tekstejä analysoitaessa. Medvedin ja Brockmeier mukaan kertomusta ja sen koherenttiutta tulisi tarkastella esimerkiksi suhteessa kertojan (omaelämäkerran kirjoittajan) itseymmärrykseen ja identiteetin rakentumiseen: mikäli kertomus tuottaa yhteyden ja jatkuvuuden nykyhetken ja menneisyyden välille, sitä voidaan pitää yhtenäisenä ja perusteltuna, oli kertomus kuinka fragmentaarinen ja epäjohdonmukainen tahansa. (Medved & Brockmeier 2010: 21–22.) Kertomuksen yhtenäisyys muodostuu tällöin siitä välittyvää subjektiivista kokemusta ja sen omakohtaista merkitystä vasten; toisin sanoen palautuu Fludernikin peräänkuuluttamaan inhimilliseen kokemuksellisuuteen.

Epäluonnollisista narratologeista kertomuksen epäloogisuuteen, epäkoherenttiuteen ja fragmentaarisuuteen on huomiota kiinnittänyt erityisesti Stefan Iversen. Epäluonnollisia Iversenille ovat muun muassa kertomukset, joissa välitetään sellaista kokemuksellisuutta tai esitetään sellaisia tarinamaailmoja ja kerontatilanteita, jotka poikkeavat prototyyppisinä, luonnollisina tai konventionaalisina nähdystä kertomuksista sekä niitä hallitsevista ja määrittävistä loogisista periaatteista. Tähän liittyen epäluonnollisuus voi Iversenin mukaan muodostua erilaisista yksinkertaista tai helppoa tulkintaa vastustavista ristiriidoista

ja yhteenotoista kertomuksen maailmaa hallitsevien sääntöjen ja lainalaisuuksien sekä siellä tapahtuvien tai esiintyvien ilmiöiden välillä. Hän on tarkastellut ensinnä erilaisia ei-konventionaalisia, katkonaisia, epäjohdonmukaisia ja -koherentteja kertomuksia, toiseksi tajunnankuvausta niin fiktiossa kuin ei-fiktiivisissä narratiiveissa sekä kolmanneksi näiden omanlaisenaan synteessä sitä, kuinka kertomuksissa voi esiintyä kerrottuja mieliä, jotka horjuttavat ja vastustavat konventionaalisia mielten- ja tajunnankuvauksessa sekä niiden lukemisessa hyödynnettyjä parametreja. (Iversen 2011; 2013a; 2013b; Alber et al. 2012: 373.) Epäluonnollisuus näyttää siis jälleen määrittyvän suhteessa kaunokirjallisiin konventioihin, ei suhteessa siihen, mikä on luonnollista ja luontevaa reaalia maailman kerrontatilanteissa. Oletan, että ”luonnolliset” kertomukset varsin usein ovat nimenomaan rakenteellisesti rikkonaisia, epäloogisesti eteneviä ja vapaasti assosioivia kertomuksia, joissa on myös huomattava määrä redundanttia, ”tyhjää”, toisteista ja merkityksetöntäkin ainesta.

Hyvä esimerkki tällaisesta tekstistä on ruotsalaisen Martina Lowdenin päiväkirjaromaani *Allt* (2006). Kyseessä on Lowdenin autenttinen henkilökohdainen päiväkirja, jota ei alun perin ollut tarkoitus julkaista. Sivuja teoksessa on lähes 630 mutta läheskään kaikkea, mitä kirjailija päiväkirjaansa sen kattamien kolmen vuoden aikana todellisuudessa on kirjoittanut, ei julkaistussa versiossa ole; kirjailijan oman arvion mukaan tekstimassasta on jäljellä noin viisi prosenttia (Bergman 2007). Merkinnät ovat esimerkiksi seuraavanlaisia:

FREDAG
 Fyller i formulär:
 är: Martina!
 kan: Själv!
 vill: Ud og saa...
 får: Bä! Vita.
 älskar: ä:n, inten.
 gillar: Gillra grillar.
 ogillar: Poesi!!
 hatar: Ninnitiden.
 tycker: Om!
 har: Du:n!
 gör: Ont, gott, går ändå.
 (Lowden 2006: 342.)

Kollaasinomainen päiväkirja koostuu hyvin vaihtelevasta materiaalista, kuten kirjaston lainakuiteista, kissankatoamisilmoituksista ja sanakirjojen esimerkkilauseista, joiden lisäksi mukana on luonnollisesti itserefleksiivistä ja itsetietoista pohdintaa omasta elämästä ja päivittäisistä tekemisistä. Pisimmillään joka ikinen päivä tehdyt merkinnät voivat olla useiden sivujen mittaisia, lyhyimmillään ne koostuvat yhdestä ainoasta sanasta: ”Där.”, ”Om!”, ”Systeroider.” (Lowden 2006: 82, 178, 601.) Fragmentaarisuudestaan huolimatta *Allt* palautuu juuri siihen, mistä Medved ja Brockmeier ovat katsoneet kertomuksen koherenssin muodostuvan: Lowdenille päiväkirjan pitäminen juuri tässä muodossa on ollut itseterapiaa, yritys sekä muuttaa todellisuutta että konstruoida oma itse uudestaan (esim. Bergman 2007).

Palatakseni siihen, kuinka epäluonnollisia kertomuksia voidaan lukea, Alberin esittelemistä luonnollistavista lukustrategioista käytännössä vain kaksi on tulevien teosanalyysieni kannalta maininnanarvoisia: *subjektivaatio* ja *tematiikan korostaminen*. Edellisessä epäluonnolliset elementit selitetään henkilöhahmon sisäisinä tiloina, kuten unina, fantasiaoina ja hallusinaatioina. Tämä johtaa väistämättä epäluonnollisten piirteiden luonnollistumiseen tai ainakin neutraloitumiseen sikäli kun ne voidaan jo lähtökohtaisesti ymmärtää ihmisluonnolle luonteenomaisina piirteinä. Jälkimmäinen strategia puolestaan painottaa epäluonnollisten elementtien osuutta kertomuksen tematiikan rakentumisessa. Alberin mukaan "[j]oistakin epäluonnollisista tapauksista tulee ymmärrettävämpiä, kun niitä luetaan kaunokirjallisuuden konventioiden valossa ja analysoidaan temaattisina elementteinä." (Alber 2010: 48; 2014: 274.)

Epäluonnollisten narratologiien mukaan epäluonnollisille elementeille tunnusomaista on niiden tuottama šklovskilainen vieraannuttava efekti. Alber kuitenkin muistuttaa myös siitä, etteivät vieraannuttavat elementit aina ole luonnottomia eikä epäluonnollisilla elementeillä välttämättä ole vieraannuttavaa vaikutusta. (Alber 2009: 80.) Alber pitää myös tärkeänä erottaa toisistaan sellaiset lähinnä postmodernistisille teksteille ominaiset mahdottomuudet, jotka eivät ole (vielä) konventionalisoituneet, ja representaation muodot, jotka näin ovat tehneet ja konventionalisoituessaan menettäneet vieraannuttavuutensa (2013b). Alber korostaa myös kertomuksen epäluonnollisuuteen liittyvää dia-kronista ulottuvuutta. Mikäli Fludernikin "luonnollisen" narratologian yhtenä pyrkimyksenä on osoittaa se, kuinka ei-luonnollisista kerronnan elementeistä tottumuksen ja konventionalisoinnin kautta muodostuu uusia kognitiivisia kehyksiä, Alber pyrkii osoittamaan sen, kuinka (konventionalisoituneet) epäluonnollisuudet ovat vaikuttaneet uusien kirjallisten genrejen muodostumiseen ja tätä kautta kirjallisuuden ja lajien historialliseen kehitykseen. Vastaavasti Stefan Iversen on tarkastellut sitä, kuinka erilaisten kerronnallisten elementtien asema suhteessa luonnollisuuteen ja epäluonnollisuuteen muuttuu uusien kertomus- ja kerrontamuotojen kehittyessä, niiden yleistyessä ja konventionalisoituessa. (Alber et al. 2012: 373; Alber: 2011; 2012.)

Alberista poiketen sekä Iversen että Henrik Skov Nielsen katsovat kerronnallisen epäluonnollisuuden asemoituvan täysin oman kehollisuutemme ja olemassaolomme muodostamien rajojen ulkopuolelle. Kertomuksiin potentiaalisesti sisältyvien epäluonnollisuuksien lähtemättömän luonnottomuuden painottaminen on tällöin hyvinkin perusteltua. Kun epäluonnollisuus ymmärretään oman ihmisyytemme rajojen ulkopuolelle asemoituvana ominaisuutena, on nähdäkseni verrattain selvää, ettei tämänkaltaisia piirteitä myöskään voida monin tavoin rajoittuneesta inhimillisestä perspektiivistä käsin täydellisesti ottaa haltuun, selittää tai luonnollistaa.

Nielsen määrittelee epäluonnollisen kertomuksen sen negaation kautta: mitä epäluonnollinen kertomus *ei* ole. Se ei ole "luonnollinen kertomus" Fludernikin mielessä, toisin sanoen suullinen ja spontaani keskustelumutoinen kertomus, joita luettaessa sovelletaan reaali maailman kognitiivisia parametreja. Kärjistetyksi ja yksinkertaistaen, onko epäluonnollinen kertomus näin ollen kir-

jallinen, tietoisesti tuotettu ja keinotekoinen, ei-kommunikoiva kertomus? Ei aivan. Muiden epäluonnollisten narratologiien tapaan Nielsen korostaa sitä, kuinka kaikenlaisissa kertomuksissa voi aina esiintyä sellaisia epäluonnollisiksi mielletäviä elementtejä, jotka rikkovat reaalimaailman rajoituksia ja lainalaisuuksia vastaan tai jotka eivät sovi ”luonnollisen” narratologian parametreihin. Yleistäen epäluonnollinen kertomus on Nielsenille kertomus, joka kutsuu erilaisia ei-fiktiivisten tai ”luonnollisten” kertomusten lukemisesta ja tulkinnasta poikkeavia luku- ja tulkintatapoja. Nielsen nimeää nämä lukemisen tavat *epäluonnollistaviksi lukustrategioiksi* (”unnaturalizing reading strategies”). (Nielsen 2013: 70–72; 2014: 240–241.)

Omien luonnollistavien lukustrategioidensa yhteydessä Jan Alber puhuu *zeniläisestä lukutavasta* (”The Zen way of reading”), eli tavasta, jolla lukija ”tyyneydenä hyväksyy epäluonnollisten tapahtumien outouden ja niiden aiheuttamat epämukavuuden, pelon tai huolestumisen tunteet” (Alber 2010: 50). Yksinkertaistaen: zeniläinen lukija ottaa fiktion sellaisena kuin se on – inhimillisen toimijan mielikuvitukseen perustuvana sepitteenä. Epäluonnollistava lukeminen voidaan nähdä tällaisen lukutavan sofistikoituneempaan variaationa. Lukeminen ja tulkinta eivät ole automatisoituneita prosesseja, joissa lukija pyrkii etsimään tuttuja elementtejä ja muodostamaan lukemastaan ymmärrettävän ja loogisen kokonaisuuden. Nielsenin mukaan epäluonnollisiin kertomuksiin ei lähtökohtaisesti tarvitsi soveltaa reaalimaailmaa ja luonnollisia puhujia koskevia tietoja ja rajoituksia tai ”luonnollisista” kertomuksista juontavia lukutapoja. Epäluonnollistavien lukustrategioiden kautta tulkinnan keskiöön nousee se, mitä teksti itsessään tarjoaa lukijalle. Epäluonnollistava lukeminen on teoreettisiin oletuksiin perustuva tulkinnallinen valinta, jonka omaksumalla lukija tiedostaa, että fiktiivisessä kertomuksessa voi olla elementtejä, jotka poikkeavat reaalimaailman lainalaisuuksista mutta jotka kyseessä olevan narratiivin kontekstissa ovat täysin realistisia ja mahdollisia. (Nielsen 2013: 67; 2014: 241–242.)

Epäluonnollisen narratologian perusteiden kimppuun käyneet Klauk ja Köppe ovat esittäneet, että alberilainen luonnollistava lukeminen olisi ainoa mahdollinen lukemisen moodi. Vastausartikkelissaan Alber, Iversen, Nielsen ja Richardson tähdentävät, etteivät luonnollistavat ja epäluonnollistavat lukustrategiat ole toisensa poissulkevia, vaan toisiaan täydentäviä lukutapoja. (Alber et al. 2013b: 109–110; Klauk & Köppe 2013: 92.) Nielsenin mukaan ”kaikki epäluonnolliset kertomukset ovat fiktiivisiä mutta ainoastaan jotkin fiktiiviset kertomukset ovat epäluonnollisia”. Toisin sanoen ainoastaan jotkin tekstit vaativat erityisiä lukemisen tapoja ja konventionaaliset ja luonnollistavat lukutavat ovat täysin asianmukaisia vaihtoehtoja esimerkiksi realistisia kertomuksia luettaessa. Epäluonnollistavat lukustrategiat eivät siis ole universaaleja ja ehdottomia: niitä ei tarvitse eikä aina edes voi soveltaa minkälaiseen kertomukseen tahansa. (Nielsen 2013: 70; 2014: 240–241.) Maria Mäkelä kuitenkin korostaa epäluonnollisen lukemisen merkitystä myös realistisia tekstejä, kuten Leo Tolstoin, Gustave Flaubertin ja Charles Dickensin romaaneja, luettaessa. Epäluonnollisen lukemisen kautta voidaan lähteä purkamaan realistisen kerronnan konventionaalista ja ”luonnol-

lista” pintaa ja tätä kautta todentaa kirjallisten konventioiden samanaikainen kognitiivinen tuttuus ja vieraus (Mäkelä 2013: 164).

Ottaessaan epäluonnollisen narratologian kritiikissään esille Aristoteleen *mimesis*-käsityksen, Bo Pettersson tulee samalla painottaneeksi mielikuvituksellisuutta (ks. Pettersson 2012: 83–85). Tällainen painotus on perusteltu muutoinkin kuin vain aristoteelisesta näkökulmasta: kun luemme, tulkitsemme ja analysoimme kertovaa fiktiota, olemme tekemisissä ihmisen mielikuvituksen tuotteen kanssa. Itse asiassa myös Nielsenin epäluonnollistavia lukutapoja sovellettaessa huomio kiinnitetään viime kädessä mielikuvitukseen – fyysisen tekijän mielikuvitukseen ja fabulointikykyyn. Nielsen näet korostaa juuri tekijän merkitystä palauttaessaan kertomuksen rakentumiseen ja kerrontaan liittyvät valinnat tekijään ja nähdessään nimenomaan tekijän tosiasiallisena kertovana agentti (esim. Nielsen 2010; 2014). Yhtäältä ymmärrän tämän, sillä juuri tekijän merkityksen huomioiminen sekä sen erityinen painottaminen mahdollistavat osaltaan sen, että kertomukseen ja kerrontatilanteisiin mahdollisesti liittyvät epäluonnollisuudet voidaan säilyttää epäluonnollisina. Toisaalta tämä tarkoittaa myös sitä, että tulkinnan lähtökohdaksi on mahdollista ottaa sellaisia muuttujia, jotka eivät nouse suoranaisesti tekstistä itsestään. Esimerkiksi analyysissään E.A. Poen novellista ”The Oval Portrait” (1845; suom. ”Soikea muotokuva”) Nielsen tulkitsee novellia muun muassa antiikin myyttien ja Poen aikaisempien kirjoitusten viitekehäksessä (Nielsen 2014: 244–251).

Herää kuitenkin kysymys, eikö tulkinnan voimakkaassa ankkuroimisessa tekstin ulkopuolelta nouseviin ja tekstin liepeillä vaikuttaviin seikkoihin piile hienoinen ylitulkinnan mahdollisuus. Siihen puuttumatta on tietenkin selvää, että Nielsenin mainitsemat seikat saattavat olla, monesti ovatkin, tulkinnan kannalta relevantteja. Epäilemättä on tapauksia, joissa se, mitä kirjailija on toisessa yhteydessä teoksestaan sanonut tai kirjoittanut, auttaa ymmärtämään kyseistä tekstiä. Esimerkkinä voisoin mainita Daniel Sjölinin *Världens sista romanin*. Karl Ove Knausgård on puolestaan Oscar Rossin haastattelussa kiteyttänyt jostain oleellista tekstin välittämistä merkityksistä suhteessa kirjailijan tarkoittamiin merkityksiin:

Kirjallisuudella on oma agendansa ja päämääränsä. Tekstissä tapahtuu aina jotain, mitä kirjoittaja ei itse ollut ajatellut. Kirjan ja kirjailijan todellisuudet ja maailmankuvat eivät ole samat. Kirjallisuudella on oma objektiivisuutensa riippumatta siitä, kuinka narsistinen ja itseriittoinen kirjailija itse on.
(Rossi 2014: 14.)

Huomattakoon myös, että Knausgårdin lausunto ilmentää samankaltaista ajatusta, kuin minkä autofiktio-käsitteen esitellyt Serge Doubrovsky on esittänyt painottaessaan autofiktiivisen kirjoittamisen psykoanalyttista luonnetta. Doubrovskyn mukaan (omaelämäkerrallista) totuutta ei voida kirjoittaa tietoisesti, vaan se muodostuu ”vahingossa” kirjoitusprosessin aikana ja sen tuloksena. Teksti syntyy aina ainakin osittain kirjoittajansa tietoisuudesta riippumatta ja alitajunnan tuotteena sisältäen merkityksiä, joita kirjailija ei siihen tietoisesti ole tarkoittanut tai ajatellut. (Doubrovsky 1993.)

Kaiken kaikkiaan katson, että mikäli fiktiiviset kertomukset, olivat ne kuinka luonnollisia tai epäluonnollisia hyvänsä, ymmärretään omalla tavallaan itsenäisinä, omalakisina ja väistämättömässä aukkoisuudessaankin jokseenkin paradoksaalisesti itsessään täydellisinä kokonaisuuksina, niitä pitää myös pysyttyä lukemaan ja tulkitsemaan tällaisina. Lukijan ei ole välttämätöntä jatkuvasti tiedostaa mahdollisia intertekstejä, kirjailijan motivaatioita tai muita vastaavia tekijöitä, eikä hänen ole välttämätöntä peilata omaa luentaansa näihin. Epäluonnollistavien lukustrategioidensa kautta Nielsen painottaa samasta tekstistä avautuvia moninaisia tulkintamahdollisuuksia. Vaikka lukija ei olisikaan tietoinen tekijän motiiveista eikä kykenisi tunnistamaan mahdollisia tulkinnan kannalta relevantteja viittauksia ja vaikka lukijan tulkinta ei vastaisikaan tekijän tekstilleen antamia merkityksiä, ollessaan perusteltuja erilaiset tulkinnat ja tekstissä nähdyt merkitykset ovat tasaveroisia ja yhtä lailla valideja.

Luonnottomuuden käsityksestä epäluonnollisessa narratologiassa

Epäluonnolliset narratologit haluavat paradigmansa kautta kiinnittää huomion kertomuksissa aina potentiaalisena piilevään luonnottomuuteen ja mahdottomuuteen sekä antaa tämänkaltaisille piirteille niille kuuluvan arvon. Tämän takia on jokseenkin paradoksaalista, että kertomuksiin näyttäisi sisältyvän (vähintään) kahdenlaista luonnottomuutta: sellaista, joka ilman ehtoja lukeutuu epäluonnollisen narratologian intresseihin, ja sellaista, jota ei katsota niin oleellisena. Esimerkiksi Richardsonille tällaisia ovat ei-mimeettiset kertomukset (kuten sadut ja faabelit), Alber puolestaan puhuu konventionalisoitueesta epäluonnollisuudesta, epäluonnollisuudesta, joka on käynyt niin tutuksi, että se järkeistyy oman kognitiivisen kehityksensä kautta. Herää kysymys, milloin luonnoton on epäluonnolliselle narratologialle tarpeeksi ja oikealla tavalla luonnotonta ja mistä tämä luonnottomuus loppujen lopuksi juontaa.

Osin samansisältöisen kysymyksen on esittänyt myös Lars-Åke Skalin artikkelissaan "How Strange Are the 'Strange Voices' of Fiction?" (2011). Skalin katsoo, että outona ja epäluonnollisena tavataan pitää kaikkea sitä, mikä poikkeaa yleisistä ja hyväksytyistä kerronnallisista normeista ja konventioista, olivat ne sananmukaisen outoja tai epäluonnollisia tai eivät. Hän painottaa kaunokirjallisuuden asemaa omana erityisenä taiteenlajinaan ja kysyy, onko kaunokirjallisisissa kertomuksissa tavattava outous kyseisestä taiteenlajista nouseva ja sille luonteenomainen piirre vai yksinomaan sitä koskevan teoretisoinnin tutkimuskohteeseensa liittämä ominaisuus. Siis: ovatko kertomuksissa esiintyvät outoudet outoja sinällään vai tekeekö kertomuksen teoria esimerkiksi normittamisen kautta kaikesta normaalista poikkeavasta leimallisen outoa? (Skalin 2011: 101, 104.) Skalin päättää artikkelinsa muistuttamalla kirjallisuudentutkijoiden mielenkiinnonkohteena olevan taidemuodon omalaatuisesta ja epäluonnollisestakin logiikasta, joka poikkeaa reaali maailmassa vallitsevista periaatteista ja lainalaisuuksista (Skalin 2011: 124). Näin ollen kertomuksiin aina potentiaalisesti sisältyvät epäluonnollisuudet eivät ole luonnottomia itsessään, vaan yksinomaan silloin, kun vertailukohtaksi otetaan se, mikä reaali maailman viitekehksessä on mahdollista.

Esimerkiksi tieteis- ja fantasiakirjallisuuden kaltaisille genreille luonteenomaista on eri tavoin varioitua mahdollisuus sekä epä- ja yliluonnollisuus. Lienee lähtökohtaisesti selvää, ettei tällaisia kertomuksia tule eikä edes voi suoranaisesti verrata reaali maailmaan. Epäluonnollisen narratologian näkökulmasta tällaiset tapaukset eivät siis ole lähtökohtaisesti mielenkiintoisia, sillä kyseisiä genrejä tunteva lukija voi tunnistaa erilaiset epäluonnolliset ja mahdollomat piirteet lajityypillisiksi konventioiksi. Tällöin kyseiset elementit eivät saa aikaan epäluonnollisuuksilta edellytettävää vieraannuttavaa vaikutusta. (Richardson 2011: 31–32; Alber 2012: 185; Alber & Heinze 2011: 2.) Kerronnallisen epäluonnollisuuden diakroniseen ulottuvuuteen huomionsa kiinnittänyt Alber tosin myöntää, kuinka esimerkiksi juuri kyseisille genreille ominaiset epäluonnolliset ja mahdollomat temporaalisuudet ovat vaikuttaneet postmodernistiseen kirjallisuuteen, jolloin ne taasen kääntyvät epäluonnollisiksi rikkoessaan realistisen esitystavan konventioita. Realismilla Alber ei tarkoita niinkään 1800-luvun realismia, vaan Alan Palmeriin (2005/2008a: 491) viitaten, yleisesti ottaen tapaa, jolla kertomukset kirjalliset konventioiden kautta tuottavat elämäntilanteen illuusion. (Alber 2012: 188.) Realismi ja mimesis näyttävät siis tässä siis jotta-kuinkin synonyymisinä, ja aivan kuten epäluonnollisten narratologioiden käsitys mimesiksestä platonilaisittain jäljittelynä, myös heidän näkemyksenä realismista ”todellisuuden peilinä” on Petterssonin mukaan yksin paradigman merkittävistä epäkohdista (Pettersson 2012: 82).

Tiettyjen genrejen tapauksessa epäluonnollisuus voidaan siis nähdä konventiona ja omalla tavallaan ”luonnollisena”. Tämä luonnollisuus on kuitenkin näennäistä. Oletetaan, että fiktiivinen kertomus ei vain luo omaa todellisuuttaan kertoessaan siitä, vaan myös määrittää itse omat sisäiset lakinsa ja periaatteensa. Periaatteessa näissä maailmoissa mikä tahansa voi siis olla luonnollista mutta kaiken ei tarvitse olla sitä. Näin ollen ei ole nähdäkseen lainkaan mahdollonta, etteikö myös esimerkiksi fantasiamaailmoissa voisi esiintyä elementtejä, jotka ovat mahdollomia tai luonnottomia niin oman todellisuutemme kuin tämän jo lähtökohtaisesti epäluonnollisen ja ei-mimeettisen maailman puitteissa. Sama pätee myös epäluonnollisuuteen kertovan diskurssin ilmiönä. Sitä paitsi, juuri kerronnan tasolla tieteis- ja fantasiakirjallisuus – ajatellaan esimerkiksi J.R.R. Tolkienin Keski-Maa-aiheista tuotantoa – voi näyttäytyä selkeästi mimeettisempänä, realistisempänä ja konventionaalisempänä kuin radikaaleimmat, kertomuksen tekstuaalisuutta ja keinotekoisuutta räikeästi korostavat postmodernistiset teokset, joihin etenkin Alber ja Richardson ovat teoretisoineissaan usein keskittyneet.²¹

²¹ Brian McHale on jo 1980- ja 1990-lukujen taitteessa tutkinut postmodernistisen fiktion ja tieteiskirjallisuuden suhdetta. Hänen mukaansa tieteiskirjallisuus voidaan nähdä postmodernistisen kirjallisuuden raakamateriaalina, toisin sanoen postmodernistinen traditio on omaksunut elementtejä ja vaikutteita tieteiskirjallisuudesta (McHale 1987: 65). Toisaalla hän on myös kirjoittanut, että esimerkiksi kyberpunkissa aktualisoituvat (epäluonnolliset) elementit varioituvat postmodernismissa enemmän metaforisina piirteinä, kertomuksen teeman tai ”idean” figuratiivisena representaationa (McHale 1992b: 150).

Maria Mäkelä on huomauttanut, että epäluonnollisen narratologian piirissä on usein keskitytty räikeällä ja radikaalilla tavalla kognitiivisia malleja ja kirjallisia konventioita rikkoviin kerrontatilanteisiin, ja jatkaa: "Jos epäluonnollinen narratologia haluaa haastaa kognitiivis-luonnollisen kertomusteorian prototyyp-pisuuntautuneisuuden, sen täytyisi myös itse pystyä työskentelemään prototyyppeiden [sic], esimerkiksi realistisen romaanin sisällä." Tätä näkemystä Mäkelä on sittemmin itsekin toteuttanut soveltaessaan epäluonnollisen narratologian ajatuksia konventioiden mukaisena nähtyihin realistisiin teoksiin (Mäkelä 2013). Väitöstutkimuksessaan hän on myös esittänyt kysymyksen, joka on toiminut yhtenä yllykkeenä myös omalle hankkeelleni: mikäli "materiaalia epäluonnolliselle narratologialle löytyy vain avantgardesta, miksi ylipäätään puhua epäluonnollisuudesta?" (Mäkelä 2011: 32–33.)

Todellakin, miksi keskittyä räikeän postmodernismin ja avantgarden kaltaisiin kertomuksiin, joissa outous, luonnottomuus ja mahdottomuus sekä kerronnan että tarinan tasolla ovat ilmeisiä? Näen, että koko epäluonnollisen narratologian projekti tulee mielekkääksi ja merkitykselliseksi nimenomaan silloin, kun sen tarjoamin keinoin pyritään osoittamaan konventionaalisuuden pseudo-luonnollisen pinnan alla piilevä luonnottomuus. Asian voi nähdä niinkin, että mikäli epäluonnollinen narratologia haluaa sanoa jotain uutta kirjallisuudesta, eikä sen pitäisi kyetä osoittamaan ei vain "luonnolliseen" kertomukseen potentiaalisesti sisältyvä luonnottomuus, vaan myös vastavuoroisesti epäluonnollisten kertomusten luonnollinen pohjavire, toisin sanoen kertomuksille ominainen epäluonnoton moninaisuus.

Olen edellä sivunnut varsin lyhyesti vuoden 2010 epäluonnollisen narratologian manifestin ilmestymisen jälkeen käytyä keskustelua epäluonnollisen ja luonnollisen suhteesta sekä epäluonnollisen narratologian projektin lähtökohdista käytyä keskustelua. Mistä tämä varsin suora- ja kovasanainenkin polemiikki kertoo? Kertooko se epäluonnollisen narratologian tuoreudesta ja keskeneräisyydestä ja tästä juontavasta keskeisten käsitteiden ja niiden määrittelyn vakiintumattomuudesta vai paradigman tärkeydestä ja siitä uudeltaisesta näkökulmasta, jonka se tuo (kauno-)kirjallisten tekstien tutkimukseen?

Verrattain suorasaanaista kritiikkiä paradigmaa ja sen käsitteistöä kohtaan esittänyt Bo Pettersson katsoo, että kyse on molemmista. Hänen mukaansa epäluonnollisen narratologian projekti on tärkeä jopa siinä määrin, että sen tulisi itse arvioida omat perusteensa ja käsitteistönsä uudelleen. Totta onkin, että etenkin paradigman ohjelmaajilistuksena pidetyssä artikkelissa keskeisimpien käsitteiden ja tavoitteiden määrittely on jokseenkin hataralla pohjalla. Tästä kertoo osaltaan myös varsin pelkistetyt vastakkainasettelut kuten luonnollinen vastaan epäluonnollinen, mimesis vastaan anti-mimesis sekä realismi vastaan kertomusten epärealistiset elementit. Epäluonnollisessa narratologiassa mielenkiinto on kohdistettu erityisesti kertomusten mimeettisyyttä vastustavia elementtejä kohtaan, mutta Pettersson on muistuttanut kertovan fiktion mimeettis-

ten konventioiden perustavanlaisesta laaja-alaisuudesta, ja siitä, että kaunokirjallisuuden mimeettisyys on ymmärrettävä muunakin kuin todellisuuden ja todellisten kerrontatilanteiden jäljittelynä. Näin ollen sellaisia elementtejä, jotka rikkovat reaali maailman tai luonnollisten kertomusten parametreja, ei ole perusteltua lähteä lähestymään ei- tai anti-mimeettisyyden kautta. (Pettersson 2012: 87.)

Vaikka epäluonnollisen narratologian projektia ajavat kertomuksentutkijat korostavatkin edustamansa paradigman asemaa ja kiinnostavuutta osana jälkilassisten narratologioiden laajaa kirjoa, oleellista ei nähdäkseni ole sen innovatiivisuus sinänsä, vaan sen arvo jo olemassa olevaa kertomuksen teoriaa täydentävänä suuntauksena. Tätähän myös suuntauksen johtavat teoreetikot ovat tahoillaan korostaneet. Epäluonnollisten narratologioiden esittämien näkemysten mahdollisesta naiiviudesta ja käsitteellisistä yksinkertaistuksista huolimatta paradigman keinoin voidaan tuoda uudenlaisia näkökulmia jo kanonisoituihin teoksiin ja aikaisempiin luentoisiin sekä nostaa marginaaliin jääneitä teoksia tutkimuksen keskiöön. Tästä myös muutoin varsin kovalla ja kärjistetylläkin tavalla paradigman perusteita ruotineet Klauk ja Köppe ovat epäluonnollisia narratologeja kiittäneet, jokseenkin varauksellisesti tosin (Klauk & Köppe 2013: 96). Parhaimmillaan epäluonnollinen narratologia voi luoda terminologista ja teoreettista välineistöä, jonka kautta voidaan lähestyä niin sanotusti hankalaa kirjallisuutta ja jolla voidaan kääntää ilmeisimmät tulkinnat pääläelleen.

2.2 Omaelämäkerrallisia teorioita: omaelämäkerta, omaelämäkerrallinen romaani, autofiktio

Onko mahdollista kirjoittaa omalla nimellä ja omasta elämästä ja silti kutsua tuotosta fiktiiviseksi romaaniksi? Muun muassa tätä kysymystä kaksi ranskalasteoreetikkoa, Philippe Lejeune ja Serge Doubrovsky, keskinäisessä kirjeenvaihdossaan 1970-luvulla pohtivat. Omaelämäkertateorian auktoriteetti Lejeunen mielestä tällainen on mahdotonta, kirjailija ja kirjallisuudentutkija Doubrovsky puolestaan huomasi tehneensä näin kokoajan työstäessään vuonna 1977 ilmestynyttä *Fils*-nimen saanutta teostaan, jota hän teoksen esipuheessa kutsuu *autofiktioksi* ("autofiction")²². (Ireland 1993: 44.)

Kuten jo olen esittänyt, epäluonnollinen narratologia ja epäluonnollisuus tutkimuksen yhtenä keskeisenä teoreettisena lähtökohtana ja autofiktiivinen kirjallisuus tutkimusaineistona motivoivat toinen toisiaan. Vaikka autofiktio

²² Termiä on tavattu pitää neologismina (esim. Ahlstedt 2011; Jones 2010) mutta huomionarvoista on, että se esiintyy, tosin väliviivan kanssa, jo Don DeLillo'n esikoisromaanissa *American* (1971), jossa kertoja, tv-tuottaja David Bell, lähtee videokameran kanssa matkalle halki Amerikan, matkan lopputuloksena on muun muassa todellista ja arkista elämää kuvaava omaelämäkerrallinen road-movie: "What I'm shooting now is just a small segment of what will eventually include more general matter - funerals, traffic jams, furniture, real events, women, doors, windows. **Auto-fiction**. Actors, people playing themselves, lines of poetry." (DeLillo 1971: 289.) Kiitän tästä huomiosta kollegaani Juha-Pekka Kilpiötä.

kriteerit täyttäviä teoksia on esimerkiksi juuri ranskalaisen uuden romaanin piirissä kirjoitettu jo ennen kuin Doubrovsky nimesi ilmiön, genren käsitteellinen ja teoreettinen synty on mahdollista nähdä kahden tutkijan genreteoreettisten pohdiskelujen tuloksena ja näin ollen tavallaan epäluonnollisena: autofiktio on käsite on luotu ensisijaisesti teoreettisista syistä täyttämään klassisen omaelämäkerran ja fiktiivisen romaanin väliin jäävä, kirjailijan, kertojan ja päähenkilön identiteettien samuutta koskeva tyhjiö. Teoreettisesta näkökulmasta genre ei siis ole kehittynyt samalla tavoin ”luonnollisesti” kuin jotkin muut, jo olemassa olevien mediumien pohjalta kehittyneet romaanin lajit, kuten päiväkirja- ja kirjeromaanit – tai fiktiivinen omaelämäkerta.

Tutkimukseni analyysiluvuissa käsittelemäni kerronnalliset ilmiöt nousevat ensisijaisesti sekä itse kohdeteksteistä että epäluonnollisesta narratologiasta ja sen tähänastisista teoretisoinneista nousevista kysymyksistä. Samalla ne voidaan kuitenkin tunnistaa myös omaelämäkerrallisen kerronnalle ominaisiksi keinoiksi. Omaelämäkerrallinen kerronta voidaan nähdä ”luonnollisen” kerronnan malliesimerkkinä kahdesta syystä. Ensinnäkin reaali maailmassa esiintyvät omaelämäkerralliset diskurssimuodot tavataan ottaa omaelämäkerrallisen fiktion malleiksi ja vertailukohdiksi. Toiseksi omaelämäkerrallisella kerronnalla on usein selkeä motivaatio ja se on verrattain vaivatonta asettaa reaali maailman kommunikatiiviseen muottiin: todellinen henkilö kertoo todenmukaisuuteen pyrkien ensimmäisessä persoonassa, siis *minä*-muodossa, omasta elämästään ja sen kulusta, elämänsä merkittävistä tapahtumista ja käännekohtista, mahdollisesti yleistäen ja tiivistäen sekä spekuloiden tekemillään valinnoilla. Kerronta perustuu pääasiassa siihen, mitä tämä luonnollinen henkilö omasta elämästään tietää tai muistaa, miten on sen kokenut ja mitä on siitä muilta kuullut.

Näistä todenmukaisuuteen pyrkiminen liittyy viimeisessä analyysiluvussa (luku 7) käsittelemäni kysymykseen kerronnan ja kertojan luotettavuudesta ja epäluotettavuudesta. Alaluvussa 7.2 sivuan myös yleistystä ja tiivistystä käsitellessäni tiivistetyksi Gérard Genetten toistoteoriaan liittyvän, epäluonnollisten narratologiainkin mainitseman piirteen, pseudo-iteratiivin. Kerronnan muoto, ensimmäinen persoona ja sen suhde muihin persooniin ja muissa persoonissa tapahtuvaan kerrontaan, kiinnittyy puolestaan luvuissa 3 ja 4 käsittelemiini kerronnan persooniin. Spekulointi kiinnittyy lukuun 5, jossa käsittelen muun muassa hypoteettisuutta, kontrafaktuaalisuutta ja ei-tapahtuneesta kertomista. Viimeinen mainitsemani aspekti, kerrotun perustuminen kertojan omaan tietämykseen ja kokemusmaailmaan kytkeytyy kertojan kaikkietävyvyyteen, jota käsittelen luvussa 6. Analyyseissani osoitan, kuinka autofiktiivinen teos varsin usein problematisoi nämä omaelämäkerrallisen kerronnan konventiot sekä leikkitelee niillä ja niiden oletetuilla rajoilla. Toisin sanoen luonnollisista keinoista tulee epäluonnollisia, epäluonnollisista puolestaan luonnollisia. Mutta mikä oleellisinta, konteksti motivoi ja merkityksellistää näiden konventioiden ja kerronnallisten keinojen käytön. Tämän takia katson tarpeelliseksi avata omaelämäkerran, omaelämäkerrallisuuden ja autofiktioin osin toisiinsa limittyviäkin määritelmiä.

2.2.1 Omaelämäkerta ja omaelämäkerrallisuus

Vuonna 1975 ilmestyneessä esseessään ”Le pacte autobiographique” Lejeune esittelee niin kutsutun *omaelämäkerrallisen sopimuksen*. Sopimuksen takeena ja tunnusmerkkinä toimii todellisen, teoksen kannessa nimetyn tekijän ja sen henkilökertojan samannimisyys. Sopimus sitoo tekijän kertomaan omasta elämästään ja persoonastaan niin todenmukaisesti kuin mahdollista. (Lejeune 1989: 14.) Huomattavaa toki on, että kyseessä on ensisijaisesti omaelämäkerran kirjoittajan tekemä yksipuolinen sopimus, josta teoksen lukijalla ei ole mahdollisuutta neuvotella mutta jonka hänen oletetaan hyväksyvän sitä kyseenalaistamatta.

Omasta elämästä kirjoittamiseen viittaa jo sanan omaelämäkerta, autobiografia, etymologia, joka juontaa kreikan sanoista *auton* (’itse’), *bios* (’elämä’) ja *graphein* (’kirjoitus’) (esim. Olney 1980: 6). Lejeunen (1989: 4–5) määritelmän mukaan omaelämäkerta on tarkalleen ottaen todella olemassa olevan henkilön kirjoittama, ensimmäisessä persoonassa ja retrospektiivisesti kerrottu proosamuotoinen narratiivi, joka siis keskittyy kannessa nimetyn tekijän elämään ja persoonaan. Lejeune esittää, että tekijän ja henkilökertojan samannimisyys (ja muin verrattain helposti todennettavien samankaltaisuuksien kautta vahvistettu identtisyys) sulkee pois fiktion mahdollisuuden mutta hän ei kuitenkaan täysin kiellä sitä mahdollisuutta, etteivätkö tällaisistakin lähtökohdista käsin kuvattut tapahtumat voisi olla sepitteellisiä tai vähintään liioiteltuja. Tällöin ei kuitenkaan ole Lejeunen mukaan kyse varsinaisesti fiktiosta, vaan omaelämäkerran kehysissä tapahtuvasta *valehtelusta*. (Lejeune 1989: 17.)

Omaelämäkerrallisen sopimuksen vastinpari on luonnollisesti *fiktiivinen sopimus*, joka kattaa muun muassa omaelämäkerrallisen fiktion. Tässä kontekstissa omaelämäkerrallisuus on mahdollista ymmärtää varsin laajassa merkityksessä. Periaatteessa mikä tahansa ensimmäisessä persoonassa kerrottu fiktiivinen teos, joka käsittelee henkilökertojan elämäntähtäyksiä ja sen käännekohtia, voidaan tämän laajan näkemyksen mukaan lukea omaelämäkerralliseksi. (Kosonen 2007: 20–21.) Siinä missä Lejeune puhuu yksinomaan omaelämäkerrallisista romaaneista (fiktioista), joissa elämästään kertova henkilö on fiktiivinen hahmo – tai ainakin hänellä on eri nimi kuin tekijällä (Lejeune 1989: 12–13), Dorrit Cohn on muistuttanut rajanvedosta juuri omaelämäkerrallisen fiktion ja fiktiivisen omaelämäkerran välillä. Omaelämäkerrallisessa fiktiossa tekijä hyödyntää vaihtelevissa määrin omaelämäkerrallista ainesta fiktion kehysissä, kun taas fiktiivinen omaelämäkerta on selvästi sepitteellisen henkilöahmon selostus omasta elämästään ilman kytköstä fyysisen tekijän elämään. (Cohn 2006: 212 viite 28.)

Omaelämäkerrallista fiktiota lukiessaan lukijan on mahdollista esimerkiksi tekijän ja henkilökertojan samuudesta vihaavien elementtien kautta olettaa, että tekijä nivoo fiktioonsa aineksia omasta elämästään. Omaelämäkerrallinen fiktio poikkeaa autenttisesta omaelämäkerrasta siinä, että teoksen omaelämäkerrallisuudessa voi olla eri asteita, sekä siinä, että tekijän ja henkilökertojan samuus joko täysin kielletään tai ainakaan sitä ei eksplisiittisesti vahvisteta (Lejeune 1989: 13–14). Cohn näkee, että mikäli tekijä haluaa lukijan käsittävän, että

omaelämäkerralta vaikuttava teos on leimallisesti fiktiota, hän osoittaa sen tekemällä selkeän eron oman ja teoksensa henkilökertojan persoonien välille (Cohn 2006: 56). On huomattava, että autofiktiossa tätä ei nimenomaan tehdä, ja tekijän ja henkilökertojan samannimisyys myös erottaa autofiktion perinteisestä omaelämäkerrallisesta fiktiosta.

Kuten Päivi Kosonen on kirjoittanut, omaelämäkerta ymmärretään perinteisesti referentiaalisena, todellisuuteen viittaavana kirjallisuudenlajina, mistä johtuen sitä voidaan katsoa sitovan vaade totuuden todenmukaisesta esittämisestä (Kosonen 2009: 287). On kuitenkin huomattava, että jo Lejeune omaelämäkerrallista sopimusta muotoillessaan huomauttaa, ettei omaelämäkerran kirjoittaja suinkaan sitoudu esittämään absoluuttista totuutta, vaan totuuden itsestään ja omasta todellisuudestaan sellaisena, kuin se on hänelle itselleen näyttäytynyt, miten hän henkilökohtaisesti on asiat ja tapahtumat kokenut (Lejeune 1989: 22). Omaelämäkerroissa, olivatpa ne kuinka todenmukaisuuteen pyrkiviä tahansa, painottuu siis aina tapahtumien ja kokemusten subjektiivinen merkitys tekijälle itselleen, ei niinkään objektiivinen totuus, ja tällöin asiat esitetään aina joissain määrin vääristeltyinä ja virheellisinä. Omaelämäkerran subjektiivinen totuus lähenee siis psykoanalyttista totuutta, joka on oman itsen ja menneisyyden ymmärryksen ja koheesion kannalta aina merkittävämpää kuin objektiivinen, historiallinen totuus. James Phelan on huomauttanut subjektiivisen totuuden merkityksestä omaelämäkertojen ja muistelmien kaltaisissa teksteissä. Hän kirjoittaa subjektiivisen totuuden olevan oleellinen ensinnäkin siksi, että nimenomaan sen myötä omaelämäkerran kirjoittajan on mahdollista antaa kokemuksilleen merkitys ja muoto. Toiseksi omaelämäkerran kirjoittamisen keskeinen tarkoitus on juuri välittää totuus sellaisena kuin kirjoittaja henkilökohtaisesti on sen kokenut. (Phelan 2006: 73.)

Omaelämäkerrallinen totuus eroaa historiallisesta totuudesta myös muun muassa siinä, ettei kaikkia esitettyjä detalleja aina ole objektiivisesti ja absoluuttisesti mahdollista todentaa. Tällaisia ovat esimerkiksi erilaiset subjektiiviset kokemukset, kuten unet, ajatukset ja muistikuvat (Kosonen 2009: 287). Lejeune on kuitenkin painottanut, että omaelämäkerrallinen sopimus edellyttää tekijältä rehellisyyttä ja *pyrkimystä* todenmukaisuuteen, ja Cohn puolestaan huomauttaa Elizabeth Brussiin (1976) viitaten, että tärkeintä on, että tekijä itse uskoo, tai esittää uskovansa, kirjoittamaansa. Omaelämäkerraksi luettavan teoksen objektiivisesti ja aukottomasti todennettavissa olevan sisällön sijaan Cohn on korostanut tekijän, kertovan subjektin, merkitystä ja toteaa, että "[m]ikäli lajityyppi siis määritellään puhuvan subjektin totuudellisuuden perusteella, omaelämäkerta on yhtä autenttinen niin subjektin valehdellessa tai fantasioidessa menneisyydestään kuin hänen esittäessään tarkistettavissa olevia tosiasioita." (Cohn 2006: 43.)

Omaelämäkerrallisen totuuden palautuessa sen tuottaneeseen subjektiin ei Kososen mukaan ole enää niinkään puhtaasti referentiaalinen, millaisena se useimmiten ymmärretään, vaan pikemminkin *autoreferentiaalinen* kirjallisuudenlaji. Jokaiseen omaelämäkertaan sisältyvää subjektiivista materiaalia on

mahdotonta luokitella joko todeksi tai sepitteeksi, faktaksi tai fiktioksi. Tämän takia jokainen omaelämäkerta voi Kososen sanoin ”olla yhtä aikaa ’tarua’ ja ’totta’”. Entiteetti, joka viime kädessä on vastuussa esitettyjen asioiden todenmukaisuudesta, on tekijä itse, ja hänen tehtävänä on myös ylläpitää ja vahvistaa kertomuksensa (auto)referentiaalisuutta sen eri vaiheissa. (Kosonen 2009: 287–288; omaelämäkerran fiktionaalisuudesta ks. Löschnigg 2010: 266–270.) Muistojen ja muistikuvien totuudellisuuden suhde niiden subjektiiviseen merkitykseen henkilölle itselleen on keskeinen kysymys Daniel Sjölinin esikoisromaanissa *Oron bror*, ja palaan tähän analysoidessani romaania työni neljännessä luvussa.

Teoksen kannessa nimetyt tekijän ja henkilökertojan samannimisyys nousevat ratkaisevammaksi omaelämäkertaa määrittäväksi ja rajaavaksi tekijäksi sekä Lejeunella että Cohnilla. Lejeunen näkemys on, että omaelämäkerrallinen fiktio, jossa tätä samannimisyyden vaadetta ei ole, voi lähestyä omaelämäkertaa vaihtelevissa määrin, mikä autenttisen omaelämäkerran tapauksessa ei ole mahdollista: teos joko on omaelämäkerta tai ei ole (Lejeune 1989: 13). Vastavasti Cohn on esittänyt, että ensimmäisessä persoonassa kerrotut tekstit luetaan aina joko aitoina omaelämäkertoina tai enemmän tai vähemmän fiktiivisinä romaaneina, ei sekä-että (Cohn 2006: 48). Henrik Skov Nielsenin esittämä neliosainen jaottelu voidaan nähdä kritiikkinä tällaista näkemystä vastaan (Nielsen 2010). Seuraavan ajatuksen nostin esille jo työni johdannossa: fiktion ja ei-fiktion (tai faktan) suhde ei ole mustavalkoinen, vaan musta ja valkoinen ovat ääripäät, joiden väliin mahtuu lukematon joukko erilaisia harmaansävyjä (Nielsen 2010: 282; Ryan 1997: 165). Tätä voisi laajentaa niin, että autenttisen omaelämäkerran ja fiktiivisen omaelämäkerran välille jää vyöhyke, johon mahtuu lukematon joukko painotuksiltaan erityyppisiä autofiktioita.

2.2.2 Autofiktio – elämätön ”omaelämäkerta”

Mikäli omaelämäkertoille ominainen hyvinkin henkilökohtainen materiaali häilyy toden ja sepitteen rajamailla, yhtä lailla autofiktio mielletään tavallisesti ”faktan ja fiktion välillä häilyvä[ksi] hybridilaji[ksi]” (Koivisto 2011: 12). Kyseessä on yksi omaelämäkerrallisen kirjoittamisen muoto, joka ei, kuten edellä todettu, ole yksiselitteisesti samastettavissa omaelämäkerralliseen fiktion, vaikka kritiikeissä ja teosten takakansiteksteissä autofiktion kriteerit täyttävä teos tavataankin varsin usein nimetä juuri omaelämäkerralliseksi romaaniksi autofiktion sijaan. Kosonen kirjoittaa autofiktion olevan ”oman elämäntotuuden ’rikastamista’ sepiteillä ja elämäntarinan rekonstruoimista tarun ja toden pohjalta siten, että lukija jää epäilyn ja epäröinnin tilaan” (Kosonen 2007: 104). Koivisto puolestaan muisuttua omaelämäkerta-lajimääreelle keskeisestä sanasta *elämä*, tai *bios*; autofiktiossa tämä sana on poistettu. Näin ollen hän kysyykin, voidaanko autofiktion nähdä viittaavan ”sellaiseen näkemykseen omaelämäkerrallisuudesta, jossa elämää ei voi tavoittaa?” (Koivisto 2011: 28.)

Genrenä autofiktio on herättänyt runsaasti keskustelua etenkin ranskalaisen tutkimuksen kentällä sen jälkeen, kun Doubrovsky 1970-luvun lopulla ni-

mesi sen. Lukuisista yrityksistä huolimatta yhdestä ja yleispätevästä määritelmästä ei ole päästy konsensukseen, mikä osaltaan voi hankaloittaa käsitteen hyödyntämistä; yleisesti hyväksytyin määritelmän puuttuessa kunkin käsitettä hyödyntävän on viime kädessä itse määriteltävä, mitä autofiktiolla tarkoittaa ja miten sen mieltää. Käsitteeseen ja sen määrittelyyn liittyvää epäselvyyttä lisää sekin, että auktoriteetit, joihin autofiktio-keskustelun yhteydessä tavallisimmin viitataan, ovat voineet vetää aikaisempia ajatuksiaan takaisin ja muuttaa omia näkemyksiään (Ahlstedt 2011: 18). Oma kysymyksensä on, voidaanko autofiktio-käsitettä hyödyntää esimerkiksi lyriikan tutkimuksessa, Doubrovskyhan viittaa autofiktiolla nimenomaan ensimmäisessä persoonassa kerrottuun proosaan.

Doubrovskyn pioneeri-autofiktio *Fils* täyttää epäilemättä klassisen omaelämäkerran määritelmän ja omaelämäkerrallisen sopimuksen kriteerit: henkilökerroja on nimeltään Serge Doubrovsky ja tapahtumat, joista kerrotaan, ovat tekijän omasta elämästä. Silti Doubrovsky ei kokenut voivansa kutsua teostaan omaelämäkerraksi. Yksi syy tähän on se, että Doubrovskyn näkemyksen mukaan elämän totuutta on kirjallisessa muodossa mahdotonta jäljitellä ja näin ollen totuudellisuuteen pyrkivän omaelämäkerran kirjoittaminen on jo lähtökohtaisesti mahdotonta. Niin sanottu totuus on mahdollista kirjoittaa mutta ainoastaan vahingossa. Doubrovskylaisessa autofiktiossa tekijä hyödyntää fiktion ja fiktiivisen kerronnan konventioita ja niiden suomia vapauksia kuvatesaamalla todellisia ja omakohtaisia tapahtumia. Fiktiivisyyden suomin mahdollisuuksin kirjoittaja hajottaa elämänsä komposition järjestäen siitä uudenlaisen kokonaisuuden, ja juuri tätä kautta autofiktiivinen teos rikkoo realistisen esittämistavan konventioita vastaan. Realistisuuden ja tekstin referentiaalisten funktioiden sijaan tekstissä painottuvat kielen poeettiset funktiot. Toisin sanoen doubrovskylaisessa autofiktiossa kiinnitetään lukijan huomio tekstin totuuden ja sisällön sijaan sen kielelliseen ilmaisuun. (Doubrovsky 1993: 34; Ireland 1993: 45–46; Koivisto 2005: 179.) Epäilemättä tämä toimii myös päinvastoin: etenkin kohosteisessa ja hallitsevassa asemassa poeettiset ja kerronnalliset keinot voivat nimenomaan kiinnittää huomion siihen, mitä ja miten kerrotaan. Silmiinpistävinä ja dominoivina, tunnusmerkittömästä ja läpinäkyvästä kerronnasta poikkeavina elementteinä ne kutsuvat lukijan pohtimaan kyseisten valintojen mahdollisia funktioita ja merkityksiä: miksi kerrotaan juuri niin kuin ja sitä mitä kerrotaan.

Yksi kiihkeimmin Doubrovskyn ajatuksia vastustaneista on Gérard Genette, joka ei *Fiction et Diction* -teoksessaan (1991; engl. *Fiction & Diction*, 1993) sanallaakaan mainitse maanmiestään mutta joka suoraviivaisesti ja epäröimättä tuomitsee juuri doubrovskylaiset, todellisiin tapahtumiin perustuvat ja todellisia ihmisiä koskettelevat mutta silti fiktioksi määritellyt teokset. Tämänkaltaisissa teoksissa ei Genetten mukaan ole kyse romaaneista eikä autofiktioista, vaan yksinomaan vääristellyistä ja / tai peitellyistä omaelämäkertoista, jotka tekijä on nimenmennyksellä välttääkseen joutumasta oikeuteen tehtyään esimerkiksi kohutavia paljastuksia todellisista henkilöistä (Genette 1993: 77). John Irelandin haastattelussa Serge Doubrovsky on myöntänyt tiedostaneensa kirjoittamistaansa

liittyvät riskit ja todennut haastattelun loppukaneettina, että ”tosiasia on, että pohjimmiltaan kirjoittaminen on moraaliton teko” (Ireland 1993: 48).

Karl Ove Knausgårdin kuusiosainen romaanisarja *Min kamp* on hyvä esimerkki siitä, mihin todella tapahtuneista asioista ja todella olemassa olevista ihmisistä kirjoittaminen voi johtaa. Ennen kaikkea sarjan ensimmäinen osa, jonka keskiössä on muun muassa kertojan alkoholisoituneen isän kuolema, raivostutti Knausgårdin isänpuoleiset sukulaiset. Kirjailijan setä luonnehti teosta moraalittomaksi, säädyttömäksi ja epälojaaliksi. Jopa oikeuskäsittelyn uhka leijui ilmassa. (Esim. Knausgård B. 2011.) Tämä vältettiin muun muassa siten, että kirjailija muutti teoksessaan kaikkien isänpuoleisten sukulaistensa nimet – isäänsä lukuun ottamatta. Isän nimeämiseen liittyvä problematiikka on ratkaistu jättämällä isän nimi kokonaan mainitsematta. Romaanisarjan kuudennessa osassa kertoja pohtii nimen ja nimeämisen merkitystä: hänen intentionaan on ollut kirjoittaa itsestään, elämästään ja isästään. Kuka hän itse olisi, jos menisi muuttamaan isänsä nimen? Kirjoittaisiko hän enää lainkaan itsestään, jos nimeäisi isänsä vaikkapa ”Georg Martinseniksi”? Karl Ove selittää ja perustelee ratkaisuaan:

Jeg kunne forandre navnet på alle andre, men ikke på [min far]. Også fordi jeg skrev om meg selv og min egen identitet: hvem ville jeg bli når min far var en som het Georg Martinsen? Hvad ville hende med mitt navn og min identitet da? [--]
 [J]Jeg kunne ikke endre det. Jeg kunde ikke kalle ham noe annet. Så jeg løste det ved å ikke nevne navnet hans i det hele tatt. Hverken fornavnet hans eller etternavnet hans finnes i romanen. I romanen er han en mann uten navn.
 (MK6: 390–391.)²³

Isän nimi kylläkin paljastetaan romaanisarjan kuluessa, kahteenkin otteeseen. Ensimmäisen kerran se mainitaan ohimennen sarjan viidennessä osassa (MK5: 440) ja suoraviivaisemmin jälleen kuudennen osan lopulla (MK6: 1003). Huomio isän nimeen kiinnitetään myös toisella tapaa. Muutama vuosi ennen kuolemaansa isä oli vaihtanut nimensä. Kun Karl Ove ja Yngve käyvät ensimmäisen kerran hautaustoimistossa, Karl Ove sanoo aluksi väärän nimen (MK1: 280). Myöhemmin hautajaisohjelmassa nimi on väärin (MK5: 577) ja myös hautakivessä kirjoitusvirhe (MK6: 410).

Genetten mukaan todellisissa autofiktioissa henkilökertoja kenties on fyysisen tekijän kanssa samanniminen mutta selkeästi seipitteellinen hahmo. Tämän lisäksi kerrottujen tapahtumien on oltava niin yksiselitteisellä tavalla seipitteellisiä, ettei lukijan tarvitse päätellä tai arvuutella tapahtumien todenperäisyyttä tai tekijän intentioita teoksensa lajimääreen suhteen esimerkiksi teoksen paratekstien kautta, paratestit kun voivat muuttua. Esimerkkitapauksina todellisista autofiktioista Genette mainitsee Danten 1300-luvulla kirjoittaman runoelman *La divina comme-*

²³ ”Saatoin muuttaa kaikkien muiden nimet mutta en oman isäni. Yksi syy oli se, että kirjoitin myös itsestäni ja omasta identiteetistäni: kuka minusta olisi tullut, jos isäni nimi olisi ollut Georg Martinsen? Mitä minun nimelleni ja identiteetilleni olisi silloin tapahtunut? [--] / En voinut muuttaa sitä. En voinut kutsua häntä miksikään muuksi. Niinpä ratkaisin asian siten, etten nimeäisi häntä ollenkaan. Sen paremmin hänen etu- kuin sukunimeään ei romaanista löydy. Romaanissa hän on mies ilman nimeä.”

dia sekä Jorge Luis Borgesin novellin ”El Aleph” (1945). Genetten määritelmässä yhtäältä tekijä ja päähenkilö, toisaalta päähenkilö ja kertoja jakavat saman identiteetin mutta tekijä ja kertoja eivät. Hän on muotoillut eräänlaisen *autofiktiivisen sopimuksen*, joka luonnehtii sekä autofiktiota lajina että sen tekijän ja henkilökerrojan ristiriitaista ja monitulkintaista suhdetta: autofiktiossa tekijä sitoutuu kertomaan tapahtumista, joiden päähenkilö hän itse on mutta joita hänelle ei ole koskaan tapahtunut. (Genette 1993: 74–77). Autofiktio voidaan siis ymmärtää eräänlaisena kontrafaktuaalisena, vaihtoehtoisena, kertomuksena tekijän elämästä. Juuri tällaisena autofiktion näkee Genetten oppilas Vincent Colonna, joka pääpiirteittäin jatkaa opettajansa kanssa samankaltaisilla linjoilla. Hän esittää, ettei autofiktiossa ole kyse siitä, että tekijä kirjoittaisi elämästään fiktiota vaan että hän kirjoittaa itselleen toisenlaisen elämän (Jones 2010: 178).

Sekä Lejeunen että Genetten suosimaa sopimus-metaforaa on hyödyntänyt myös tanskalaistutkija Poul Behrendt esitellessään ”esteettisen uudismuodotensa” *kaksoissopimus* (”dobbeltkontrakten”). Hän perustaa teoriansa ajatukselle, että joka ikinen teos synnyttää todellisen kirjailijan ja hänen lukijoidensa välille sopimuksen, joka ohjailee teoksen lukemista ja tulkintaa. Kyse voi olla joko todellisuussopimuksesta tai fiktiosopimuksesta; teos on joko referentiaalisessa tai eireferentiaalisessa suhteessa todellisuuteen. Tavallisesti teokset solmivat ainoastaan jommankumman näistä sopimuksista mutta lisäksi on teoksia, jotka muodostavat nämä molemmat, tekevät siis kaksoissopimuksen. Behrendtin konseptin uutuusarvo ei piile varsinaisesti tässä huomiossa, vaan siinä etteivät sopimukset vallitse samanaikaisesti – juuri tämä erottaa kaksoissopimuksen sen naapurikäsitteistä, autofiktiosta ja pohjoismaisessa tutkimuksessa taajaan tavattavasta *faktio*-käsitteestä. Teos luetaan ensin yhdestä näkökulmasta, esimerkiksi fiktiona. Myöhemmin, esimerkiksi tekijän antamissa haastatteluissa, voi kuitenkin paljastua teoksen todellisuuteen sitovia yksityiskohtia, jotka vaikuttavat siihen, kuinka teosta tulkitaan, ja joiden myötä lukijan on muokattava ensimmäistä luentaansa. Behrendtin mukaan kaksoissopimuksen tekevät teokset eivät tule täydellisesti ymmärretyksi autonomisina kokonaisuuksina. Paratekstit, kaikki se, mitä teoksesta on muissa yhteyksissä sanottu tai kirjoitettu, muodostavat merkittävän osan tulkintakehystä. (Behrendt 2006: 19–32.)

Tällaisen kaksoissopimuksen voidaan nähdä vallitsevan vaikkapa Daniel Sjölinin *Världens sista romanissa*. Romaanin ilmestyttyä sitä luettiin puhtaana fiktiona, omanlaisenaan ”fantasiaorgiana”. Joitakin vuosia romaanin ilmestymisestä Sjölin paljasti käsitelleensä romaanissa varsin kipeää ja henkilökohtaista aihetta. Tällainen lausunto epäilemättä ohjaa kiinnittämään huomion sepitteellisestä pinnasta ja kielellisestä iloittelusta syvemmälle toistuviin motiiveihin ja niiden merkityksiin sekä laajempiin kehityslinjoihin, painopisteen muutoksiin ja yhteensulautumisiin sekä tarinan että kerronnan tasolla.

Vaikka autofiktio ja siihen vertautuvat omaelämäkerrallisen kirjoittamisen muodot ovat huomattu laajalti pohjoismaisessa tutkimuksessa viimeisten parinkymmenen vuoden aikana, oman työni lähtökohtana ovat siis perinteisemmät ennen kaikkea ranskalaisen tutkimuksen piirissä muotouneet käsitykset autofiktiosta.

Tutkimusaineistossani on autofiktioita erilaisten määritelmien äärestä laitaan. Esimerkiksi doubrovskylaista autofiktiota edustaa Knausgårdin *Min kamp*, Genetten määritelmää lähenevät Peter Sandströmin ja Daniel Sjölinin romaanit. Colonnan näkemys tuo mieleen ajatuksen toisenlaisen elämän elämisestä, eräänlaisesta ”kaksoiselämästä”, ja tämä ajatus tuodaan selväsanaisesti esille Heivollin romaanissa:

Av og til ønsker jeg at jeg aldri hadde flyttet herfra. [--] Jeg skulle ha blitt igjen her, akkurat her, [--]. Jeg skulle aldri ha reist fra alt dette som jeg innerst inne er så glad i. Jeg skulle ha blitt her og levd et annet liv.

Av og til denne følelsen av at jeg lever to parallelle liv. Det ene er det trygge, det enkle, det uten så mange ord. Det andre er det tilsynelatende vikelige livet, det jeg er midt inne i, der jeg sitter hver dag og skriver. Det første livet kan være fraværende i lange perioder, men av og til dukker det opp, det er som om jeg plutselig er nær ved å tre inn i det, jeg er like ved, og jeg får en følelse av at jeg når som helst vil få øye på han som kanskje egentlig er meg.

(FJBN: 77.)²⁴

Romaanin kertoja on ajatellut tai tuntenut elävänsä kaksoiselämää. Huomionarvoiseksi tämän tekee se, että tällainen näkemys esitetään teoksessa, jossa fyysinen tekijä todella kirjoittaa omasta elämästään, pohtii sitä, kuinka hänestä on tullut sellainen kuin hän on. Samalla hän selvittää tuhopolttojen sarjaa, tapahtumaketjua, joka tapahtui hänen kotiseudullaan hänen syntymävuotensa keväänä 1978 ja joka kulminoitui hänen kastejuhlaansa seuranneena yönä. Kertojan elämä peilautuu tuhopolttajaksi paljastuvan nuoren miehen elämään – molemmat ovat olleet lapsesta asti lahjakkaita, heiltä on odotettu paljon ja he molemmat ovat jättäneet täyttämättä nämä odotukset, valinneet oman tiensä. Toisesta tulee kirjailija, toinen vankilasta päästyään elää kutakuinkin lainkuuliaista elämää ja hankkii elantonsa erilaisilla töillä pääsemättä kuitenkaan koskaan eroon leimastaan tuhopolttajana. Heidät toki erottaa se, että tuhopolttaja osoittautuu psyykkisesti sairaaksi, mieheksi, jolla on kolme minää:

Det viste seg at han var tre. Det kom fram i alle brevene han skrev hjem til folk i Finland. Han omtalte seg selv som tre.

Det var Dag.

Så var det Gutten.

Og deretter jeg.

Gutten, det var det Ingemann pleide å kalle ham.

Kanskje det var Gutten som tente på, og så kom Dag etterpå og slokket? Jeg vet ikke.

Kanskje det var omvendt, at det var Gutten som slokket? Men hvem var i så fall jeg?

(FJBN: 279.)²⁵

²⁴ ”Toisinaan toivon, etten olisi koskaan muuttanut täältä pois. [--] Minun olisi pitänyt jäädä tänne, juuri tänne, [--]. Minun ei olisi koskaan pitänyt jättää kaikkea tätä, mihin olen sisimmässäni niin syvästi kiintynyt. Minun olisi pitänyt jäädä tänne ja elää toinen elämä. / Toisinaan minulle tulee tunne, että elän kahta rinnakkaista elämää. Toinen on turvallinen, yksinkertainen ja harvasanainen. Toinen on todelliselta näyttävä elämä, se jonka keskellä olen, jossa istun joka päivä kirjoittamassa. Edellinen elämä voi olla välillä pitkään poissa, mutta sitten se taas ilmaantuu, on kuin olisin yhtäkkiä aivan vähällä astua siihen sisään, olen kynnyksellä ja tuntuu kuin minä hetkenä hyvänsä saisin näkyviini hänet, joka ehkä oikeastaan olen minä.” (Heivoll 2012: 78.)

²⁵ ”Kävi ilmi, että hänellä oli kolme minää. Se näkyi kaikista kirjeistä, joita hän kirjoitti kotikyläläisille. Hän puhui itsestään kolmessa persoonassa. / Oli Dag. / Ja sitten *Poika*.

Takaisin autofiktiomääritelmien ja nimeämisen problematiikkaan. Seuraavat esimerkit omasta tutkimusaineistostani osoittavat sen, mikä autofiktioille lähes poikkeuksetta on yhteistä:

Jeg husker at jeg som barn satt i baksetet i den blå Datsunen på vei opp til farmor og farfar i Heivollen [--].; Fra farmors dagbok: / 4. juni / Dâpen til Gaute. (FJBN: 22; 195.)²⁶

Idag er det den 27. februar 2008. Klokken er 23:43. Jeg som skriver, Karl Ove Knausgård, ble født i desember 1968, og er altså i skrivende stund 39 år gammel. (MK1: 29.)²⁷

Jeg sank i jorden af skam, når jeg rejste mig op i klasselokalet, fordi der stod "Knuds fødselsdag" på tavlen [--].; Det startede med, at cirkuset kom til Nykøbing i syttenhundretallet – og når vi hed Romer, var det, fordi cirkusdirektøren var italiener. (DBBD: 72; 83.)²⁸

Mitt namn är Peter Sandström, och jag tror att jag inte kan förändras. (MFPF: 13.)

Sjölin i efternamn i alla fall – mamma har sagt någon gång att hon "tog namnet tillbaks". ; Själv döptes jag efter Friesdorfs gummibåt, som i sin tur döptes efter Elton Johns hit *Daniel my brother*. (VSR: 23; 61.)

Olen siteerannut ensisijaisista kohdeteksteistäni kohdat, joissa teosten henkilökertojien nimet tai niiden alkuperät mainitaan ensimmäisen kerran.

Painottui autofiktiivisessä teoksessa sitten omaelämäkerrallisuus tai sepi-teellisyys, henkilökertojan ja fyysisen tekijän samannimisyys (ja -kaltaisuus) on lähes poikkeuksetta otettu erilaisten autofiktiomääritelmien ensisijaiseksi kriteeriksi. Tämän monesti aukikirjoitetunkin säännön vahvistavan poikkeuksen tekee Philippe Gasparini, joka pitää muita tekijän ja henkilökertojan yhdistäviä piirteitä tärkeämpinä kuin samannimisyyttä (Jones 2010: 179–180). Tällainen näkemys laajentaa autofiktiiviseksi luettavan kirjallisuuden kenttää merkittävästi ja mitätöi omaelämäkerrallisen ja autofiktiivisen romaanin välille tehdyn eron. On kuitenkin huomattava, kuten Jaques Lecarme on tehnyt, että jo samannimisyys määritelmän lähtökohtana johtaa väistämättä siihen, että autofiktio kattaa varsin heterogeenisen joukon sekä tyylliltään ja tematiikaltaan että omaelämäkerrallisilta painoituksiltaan erilaisia teoksia. Lecarme on jaotellut erityyppiset autofiktiot neljään kategoriaan:

/ Ja vielä *minä*. / *Poika*, niin Ingemann häntä aina kutsui. / Ehkä tulipalot sytytti Poika ja sitten tuli Dag sammuttamaan. En tiedä. Ehkä olikin päinvastoin, Poika sammutti. Mutta kuka siinä tapauksessa oli *minä*?" (Heivoll 2012: 285.)

²⁶ "Muistan miten lapsena istuin sinisen Datsunin takapenkillä, kun ajoimme mummon ja vaarin luo Heivolleniin."; Mummon päiväkirjasta: / 4. kesäkuuta / *Gauten ristiäiset*." (Heivoll 2012: 22; 199.)

²⁷ "Tänään on 27. helmikuuta 2008. Kello on 23.43. Nimeni on Karl Ove Knausgård, olen syntynyt joulukuussa 1968 ja olen siis tätä kirjoittaessani 39-vuotias." (Knausgård 2011: 31.)

²⁸ "Luokan ovella halusin vajota maan alle, koska taululle oli kirjoitettu *Knudin syntymäpäivä* [--]."; "Kaikki alkoi siitä kun sirkus tuli Nykøbingiin 1700-luvulla. Tیرهتööri oli italialainen – siitä meidän sukunimemme Romer." (Romer 2008: 68; 78.)

- 1) Omaelämäkerraksi luettavat ”rajatapaukset”
- 2) Tiukat autofiktiot, jotka määritelmällisesti lähenevät doubrovskylaista autofiktiota
- 3) Laajat autofiktiot, joissa etualaistuu fiktion osuus
- 4) ”Puhtaat romaanit”
(Koivisto 2005: 181; 2004: 20.)

Suomessa autofiktiota tutkinut Päivi Koivisto kyseenalaistaa muun muassa Le-carmen tekemät jyrkkärajaiset kategorisoinnit. Koivisto toteaa, että ”tiukat laji-rajat eivät tee oikeutta sen enempää lajikäsitykselle kuin autofiktiolle lajina” (Koivisto 2004: 21). Koivisto esittää, että autofiktion tapauksessa olisi hedelmällisempää hyödyntää sumearajaista lajikäsitystä ja viittaa Alaistar Fowlerin (1982: 40–42) ehdotukseen siitä, että kirjallisuuden lajeihin sovellettaisiin Ludwig Wittgensteinin *perheyhtäläisyyden* käsitettä. Wittgenstein käyttää pohdinnoissaan tunnettua kielipeli-metafaoraansa ja kirjoittaa muun muassa seuraavaa:

Sen sijaan, että ilmoittaisin, mikä on yhteistä kaikelle sille, mitä sanomme kieleksi, sanon, että näillä ilmiöillä ei ole lainkaan *yhtä* yhtenäistä piirrettä, minkä vuoksi käytämme niistä samaa sanaa, – vaan että ne ovat keskenään monin eri tavoin *sukua*. [–] [–] Älä sano: ”Niillä täytyy olla jotain yhteistä, muuten niitä ei sanottaisi ’peleiksi’” – vaan *katso* onko niillä kaikilla jotakin yhteistä. – Jos näet katsot niitä, et tule näkemään mitään, mikä on *kaikille* yhteistä vaan tulet näkemään yhtäläisyyksiä, sukulaisuuksia, vieläpä kokonaisen sarjan sellaisia. [–] Tämän tarkastelun tulos on: Näemme monimutkaisen päällekkäisten ja ristikkäisten yhtäläisyyksien verkoston. Yhtäläisyyksiä niin suurissa kuin pienissä asioissa. (Wittgenstein 1999: 64–65.)

Kirjallisuuden traditiolle tämä merkitsisi sitä, että tietyn tradition muodostamassa verkostossa tiettyyn genreen kuuluvat teokset voivat olla monin tavoin yhteydessä toisiinsa ilman yhtä tiettyä, kaikkia teoksia yhdistävää piirrettä, vaan ”[l]ajille ominaiset piirteet sekoittuvat toisiinsa, ovat joissakin teoksissa vahvempina, toisissa heikompina” (Koivisto 2004: 21). Ja edelleen autofiktion tapauksessa tämä tarkoittaisi Koiviston mukaan muun muassa sitä, että

päähenkilön ja kirjailijan yhteinen nimi tai muu vastaavuus yhdistettynä romaani-lajimääritelmään on yksi lajirepertuaarin piirre, mutta sen ollessa heikko muut lajirepertuaarin piirteet voivat asettua sen sijaan. Epäsuorat väitteet kertojan ja kirjailijan samuudesta vaikuttavat lukukokemukseen, sekoittavat romaanin lajiasemaa fiktiona. Yhdistyneenä kirjailijan ja markkinoinnin tuottamiin parateksteihin, joissa vakuutetaan teosten olevan tosipohjaista fiktiota, kirjailijan ja kertojan samuudesta vihjailevat tekstin kohdat vievät teoksia kohti autofiktiota. (Koivisto 2004: 21.)

Lyhyesti sanottuna teoksen henkilökertoja voi jäädä nimeämättä mutta mikäli tosipohjaiseksi fiktioksi nimetyn teoksen lukijalle tarjotaan edes pieni mahdollisuus samastaa henkilökertoja ja tekijä, teoksen voidaan katsoa täyttävän autofiktion minimiehdot.

Doubrovskylainen autofiktio voidaan ensisijaisesti nähdä kriittisenä kannanottona klassisen omaelämäkertateorian tiukkoihin määritelmiin ja kahden klassi-

selta omaelämäkerralta tavallisesti odotetun tekijän – absoluuttisen omaelämäkerrallisen totuuden ja omaelämäkerrallisen subjektin vakauden ja yhtenäisyyden – kyseenalaistajana. Doubrovskylaisittain määriteltynä autofiktio ei kuitenkaan ole suoranainen vastakohta tai haastaja omaelämäkerralle, vaan se voidaan ymmärtää pikemminkin yhtenä modernin omaelämäkerran muotona (Ireland 1993: 43–44; Jones 2010: 178). On myös huomattava, että jo Lejeune tiedostaa omaelämäkerrallista sopimusta muotoillessaan omaelämäkerrallisen subjektin jakautumisen tukeutuen kielitieteilijä Benvenisten ajatuksiin minäpronominin jakautumisesta ilmaisuaktin ja lausuman minään (Lejeune 1989: 8–11). Tämä ajatus korostuu myös moderneissa omaelämäkertateorioissa.

Uudemmassa tutkimuksessa omaelämäkerrallista subjektia ei nähdä vakaana, koherenttina ja autonomisena entiteettinä, eikä omaelämäkerta tai omaelämäkerrallista kerrontaa sinänsä yksinomaan oman itsen ja menneisyyden retrospektiivisenä tarkasteluna, vaan kyse on ennemmin oman elämän kerronnallistamisesta ja mielekkääksi tekemisestä, jatkuvasta kokemuksellisesta prosessista, jossa oma identiteetti rakentuu. Esimerkiksi Martin Löschniggin mukaan omaelämäkerta ei ole mimeettinen kuvaus jo muodostuneesta persoonallisuudesta, vaan se ilmentää subjektin identiteetin muovautumisen jatkuvuutta ja projektiluonteisuutta. Omaelämäkerran kirjoittaja ei ainoastaan reflektoi henkilöään ja menneisyyttään nyky- tai kirjoitushetken kautta, vaan myös kehittyy jatkuvasti kirjoitusprosessin aikana. (Esim. Löschnigg 2010: 259, 261–262, 268–269.) Näin ollen autofiktiokin tulisi kenties nähdä ennemmin näiden omaelämäkerralle elimellisten osatekijöiden kriisiyttäjänä kuin suoranaisena kritiikkinä aikaisempia teoretisointeja kohtaan. Yhtä lailla autofiktio kriisiyttää myös omaelämäkerrallisen sopimuksen: kohdatessaan autofiktion kaltaisen hybriditeoksen tai omaelämäkerraksi luokitellun teoksen, joka on sekä totuudellisuudeltaan että referentiaalisuudeltaan kyseenalainen, päätösvalta jää viime kädessä lukijalle: hän päättää, miten ja millaisena hän käsillä olevaa teosta lukee.

Omalla tavallaan teoksen vastaanottoon ja siihen, miten faktan ja fiktion välimaastossa häilyvää teosta luetaan, kiinnittyy myös Nielsenin (2010) luoma neliosainen jaottelu, jonka lähtökohtana on ollut Ryanin artikkelissaan ”Post-modernism and the Doctrine of Panfictionality” (1997) esittelemä taksonomia. Ryan kritisoi ajatusta panfiktionaalisuudesta, fiktionaalisuudesta kaikenlaisille diskurssimuodoille luonteenomaisena piirteenä. Hänen mukaansa tekstit voidaan jakaa ensinnäkin ei-fiktiivisiin teksteihin, eli teksteihin, jotka avoimesti esittävät olevansa ”totta”. Fiktiiviset tekstit puolestaan jakautuvat Ryanin muotoilussa kahteen luokkaan. Iso osa kertomakirjallisuudesta ja fiktiosta välittää kaksijakoisen viestin, toisin sanoen ne eivät ole totta mutta ne esittävät itsensä totena. Metafiktiiviset tekstit puolestaan eivät väitäkään olevansa totta, vaan tuovat peittelemättömästi ilmi tekstuaalisen ja keinotekoisien luonteensa. (Ryan 1997: 181.)

Omassa taksonomiassaan Nielsen on sijoittanut fiktion ja ei-fiktion, johon hän lukee kuuluvaksi muun muassa (oma)elämäkerrat ja historiankirjoituksen, väliin kaksi toisiaan hipovaa luokkaa, joihin molempiin lukeutuvat tekstit voi-

daan lukea autofiktiivisinä sen laajassa mielessä. Nämä luokat Nielsen on nimenyt *alimääräytyneiksi* ("underdetermined") ja *ylimääräytyneiksi* ("overdetermined") *teksteiksi*. Ne eroavat toisistaan siinä, millaisina teos muun muassa paratekstien sekä käytettyjen tyylien ja kerronnallisten tekniikoiden valossa näyttäytyy: ohjaavatko nämä muuttujat lukemaan tekstiä samanaikaisesti sekä fiktiona että ei-fiktiona, jolloin kyse on ylimääräytyneistä teksteistä, vai ei kumpanakaan²⁹. Tällöin puhutaan alimääräytyneistä teksteistä. Esimerkkeinä edellisestä Nielsen mainitsee erityisesti erityyppiset autofiktiot, kuten juuri Doubrovskyn *Filsromaanin* ja Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* (2005). (Nielsen 2010: 284, 291–292.)

On kuitenkin huomattava, että Doubrovskyn ja Ellisin teokset ovat luonteeltaan varsin erilaisia. Doubrovskyn romaani, kuten jo moneen kertaan todettu, perustuu todellisiin tapahtumiin ja kertoo todella olemassa olevista ihmisistä, kun taas Ellisin *Lunar Parkin* autofiktiivisyys perustuu ensisijaisesti tekijän ja henkilökertojan samankaltaisuuteen. Sekä tapahtumat että muut henkilöahmot ovat sepitettä. Nielsenin ylimääräytyneet tekstit eivät tarkalleen ottaen olekaan vain omaelämäkerrallisia faktoja ja sepitettä yhdisteleviä hybriditeoksia, vaan myös Doubrovskyn ja Genetten keskenään ristiriidassa olevat autofiktio-näkemykset yhdistäviä tekstejä. Tästä ylimääräytyneiden tekstien heterogeenisyydestä johtuen myös alimääräytyneitä tekstejä, joista esimerkkeinä Nielsen (2010: 284) nimeää jo mainitun James Freyn romaanin *A Million Little Pieces* ja Jean-Paul Sartren *Les Mots* -teoksen (1964; suom. *Sanat*, 1965), voidaan lukea autofiktiivisinä. Nämä tekstit, vaikkeivät paratekstit ohjailekaan niiden luentaa, täyttävät vähintäänkin Koiviston mainitseman autofiktion minimiehdon: tekijän ja henkilökertojan samankaltaisuuden. Vankasti todellisuuteen kiinnittyvät Freyn ja Sartren teokset tulevat itse asiassa jopa lähemmäs doubrovskylaista autofiktiota kuin Ellisin fiktiivisiin tapahtumiin ja henkilöahmoin painottunut romaani.

Nämä Nielsenin jaotteluun tekemäni tarkennukset huomioon ottaen oma käsitykseni autofiktiosta tulee varsin lähelle Nielsenin ylimääräytyneiden tekstien kategoriaan. Tutkimuksessani ymmärrän autofiktion verrattain väljästi miksi tahansa proosamuotoiseksi narratiiviksi, jossa kannessa nimetty tekijä ja henkilökertoja ovat samannimisiä ja tätä kautta luotua näennäistä samuutta vahvistetaan ja ylläpidetään kertomuksen mittaan erilaisten verrattain helposti todennettavissa olevien omaelämäkerrallisten faktojen sekä ulkoisen samankaltaisuuden kautta. Luennoissani en tule todistelemaan analysoitavien teosten autofiktiivisyyttä, vaan otan sen annettuna, olkoonkin, että aineistooni sisältyy hyvin erityyppisiä ja painotuksiltaan erilaisia teoksia. Ääripäinä voin mainita Peter Sandströmin romaanin *Manuskript för pornografiska filmer* ja Knausgårdin *Min kamp* -sarjan. Yhtä kaikki luen teoksia ensisijaisesti fiktiona ja otan omaelämäkerrallisen kehysten huomioon, mikäli koen sen luennan ja tulkinnan kannalta relevantiksi.

²⁹ Nielsen (2011c: 18) on kuitenkin painottanut, että hänestä oleellista ei ole se, luokitellaanko tietty teos, esimerkkinä hän käyttää Romerin *Den som blinker er bange for døden*-romaanin, vaan se, milloin ja millaisia fiktionisointistrategioita kirjailija on käyttänyt työstäessään elämästään tarinan, jota voidaan kutsua romaaniksi.

3 KERRONNAN AIKAMUODOT JA AJALLISET RAKENTEET

3.1 Kerronnan preesens ja kielen performatiivisuus

”[J]os olisin kirjoittanut sen, mitä arvosteluissa sanottiin, eräänlaisen hillittömän fantasiaorgian, olisin ollut hullu, mutta ei se niin ollut”, ruotsalaiskirjailija Daniel Sjölin kertoo Stefan Eklundin haastattelussa (Eklund 2009). Haastattelussa Sjölin muun muassa kritisoi kirjallisuuskritikoita siitä, että he olivat ”lukeneet väärin” hänen kolmatta, August-palkintoehdokkaana ollutta romaaniaan *Världens sista roman* (2007). Samassa yhteydessä Sjölin myös paljastaa keskeisen motiivinsa kirjoittaa kyseinen romaani ja sen, mistä siinä on kyse: ”romaani käsittelee lapsen menettämistä ensimmäisestä pirun sanasta alkaen.” Kyse on kirjailijan omasta lapsesta ja romaani on ollut keino purkaa ja käsitellä menetyksen aiheuttamaa surua. Juuri näihin lausuntoihin perustuu aikaisemmin mainitsemani romaanissa muodostuva kaksoissopimus. Kun tämän taustan tietää ja on lukenut romaania sitä vasten, on yhtäältä yksinkertaista sanoa, että kirjailijan kriitikoiden luentoihin kohdistama kritiikki on ainakin osittain ollut aiheellista. Toisaalta se näyttää, kuinka vaikeaa teoksesta on lukea esiin joitain sellaista, joka sinne on tietoisesti ja taiten piilotettu. Muistetaan myös, että kirja-arvosteluissakin on kyse nimenomaan luennoista, mahdollisista tavoista ymmärtää ja tulkita romaania, ja kun käsillä on ollut ainoastaan se lukukehys, jonka romaani itse on tarjonnut, ei kyseisiä luentoja voi osoittaa ”vääriksi”.

Yhdessä Peter Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin (2004) kanssa *Världens sista roman* on tutkimukseni keskeisin ja eniten luettu teos ja luennoissani tarjoan nimenomaan mahdollisia näkökulmia ja tulkintavaihtoehtoja Sjölinin kompleksiseen ja monenlaisille tulkinnoille avoimeen romaaniin. Tulkinnoissani pidän mielessä romaanin peiteltyä omaelämäkerrallisen luonteen mutta luen sitä ensisijaisesti kaunokirjallisena, sepitteellisenä tekstinä. Tässä luvussa tarkastelen yksinomaan *Världens sista romanin* ensimmäisessä persoonassa tapahtuvaa kerrontaa, jotka kattavat suurimman osan romaanista. Verrattain suoraviivaisen henkilökerronnan lisäksi osa Sjölinin romaanista

on kerrottu toisessa persoonassa ja tämän luvun aiheen kannalta periaatteessa relevantisti preesensmuodossa. Toisen persoonan kerronta lukeutuu kuitenkin ensisijaisesti luvun 4 problematiikkaan, joten tyydyn tässä vaiheessa yksinomaan sivuamaan kyseisiä *Världens sista romanin* jaksoja, mikäli katson sen olevan luentojeni kannalta tähdellistä.

3.1.1 Preesens kerronnassa ja kuvauksessa

Ensimmäisessä persoonassa kerrotun fiktion on katsottu jäljittelevän erilaisia luonnollisina näyttäytyviä reaali maailman diskursiivisia muotoja kuten omaelämäkertoja, päiväkirjoja, kirjeitä, suullisia tunnustuksia ja muistelmia (Cohn 2006: 25)³⁰. Tästä voidaan vetää erinäisiä johtopäätöksiä: kerronta tapahtuu *minä*-muodossa ja on sidoksissa tämän *minä*-hahmon kokemusmaailmaan sekä episteemisiin ja kognitiivisiin kykyihin, kun taas tapahtumat, joista kerrotaan, ovat kerronnan hetken näkökulmasta jo tapahtuneet (tai ainakin ne esitetään jo tapahtuneina) ja niistä on näin ollen luontevaa kertoa menneessä aikamuodossa. Kahteen ensin mainittua piirrettä käsittelen tuonnempana, nyt poraudun kerronnan ja kerrotun hetken suhteeseen sekä aikamuotoon, jossa tapahtumista kerrotaan.

Robert Scholes on kirjoittanut: ”Tapahtumat kerrotaan aina menneessä aikamuodossa, kuin ne olisivat jo tapahtuneet. [--] [T]arina on menneisyyttä, aina menneisyyttä.” (Scholes 1980: 209; siteerattu Cohn 2006: 116; vrt. Kinnunen 1978: 434.) Scholesin muotoilu, tai lähinnä ratkaisu, jolla se on Dorrit Cohnin *Fiktion mieli* -teoksessa suomennettu, herättää kysymään, kuinka paljon tulkinnanvaraa sanan *kuin* myötä jätetään.³¹ Voisiko tämä toisin sanoen implikoida siihen, että on tilanteita, jolloin kerronta tapahtuu säännönmukaisesti menneessä aikamuodossa ja tapahtumat esitetään ”kuin ne olisivat jo tapahtuneet” (ennemmin: ”jo tapahtuneina”), mutta näin ei varsinaisesti olekaan? Onko mahdollista, että tapahtumat, joista kerrotaan kuin ne olisivat jo tapahtuneet, tapahtuvatkin samaan aikaan kuin niistä kerrotaan tai että niitä ei vielä ole lainkaan tapahtunut? Nämä kaikki ovat tämän tutkimuksen kontekstissa relevantteja kysymyksiä ja palaankin kerrotun ajan ja kerronnan ajan suhteeseen sekä kerrottujen tapahtumien toteutuvuuteen ja tulevaisuudessa tapahtuvista asioista kertomiseen tuonnempana paitsi tässä luvussa myös muissa yhteyksissä tutkimuksen edetessä. Mitä elämään ja siitä kertomiseen tulee, Dorrit Cohn on yhtenä monista kirjoittanut periaatteessa varsin selväsanaisesti: ”Jo elämä itsessään paljastaa,

³⁰ Paul Dawson on kyseenalaistanut tämän varsin yleisesti jaetun näkemyksen ja esittänyt, ettei henkilökerronnan malliksi tulisi ottaa muistelmia tai omaelämäkertoja, vaan fiktio ja erityisesti romaanigenre, jotka avaavat kerronnalle aivan erilaisia mahdollisuuksia. Näin siis ennen kaikkea silloin, kun voidaan puhua niin sanotusti kaikitietävästä henkilökertojasta. (Dawson 2013: 209.) Dawsonin näkemyksistä lisää luvussa 5.

³¹ Alkuperäinen muotoilu kuuluu: ”[T]he events are always presented in the past tense, as having already happened” (Scholes 1980: 209). Vaihtoehtoinen, ja kenties asianmukaisempi, suomennos voisi olla ”Tapahtumat kerrotaan aina menneessä aikamuodossa, jo tapahtuneina”.

ettei siitä voi kertoa samaan aikaan kuin sitä eletään tai elää sitä samaan aikaan kuin siitä kerrotaan. On eletävä nyt ja kerrottava elämästä jälkeenkäpäin.” (Cohn 2006: 116.) Ajallinen, edes joidenkin tuntien tai minuuttien, etäisyys kokemisen ja kertomisen hetken välillä vaikuttaisi siis olevan välttämätön (Cohn 2006: 118; Hansen 2008: 335–336). Pisimmillään tämä etäisyys on esimerkiksi retrospektiivisissä fiktiivisissä omaelämäkertoissa, lyhimmillään kirje- ja päiväkirjamaaneissa.

Täysipainoista elämää ja elämästä kertomista on vaikea sovittaa yhteen. Voitaisiin sanoa, että ensin eletään, sitten kirjoitetaan, eletään hieman lisää ja kirjoitetaan jälleen näistä jo eletyistä kokemuksista. Ja niin edelleen. Eläminen ei tietenkään lakkaa kirjoittamisen ajaksi, eikä kirjoittamisesta kirjoittamiseenkaan tai kirjoitusaktin reflektointi kertomuksessa ole poissuljettua. Esitän asian kenties monimutkaisesti, mutta tahdon sanoa yksinomaan sitä, että menneisyyden kokemuksista ja tapahtumista on, kuten todettua, luontevaa kirjoittaa menneessä aikamuodossa. Uskallan myös esittää, valtaosa omasta elämästä kirjoittavista toteuttaa juuri tätä näkökantaa.

Samalla itse kukin meistä tietää, että kaikin tavoin konventionaaliseen ja luonnolliseen menneessä aikamuodossa tapahtuvaan kerrontaan voidaan kitkatta sulauttaa preesensissä kerrottuja jaksoja. Tällaisissa tapauksissa aikamuodon tilapäinen vaihtuminen ei kuitenkaan millään tavalla koettele vakiintuneita näkemyksiä kerronnan väistämättömästä retrospektiivisyydestä. Etenkin klassisen narratologian teoretisoinneissa preesensmuotoiset poikkeamat on tavattu selittää joko historiallisena preesensinä tai autonomisena sisäisenä monologina. Näistä ensin mainitun ymmärretään menneen aikamuodon muodostaman kontekstin kautta viittaavan automaattisesti menneisyyteen, jälkimmäisellä ei puolestaan katsota olevan kertovaa funktiota. (Cohn 2006: 119–121.)

Preesens on autofiktioille tyypillinen aikamuoto mutta ensisijaisista kohdeteksteistäni yksikään ei ole kerrottu alusta loppuun yksinomaan preesensissä. Näin ollen en näe ensiarvoisena niinkään tämän mahdolloman kerrontatilanteen selvittämistä sinänsä, vaan ennemmin sen suhteuttamisen kertomuksen menneessä aikamuodossa kerrottuihin osuuksiin.

Daniel Sjölinin *Världens sista romanin* kahdeksasta *minä*-muodossa kerrottua luvusta kolmen hallitseva aikamuoto on preesens ja preesens epäilemättä on kertova aikamuoto. Näiden jaksojen selittäminen historiallisena preesensinä on keinotekoisia, sillä mikään piirre esimerkiksi romaanin rakenteessa, kerronnassa tai kerrotussa ei motivoi tällaista luentaa. Lisäksi tällaista tulkintaa vastustaa yksi verrattain painava teoreettinen argumentti: sekä romaanin ensimmäisessä että viimeisessä luvussa hallitseva aikamuoto on preesens. Voidaan siis katsoa, että historiallisen preesensin edellyttämä menneen aikamuodon kehys puuttuu (rakenteen tasolla). Lisäksi voidaan muistaa Monika Fludernik huomautus siitä, ettei historiallinen preesens tavallisesti aloita kertomusta (Fludernik 1996: 250). Fludernikin tekemä tarkennus, ”tavallisesti”, toki mahdollistaa sen, että poikkeuksia tästä säännöstä voisi olla. Tässä yhteydessä en kuitenkaan käy kiistelemään Fludernikin kanssa. Otan hänen huomionsa annettuna

enkä siis edes yritä sovittaa Sjölinin preesenmuotoista kerrontaa historiallisen preesensin muottiin. Palaan kuitenkin historialliseen preesensiin tuonnempana.

Teoksessaan *Fiktions mieli* (2006; alkuteos *The Distinction of Fiction*, 1999) Cohn onkin etsinyt ratkaisua juuri tilanteeseen, jossa vakiintuneet preesenskerroksen tulkintavaihtoehdot osoittautuvat tavalla tai toisella, syystä tai toisesta riittämättömiksi. Analyysissään J.M. Coetzee'n romaanista *Waiting for the Barbarians* (1980; suom. *Barbaarit tulevat*, 1983) Cohn esittelee käsitteen, jonka lähtökohtaisesti oletan palvelevan myös Sjölinin romaanin preesensmuotoista kerrontaa: *fiktiivinen preesens*. On toki huomattava, että teoretisoidessaan fiktiivistä preesensia Cohn puhuu ennen kaikkea kertomuksista, jotka on kerrottu johdonmukaisesti, alusta loppuun ilman poikkeuksia preesensmuodossa. Näin ollen Cohnin ajatuksia ei voida täysin sellaisinaan soveltaa Sjölinin romaaniin.

Ensimmäisessä persoonassa ja preesensissä kerrottuja romaaneja on ilmestynyt enenevässä määrin 1900-luvun jälkimmäiseltä puoliskolta lähtien, minkä takia Fludernik katsoo, että preesensmuotoinen kerronta on alkanut vaikuttaa varsin luonnolliselta (Fludernik 1996: 250–251; 399 viite 49; Cohn 2006: 117). Matt DelConte on kuitenkin pannut merkille, että kerrontamuoto sellaisena kuin Cohn sitä tarkastelee – johdonmukainen preesens alusta loppuun ilman poikkeuksia – on edelleen verrattain harvinaista (DelConte 2007: 429). En kyseenalaista DelConten huomiota, sillä omat havaintoni tukevat sitä. Preesensin hyödyntäminen kertovana aikamuotona ei-historiallisessa merkityksessä on yhtäältä lisääntynyt, mutta toisaalta näyttäisi siltä, että se on lisääntynyt nimenomaan menneen aikamuodon rinnalla käytettävänä kerronnallisena ratkaisuna, aivan kuten esimerkiksi Sjölinin ja Sandströmin romaaneissa. Tällaisissa tapauksissa aikamuoto ei varsin ymmärrettävästi korosta menneisyyden tapahtumia, vaan, taustalla kummittelevan historiallisen preesensin tulkintakehyksen kautta nurinkurisesti, ilmentää ja korostaa kokemuksen ja kertomisen hetken erillisyyttä painottaen juuri kerronnanhetkeä ja kerronta-aktia sekä reflektoiden kertojan nykytilaa. Fludernikin ”luonnollisen” narratologian viitekehityksessä preesensmuotoinen kerronta luonnollistuisi näin ollen välittömän KOKEMISEN ja REFLEKTOINNIN skeemojen kautta.

Tietenkään johdonmukainen preesenskerronta ei ole missään tapauksessa täydellisen marginaalinen ilmiö. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppulla ilmestyneistä kotimaisista autofiktioista esimerkiksi Annina Holmbergin (s. 1964) *Kaiku* (2009) ja Henrik Janssonin (s. 1955) *Protokollsutdrag från subversiva möten* (2007; suom. *Otteita kumouksellisista kokouksista*, 2009) on kerrottu kokonaisuudessaan preesensissä. Janssonin romaanissa henkilökertojan muistot 1970- ja 80-luvuilta lomittuvat kertomuksen 2000-luvulle sijoittuvan nykyhetken tapahtumiin. Romaani on kerrottu kokonaisuudessaan preesensissä. Menneisyys ja nykyhetki peilaavat toisiaan: nykyhetken tapahtumat synnyttävät muistoja ja muistot puolestaan vaikuttavat omalla tavallaan siihen, millaisia käänteitä romaanin nykyhetken tapahtumat saavat. Saman aikamuodon myötä eri aikatasot sulautuvat toisiinsa:

Det är inte länge alls sedan Tovan och jag flyttar isär, så vi är måna om att hålla oss på respektfullt avstånd från varandra. Själv koncentrerar jag mig helt enkelt på min

akuta uppgift, artikeln om Kårkulturens skrivartävling. "Det är alltid så här", muttrar Markku P, och sveper undan den rakt hängande pannluggen [--]. Han har jeansrocken på sig, en tjock ylletröja under, och borde rimligtvis ha det ganska hett. Kombinationen av lång tröja och jeansrock är en uniform som också de unga flickorna i Akademin fredkommätteliga ofta använder, tillsammans med blommiga karelska tyger eller Palestinahalsdukar, och resultatet blir då så osexigt att det gör dem bakvänt attraktiva. Fast det är inte många av dem jag idag längre minns [--]. Jag drar upp täcket ända till pannan, tänker att de antagligen nog inte är så avancerade, våra subversiva små möten [--] och känner trots allt också en glimt av stolthet över den betydelse de i vissa kretsar tilldelats. Också om det väl inte skett förrän under det nya millenniets jakt på gamla kommunister. Just när jag är som mest innesluten i de här tankarna öppnar Pinja sovrumsdörren, smyger in, och kysser min nästipp. Då jag ser in i de gråskiftande ögonen, deras balansgång mellan känslolägen jag inte alltid kan avläsa, bestämmer jag mig helt spontant för att hon idag ska få några rosor. (Jansson 2007: 154–155.)

Etenkin sitaatin ensimmäinen lause, "Det är inte länge alls sedan Tovan och jag flyttar isär", tuo esille kokonaisuudessaan preesensissä tapahtuvan kerronnan täydellisesti intuitiota vastustavan epäloogisuuden. Janssonin romaanissa johdonmukaisesti läpi kertomuksen samanaikaisen aikamuodon myötä lukuisat aikatasot sulautuvat toisiinsa, tässäkin sitaatissa on samanaikaisesti läsnä useampi hetki kertojan menneisyydestä, nykyhetki ja lopuksi kerronta suunnataan vielä tulevaan. Romaanin keskiössä on ensisijaisesti kertojan menneisyys, jota reflektoidaan korostetusti nykyhetken perspektiivistä käsin; siinä, mitä menneisyydestä kerrotaan, on varsin selväsanaisesti kyse nykyhetkessä tapahtuvasta muistelemisesta, mikä taasen osaltaan motivoi sitä, kuinka menneisyyden ja nykyhetken tapahtumat peilaavat toisiaan.

Kielitieteellisestä näkökulmasta preesens on aikamuodoista monimerkityksisin ja osaltaan juuri tämän takia kiehtova aikamuoto. Teoretisoidessaan preesensmuotoista kerrontaa Cohn puhuu aikamuodosta ennen muuta sen kirjaimellisessa ja ensisijaisessa lingvistisessä merkityksessä nykyhetken aikamuotona, jota käytettäessä kerrottavat asiat tai tapahtumat ja niistä kertominen on samanaikaista (ks. Benveniste 1971: 227). Juuri tällaisesta näkökulmasta epäluonnollisuus on preesensissä tapahtuvan henkilökerronnan sisäänrakennettu piirre, sillä tällöin aikamuodon käyttö jättää kerrotun hetken ja kerronnan hetken välisen suhteen selittämättömäksi. DelConte näkee nimenomaan kerrontatilanteen selittämättömyyden ja siitä juontavan epäluonnollisuuden pääsyinä johdonmukaisen yksinomaan preesensissä tapahtuvan kerronnan harvinaisuuteen (DelConte 2007: 429). Cohn puolestaan on kirjoittanut fiktiivisen preesensin, preesensmuotoisen kerronnan, jääneen "narratologiseen väliilaan", ei kuitenkaan ensisijaisesti siksi, että kyseessä olisi suhteellisen harvinainen kerronnan muoto, vaan siksi, että muodolla "ei säännöttömyytensä vuoksi ole paikkaa vakiintuneiden kerronnan normien joukossa" (Cohn 2006: 121). Preesenskerronta on kerronnan muoto, joka kyseenalaistaa paitsi annettuna otetun näkemyksen kerronnan ja kerrontatilanteen luonnollisuudesta, myös mahdollisuuden selittää kerronnallinen ratkaisu luonnollisten kerrontatilanteiden kehityksessä. Fludernikin mukaan preesensmuotoisen (tai simultaanisen kuten Cohn kerrontamuotoa myös nimittää) kerronnan mahdottomuus palautuu kertomuksen ideaan

ja ”kertomuksen selittävään voimaan”: kertomuksen tulee selittää miksi ja miten asiat ovat tapahtuneet, ja tämä voidaan tehdä ainoastaan takautuvasti (Fludernik 1996: 252).

Vaikka preesensmuotoista henkilökerrontaa lähtökohtaisesti luonnehtiikin luonnottomuus, kerrontamuoto lukeutuu Alberin, Richardsonin, Iversenin ja Nielsenin näkökulmasta sellaisiin epäluonnollisiin kerronnallisiin elementteihin, jotka ovat lisääntyneen käytön ja ”tutuksi tulemisen” myötä konventionalisoituneet ja konventionalisoituessaan muuntuneet kognitiivisiksi peruskategorioksi. Kyse ei kuitenkaan ole varsinaisesta luonnollisuudesta, vaan konventionalisoituneesta epäluonnollisuudesta (Alber et al. 2012: 379.) He ovat myös painottaneet sitä, että preesensmuodossa tapahtuvalla henkilökerronnalla on aivan erityinen funktio: se korostaa fiktion omaa todellisuuttaan luovaa performatiivista voimaa (Alber et al. 2013b: 112). Daniel Sjölinin *Världens sista romanian* silmillä pitäen tämä painotus on erityisen huomionarvoinen. Preesenskerrontaan liittyvä epäluonnollisuus on piirre, jonka myös Cohn nostaa fiktiivisen preesensin luonteenomaisia piirteitä eritellessään esille. Cohnin sanoin kerrontamuoto ”vapauttaa ensimmäisen persoonan kerronnan muodollisen imitoinnin ikeestä [--]. **Se on lupa kertoa tarina muodossa, joka ei millään tavoin vastaa todellisen maailman luonnollista kieltä.**” (Cohn 2006: 128.) Henrik Skov Nielsenin termein Cohnin tarjoama selitystä kerrontamuodon erityisyydestä voisi luonnehtia epäluonnollistavaksi lukemiseksi, toisin sanoen hyväksytään fiktiivinen preesens kaikkine siihen liittyvine epäluonnollisine ja selittämättömine piirteineen fiktion ja fiktiivisen kerronnan kehityksessä mahdollisena ja ilmaisuvoimaisena strategiana.

3.1.2 Käänteinen performatiivisuus

Kuten edellä kirjoitin, Sjölinin romaanista voidaan erottaa kaksi ensimmäisessä persoonassa kerrottua tarinalinjaa. Lähtökohtainen oletus on, että nämä tarinalinjat fokuoitetuvat saman henkilöahmon, fiktiivisen Daniel Sjölinin, eri elämänvaiheisiin ja että ne voidaan sijoittaa eri aikatasoille nimenomaan sen aikamuodon, jossa kerronta kulloinkin tapahtuu, perusteella. *Världens sista romanian* analysoitaessa oleellisia eivät ole niinkään kerronnan vaihtelevat aikamuodot sinänsä, vaan se, millaiseksi romaanin yhtäältä erillisten, toisaalta rinnakkain kehittyvien ja toisiinsa limittyvien tarinalinjojen suhde muotoutuu. Katson, että Sjölinin romaania on välttämätöntä alkaa lähestyä purkamalla sen *minä*-muodossa kerrottujen tarinalinjojen välistä suhdetta ja käänteitä, joita verrattain konventionaalisesti mennessä aikamuodossa kerrottu tarinalinja saa ennen kuin ryhdyin selvittämään (fiktiivisen) preesensin luonnetta ja roolia romaanin kerronnan ja kokonaisuuden kannalta.

Världens sista romanin alku tarjoaa kaksi vaihtoehtoista, joskaan ei täysin toisiaan poissulkevaa tapaa lukea sen ensimmäisessä persoonassa kerrottujen tarinalinjojen suhdetta ja näin ollen kokonaisuutta, jonka ne muodostavat. Mitentahansa romaania luetaankin, preesensmuodossa kerrottu kolmen luvun muodosta juonne hahmottuu tarinan nykyhetkeksi, omanlaisekseen kehysker-

tomukseksi. Tähän suhteutettuna menneessä aikamuodossa kerrotuista luvuista hahmottuva kokonaisuus voidaan ymmärtää joko kertomuksena henkilökerrojan menneisyydestä tai kertojan kirjoittaman omaelämäkerrallisen teoksen ”käsikirjoituksena”, johon viittaillaan etenkin romaanin avausluvussa. Jälkimmäinen tulkinta on loppujen lopuksi hyvinkin perusteltu, kuten seuraavassa osoitan, joten selkeyden vuoksi puhun jatkossa *Världens sista romanin* minätarinalinjoista kehyskertomuksena ja käsikirjoituksena.

Romaanin avausluvussa kertoja Daniel puhuu toistuvasti tekeillä olevasta omaelämäkerrallisen teoksen käsikirjoituksesta. Hän on ottanut kyseisen käsikirjoituksen mukaan mennessään katsomaan äitiään saattokotiin ja avausluvun lopulla hän on juuri alkamassa lukea sitä äidilleen: ”Hej mamma. Det är jag. Jag tänkte läsa något för dig. Det här har jag skrivit. Det handlar om oss. Vill du det? Vill du att jag ska läsa för dig, mamma?” (VSR: 48.) Kun verrataan esimerkiksi ensimmäisen menneessä aikamuodossa kerrotun luvun alkua ensimmäisen *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa olevaan kohtaan, jossa Danielin esitetään juuri aloittaneen käsikirjoituksensa lukemisen, yhtäläisyydet ovat huomattavia:

Det var den varmaste hösten sedan något av världskrigen. Hettan var alltför sen för att kännas naturlig – det erkände till och med SVT:s bestuckna väderpresentatörer, annars så noggranna med att aldrig avslöja nedfallens härkomst. Det hade inte sagts rakt ut, men jag antog att det var Vattenfalls kraftverk i Amerika, på Brittiska öarna och i Tyskland som hade fått skrika ut sin feta rök oavbrutet hela sommaren. (VSR: 51.)

Kapitel ett, börjar sonen som är en nyhetsuppläsare som är en annan. Det var den varmaste hösten sedan något av världskrigen. Hettan var alltför sen för att kännas naturlig. Hans röst är elak, ansträngt upphetsad, det var minsann alvarligt det här. Är det dig han menar? Det hade inte sagts rakt ut, men jag antog att det var Vattenfalls kraftverk i Amerika, på Brittiska öarna och i Tyskland som hade fått skrika ut sin feta rök oavbrutet hela sommaren. (VSR: 74.)

Voidaan kuitenkin huomata, että Danielin esitetään lukevan käsikirjoitustaan yksinomaan romaanin toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa. Luenta suodattuu kertojan äidin dementoituneen mielenmaailman kautta saaden mielenkiintoisia ja huomionarvoisia sävyjä ja lomittuen kiehtovalla tavalla kyseisten lukujen tapahtumiin. Näihin en vielä tässä yhteydessä puutu. Sen sijaan preesensmuotoisessa kehyskertomuksessa henkilökerrojan ei kertaakaan esitetä lukevan käsikirjoitustaan – romaanin avausluvun lopulla hän on alkamaisillaan lukea sitä, toisen preesensissä kerrotun luvun alussa hän on juuri lopettanut lukemisensa ja istuu äitinsä huoneessa käsikirjoitus sylissään ja omaa läsnäoloon häveten (VSR: 175).

Kolmesta pääasiassa preesensissä kerrotusta luvusta muodostuvan kehyskertomuksen tapahtumat on verrattain yksinkertaista tiivistää. Romaanin avausluvussa kertoja on juuri saapunut Dalenin saattokotiin tapaamaan äitiään. Luku koostuu suurilta osin kertojan menneisyyttä käsittelevistä takaumista sekä tajunnanvirtamaisista pohdinnoista, jotka koskettelevat paitsi kertojaa itseään myös tämän äitiä. Suunnistaessaan saattokodin monimutkaisessa käytäväsystemissä äitinsä luo Daniel eksyy välillä väärään huoneeseen todistamaan

toisen asukin kuolemaa ja hyvin pian tämän jälkeen hän onkin jo äitinsä huoneessa valmiina lukemaan käsikirjoitustaan. Toisessa preesensluvussa Daniel on saattokodin kahvilassa lounaalla ja löydettyään lukemansa lehden välistä äitinsä kirjoittaman puolikielisen kirjeen hän ajautuu jälleen pohtimaan ja setvimään äitinsä menneisyyttä. Romaanin päättävässä luvussa irrottaudutaan melko lailla täydellisesti siitä maailmasta, joka kertomuksen kehittyessä on luotu; tältä kannalta oleellista osaltaan on tapa, jolla Daniel tätä edellisessä luvussa on kieltänyt menneisyytensä. Ensinnäkin on huomattava tapahtumaympäristön vaihtuminen. Kuten romaanin muissakin kertomuslinjoissa, myös tässä päädytään lopulta metsään. Luvussa nousee vahvasti esille myös tähän saakka vaimennetut tai ainakin naamioidut omaelämäkerralliset juonteet. Käsittelen näitä seikkoja myöhemmissä yhteyksissä. Lisäksi luvun ja romaanin päätteeksi kohdataan jälleen totaalidementoitunut Barbro.

Jos verrataan yksinomaan henkilökertojan omasta elämästään ja menneisyydestään esittämiä faktoja, Danielin käsikirjoitusta voidaan jokseenkin perustellusti ja asiaa sen enempää problematisoimatta lukea kertomuksena kehyskertomuksessa tavattavan henkilökertojan menneisyydestä. Tarttumatta vielä tässä yhteydessä erinäisiin romaanissa ilmeneviin ristiriitaisuuksiin, käytännössä vasta käsikirjoituksen viimeisen luvun, joka romaanin kronologiassa on sen toiseksi viimeinen luku, absurdit, reaali maailman lainalaisuuksien viitekehyyksessä mahdottomat ja koomisiakin piirteitä saavat tapahtumat asettuvat selkeällä tavalla vastustamaan tätä tulkintaa – olettaen, että näitä tapahtumia luetaan kirjaimellisesti.

Danielin käsikirjoituksen keskiössä on kertojan ja hänen lapsuudenystävänsä Carl-Johanin matka Tukholmasta Mariefredin läheiseen metsään. Kun miehet käsikirjoituksen viimeisessä luvussa lopulta pääsevät sinne, käy varsin pian selväksi, ettei edessä ole suoranainen huviretki. Aloitetaan siitä, että kertoja on vähällä upota suohon. Päästyään kuivalle maalle hän saa kimppuunsa aggressiivisen itikkaparven. Tällä välin CJ on löytänyt punkkeja täynnä olevan aivokuolleen metsäkauriin, jonka CJ ampuu heti sen jälkeen, kun miehet ovat saaneet päälleen helikopterista pudotetun kalkkilastin. Metsäkauriin brutaali teloitus puolestaan saa Danielin raivoihinsa ja hän käy ystävänsä kimppuun. Myöhemmin miehet löytävät pienen järven, jossa heidän on tarkoitus peseytyä kalkista. CJ sukeltaa ensin, eikä nouse enää pintaan. Odoteltuaan tovin ystävänsä kertoja lähtee lopulta ryntäilemään syvemmälle metsään ”pienen ihmisen” perässä. Samalla hän tekee myös havainnon, joka järisyttää ja järkyttää paitsi häntä itseään, myös epäilemättä romaanin lukijoita:

Jag insåg att allting var en enda lögn. Jag har fan aldrig bött på Östermalm, aldrig haft någon försupen morsa som målat och aldrig, aldrig någonsin hade jag haft en vän i någon som heter Carl-Johan Vallien!
(VSR: 334.)

Kertojan mukaan kaikki on ollut valhetta. Samalla hän kieltää kolme osatekijää, jotka ovat olleet merkittäviä Danielin elämään ja menneisyyteen liittyviä elementtejä läpi romaanin. Palaan tähän kohtaukseen vielä myöhemmissä yhteyksissä. Mielettömät tapahtumat eivät näet pääty tähän. Metsä täytyy savulla.

Hieman sen jälkeen, kun kertoja on havahtunut huomaamaan kaiken valheellisuuden, hän huomaa myös, ettei olekaan metsässä: "Jag befann mig inte längre i en skog. / [--] / Jag befann mig i min egen hjärna." (VSR: 337.) Hän on eksynyt omiin aivoihinsa, omaan mielikuvitukseensa. Epäilemättä kaikkein hämmäntävin on kuitenkin käsikirjoituksen päätös: kertoja kuulee tuskallisen parkaisun, katsoo ylös ja kaatuu viimeisen kerran maahan. Samalla aivometsän yläpuolelle ilmestyy äänen lähde, jättiläismäinen sudenkorento, ja juuri tälle ylimaalliselle olennolle Daniel lopulta uhraa itsensä.

Kenties olisi täysin relevanttia pohtia, mikä merkitys kertojan käsikirjoituksen viimeisen luvun alussa polttamalla jointilla on tapahtumien kehityksen kannalta, mutta samalla juuri luvun päättävät tapahtumat vievät tulkintaa toiseen ja periaatteessa yksinkertaisempaan suuntaan. Kuten mainittu, romaanin avausluvussa kertoja viittaa toistuvasti tekeillä olevaan kirjaansa, "Maailman viimeiseen romaaniin". On tähdennettävä, että kehyskertomuksessa Daniel puhuu nimenomaan joko omaelämäkerrallisesta fiktiosta tai romaanista. Kyseessä on omaelämäkerrallinen teos, jonka keskiössä on paitsi kertojan oma, myös hänen dementoituneen äitinsä elämä. Hänen tarkoituksenaan ei ole ollut kirjoittaa omaelämäkertaa, vaan mahdollisimman todenmukainen kuvaus omasta elämästään.

Danielin käsikirjoitusta voitaisiinkin itse asiassa pitää jopa autofiktiona autofiktion sisällä, onhan sen keskiössä samanniminen ja myös muutoin käytännössä identtinen henkilöahmo kuin romaanin kolmessa preesensmuodossa kerrottussa luvussa³². Toisin sanoen todellisen Daniel Sjölinin kirjoittamassa romaanissa esiintyy fiktiivinen hahmo nimeltä Daniel Sjölin, jonka kirjoittamassa teoksessa – tai sen käsikirjoituksessa – seikkailee edelleen fiktiivinen Daniel Sjölin. Vai onko näin? Käsikirjoituksessa *minä*-hahmoa puhutellaan johdonmukaisesti Danneksi, nimi Daniel mainitaan ainoastaan hänen valottaessaan nimensä alkuperää. Hän on saanut nimensä äitinsä galleristin, Friesdorfin, kumiveneeltä, joka puolestaan on nimetty Sir Elton Johnin 1970-luvun alun hittikappaleen "Daniel" mukaan (VSR: 61).³³ Kuinka vain, sillä, onko *Världens sista romanin* kertojan käsikir-

³² Samantyyliisenä "tupla-autofiktiona" voidaan nähdä myös Henrik Janssonin *Nyckelroman* (2013). Romaanin henkilökertoja, Henrik Jansson, on kirjoittamassa avainromaanina, jonka hän nimeää "Nyckelromaniksi" ja jonka päähenkilö, HJ, muistuttaa paitsi henkilökertojaa, myös todellista kirjailijaa. Keskustelussa toisen romaanihenkilön kanssa kertoja toteaa kuitenkin luomastaan hahmosta, että "[--] han är annat också, [-] 'han har egenskaper som jag själv inte klarar av, där blir nån sorts friktion, ja jag vet inte om jag riktigt har koll. Men titteln diggar jag.'" (Jansson 2013: 197). On myös mainittava, että Janssonin romaanissa esiintyy myös henkilökertojan kirjailijakollega Peter, jonka kanssa kertoja matkustaa Vaasaan Vaasa LittFesteille. Kun vielä samassa yhteydessä puhutaan "Turun mafiasta" ("Åbomaffian", Jansson 2013: 184), en voi olla näkemättä "Peteriä" jopa avainromaanin henkeen varsin kevyesti naamioituna versiona Peter Sandströmistä. Lisäksi, myöhemmin henkilökertoja kertoo lukevansa juurikin Peter Sandströmin uusinta teosta (Jansson 2013: 243).

³³ Tällaisessa kontekstissa viittaus Elton Johnin vuonna 1973 ilmestyneen albumin *Don't Shoot Me I'm Only The Piano Player* singlelohkaisuun, joka on yksi artistin suurimpia hittejä, tuo oman tulkinnallisen ulottuvuutensa myös autofiktiiviseen kirjoittamiseen liittyvään identtisyiden ja kaltaisuuden ongelmaan. Kappaleen säe "God it looks like Daniel, must be the clouds in my eyes" (John & Taupin 1973) muistuttaa "harhasta", joka autofiktiivisissä teoksissa syntyy samannimisyyden ja muiden, usein varsin pinnallisten yhtäläisyyksien kautta. Päähenkilö saattaa muistuttaa todellista kirjailijaa

joituksessa kyse ”autofiktiosta” vai yksinomaan omaelämäkerrallista materiaalia hyödyntävästä fiktiosta, ei kokonaisuuden kannalta ole juuri merkitystä. Molemmat vapauttavat tekstin autenttisilta omaelämäkertoilta edellytettävästä referentiaalisuuden ja ehdottoman todenmukaisuuden vaateesta.

Mikäli näitä *Världens sista romanin* toiseksi viimeisen luvun päättäviä tapahtumia siis luetaan kirjaimellisesti, ne epäilemättä epäävät mahdollisuuden, että kyse olisi henkilökertojalle todella tapahtuneista asioista. On omalla tavallaan kiinnostavaa, että persoona- että aikamuodon kannalta Sjölinin romaanin konventionaalisimpiin jaksoihin sisältyy huomattavan paljon erilaisia luonnottomia ja mahdottomia, nimenomaan konkreettisesti kertomuksen maailmassa ilmeneviä elementtejä. Kirjaimellinenkin luenta luvun päättävistä tapahtumista on toki mahdollinen, etenkin jos käsikirjoituksen päätös halutaan säilyttää epäluonnollisena – mikä epäilemättä omalla tavallaan tekee oikeutta Sjölinin kompleksiselle romaanille. Kirjaimellisesti luettuna yhtä lailla outo ja vaikeasti ymmärrettävissä on näet romaanin toisessa persoonassa kerrottujen lukujen muodostama kokonaisuus.

Världens sista roman on esimerkki tapauksesta, joka alkaa jopa radikaaleihin epäluonnollisuuksiin zeniläisellä tyyneydellä suhtautuvalle lukijalle olla liian outo otettavaksi sellaisenaan. Vaikka luonnottomuuksia ei haluaisikaan luonnollistaa samaan tapaan kuin esimerkiksi Alber on tehnyt, jonkinlaisen ymmärrettävän ja järkeenkäypän selityksen ja merkityksen romaanin loppupuolen tapahtumille haluaa löytää. Lisäksi on ilmeistä, että kyseisten tapahtumien lukeminen juuri Alberin lukustrategioihin nojaten selkeyttää paitsi kyseisten tapahtumien merkitystä kertomuksen kannalta, myös romaanin kokonaisuutta ja keskeistä tematiikkaa. Näen tässä tapauksessa erityisesti kahden luonnollistavan lukutavan soveltamisen relevanttina.

Ensinnäkin tapahtumia voidaan lukea kertojahahmon sisäisyyden kautta. Yleisesti ottaen pidän tätä Alberin tarjoamaa lukustrategiaa varsin yleispätevänä ja siksi yksinkertaistavana, lähinnä siinä mielessä, että hyvin usein – etenkin kun kyse on henkilökerronnasta – erilaiset epäluonnolliset elementit niin konkreettisesti kertomuksen maailmassa kuin kerronnassa on palautettavissa juuri kertojaan hahmona ja/tai hahmoon kertojana. Tässä yhteydessä selitysmalli on kuitenkin verrattain relevantti, kun muistetaan, että kyseessä on alkoholisoitunut ja erinäisistä muista addiktioista kärsivä sekä itsestään ja persoonastaan varsin negatiivisen kuvan antava hahmo, jonka realiteettien tajua voidaan epäillä (unohtamatta käsikirjoituksen päättävän luvun alussa poltettua marisätkää). Tulkintaa tapahtumien kiinnittymisestä henkilöhahmon sisäiseen sekavaan kokemusmaailmaan motivoi myös kohta, jossa kertoja ymmärtää, missä hän todella on:

Och jag visste nu. Jag befann mig inte längre i en skog. Min självupptagenhet var betydligt gravare än så. Det var inte skogen som hade gjort ljuden. Det var jag själv.

monissa suhteissa, ”näyttää” tältä, mutta tämä kuva on samaa, pelkistetty ja yksiulotteinen. Tekijän ja päähenkilön samuus on tekstuaalisesti luotuun samankaltaisuuteen perustuva illuusio.

Jag befann mig i min egen hjärna.
(VSR: 337.)

Osaltaan järjenvastaisten tapahtumien mielenkiintoa ja niiden merkitystä romaanin kokonaisuuden kannalta lisää ympäristö, jossa ne tapahtuvat. Varsin makaaberin päätöksen saava tapahtumasarja saa alkunsa metsässä, luonnon keskellä. Hätkähtäessään huomaamaan kaiken valheellisuuden kertoja huomaa myös, ettei olekaan tavallisessa metsässä, vaan oman päänsä sisällä. Periaatteessa realistinen tapahtumaympäristö ankkuroi järjettömät ja mahdottomat tapahtumat inhimilliseen ja subjektiiviseen kokemukseen, mikä osaltaan tukee niiden tulkitsemista harhaisen ja ylikuormittuneen mielen tuotteiksi, osaksi hahmon sisäisiä ”hillittömiä fantasiaorgioita”. Ylikuormitusta voisi heijastella vaikkapa ”metsän” täytyminen savulla, joka vaikeuttaa ympäristön havainnoimista. Mahdottomuuksien ja luonnottomuuksien palauttaminen kertojahahmon mielen sisäisiin tiloihin ja mielenliikkeisiin on sikäli edullinen tulkin-takeino, että juuri henkilöhaamoon ja tämän oletettuun inhimillisyyteen palauttaminen ja elementtien ymmärrettäväksi ja luontevaksi tekeminen tätä kautta myös jättää tilaa epäluonnollisuudelle, tai ennemminkin tekee epäluonnollisesta epäluonnotonta.

Toinen vaihtoehto on lähestyä tapahtumia epäluonnollisten elementtien ja tapahtumien temaattista merkitystä korostavan lukustrategian kautta, jolloin tulee käsiteltyä myös kaksi romaanin keskeisintä teemaa: (laajassa merkityksessä) fiktion tuhoutuminen tai tietoinen tuhoaminen sekä todellisen kirjailijan romaanissaan tekemän henkilökohtaisen projektin ilmentymänä odotetun lapsen menettäminen. Useimpia tämän luvun aikana mainitsemistani yksityiskohdista on mahdollista lukea juuri tätä taustaa vasten. CJ:n katoamista ja tämän olemassaolon kieltämistä sekä pienen ihmisen, jonka perään kertoja lähtee mutta jota hän ei tavoita, merkityksiä käsitellen myöhemmissä yhteyksissä. Nyt keskityn erityisesti ympäristöön, johon tapahtumat sijoittuvat, siis metsään, joka ei loppujen lopuksi ole metsä lainkaan, vaan kenties paremminkin eräänlainen ”aivometsä”, vertauskuva kirjailijan psyykestä ja mielikuvituksesta.

Tuhoamisen ja tuhoutumisen tematiikka ilmenee *Världens sista romanissa* usealla varsin ilmeisellä tasolla: henkilökertojan dementoituneen äidin mielen ja kielen vähittäisenä hajoamisena, *minä*-muotoisten tarinalinjojen välisinä perustavanlaisina epäselvyyksinä ja ristiriitoina, ensimmäisessä ja toisessa persoonassa kerrottujen tarinalinjojen välisenä ”vuotona”, toistuvina elementteinä³⁴ ja kehityslinjoina sekä romaanin lopulla oleellisten kertomusta ja sen maailmaa rakentaneiden elementtien suorasanaaisena kumoamisena, niin sanottuna *vasta-*

³⁴ Näistä yksi verrattain keskeinen on sekä ensimmäisessä persoonassa kerrotuissa tarinalinjoissa että *sinä*-muotoisissa luvuissa eri rooleissa esiintyvä kolmikko. Heti romaanin avausluvussa esitellään Claude, Marcel ja Hampus, CJ:n ohella kertojan läheisimmät nuoruuden ystävät, joihin hän ei tosin enää ole pitänyt yhteyttä. Nuoruudenystäviä he joka tapauksessa ovat kummassakin *minä*-muotoisessa tarinalinjassa aina loppuratkaisuihin saakka. Päätösluvussa Danielin mukana metsässä on variaatio tästä ryhmittymästä: saattokodin johtava psykiatri Claude Markusson sekä poliisit Marcel ja Hampus. Kolmas versio triosta tavataan toisessa ja kolmannessa *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa, poliisit Fjunior Hampusson, Marcel ja Claude ovat tulleet hakemaan Barbroa, oletettavasti kyseessä on hän, viedäkseen hänet metsään.

kerrontana ("denarration"). Kenties keskeisin tämän tematiikkaan liittyvä elementti on kuitenkin nimenomaan metsä, joka toimii sekä kieltämisen että äidin lopullisen mentaalisen hajoamisen näyttämönä.

Jo Danielin käsikirjoituksen päättävän luvun alkupuolella enteitä tulevasta antaa metsän peittyminen kalkkiin. Hetken ajan "kaikki oli valkoista", kaikki oli tavallaan poispyyhkiytynyttä. Muutos ei kuitenkaan jää pysyväksi, vaan maan kosteuden vaikutuksesta kalkki alkaa sulaa tai, kuten kertoja toteaa, "[s]narare var det skogen som smälte". (VSR: 329.) Sulaminenhan ei tarkoita tuhoutumista tai katoamista, vaan olomuodon muuttumista. Yhtä lailla myöskään metsän täytyminen savulla ei suoranaisesti "tuhoa" sitä. Savu kuitenkin vaikuttaa siihen, kuinka ympäristöä havaitaan, ja tätä kautta myös metsän olemukseen.

Röken var tät som en tjocka. Jag hade slutat andas. Att därför värja ögonen var meningslöst. Jag slog upp dem, rakt in i röken. Röken var tjock, mina ögon var torra och hårda. Inga tårar kommer här fram när jag förtiger min kärastes namn. Röken var tjock för det var såhär jag spred henne. Det var såhär jag skingrade henne inför min blick. Vart än jag såg förintades röken.
(VSR: 336-337.)

Voisikin sanoa, että Sjölinin romaanissa sen viimeisten kymmenien sivujen aikana aikaisemmin kerrottu "pyyhitään pois" sekä tapahtumien että kerronnan tasolla ja romaani muuttaa muotoaan ja painopistettään paljastaen omaelämäkerrallisen puolensa.

Samansuuntaisia teemoja varioidaan myös romaanin päättävässä preesensmuodossa kerrotussa kehyskertomuksessa. Vaikkeivät päätösluvun tapahtumat leimallisen epäluonnollisia olekaan, hämmentäviä ne joka tapauksessa ovat. Kertoja on metsässä etsimässä saattokodista karannutta äitiään. Koko kertomuksen ajan hän on seurannut äitinsä kielen ja mielen hajoamista, yrittänyt löytää jonkinlaista logiikkaa paitsi siitä, miten etenkin kielen fragmentoituminen on tapahtunut, myös siitä, millainen äidin fragmentoitunut maailma on. Tämä kärjistyy, kun kertoja lopulta, oletettavasti, löytää äitinsä. Emme näet voi täysin varmoja siitä, että Danielin löytämä hahmo todella on se Barbro, johon romaanin kuluessa olemme tutustuneet. Kun Daniel puhuttelee kyseistä henkilöahmoa, joka luultavasti on Barbro, äidikseen, tämä kieltää sen, "[j]ag är väl inte din jävla morsa heller" (VSR: 370). Juuri tällä hetkellä kertoja kuvaa, kuinka viimeiset kasvot, jotka "Barbro" muistaa ja jotka merkitsevät hänelle jotain, ikään kuin hajoavat hänen mielessään. Löydettyään äitinsä kertoja samalla kuitenkin menettää hänet lopullisesti.

Kohta sen jälkeen, kun on todennut, ettei ole Danielin äiti, Barbro esittää myös: "'Jag är en liten flicka, jag!'" (VSR: 371). Tätä kautta romaanin päätösluvun etsintä ja löytämistä seuraava menettäminen vertautuvat myös siihen, kuinka romaanin päähenkilö on käsikirjoituksen lopulla lähtenyt metsässä näkemänsä hahmon, "pienen ihmisen", joka "muistutti tyttöä" (VSR: 333), perään tavoittamatta tätä. Vaikka uhraakin itsensä inhimillisen käsityskyvyn rajoja verryttävälle jättiläismäiselle sudenkorennolle, hän saa ainoastaan nähdä "pikku jutun", "där, på botten av mitt bittraste självhät fick jag äntligen se ditt oförs-

tällda ansikte” (VSR: 344). ”Pieni ihminen” ja ”pikku juttu” viittaavat ilmeisellä tavalla lapseen, Sjölinin romaanin toiseen tärkeään teemaan.

Aivan romaanin lopussa kertoja löytää jälleen yhden äitinsä runomuotoon asetelluista sanalistaista, johon hän on listannut kaikki ne sanat, jotka hän on unohtanut ja joita ei lainkaan ole, ”Allt nonsens. Allt språkligt strunt” (VSR: 372.) Nämä puolikieliset ”runot” ovat olleet esimerkiksi seuraavanlaisia:

Ättäsorj, färi-säll
särta fjärumma sorj
Flädrisjär, själe-fär
slände fjärumma sorj
Härgre fägrinn, värne sjimär
spände fjärumma sorj
(VSR: 17)

Mahdolliset täydelliset vastaavuudet näiden runojen ja oikean ruotsin kielen sanaston välillä lienevät sattumia, mutta näitäkin on³⁵. Muodollisesti ja äänneel- lisesti runojen kieli noudattelee ruotsin periaatteita, ja etenkin ilmeisimmin oi- keaa kieltä muistuttavat sanat, edellä esimerkiksi *sorj*, tuo äänneellisesti mieleen sanan ”sorg” eli ”suru”, tukevat romaanin tematiikkaa. Löydettyään metsässä äitinsä viimeisen runon, kertoja tiedustelee äidiltään, haluaisiko hän lukea sen. Äiti ei vastaa mutta kertoja tulkitsee poiskäännetyn katseen myönnöksi: ”Jag tolkar det som ett ja” (VSR: 373). Nämä myös jäävät ”Maailman viimeisen ro- maanin” viimeisiksi sanoiksi, mikäli jätetään huomiotta romaanin loppuun si- joitetut, vaikenemista implikoidessaankin paljonpuhuvat omistussanat.³⁶

Sjölinin romaanin verrattain avoimeksi jäävä, kertojan äidin mielen ja kie- len täydelliseen hajoamiseen ja sitä seuranneeseen hiljaisuuteen kulminoituva päätös konkretisoi fiktion, mielikuvituksellisen ja kielellisen seipiteen lopun. Karl Ove Knausgård kirjoittaa *Min kampin* ensimmäisessä kirjassa: ”Det sterke i tematikken og i stilen må brytes ned før litteratur kan oppstå. Det er denne nedbrytingen som kalles ’å skrive’. **Å skrive handler mer om å ødelegge enn om å skape.**” (MK1: 197.)³⁷ Kielellä sanotaan olevan performatiivista, luovaa ja todellisuutta muokkaavaa voimaa. Kirjallisuudessa tämä performatiivisuus voidaan ymmärtää käänteisenä ja esimerkiksi juuri Sjölinin romaanissa on kyse tämänkaltaisesta ”negatiivisesta luomisesta”: mikä on kielellä luotu, voidaan myös kielellä tuhota. Tarkemmin, jos metsä, sen peittyminen kalkkiin, ”sulami- nen” ja täytyminen savulla, edustaa fiktion tuhoa, kertojan äidin mentaalinen hajoaminen edustaa sitä, miten ja millä se tuhoetaan. Mielen hajotessa ei mieli- kuvitukselle jää sijaa ja seipitteellinen, kielellisesti luotu maailma voidaan hajot- taa kielellä ja hajottamalla kieli.

³⁵ Esimerkiksi vanhahtava ilmaus *särta* merkityksessä ”sent på dagen”.

³⁶ ”Till den / som med sitt ynka gurgel / befriat mig från orden / gjort alla romaner / meningslösa. // S, / född att härmas och härma.”

³⁷ ”Tematiikan ja tyylin voimakkuus on hajotettava ennen kuin voi syntyä kirjallisuutta. Tätä hajottamista sanotaan kirjoittamiseksi. **Kirjoittamisessa on ennemmin kyse tu- hoamisesta kuin luomisesta.**” (Knausgård 2011: 222.)

3.2 Historiallisen preesensin mennyt ja nykyhetki

Lingvistikseen näkökulmasta preesens on, kuten jo olen maininnut, aikamuotona hyvin monimerkityksinen. Ensisijaisen merkityksensä, puhehetkeen viittamisen, lisäksi sillä on muitakin mieliä, joista jo mainittu menneisyyden tapahtumia korostava historiallinen tai dramaattinen preesens on yksi. Historialliseen preesensiin liittyen kyseinen aikamuoto on tavallinen erilaisissa historiallisissa kronikoissa. Kielissä, joissa ei ole erityistä futuuria, kuten suomessa, preesensiä voidaan käyttää futuurisessa merkityksessä, minkä lisäksi myös skandinaavisissa kielissä preesens on yksi futuurin esittämisen muoto. Preesensiä voidaan siis käyttää viitattaessa mihin hetkeen tahansa, niin nykyhetkeen kuin menneeseen sekä myös tulevaan. Lisäksi preesensin kautta on mahdollista ilmaista duratiivista, ennen puhehetkeä alkanutta ja sen jälkeen jatkuvaa toimintaa, sekä geneerisiä, luonteeltaan yleispäteviä, vakaita ja habituaalisia, asiain-tiloja. Kielitieteen näkökulmasta monimerkityksisyys tekee preesensmuodosta mielenkiintoisen, mutta koska preesensin erilaisia käyttötapoja esiintyy teksteissä kuin teksteissä, kertomuksen teorian kannalta kiintoisimmat preesensin muodot ovat aikamuodon ensisijaisista lingvistikseen mielistä erkaantuva, ajalliset viittaussuhteet hämärtävä fiktiivinen preesens sekä menneisyyden dramatisoiva historiallinen preesens.

Historiallista preesensiä käytetään niin fiktiivisissä kuin ei-fiktiivisissä yhteyksissä, niin kirjallisessa kuin suullisessa diskurssissa menneen aikamuodon rinnalla ja siihen upotettuna korostamaan menneitä tapahtumia. Kun Gaute Heivollin romaanin *Før jeg brenner ned* kertoja kuvaa Vatneli-nimisen talon paloa, hän siirtyy varsin sulavasti preesensiin korostaakseen hetken dramaattisuutta ja vaikuttavuutta:

Jeg har sett det for mig. Det er et hus som brenner om natta. Det er de første minuttene før folk kommer til. Alt rundt er stille. Det er bare brannen. Huset står der alene og det er ingen som kan redde det. Det er overgitt til seg selv og sin egen ødeleggelse. Det er flammene og røyken som liksom blir sugd rett opp i himmelen, knitringen og smellene som svarer fra et sted langt borte. Det er skremmende, det er forferdelig, og det er ikke til å forstå.
Og det er nesten vakkert.
(FJBN: 17.)³⁸

Tilannetta korostaa entisestään tapa, jolla kertoja ennen aikamuodon vaihtumista esittää *nähmeensä* tulipalon edessään (tai: mielessään) lukuisia kertoja. Kahdeksan sivun aikana yhteensä yhdeksän kertaa toistuva fraasi ”jeg har sett” saa tässä erityistä painoarvoa, sillä kyseessä on ainoa kerta, kun sen kautta siirrytään menneestä aikamuodosta historialliseen preesensiin. Aikamuodon vaih-

³⁸ ”Olen nähnyt sen mielessäni. Talon, joka palaa yöllä. Ensimmäiset minuutit ennen kuin väkeä alkaa tulla. Ympärillä kaikki on hiljaista. Ei ole muuta kuin tulipalo. Talo seisoo yksin eikä kukaan pysty pelastamaan sitä. Se on jäänyt yksin oman tuhonsa armoille. Liekit ja savu aivan kuin imeytyvät kohti taivasta, rätisee ja paukkuu ja kai-ku vastaa jostain kaukaa. Se on pelottavaa, se on hirvittävää, se on käsittämätöntä. / Ja melkein kaunista.” (Heivoll 2012: 16–17.)

tumisesta huolimatta on selvää, että kohtauksessa viitataan yhteen tiettyyn yönön kesäkuun alussa vuonna 1978.

Tätä huomattavan konventionaalista historiallista preesensiä hyödyntävää jaksoa silmiinpistävämpää on preesensmuotoisen ja menneessä aikamuodossa tapahtuvan kerronnan vaihtelu romaanin nykyhetkessä, joka kattaa noin vuoden ajanjakson keväästä 2009 kevääseen 2010. Tämä on se ajanjakso, jonka romaanin kertoja-kirjailija on käyttänyt kertomuksensa työstämiseen. Varsinaiselle kertomukselle omanlaisensa kehityksen muodostava nykyhetki painottuu yhtäältä kertomuksen kirjoittamisen reflektointiin, toisaalta siihen, mitä kertoja on tehnyt silloin, kun ei ole kirjoittanut, hänen keinoihinsa kerätä tapahtumista tietoa sekä jäsentää ja ymmärtää niitä. Preesensiä hyödynnetään nimenomaan ensin mainituissa kohtauksissa:

Sitter noen timer hver dag og skriver. Høsten kommer glidende fra sørvest. Himmelen åpner seg og regnet gnister over Livannet. Etter ei natt med piskende kuling er alle blader revet av trærne. Så blir det igjen lange, stille dager. Det blir kaldere. En morgen ligger det rim i gresset. Vannet er som flytende glass og speiler himmelen perfekt. På sånne dager stanser skrivningen opp. Jeg reiser meg, går bort til vinduet, legger hånda på glasset og lener meg fram mot ansiktet mitt. Ingen fugler å se. (FJBN: 57.)³⁹

Livannet hvitt og stille. Ingen fugler. Bare himmel. Vind og is. På et tidspunkt kryper gradestokken ned mot tjuufem kuldegrader. **Klarer bare skrive i korte perioder** før fingrene stivner. Seinere lysner det, det blir februar, mars, vinden dreier på vest og det blir langsomt mildere.

Forsøker å samle alt sammen.
(FJBN: 261.)⁴⁰

Hvordan var det egentlig alt begynte?

[--]

Jeg sitter med Livannet foran meg og samler delene sammen. Det regner fire dager i strekk. Så kommer frosten tilbake som en siste krampetrekning. Det blir april. Kveldene er milde og lyse. Det lukter vår. Så en dag ligger vannet isfritt foran meg. Jeg blar gjennom farmors dagbøker.

(FJBN: 285–286.)⁴¹

Näissä jaksoissa huomio kiinnittyy erityisesti kahteen piirteeseen. Ensinnäkin jaksojen kieli on huomattavan pelkistettyä, lauseet lyhyitä ja epätäydellisiä.

³⁹ ”Kirjoitan muutaman tunnin joka päivä. Syksy tulee verkalleen lounaasta. Taivas aukenee ja sade kipinöi Livannetin yllä. Yhden myrsky-yön jälkeen puut ovat paljaat. Sitten tulee taas pitkiä, tyyniä päiviä. Sää viilenee. Jonakin aamuna ruohikko on kuurassa. Järvi on kuin sulaa lasia ja kuvastaa taivaan täydellisenä. Sellaisina päivinä kirjoittaminen keskeytyy. Nousen ja menen ikkunan ääreen, painan käteni ruutuun ja nojaan kohti kasvojani. Yhtään lintua ei näy.” (Heivoll 2012: 57.)

⁴⁰ ”Livannet on valkoinen ja hiljainen. Ei lintuja. Taivas vain. Tuuli ja jää. Jossain vaiheessa elohopea patsas hivuttautuu kahtakymmentäviittä pakkasastetta kohti. Kirjoittaminen onnistuu vain lyhyitä aikoja kerrallaan, sormet kohmettavat. Sitten alkaa valostua, tulee helmikuu, maaliskuu, tuuli kääntyy länteen ja muuttuu vähitellen leudommaksi. / Yritän koota asioita yhteen.” (Heivoll 2012: 265.)

⁴¹ ”Miten kaikki oikeastaan alkoi? / [--] / Istun Livannet silmiäni edessä ja kerään palasia kokoon. Sataa neljä päivää yhteen menoon. Sitten tulee vielä pakkaneen kuin viimeisenä kouristuksena. Tulee huhtikuu. Illat ovat leutoja ja valoisia. Tuoksuu keväältä. Ja eräänä päivänä järvi lepää jäättömänä edessäni. Selailen mummon päiväkirjoja.” (Heivoll 2012: 293.)

Huomattavaa on etenkin subjektin puuttuminen. Toiseksi nämä jaksot eivät ole varsinaisesti kertovia eivätkä ne periaatteessa vie kertomusta tapahtumien tasolla eteenpäin. Heivollin kertomuksen nykyhetken preesensmuotoiset jaksot ovat ennen kaikkea vaihtelevan mittaisen ajanjakson tiivistäviä kuvauksia (esimerkiksi viimeisessä sitaatissa kokonainen vuodenajanvaihtuminen kiteytetään muutamaan pelkistettyyn lauseeseen), joiden kautta paitsi välittyy kertojan kirjoitusprosessin kulloinenkin vaihe, myös heijastuu kertojan sen hetkinen (mielen)tila.

Kerronnan aikamuotojen suhteen Peter Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* on jokseenkin kaksijakoinen tapaus. Romaani on kerrottu sekä menneessä aikamuodossa että preesensissä tavalla, joka ei ensilukemalta vaikuttaisi noudattavan selkeää johdonmukaisuutta. Romaanista voidaan erottaa useita kertojan eri elämänvaiheisiin sijoittuvia rinnakkaisia tarinalinjoja, joissa aikamuotoja hyödynnetään verrattain mielivaltaisesti ja aikamuotojen lisäksi myös itse kertojan elämänvaiheet voivat lomittua ja jopa sulautua toisiinsa. Eri vaiheiden sijoittaminen kronologiselle jatkumolle ei kuitenkaan tuota ongelmia, sillä eri aikatasoille sijoittuvat jaksot on lähes poikkeuksetta koodattu viittamalla suoraan esimerkiksi henkilökertojan ikään tai elämäntilanteeseen. Tarkemman luennan kautta myös aikamuotojen käytössä voidaan alkaa erottaa joitakin verrattain selkeitä periaatteita, joista tuonnempana. Kaksi piirrettä romaanin aikamuotojen käytössä kiinnittää kuitenkin erityistä huomiota. Ensimmäkin kerrottaessa kertomuksen nykyhetkestä – kertojan tämän isosiskon luona viettämästä ajasta – kerronta tapahtuu pääasiassa preesensissä. Se, onko kyseessä historiallinen vai fiktiivinen preesens, ei kuitenkaan ole itsestään selvää ja asiaa voidaan tarkastella molemmista lähtökohdista. Lisäksi on myös mahdollista kysyä, herättääkö Sandströmin romaanin monitulkintainen kerronnallinen ratkaisu, nimenomaan aikamuotojen käytön suhteen, tarpeen terminologiselle neologismille, epähistorialliselle imperfektille.

Romaanin aloittaa lyhyt, erityiselle ”sinälle” osoitettu jakso, jonka jälkeen siirrytään kertomuksen nykyhetkeen, syksyyn joskus 2000-luvun alussa. Kerronta alkaa konventionaaliseen tapaan menneessä aikamuodossa: kertoja on matkalla siskonsa luo vanhaan kotikaupunkiinsa, kertaa matkansa tarkoituksen ja siskon tämänhetkisen elämäntilanteen. Näin saavutaan myös siskon kotipihalle. Aikamuoto vaihtuu kohdassa, joka on sekä Peterin ja siskon suhteeseen fokusoituvan kertomuksen kehityksen että koko romaanin tulkinnan kannalta huomattavan merkityksellinen: kertojan astuessa siskonsa taloon, hänen seisnessä siskonsa eteisessä. Tästä kohdasta aina romaanin loppuun asti sen nykyhetkeen sijoittuva omanlaisensa kehyskertomuksen muodostava juonne on, joitain satunnaisia poikkeuksia lukuun ottamatta, kerrottu preesensmuodossa. Se, kuinka pitkän ajanjakson nykyhetken kehyskertomus kattaa, on oleellinen paitsi aikamuotojen, myös luvussa 4.1 käsittelemieni persoonamuotojen käytön suhteen. Sitä ei kuitenkaan selväsanaisesti ilmoiteta, vaan se jää lukijan pääteltäväksi. Sen perusteella, että kertoja romaanin viimeisessä nykyhetkeen sijoituvassa luvussa toteaa puhelimensa olleen suljettuna kymmenen päivää (MFPF:

308), voisi olettaa, että aikaa hänen saapumisestaan siskon luo ei ole kulunut paljoakaan, pari viikkoa korkeintaan.

Vastaavanlaisia aikamuodon vaihdoksia menneestä aikamuodosta preesensiin on Sandströmin romaanissa useampiakin. Kertomuksesta hahmottuu useita merkittäviä ajanjaksoja henkilökertojan elämästä. Yksi näistä ajoittuu kertojan lapsuuteen tämän ollessa 11-vuotias, erityisesti kyseisen vuoden kevääseen, kesään ja alkusyksyyn. Romaanin alkuvaiheessa kerrotaan nuoren Peterin tavasta pyöräillä kyseisenä kesänä rannalle katselemaan ihmisiä. Jakson alku on kerrottu menneessä aikamuodossa mutta aikamuoto vaihtuu preesensiin Peterin lähtiessä rannalle viimeistä kertaa. Tällä kertaa rannalla ei hänen lisäkseen ole muita kuin siskon tuolloinen poikaystävä Jerry Julin. Jerryyn ollessa lähdössä kertoja pääsee ainoan kerran elämässään hänen Volvonsa kyytiin. Tilanne voidaan nähdä merkityksellisenä kahdesta syystä. Ensimmäkin kertoja sekä ihailee että kadehtii Jerryä. Näin on ennen kaikkea siksi, että Jerryllä on ollut sellainen erityinen asema ja merkitys Peterin niin ikään ihaileman, jos ei peräti palvoman, siskon elämässä, jollaista hänellä itsellään ei voi koskaan olla. Joskus hän on kuvitellut olevansa Jerry mutta samalla – ja tämä on toinen syy, miksi kertojan pääsy poikaystävän autoon on merkittävä – hän on kuvitellut olevansa sisko (MFPF: 37). Sisko on istunut Jerryyn autossa lukuisia kertoja. Pääsy apukuskin paikalle on kuin pääsy siskon paikalle. Tässä esimerkkitapauksessa kerronnan preesens on epäilemättä historiallinen preesens, jolla korostetaan tapahtuman, laajemmin koko kyseisen päivän, merkitystä kertojan elämässä. Tämä pätee myös romaanin muissa vastaavissa kohdissa, joten niihin lienee turha pureutua tämän syvemmälle. Kiinnostavampia ovatkin paitsi edellä käsitelty kertomuksen nykyhetken sijoittuva jakso, jossa kerronnan aikamuoto vaihtuu käytännössä pysyvästi menneestä aikamuodosta preesensiin, myös kertojan menneisyyteen sijoittuvat, kokonaisuudessaan preesensissä kerrotut tapahtumat.

Historiallisen preesensin ollessa kyseessä mennyt aikamuoto luo kehyksen, johon preesensissä kerrotut tapahtumat sijoittuvat. Sandströmin romaanin nykyhetken tapahtumia olisi kuitenkin houkuttelevaa lukea ilman tätä (puolittais-ta) kehystä etenkin jaksoissa, joissa kertominen ja kokeminen vaikuttavat olevan samanaikaista. Toisin sanoen jaksoissa, jotka ainakin tältä osin täyttävät Cohnin samanaikaisen kerronnan kriteerit. Näin on esimerkiksi seuraavassa:

[J]ag går till kassan, jag känner inte flickan som sitter där, men hon är glad. Jag betalar varorna, går ut på torget, står en stund och tittar mig omkring, där är skolan och där är busstationen och där är biblioteket och rådhuset. På andra sidan torget ser jag några karlar som går in till Ryttaren, det är lunchtider. Jag är inte hungrig. En bil kör förbi, och nån inne i den vinkar åt mig. Jag vinkar tillbaka men ser inte vem det är. Jag känner inte många här längre. Och jag går rakt längs en av trottoarerna, och den pojke som blev Mästarn gick rakt fram till vedhögen i lidret, det fanns skarpa redskap på väggen, en bågsåg, en yxa. [--]

Jag svänger mig mot Bankgatan igen, det är inte långt att gå, och avståndet mellan väggen där yxan hängde och huggkubben där han skulle sätta handen var inte heller långt. Jag är en lång man, och jag har börjat få mage, är inte spinkig längre, och han visste att karlarna använde de farliga verktygen, han visste att karlarna inte var rädd för smärta och blodet. [--]

Det är tyst i systers hus när jag stiger in, jag lägger plastkassen på golvet, tar av mig skorna och läderrocken. Jag undrar om hon har gått ut, men sen hör jag en hostning från övre våningen. [--]

[--]
 Jag sätter mig på sängen i rummet bakom hennes kök. Jag öppnar min dator, men jag tänker inte jobba för Österblom, inte nu. Istället måste jag skriva ner nånting, jag måste skriva ner sånt som kanske inte har hänt, jag måste skriva ner sånt som jag tänker [.]
 (MFPF: 50–51.)

Tässä kertoja vaikuttaa raportoivan välittömästi niin omista tekemisistään ja tekemistään havainnoista kuin omista tuntemuksistaan tekemättä selkeää eroa kertomuksen ulkoisessa todellisuudessa tapahtuvien asioiden ja omien mielenliikkeidensä välille. Jakso antaa vaikutelman siitä, että tapahtumien kokeminen ja niistä kertominen todella olisi samanaikaista. Kerrontaan sisältyy myös verrattain redundanteja piirteitä (kuten ”jag lägger plastkassen på golvet, tar av mig skorna och läderrock”), joiden voi tulkita tasoittavan kertovan diskurssin ja kerrottujen tapahtumien epätahtisuutta. Vastaavanlaisia tasoittavia elementtejä ovat myös kertomuksen nykyhetken tapahtumiin sulautuvat pohdinnat ”Mestarin”, Peterin isän, onnettomuusyöstä. Kyseessä on asiasta mitään tietämättömän kertojan versio siitä, kuinka isä lapsena menetti oikean kätensä pikkusormen. Jaksoa vie simultaanisen kerronnan suuntaan myös tapa, jolla kertoja raportoi välittömästi sekä tekemistään havainnoista (”jag ser några karlar”) että omista sen hetkisistä tuntemuksistaan (”jag är inte hungrig”). Myöhemmin, istuessaan huoneessaan, kertojan valtaa pakko kirjoittaa. Modaalisen apuverbin *måste* käyttö implikoi kirjoittamistarpeen välittömyydestä ja äkillisyydestä, jotka eivät suvaitse ajallista viivettä.

Oman sisäisyyden ja omien tuntemusten välitön reflektointi epää, ainakin periaatteessa, sen, että kyse olisi historiallisesta preesensistä (Cohn 2006: 124; Fludernik 1996: 250). Tämänkaltaiset piirteet johdattelevat lukemaan jaksoa siis pikemminkin henkilökertojan sisäisenä monologina. Näkemystä vankistaa myös se, ettei kertoja missään vaiheessa siteeraa omia ajatuksiaan suoraan, tai paremminkin, tätä ei ainakaan osoiteta perinteisin keinoin sitaattimerkkien, vuorosanaviivan tai muiden vastaavien kautta. Omien ajatusten siteeraaminen sekä omien tunteiden ja mielenliikkeiden tietoisien analyttinen pohdinta tavallisesti näet sulkevat Cohnin mukaan pois sisäisen monologin tulkintavaihtoehdon (Cohn 2006: 124). Sandströmin tuotantoa kokonaisuutena silmäessä voidaan kuitenkin huomata, että kyse on kirjailijalle laajemminkin tunnusomaisesta piirteestä. Teksteissä on tavallisesti runsaasti dialogia, jota ei kuitenkaan ole koodattu niin, että se selkeästi erottuisi muusta kerronnasta. Repliikit erotetaan korkeintaan sellaisten verbien kuten *säga*, *svara* ja *fråga* avulla.⁴² Korostan, *korkeintaan*, aina tilannetta ei ole näinkään selkeästi esitetty, mistä puolestaan voi syntyä kiintoisia tekstin tulkintaan vaikuttavia epäselvyyksiä ja jännitteitä, kuten seuraavissa:

Hon skulle ha en pojke, det var hennes mål, säger syster, och jag hette Peter medan jag växte i hennes mage. Hon var besviken när jag kom, hon sade det aldrig, men jag vet. Och sen kom du.

⁴² Vrt. ajatusraportti, lähinnä ei-henkilökerronnalle ominainen strategia esittää henkilöhahmojen ajatuksia ja mielenliikkeitä (esim. Palmer 2005/2008b: 604–605).

Ja, jag kom, men du vet att hon tyckte att jag var ful. Hon såg bara ett par stora fötter, en klumpig näsa. Det var hennes prins som kom, men inte den hon hoppats på. (MFPF: 201.)

Jag hör att det är Mästarn som kommer[.][--] Och nu hör jag att han kommer in i rummet, jag tittar mot dörren och ser hans tofflor, han säger nånting, han säger mitt namn. Är du här, Peter?

Nej, jag är inte här. Jag blundar och lägger mitt huvud intill katten [--]. (MFPF: 264.)

Ensimmäisessä sitaatissa henkilöt ovat kertoja ja sisko, jälkimmäisessä nuori Peter ja tämän isä. Molemmille esimerkeille yhteistä on epäselvyys siitä, ovatko kertojan vastauksiksi tulkittavat, sitaateista korostamani kohdat tulkittava äänen lausutuiksi vai yksinomaan äänenlausumattomiksi ajatuksiksi. Molemmat tulkinnat ovat yhtä korrekkeja. On täysin mahdollista, että Peter on vastannut siskonsa pohdiskeluihin, jotka muistuttavat huomattavalla tavalla kertojan itsensä aikaisempia pohdintoja (MFPF: 11, 91), mutta aivan yhtä todennäköistä on, että kertoja on ainoastaan ajatellut, mitä voisi siskolleen vastata. Kertoja toivoo siskonsa vaikenevan, joten miksi hän vastaamalla yllyttäisi tätä jatkopohdiskeluihin. Huomattavaa on myös, ettei kertoja missään vaiheessa puhuttele siskoaan, kuten tämä tekee ("och sen kom du"). Jälkimmäisessä sitaatissa sen sijaan vaikuttaisi yksinomaan oudolta, että Peter olisi vastannut isälleen ja näin ollen kiellon kautta myöntäisi olevansa huoneessa.

Aikaisemmin siteeraamassani kohtauksesta kertojan kotimatkastasta sisäiselle monologille ominaista läsnäolon ja välittömyyden tuntua tuovat esimerkiksi kertoja tapa käyttää deiktisiä *här-* och *där-*pronomineja hänen kertoessa siitä, mitä kaupungilla näkee. Mutta siinä missä preesensissä tapahtuva sisäistä monologia ei perinteisesti ole nähty kertovana esitysmuotona (Cohn 2006: 123), tässä aikamuodolla epäilemättä on kertova funktio. Kertojan valtaavan kirjoituspakon edessä vaikutelma kokemisen, tekemisen ja kertomisen välisestä samanaikaisuudesta saa kuitenkin särön: "[J]ag måste skriva ner sånt som kanske inte har hänt, jag måste skriva ner sånt som jag tänker[.][--] Jag skriver snabbt en text som heter 'Hospital', och när jag senare läser igenom den lyder den, efter smärre bearbetningar, så här:" (MFPF 51.) Tätä seuraa teksti, jonka kertoja on tuossa tilanteessa kirjoittanut, mutta kyseessä ei ole alkuperäinen versio siitä. Oleellinen on kohta, jossa kertoja kertoo lukeneensa tekstin *myöhemmin* ja tehneensä siihen pieniä parannuksia. Tämä on varsin epäämätön todiste kerronnan ja kerrotun hetken välisestä ajallisesta etäisyydestä, joka puolestaan vie jaksoa historiallisen preesensin suuntaan.

Siteeraamaani jakson aikamuotoa ei siis voi yksiselitteisesti selittää *joko* sisäisen monologin *tai* historiallisen preesensin kautta; siihen sisältyy piirteitä molemmista. Periaatteessa tämänkaltaisia tapauksia voisi kenties käsitellä eräänlaisena kertovana seipiteellisenä monologina. Samalla merkit viittaisivat epäilemättä myös siihen, että romaanin nykyhetken tapahtumista kerrottaessa hyödynnetään fiktiivistä preesensia. Täytyy kuitenkin edelleen muistaa, ettei aikamuoto ole *alusta alkaen* ja johdonmukaisesti alusta loppuun preesens. Menneen aikamuodon käyttö verrattain vähäisissä määrin ei nähdäkseni sinällään sulje pois fiktiivisen preesensin mahdollisuutta. Kun Cohn pohtii, "voisiko teks-

tiä silti pitää rakenteellisesti eheänä”, mikäli menneen aikamuodon muodostama kehys puuttuu, toisin sanoen onko tällaisessa tapauksessa kerronnan preesens mahdollista tulkita historialliseksi preesensiksi (Cohn 2006: 120), voisin jatkaa kysymällä, kuinka ilmeinen ja täydellinen tuon menneen aikamuodon kehyyksen tai kontekstin tulee olla. Riittääkö siis Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin tapaan yksinomaan nykyhetken kertomuksen alussa muutamalla sivulla hyödynnetty mennyt aikamuoto muodostamaan tuon vaaditun menneen aikamuodon kehyyksen, niin että kerrontaa tästä eteenpäin hallitseva aikamuoto voitaisiin tulkita historialliseksi preesensiksi?

Katsotaan vielä, kuinka Sandströmin romaani alkaa:

Två kattor höll till i hennes kök, de strök sig längs stolsbenen, nosade på matkoppen nära kylskåpet, ställde sig sen på vakt vid zinken där de försökte hålla koll på rättans rutiner. Men rätten visade sig inte. Ibland gav den ifrån sig livstecken, ett stilla, envetet skrapande eller gnagande, det var inte gott att veta vad den höll på med nere i hålör och gångar.

[--]

Det var bara hon och jag nu, vi var hänvisade till varandra, som två barn, en flicka och en pojke. Svårt var det för mig att röra vid henne, i synnerhet på nättarna när hon satt och vred sig i stolar eller soffor, när hon ansattes av det hon inte längre kunde kontrollera. Jag hade rört vid så många andra, men när jag försökte hålla henne om axlarna, eller torka hennes panna med en fuktig trasa, kändes mina händer sträva och smutsiga mot hennes hud.

(MFPF: 7.)

Itse asiassa jo tästä nykyhetken kehyskertomuksen aloittavasta jaksosta saadaan varsin selkeä vihje kerronnan ja kerrotun hetken välisestä etäisyydestä; etenkin jälkimmäinen kappale on luonteeltaan itse asiassa proleptinen – siinä tiivistyy oleellisia seikkoja siltä ajalta, jonka kertoja on siskonsa luona viettänyt. Vaikka edellä olenkin nostanut esiin piirteitä, jotka periaatteessa epäävät historiallisen preesensin ratkaisun, tämä on varsin kiistaton osoitus siitä, että juurikin historiallisesta preesensistä nyt on kyse. Mikäli edellytyksenä on, että historiallinen preesens määrittyy suhteessa menneen aikamuodon muodostamaan kehyykseen, Sandströmin romaanissa näin ei kuitenkaan yksiselitteisesti tapahdu. Ainakin menneen aikamuodon kehys jää puolittaiseksi: romaanin nykyhetken kattava kehyskertomus kyllä alkaa menneessä aikamuodossa ja sitä hyödynnetään paikoitellen mutta pysyvästi siihen ei palata – käsiraudoin itsensä lämpöpatteriin kytkävä henkilökertoja jää preesensissä odottamaan siskonsa oletettua ja toivotua heräämistä.

Tulkintaa historiallisen preesensin suuntaan vieviä viitteitä kokemisen ja kerronnan ajallisesta etäisyydestä saadaan myös kehyskertomuksen mittaan lyhyissä jaksoissa, jossa kerronta muuttuu menneeseen aikamuotoon. Se, mihin ajankohtaan aikamuodolla tarkalleen ottaen viitataan, ei kuitenkaan tavallisesti ole selviö. Annan tästäkin pari esimerkkiä:

Det är kontrollen hon talar om. Jag hade glömt det, eller hoppats att hon skulle gå på egen hand. Men jag förstår att det inte är möjligt.

På morgonen hade jag gjort anteckningar om syster. Jag hade tänkt bygga upp en dokumentär berättelse från insidan, från min tid med syster, sen kunde jag helt enkelt komplettera med arkivstudier och intervjuer.

Jag kände att jag var på gång igen, en märklig känsla som jag inte hade haft på långa tider. Jag hade tänkt mig att jag skulle beskriva hennes vardag, hur sjukdomen reagerade henne och påverkade allt hon försökte göra. [--]
Klockan är kvart över ett när syster skjuter tallriken ifrån sig, hon har inte ätit mycket. (MFPF: 202.)

Tässä konteksti epäilemättä motivoi aikamuodon vaihtumisen. Mennyt aikamuoto viittaa selvästi aikaisempaan ajankohtaan, saman päivän aamuun tosin, mikä myös eksplikoidaan. Samalla kyseessä lienee ainoa kerta, jossa kertoja palaa romaaniin nykyhetkeen sijoittuvan kertomuksen sisällä aikaisempaan ajankohtaan. Lisäksi menneen aikamuodon käyttö kertojan pohtiessa omia tekemisistään ja aikomuksiaan osoittaa, että kyse on kaikin tavoin realistisista ja toteuttamiskelpoisista suunnitelmista, mutta kertoja ei itse – huolimatta siitä, että tuntee pitkää aikaa päässeensä jälleen ”käyntiin” (”på gång igen”) – välttämättä usko niiden toteutumiseen (tätä voisi verrata romaanin alussa olevaan jaksoon, jossa kertoja tekee selkoa matkansa tarkoituksista, joskin tällöin suunnitelmien mahdollinen toteutuminen on ilmaistu tätäkin kyseenalaisemmin runsaammin hyödynnetyn *skulle*-rakenteen kautta). Kertojan ensisijainen tarkoitus ei ole kirjoittaa vain Österblomin tilaamia pornokäsikirjoituksia, vaan myös siskostaan. Tähän viitataan niin romaanin alussa kuin yllä olevassa sitaatissa.

Lyhyt sivupolku: onko tarina, jonka *Manuskript för pornografiska filmer* kokonaisuutena kertoo, mahdollista nähdä Peterin suunnittelemana raporttina siskosta ja tämän sairauksista? Periaatteessa kyllä. Raportin rungon muodostaa kertojan oleskelu siskonsa luona (”min tid med syster”) ja sitä täydentävät hänen yrityksensä ymmärtää ja selvittää omaa menneisyyttään ja suhdetta siskoonsa (”arkivstudier”) sekä terapeutin kanssa käydyistä keskusteluista jäljellä olevat monologit (”intervjuer”). Lopputulos ei varsinaisesti ole sitä, mitä Peter on suunnitellut – kuvaus siskon arjesta ja siitä, kuinka sairaus hallitsee ja rajoittaa hänen elämäänsä – vaan ennemmin kertomus kertojasta itsestään, hänen ”sairauskertomuksensa”. Tästä näkökulmasta merkillepantava on myös mainittu, kertomuksen tekstuaalista luonnetta korostava ”Hospital”-niminen artikkeli, jonka kertoja esittää kirjoittaneensa siskonsa luona ja jonka hän nyt on liittänyt osaksi kertomustaan. Romaanin kehyskertomuksessa Peter pohtii, kuinka on elämässään niin usein omien sanojensa mukaan ”kiinnittynyt” erilaisiin sairauksiin – tätä ei tämän enempää juuri avata – ja päätyy siihen lopputulokseen, että on *itse* sairas, sisäisesti (MFPF: 41). Nimenomaan tämä toteamus saa pohtimaan yhtäältä sitä, kuinka luotettava kertomus on kyseessä, toisaalta sitä, kuinka luotettava Peter on kertomuksensa kertojana.

Seuraavassa esimerkissä aikamuodon vaihtuminen näyttäytyy huomattavasti edellistä motivoimattomampana:

Jag märker att jag går på ett annat sätt här, att jag går ungefär som jag brukar när jag dricker i längre perioder. [--]
Jag hade inte druckit på flera veckor, men jag gick liksom den holist jag kunde ha varit, jag blev irriterad över mina korta steg, så irriterad att jag stannade upp och svor, drog in andan och lovade mig själv en större koncentration på att gå som jag egentligen borde gå. Långsamma, långa steg. Jag fortsatte ner mot torget.
Ryttaren ligger mittemot skolan. Jag hade inte satt min fot inne på servering på många år. Jag står och tvekar nedanför trappan, tittar mig omkring, det är vardag

och få människor i rörelse, på torget cirklar det några bilar men utanför Ryttaren är det lugnt.
(MFPP: 150-151.)

Kertoja on matkalla Ryttaren-ravintolaan tavatakseen siellä työskentelevän lapsuudenystävänsä Stefanin, entiseltä lempinimeltään Simba. Aikamuodon vaihtumisesta sitaatin toisessa kappaleessa huolimatta puheena on epäilemättä sama hetki, joskin kertoja reflektoi myös menneisyyttään viitatessaan mahdolliseen alkoholiongelmaansa. Kyseessä lienee ainoa kohta "Hospital"-jakson ohella, jossa tähän ongelmaan viitataan näinkin suorasanaisesti. Nähdäkseni jaksossa ei kuitenkaan ole mitään sellaista, joka tulkinnallisesti motivoisi aikamuodonvaihdoksen. Näin ollen muutos voidaan tulkita tarkoituksettomaksi lipsahduksesi periaatteessa luontevampaan aikamuotoon kerrottaessa asiasta, jonka merkitystä ei juuri ole tarpeen korostaa.

Lienee jo käynyt selväksi, että ensimmäisiä sivuja lukuun ottamatta preesens on Sandströmin romaanin kehyskertomuksen hallitseva aikamuoto. Näin ollen, kun samassa asiayhteydessä ja samaan ajankohtaan viitattaessa hyödynnetään sekä preesensia että mennyttä aikamuotoa, jälkimmäinen olisi mahdollista ajatella historialliseen preesensiin vertautuvana, tapahtumia korostavana tyylikeinona. Tästä kuitenkin herää kaksi kysymystä. Ensinnäkin, mikäli mennyt aikamuoto siis on (etenkin ensimmäisessä persoonassa kerrotussa fiktiossa) tavallisin ja "luonnolliseksi" mielletävä kertova aikamuoto, voiko sillä varsinaisesti olla korostava vaikutus? Toiseksi, millaisena yllä siteeraamani jakso näyttääytyy, kun keskitytään jaksoon osana laajempaa kokonaisuutta ja suhteutetaan aikamuotojen vaihtelu tässä yksittäisessä esimerkissä kehyskertomukseen kokonaisuutena sekä sen kerrotun ja kerronnan hetkien ja ajallisiin viittaussuhteisiin?

Aikamuotoon, jota suomessa kutsutaan imperfektiksi, liittyy muuan kiintoisa piirre. Kyse on perusmerkitykseltään definitiivisestä aikamuodosta, joka viittaa tiettyyn ajankohtaan tai jo päättyneeseen tapahtumaan menneisyydessä. Tietyissä konteksteissa sitä voidaan kuitenkin myös käyttää tunnusmerkittävästi niin sanottuun menemättömään aikaan viitatessa, toisin sanoen aikamuoto menettää aikaviitteisyytensä ja sisällyttää viittaushetken puhehetkeen. On kuitenkin huomattava myös se, että jo sana *imperfekti* (lat. *imperfectus*, 'epätäydellinen') itsessään viittaa tekemisen tai tapahtumisen epätäydellisyyteen ja näin ollen myös siihen, ettei sen kautta ilmaistu toiminta *välttämättä* ole päättänyt. Tosin, skandinaavisissa kielissä käytetään nykyään tavallisimmin termiä *preteriti* (ruotsissa ja norjassa *preteritum*, tanskassa *præteritum*), joka imperfektiä selkeämmin implikoi toiminnan päättymiseen, joskin on toki huomattava, ettei kielissä ole erillisiä taivutusmuotoja päättyneelle ja keskeneräisellä toiminnalle menneisyydessä.

Yllä siteeraamassani jaksossa kerronnassa esiintyy preesensmuotoisen ja menneessä aikamuodossa tapahtuvan kerronnan lisäksi myös pari kohtaa, joissa on hyödynnetty pluskvamperfektiä ("hade inte druckit", "hade inte satt"). Kenties juuri nämä jaksot ja pluskvamperfekti voisivat olla ratkaisevia detaljeja koko romaanin nykyhetkeen sijoittuvan kerrontalinjan ajallisen rakenteen hah-

mottamisen kannalta. Pluskvamperfektissä puheenaiheena olevat tapahtumat ovat menneisyyttä mutta samalla myös hetki, josta näitä tapahtumia tarkastellaan, on kerrontahetkeä varhaisempi. Yksinkertaistaen: ensin asiat tapahtuvat, sitten niitä tarkastellaan ja vasta sitten niistä kerrotaan. Sandströmin romaanin tapauksessa tämä tarkoittaisi siis sitä, että se, ettei kertoja ollut juonut moneen viikkoon tai ettei hän ollut astunut Rytären-ravintolaan moneen vuoteen, on asiantila, joka vallitsee aivan tietyllä hetkellä. Tästä hetkestä ja tapahtumasta, johon nämä yksityiskohdat liittyvät, kuitenkin kerrotaan vasta jälkeinpäin, sen jälkeen kun näissä on mahdollisesti tapahtunut muutos. Varaus ”mahdollisesti” siksi, että on selvää, että kertoja menee kyseiseen ravintolaan tapaamaan entistä ystäväänsä, mutta hän ei tarkenna sitä, mitä juotavaa on tilannut, toisin sanoen hänen raitis kautensa on saattanut jatkua.

Sandströmin romaanin kerronnassa hyödynnetään merkittävässä määrin preesensmuotoa mutta monet pienet yksityiskohdat, etenkin juuri häilyvyys aikamuotojen käytössä, toimivat viitteenä siitä, että kerronta kaikesta huolimatta tapahtuu kokonaisuudessaan retrospektiivisesti. Näin ollen myös mennyt aikamuoto säilyttää aikaviitteisyytensä mutta kuitenkin korostaen kerronnan kohteena olevan tapahtumasarjan keskeneräisyyttä, sitä, että vaikka tietyt asiat olisivatkin jo tapahtuneet, ne ovat osa kertomusta, joka ei vielä tässä vaiheessa ole päättynyt. Vaikka romaanin kerronnasta yhtäältä välittyikin vaikutelma, että kertoja raportoi tunteistaan, ajatuksistaan ja havainnoistaan välittömästi, lukuisat tekstikohdat ja muut piirteet viittaavat siihen, ettei kerronnan hetki ole sama kuin tapahtumien hetki edes kertomuksen nykyhetken sijoituvissa preesensjaksoissa. Kokemisen ja kertomisen välinen etäisyys on kenties joissain suhteissa merkityksättömänkin pieni mutta yhtä kaikki riittävä. Romaanin nykyhetken tapahtumat, kertojan oleskelu siskonsa luona ja halu selvittää omaa menneisyyttään aina siihen saakka, kun hän kahlitsee itsensä lämpöpatteriin odottamaan nukkuvan siskonsa heräämistä, ovat epäilemättä merkittäviä, joten niiden korostaminen kokonaisuudessaan käyttäen historiallista preesensia olisi epäilemättä motivoitua.

3.3 Kertomusten ajasta, muodosta ja aikamuodoista

Kertaan luvun lopuksi vielä joitain oleellisimpia analyyseissa esiin nousseita seikkoja eritoten yrityksistäni tehdä selkoa Daniel Sjölinin monitahoisesta romaanista sekä yleisemmin preesensin käytöstä ja merkityksistä kertovana aikamuotona. Aloitan kuitenkin ennakoimalla hieman myös tulevia luentoja.

Preesensissä tapahtuva henkilökerronta on otollinen kerronnan muoto yhden hyvin tunnetun, runsaasti teoretisoidun ja nimenomaan henkilökertojaan liittyvän ominaisuuden, epäluotettavuuden, kannalta. Kun kerronta tapahtuu preesensmuodossa, ero yhtäältä kertomisen ja kokemisen hetken sekä kertovan ja kokevan minän, toisaalta kertojan ulkoisen todellisuuden havainnoinnin ja kertojan sisäisen maailman reflektoinnin välillä hyvin usein hämärtyy (Hansen 2008: 237–238; ks. Cohn 2006: 127–129). Yksikään ensisijaisista kohdeteksteistäni

ei kenties ole paras mahdollinen esimerkki tästä, eivät myöskään Sjölinin *Världens sista roman* eikä Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer*, vaikka näissä kertojan luotettavuus kyseenalaistuu monella tapaa. Sandströmin ja Sjölinin romaanit on kuitenkin kerrottu hyödyntäen preesensia ja mennyttä aikamuotoa rinnakkain, mistä johtuen esimerkiksi edellä mainittuja suhteita voidaan ainakin yrittää hahmottaa juuri sen perusteella, missä aikamuodossa kerronta milloinkin tapahtuu. Sen sijaan Henrik Janssonin romaanit *Nyckelroman* ja *Protokollsutdrag från subversiva möten* on kerrottu kokonaisuudessaan preesensissä, sijoittuivat kerrotut tapahtumat mille ajalliselle tasolle tahansa. Etenkin viimeksi mainitussa jääkin epäselväksi, mikä merkitys menneillä tapahtumilla on kertojan nykyhetken tilan ja tilanteen kanssa ja päinvastoin, miten hänen nykytilansa heijastuu siihen, kuinka hän menneisyydestään kertoo.

Kerronnan aikamuotona preesens on epäluotettavuuden kannalta otollinen kerronnallinen strategia sisällyttäessään itseensä lähtökohtaisen oletuksen kertomisen ja tapahtumisen samanaikaisuudesta. Samalla voidaan kuitenkin ajatella myös, että mitä pidempi aika kerronnan hetken ja kerrotun tapahtuman välillä on kulunut, sitä kyseenalaisempaa on, että luonnollinen ja inhimillinen kertojahahmo voisi yksityiskohtaisesti ja luotettavasti raportoida kyseisestä tapahtumasta. Aika muokkaa ja jopa vääristää muistikuvia, muistikuvat hämärtyvät ja tärkeitä yksityiskohtia saattaa jopa unohtua. Ajallinen etäisyys auttaa kenties hahmottamaan selkeämmin kokonaisuuksia ja tapahtumien suurpiirteisiä suuntaviivoja yksityiskohtien kustannuksella. Mitä tulee muistiin ja sitä kautta luotettavuuteen omaelämäkerrallisessa kerronnassa, doubrovskylaisessa autofiktiivisessä kirjoittamisessa nimenomaan preesensin käyttäminen on keino konkretisoida Doubrovskyn painottama oman muistin ja muistojen pettävyys (Jones 2010: 177, 180). Tällaisen lähestymistavan voidaan myös katsoa osaltaan motivoivan preesensin käytön Daniel Sjölinin *Oron bror* -esikoisromaanin *man*-muodossa kerrotuissa luvuissa. Romaanissa tematisoituu muistin ja muistikuvien pettävyys ja konkreettisimmin tämä ilmenee nimenomaan henkilökertojan menneisyyttä koskettelevassa kertomuksessa *man*-muotoisen kerronnan ja preesensin yhdistelmän kautta. *Oron broria* käsittelen seuraavassa luvussa ja ajankuluun, muistiin, muistikuviin ja kokonaisuuksien hahmottamiseen liittyvät kysymykset nousevat muutenkin esille tulevissa luennoissani.

Sjölinin *Världens sista romanissa* kahden aikamuodon perusteella erotettavan ensimmäisessä persoonassa kerrotun tarinalinjan ajallinen suhde näyttäytyy nähdäkseni varsin selkeänä. Preesensmuotoinen on romaanin nykyhetkeen sijoittuva kehyskertomus ja menneessä aikamuodossa kerrottu tälle alisteinen, ymmärrettiin se henkilökertojalle todella tapahtuneina asioina tai hänen työstämänsä ”maailman viimeisen romaanin” käsikirjoituksena. Kuinka tahansa romaania luettiin, on selvää, että jos sitä halutaan ”ymmärtää”, on tarkasteltava sen eri persoona- ja aikamuodoissa kerrottujen juonteiden keskinäistä suhdetta ja vuorovaikutusta.

Sjölinin romaanissa etenkin preesensmuodossa tapahtuva kerronta ilmentää myös sitä performatiivista voimaa, joka kielellä on. *Världens sista roman* ma-

nifestoi ja kärjistää sekä kielen luovan että sen tuhoavan puolen. Romaanissa seurataan muun muassa dementoituneen vanhuksen mielen ja kielen asteittaista, romaanin päätösluvussa lopullisesti tapahtuvaa hajoamista. Tämä voidaan nähdä ”Maailman viimeisessä romaanissa” tapahtuvan fiktion, mielikuvituksen ja kielellisen luomisen tuotteen, tuhoutumisen tai tietoisien tuhoamisen analogiana ja vertauskuvana. Lisäksi Sjölinin romaanin läpäisee skeptisyys kieltä ja kielellistämistä kohtaan, mikä kulminoituu romaanin päätösluvussa vuodatukseen, jolloin äänessä on enemmän todellinen kirjailija kuin fiktiivinen kertojahahmo:

Alla romanpersoner är ändå bara projektionen av författarens ego, liksom ett barn är projektionen av en narcissistisk dröm om den ultimata spegeln. Det är bara att uppfinna dem, för att fördriva dem. Fördriva för att älska. Uppfinn [--] en teoretisk punkt där språket upphör, där man tror sig kunna finna ett annat språk. Ett språk bortom språket. Ett språk på vilket man kan prata med en liten språklös. [--] Tro det bara! Tills du inser att det inte finns något språk bortom språket. Det finns inget språk för den språklösa. [--] Varje ord som söker den språklösa är ett stygn som skär människans ur köttet. Varje ord är en förnedring. [--]
 [--]
 [--] Det finns inget att se på den här sidan av världen. Pappa har fördrivit dig ur sitt psyke. Med sina ord har han bearbetat dig till avfall.
 (VSR: 368–370.)

Kieli ja asioiden nimeäminen ovat kuitenkin ihmisen tärkeimpiä välineitä, joilla maailmaa ja ympäröivää todellisuutta otetaan haltuun. Voitaisiin sanoa, että mikäli meillä ei ole sanaa tai nimeä jollekin asialle, emme voi ”tietää” mikä se on. Kielellistäminen on kuitenkin monesti mielivaltaista ja sopimuksenvaraista, eli sanat, joilla asiat on nimetty, eivät varsinaisesti kumpua todellisuudesta itsestään, kenties onomatopoeettisia sanoja lukuun ottamatta. Robert Scholesin mukaan tämä tarkoittaa sitä, että olemme ”kielen vankeja”, todellisuus ei välity ”puhtaana”, vaan kieli on syrjäyttänyt puhtaat havainnot. (Scholes 1980: 206.) Voi olla, että ymmärrämme todellisuutta monipuolisemmin ja moniulotteisempina, kun meillä on kieli kuvaamaan sitä, mutta samalla kielellistäminen myös abstrahoi asioita, nimeämisen myötä maailma ”pilkotaan palasiksi”. Menemättä tämänkaltaisissa pohdinnoissa tämän pitemmälle huomautan, että asia on tässä yhteydessä kuitenkin relevantti, sillä se heijastuu myös Sjölinin romaanista. Vaikka *Världens sista roman* omalla tavallaan onkin trauman työstöä, sitä, mitä sen taustalla on, ei voi (tai saa) tuoda osaksi todellisuutta kielen avulla. Enemmän se pitää säilyttää kielestä vapaana, aitona ja puhtaana muistona ja tunteena:

Allt jag kan är att förvägra varelsen ett namn. Aldrig ska jag låta ett namn abstrahera och reducera det lilla hjärtat till en diagnos, till ett minne, till en tidsbestämd erfarenhet. Aldrig ska ett namn få förinta detta ansikte. Detta ansikte ska vara fritt från namnets tjära.
 (VSR: 363.)

Sjölinin romaanin verrattain ”luonnollisen” ja konventionaalisen, ensimmäisessä persoonassa ja menneessä aikamuodossa kerrotun tarinalinjan kannalta näen merkityksellisenä sen, kuinka nimenomaan siihen sisältyy huomattavia outoja,

mahdollisia tai epäluonnollisia elementtejä, jotka kumuloituvat romaanin loppua kohti. Koska Sjölinin romaanin maailma pääpiirteissään on varsin realistinen ja todenkaltainen, joten lukija haluaa edes jollain tasolla järkeistää ja yrittää ymmärtää luonnottomat, absurdit ja hämmentävät tapahtumat. Toki ne voidaan myös kylmänviileästi hyväksyä, mutta tällainen johtaisi hyvin pelkistettyyn ja pinnalliseen luentaan Sjölinin monitahoisesta ja etenkin tematiikaltaan puhuttelevasta romaanista. Järjenvastaisia ja outoja elementtejä voidaan lukea alberilaisittain esimerkiksi henkilökertojan subjektiivisuutta korostaen tai romaanin keskeisiä teemoja vasten, mitä kautta päästään vastatusten myös romaanin *epäluonnottomuuden* kanssa: molemmat tulkintakehykset auttavat ymmärtämään kerrottua mutta samalla tilaa jää myös romaanin perustavanlaatuiselle epäluonnollisuudelle. Kertomus tulee siis ymmärrettäväksi mutta oudot ja epäluonnolliset tapahtumat säilyttävän oudon ja luonnottoman luonteensa.

Yhtä lailla Sandströmin romaanin ajallinen rakenne on, varsin mielivaltaiselta vaikuttavasta aikamuotojen käytöstä huolimatta, näennäisesti varsin selkeä. Romaanin mittaan piirtyvien, eri aikatasoille sijoittuvien rinnakkain kehittyvien tarinalinjojen suhdetta ei tarvitse arvailla, vaan se, mihin vaiheeseen kertojan elämässä kulloinkin viitataan, on useimmiten koodattu varsin selvästi. Yksityiskohtaisemman tarkastelun myötä kiinnostavaksi ja ongelmalliseksi muodostuu kertomuksen nykyhetki, tapahtumista kerrottaessa käytettyjen aikamuotojen funktiot sekä tapahtumien ja niistä kertomisen välinen suhde. Koska kerronta tapahtuu, aivan ensimmäisiä sivuja lukuun ottamatta, loppuun asti *pääsääntöisesti* preesensissä, aikamuoto voitaisiin yhtäältä ottaa kerrotun ja kerronnan hetken välisen suhteen epäselväksi jättävänä fiktiivisenä preesensinä, mitä en näe kerronnan ja kertomuksen luonne huomioonottaen missään tapauksessa virheellisenä tulkintana. Toisaalta olen luennassani nostonut esille piirteitä, jotka voidaan nähdä osoituksena tapahtumien ja kertomisen hetken välisestä ajallisesta etäisyydestä. Näitä ovat paitsi preesensin, menneen aikamuodon ja pluskvamperfektin vaihtelu kerronnassa, myös varsin ilmeisenä heti romaanin alussa oleva kertojan tiivistys siitä, millaista elämä siskon luona on ollut, mikä sekin on kerrottu menneessä aikamuodossa.

Olen siksi päätenyt siihen, että myös Sandströmin romaanin kehyskertomuksessa tapahtumat ovat kerronnan hetken näkökulmasta menneisyyttä ja kerronnassa pääasiallisesti hyödynnetty preesens on historiallinen preesens, joka korostaa kerrottujen tapahtumien, siskon luona vietetyn ajanjakson merkitystä kertojalle. Useissa yhteyksissä kertomuksen edetessä korostetaan sen tekstuaalista luonnetta, monien jaksojen (kuten "Hospital"-katkelman ja kaseteille nauhoitettujen terapiakeskustelujen, joita kertoja pakottaa siskonsa kuuntelemaan, näistä tarkemmin myöhemmissä luvuissa) esitetään olevan kertojan kirjoittamia tekstejä. Herääkin kysymys, onko romaanissa kerrottu tarina kokonaisuudessaan kerrottu kirjoittaen, ja voitaisiinko tällöin ajatella, että kertoja kirjoittaa tarinaansa kytkettyään itsensä oikeasta kädestä käsiraudoilla lämpöpatteriin, odottaessaan siskonsa mahdollista heräämistä. Romaanin kerronstrategian pohtiminen on kuitenkin lähinnä spekulatiota, eikä romaanin kokonai-

suuden kannalta kenties edes kovin relevanttia sellaista. Sitä paitsi selkeitä todisteita esimerkiksi kertojan kätisyydestä – voidakseen kirjoittaa hänen pitäisi olla vasenkätinen – ei ymmärtääkseni saada.

Näiltä osin Sandströmin romaanin epäluonnottomuus perustuu sen ajallisen rakenteen sekä kerronnan ja kerrotun hetken suhteen monitulkintaisuuteen. Tämän takia *Manuskript för pornografiska filmer* on hankala asettaa luonnollisen kertomuksen kehukseen. Kerrontaan sisältyy myös monia tavallaan ristiriitaisia piirteitä, mitä presensmuodon käyttö korostaa: välillä syntyy vaikutelma havaintojen ja kokemusten välittömästä raportoinnista, toisinaan kokemisen ja siitä kertomisen epätahtisuus ja ajallinen erillisuus on ilmeistä. Täydellisen luonnotonta Sandströmin romaanin kerronta ei näiltä osin kuitenkaan missään nimessä ole. Eri aikatasoille ja kertojan elämänvaiheisiin sijoittuvat kertomukset muotoutuvat ja suhteutuvat toisiinsa loogisella tavalla ja aikamuotojen vaihteleva ja näennäisen epäjohdonmukainenkin käyttö perustelee itseään. Oman lisänsä romaanin ajallisen rakenteen hahmottamiseen tuo eri persoonamuotojen käyttö: viitattaessa romaanin päähenkilöön kerronnassa käytetään satunnaisesti myös yksikön kolmatta persoonaa. Mitä muuta tämä Sandströmin romaanin tulkintaan tuo, on yksi niistä kysymyksistä, joita seuraavassa luvussa käsittelen.

4 KERTOVAT PERSOONAT JA KERRONNAN PERSOONAT

Epäselvyyksien välttämiseksi haluan aloittaa kiinnittämällä työni lukijan huomion tässä luvussa tekemiini painotuksiin. Toisin kuin muissa luvuissa, seuraavissa analyyseissa luen kohdetekstejäni ja niissä esiintyviä pronominaalisia erityisyyksiä ensisijaisesti lajiteoreettisen viitekehyksen läpi painottaen käsitteillä olevien kerronnan keinojen merkityksiä ja tehtäviä omaelämäkerrallisen kerronnan keinoina. Yleisempien kertomusteoreettisten kommenttien ja sivupolkujen funktio on lähinnä täydentää, motivoida ja tukea luentoja. Henkilökohtaisesti näen tämän painotuksen hyvin luontevana ja hyvin perusteltuna: tässä luvussa operoin nimenomaan kerronnan pronominaalisten poikkeamien, tarkemmin kaunokirjallisen kerronnan kontekstissa epätavallisten *persoonapronominien* kanssa. Persoonaa ja persoonallisuus ovat merkittävimpiä ihmisyyksilöä ja yksilön erityisyyttä määrittäviä tekijöitä, eikä yksilöä ja persoonaa voi erottaa toisistaan. Samalla jokainen yksilö on itselleen ja omasta näkökulmastaan ensisijaisesti ensimmäinen persoona, *minä*.

Tässä luvussa kiinnostukseni kohdistuu erityisesti siihen, mitä tapahtuu, kun itseen viitataan tai itseen tavalla tai toisella liittyvää kertomusta kerrotaan jossain muussa kuin ensimmäisessä persoonassa. Keskityn siis siihen, miten ensimmäisestä persoonasta poikkeavat persoonamuodot (*hän, sinä* ja skandinaavisten kielten *man*) suhteutuvat omaelämäkerralliseen kerrontaan ja kuinka niitä voidaan tällaisessa kontekstissa hyödyntää, sekä siihen millaisia merkityksiä ja funktioita näillä kerrontamuodoilla on omaelämäkerrallisen kerronnan keinoina. Aloitan verrattain konventionaalisesta omaelämäkerrallisesta keinosta, eli kolmannen persoonan pronominin hyödyntämisestä *minä*-muodon, toisin sanoen itseen viittaamisesta *hän*-pronominilla. Luvussa 4.2 keskityn perinteisestä katsannosta selkeästi oudompiin ja luonnottomiin tapauksiin, 1990- ja 2000-luvuilla jo runsaasti teoretisoituun toisen persoonan kerrontaan ja kaikkiin puolin huomattavan anomaaliseen *man*-muotoiseen kerrontaan.

4.1 Konventionaalinen omaelämäkerrallinen kolmas persoona

Ainoastaan ensimmäinen persoona, *minä*, voi kertoa jotain itsestään ja tämän takia ensimmäisessä persoonassa tapahtuva kerronta on omaelämäkerrallisille teksteille luonteva ja niitä hallitseva kerrontamuoto. Ensimmäisen persoonan pronomini on kuitenkin luonteeltaan deiktinen, merkityksensä ja viittauskohteensa kerronta- ja puhetilanteessa saavana pronomini, joten jakautuneisuus on yksi sen perustavanlaatuisista ominaisuuksista. Kuten jo tutkimukseni teoriaosassa olen kirjoittanut, kielitieteilijä Émile Benveniste katsoo itsestään kertovan subjektin jakautuvan ilmaisuaktin *minään* ja lausuman *minään*. Tähän ajatukseen myös Philippe Lejeune on tukeutunut ja tiedostanut omaelämäkerrallista sopimusta muotoillessaan myös omaelämäkerrallisen subjektin jakautumisen kokevaan ja kertovaan *minään*. (Lejeune 1989: 8–11, 33–36; Benveniste 1971: 226.)

Etenkin moderneissa omaelämäkertoissa (ja omaelämäkertateorioissa) siis korostuu se, ettei kertova *minä* ole sama, kuin kokeva ja kerrottu *minä*. Tämä entisen ja nykyisen itsen erillisyyden painottaminen palautuu 1900-luvun jälkistrukturalistiseen ja antihumanistiseen ajatteluun, jossa Sigmund Freudia, Karl Marxia ja Friedrich Nietzscheä seuraten kyseenalaistetaan ajatussuunnille ”vakaana entiteettinä” näyttäytyvä niin sanottu kartesiolainen subjekti, tietoisuuden dominanssi sekä pelkistävä jako ruumiiseen ja mieleen. Tämän jo 1600-luvulta ja René Descartesin filosofiasta juontavan näkemyksen mukaan subjekti ymmärretään ”ykseytenä ja alkuperänä, ajattelun ja merkityksen itseriittoisena lähtöpisteenä, jonka ulottuvilla merkitys ja merkityksenanto aina ongelmitta on” (Kosonen 1995: 201 viite 8). Antihumanistisessa ajattelussa subjekti on jakautunut – tai jopa kokonaan hajonnut – sekä ”oman tietoisuuden yli ja ohi” menevien rakenteiden, kielen, kulttuurin, historian, ideologian ja tiedostamattoman, hallitsema. (Kosonen 1995: 179, 181–182; Lyytikäinen 1995: 8–10.) Jälkistrukturalistina Serge Doubrovsky kyseenalaistaa autofiktioissaan omaelämäkerrallisen totuuden mahdollisuuden ja *minän* eheyden ja osallistuu näin samaiseen debattiin sekä etenkin Ranskassa 1960- ja 1970-luvuilla käytyyn keskusteluun subjektin kuolemasta.

Niin moderneissa omaelämäkertoissa kuin omaelämäkerrallisessa fiktiossa omaelämäkerrallisen subjektin jakautuminen, kertovan ja kokevan *minän* välinen (ajallinen) etäisyys ja erillisyyys, voidaan tehdä näkyväksi muun muassa viittaamalla menneisyyden kokevaan subjektiin kolmannen persoonan pronomiinilla. Näin tehdään esimerkiksi Annina Holmbergin romaanissa *Kaiku* (2009). Romaanissa vuorottelevat aikuisen henkilökertojan kertomat jaksot sekä jaksot, joissa päähenkilöön viitataan *hän*-pronomiinilla tai merkityksellisemmin määreellä *tytär*.

Tytär on nähnyt esiripun nousevan lukemattomia kertoja. Hän on puristanut kädet nyrkkiin ja rukoillut, että kaikki päättyisi onnellisesti. Että vieressä istuva tuntematon liikuttuisi kyyneliin ja taputtaisi hänen vanhemmilleen. Esityshän on heidän lapsensa siinä missä hänkin.
(Holmberg 2009: 23.)

Minut on siitetty ja melkein synnytettykin teatterissa. Katson elämäni kuin hämmästyttävää näytelmää. Tai selvitän roolini kuten Gun Wållgrenin esittämä isoäiti Ingmar Bergmanin jäähyväiselokuvassa **Fanny ja Alexander**. [--]
 Osaan tyttären vuorosanat, mutta äidin roolissa riittää hiomista.
 (Holmberg 2009: 28; lihavointi alkuperäinen.)

Kertomuksen nykyhetkessä kerrottuja takaumia lukuun ottamatta *Kaiku* on kerrottu kokonaisuudessaan preesensmuodossa, joten erillisyyden nykyhetkessä kertovan *minän* ja kertojan menneisyyden välillä luodaan pääasiassa pronomnivaihdosten kautta. Kolmannen persoonan hyödyntäminen onkin merkityksellistä ja motivoitua yksinomaan silloin, kun sitä käytetään ensimmäisen persoonan rinnalla (Lejeune 1989: 33).

Kuten kolmannen persoonan pronominin luonteeseen kuuluu, menneisyyden itsestä tulee pronominin lingvistisen merkityksen mukaisesti kertovan *minän* ulkopuolelta tarkastelema objekti, joku, josta puhutaan (ks. Benveniste 1971: 221). Tällainen objekti on myös Janssonin *Nyckelromanin* HJ. Romaanissa kuljetetaan rinnakkain vuoroluvuin kahta kertomusta, joista ensimmäinen on kerrottu ensimmäisessä persoonassa, jälkimmäinen kolmannessa, minkä lisäksi se on myös alisteinen ensimmäisessä persoonassa kerrotulle kertomukselle. Jälkimmäinen näyttäytyy henkilökertojan kirjoittamana kertomuksena ja sen keskushenkilö HJ on henkilökertojan ”luoma” hahmo:

[J]ag dricker av den neutrala tjugotvåprocentiga drycken och försöker lyfta fram en gestalt ur det okända. En potentiell HJ, jag vet att han finns, gäller bara att söka. Jag tänker mig honom som skribent, en man som leker med svärtan men i offentliga sammanhang kan visa upp ett leende ansikte.
 [--]
 Så skissar jag lite, en HJ i sin roll som HJ, falskt och äkta i en surrealistisk virvel.
 (Jansson 2013: 11.)

On kuitenkin muistettava, että vaikka omaelämäkerrallisissa teksteissä päähenkilöön viitattaisiinkin kolmannen persoonan pronominilla, kertoja on loppujen lopuksi aina *minä*. Myös Lejeune huomauttaa, että omaelämäkerrallisessa kolmannessa persoonassa tapahtuvaan kerrontaan saattaa aina sisältyä ensimmäisen persoonan kertojan väliintuloja (Lejeune 1989: 8). Mieke Bal on puolestaan muistuttanut siitä, että kieliopillisesta näkökulmasta kertova subjekti on aina ensimmäinen persoona, ainoastaan *minä* voi kertoa, mutta sitä ei aina kuitenkaan eksplikoida. Henkilöhahmoihin, mahdolliseksi kertojaksi mielletävä päähenkilö mukaan luettuna, voidaan viitata kolmannen persoonan pronominilla mutta tällöinkin kerrontatilanteen taustalle voidaan olettaa ensimmäinen persoona, *minä*, joka kertoo joistakuista toisista. Bal kutsuu tällaista kertojaa *ulkoiseksi kertojaksi* (”external narrator”). Kaikki kerronta, tapahtui se missä persoonamuodossa tahansa, on siis mahdollista kehystää (ensimmäisen persoonan) henkilökertojan diskurssilla. Vaikka kolmannen persoonan kertojasta puhuminen Balin mukaan onkin absurdia, hän ei kuitenkaan kiistä, etteikö ensimmäisessä ja kolmannessa persoonassa tapahtuvan kerronnan välillä olisi merkittävä ero. Yksi oleellisimmista seikoista on se, että kolmannen persoonan kerronnassa vaikuttava ulkoinen kertoja ei missään vaiheessa eksplisiittisesti viittaa itseensä eikä myöskään osallistu kertomuksensa tapahtumiin aktiivisena toimijana. (Bal 2009: 21.)

Oletus siitä, että kaikki kerronta tapahtuu ensimmäisessä persoonassa (puuttumatta siihen, onko kertoja fiktiivinen hahmo, abstraktio vai todellinen tekijä), johtaa myös väistämättä olettamaan, että kertoja on aina tietämykseltään rajoittunut eikä siis voi koskaan kertoa luotettavasti kaikkea kaikesta. Tällaisen väittäminen voi vaikuttaa radikaalilta, onhan toisinaan jumalankaltaiseksi ja ehdottoman luotettavaksi mielletty kaiken kaikesta ja kaikista tietävä kaikkietävä kertoja yksi tunnetuimpia ja teoretisoiduimpia kertomusteoreettisia käsitteitä. Samalla sekä kaikkietävyys että (epä)luotettavuus lukeutuvat niihin klassisiin narratologisiin konsepteihin, joita etenkin vuosituuhannenvaihteen jälkiklassisessa narratologiassa on kriittisinkin ottein alettu purkaa ja problematisoida. Tuonempana, luvuissa 6 ja 7, osallistun myös itse tähän keskusteluun.

Omaelämäkerrallinen kolmannen persoonan käyttö ei siis ole yksi yhteen analoginen konventionaalisen kolmannen persoonan kerronnan kanssa. Vaikka henkilö kertoja viittaisi menneisyyden itseensä kolmannen persoonan pronomiinilla, kerronta tapahtuu aina väistämättä kyseisen hahmon perspektiivistä. Tätä voi havainnollistaa James Phelanin käsitteiden kautta: omaelämäkerrallinen kerronta on aina henkilökerrontaa, eikä se muutu ei-henkilökerronnaksi, vaikka pronomini, jolla kertoja itseensä viittaa, muuttuisi. Samalla voidaan kuitenkin myös huomata, että kyseenalaistettaessa sellaiset annettuna otettavat käsitteet kuin juuri kaikkietävyys ja (epä)luotettavuus ero ensimmäisen ja kolmannen persoonan, homo- ja heterodiegeettisen tai henkilö- ja ei-henkilökerronnan välillä ei näyttäydä niin jyrkkänä ja selvärajaisena, kuin millaisena se perinteisesti on näyttäytynyt.

Vaikka omaelämäkerrallisissa teksteissä itseen viittaaminen kolmannen persoonan pronomiinilla on konventionalisoitunut keino, se on kuitenkin ilmeinen poikkeama täydellisen tunnusmerkittömästä henkilökerronnasta ja siksi tämän tutkimuksen aihepiirin kannalta sivuuttamaton kerronnan piirre. On kuitenkin huomattava, että etenkin ensisijaisissa kohdeteksteissäni itseen viittaaminen kolmannen persoonan pronomiinilla on varsin poikkeuksellista, joskin merkityksellistä. Gaute Heivollin *Før jeg brenner ned* on periaatteessa kerrottu merkittävältä osin kolmannessa persoonassa, sillä romaanissa kerrotaan henkilökertojan tarinan ohella myös toisten henkilöhahmojen tarinaa. Itseensä kertoja viittaa kuitenkin lähes poikkeuksetta ensimmäisen persoonan pronomiinilla. Yksi näistä poikkeuksista on kuitenkin merkityksellinen yleisemminkin omasta menneisyydestä kertomisen ja kolmannen persoonan käytön kannalta:

Det var også bilde av en liten gutt som sto på en scene og sang. Han var nyklipt og hadde på seg strikkegenser med ei skjorte som så vidt stakk opp i halsen. [...] Det var fler eder sammen med ham, og alle holdt hvert sitt brennende stearinlys i hånda. Det varte kanskje fire, fem sekunder. Så plutselig:
Det er jo meg.
(FJBN: 23–24.)⁴³

⁴³ ”Yhdessä kuvassa pieni poika seisoi korokkeella laulamassa. Hänellä oli vastaleikattu tukka ja villapusero, jonka kaula-aukosta pilkotti paidankaulus. [...] Kuvassa oli muitakin lapsia, kaikilla palava kynttilä kädessä. Kului neljä, viisi sekuntia. Sitten äkkiä: / Sehän olen minä.” (Heivoll 2012: 23.)

Kohtauksessa toteutuu varsin konkreettisella tavalla modernin omaelämäkerrateorian ajama näkemys menneisyyden *minästä* ulkopuolelta tarkasteltuna objektina. Oman kuvan katsominen toimii myös vastineena romaanissa useampaan otteeseen esiintyvälle keskeiselle kysymykselle: ”hvem er det vi ser når vi ser oss selv?”, ”kenet me näemme kun näemme itsemme?” Kun katsomme itseämme peilistä, näemme itsemme periaatteessa sellaisena kuin olemme juuri kyseisellä katsomisen hetkellä. Käytännössä kyseessä on kuitenkin juurikin peilikuva, joka ei tarkalleen ottaen ole täysin yksi yhteen todellisuuden kanssa. Kun katsomme valokuvaa itsestämme, näemme jälleen oman kuvamme, tai pikemminkin oman kuoremme. Oman tämänhetkisen itsen ja kuvan välillä on kuitenkin pidempi tai lyhyempi ajallinen etäisyys ja katsoessamme kuvaa itsestämme, katselemme itseämme ulkopuolelta. Oma kuva, oli se kuinka reaaliaikainen tahansa, on siis objekti aivan yhtä lailla kuin menneisyyden *minä*, josta vaikkapa omaelämäkerran kirjoittaja kirjoittaa. Vastaus Heivollin kertojan esittämään kysymykseen voisi näin ollen olla: kun näen itseni, näen itseni enkä kuitenkaan näe. Näen jonkun, joka on lähes identtinen kanssani ja jonka kanssa minulla on enemmän yhteistä kuin kenenkään muun kanssa mutta joka ei ole kaikkea sitä, mitä minä olen. Heivollin kertojan sanoin saman voisi muotoilla näinkin: ”Jeg så meg selv, stirret inn i mitt eget ansikt i flere skunder uten at jeg så hvem det var. [--] Det var som om jeg forsto og ikke forsto at det var meg. Og at det gikk ut på ett og det samme.” (FJBN: 24.)⁴⁴

Karl Ove Knausgårdin *Min kampissa* itsestä ja omasta elämästä kirjoittaminen viedään äärimmäisyyksiin. Koko projekti on megalomaanisuuudessaan omaelämäkerrallisen kirjoittamisen ja kirjallisuuden mullistava hanke, mutta toisin kuin voisi olettaa, omaelämäkerrallisen ja totuudellisen kirjoittamisen mahdollisuus ja omaelämäkerrallisen subjektin koherenttius ei missään vaiheessa suoranasaisesti kyseenalaistu. Karl Ove Knausgård kirjoittaa yksinomaan itsestään, ei jostakusta toisesta, joka hän on menneisyydessään ollut. Kertoessaan menneisyydestään hän puhuu itsestään johdonmukaisesti, joitakin harvoja poikkeuksia lukuunottamatta, ensimmäisessä persoonassa, koska itselleen hän on nyt, on aina ollut ja tulee aina olemaan *minä*. Kolmannen persoonan pronomiinilla kertoja viittaa itseensä lähinnä esimerkiksi soimatessa itseään: ”Se for en idiot han er. Se for en jævla tulling han er.” (MK4: 351.)⁴⁵

Näin ollen *Min kampin* kolmannen kirjan aloittava idyllinen jakso on erityinen:

En mild og overskyet dag i augusti 1969, langs en smal vei ytterst på en sørlandsøy, mellom hager og fjellknatter, enger og skogholt, opp og ned små bakker og gjennom krappe svinger, av og til med trær på begge kanter, som i en tunnel, av og til med havet rett ut, kom en buss kjørende. [--] Den kjørte over en bro, langs en kil, blinket

⁴⁴ ”Katsoin itseäni, tuijotin omia kasvojani monta sekuntia tietämättä kenet näin. [--] Tavallaan ymmärsin enkä kuitenkaan ymmärtänyt, että se olin minä. Ja se oli aivan kuin yksi ja sama asia.” (Heivoll 2012: 23–24.)

⁴⁵ ”Katsokaa mikä idiootti hän on. Katsokaa mikä helvetin tollo hän on.” (Knausgård 2014: 395.)

inn til høyre og stanset. Døren gikk opp, en liten familie kom ut. Faren, en lang og slank mann i hvit skjorte og lys terylenebukse, bar på to koffertar. Moren, kledd i en beige kåpe og med et lyseblått skaut over de lange håret, holdt i en barnevogn med den ene hånden og leide en liten gutt i den andre. [–]
 [Gutten] var fire og et halvt år, hadde lyst, nesten hvitt hår og brun hud etter en lang sommer i solen. **Broren hans, knapt åtte måneder gammel**, lå i vognen og stirret opp mot himmelen, uten å vite hverken hvor de var eller hvor de skulle.
 (MK3: 7.)⁴⁶

Vaikka kyseessä onkin muutoin johdonmukaiseen *minä*-muotoiseen kerrontaan suhteutettuna varsin huomattavasta anomaliasta, itsestä puhuminen kolmannessa persoonassa on tässä yhteydessä täysin perusteltua. Kyseessä lienee yksi harvoista (jos ei ainoa) jaksoista koko romaanisarjassa, jossa kerrotaan jostain sellaisesta, josta kertojalla itsellään ei ole, ei yksinkertaisesti voi olla, omakoh- taisia muistoja. Kolmannen kirjan alussa kerrotaan varsin seikkaperäisesti muun muassa kertojan vanhempien taustoista. Kertoja itsekin toteaa sen, että ensimmäisistä kuudesta elinvuodestaan hänellä ei ole minkäänlaisia muistikuvia. Koko kolmannen osan alku on muistin luotettavuuden ja totuudenpitävyyden kyseenalaistamista ”siitä yksinkertaisesti syystä ettei muisti korosta eniten totuutta. Totuuden vaatimus ei koskaan ratkaise sitä toistaako muisti jonkin tapahtuman oikein vai ei.” (Knausgård 2013: 11–16; MK3: 11–15.)

Sekä Knausgårdin romaanisarjan kolmannessa että kuudennessa osassa nostetaan esille nimen merkitys osana henkilön identiteettiä. Periaatteessa nimi on täysin mielivaltainen, attribuutti, jonka tavallisesti vanhemmat ovat lapselleen valinneet. Mutta samalla ihminen on tavallaan hänen nimensä, hänen persoonansa kiteytyy hänen nimessään. Entä jos nimi muuttuu – mitä tällöin tapahtuu persoonalle? Onko ihminen enää sama, mikäli hänen nimensä vaihtuu? On ja ei. Ihminen on se mikä on, oli hänen nimensä mikä tahansa. Nimi saattaa muuttua, persoona ei. Persoona saattaa muuttua, nimi ei. Useimmiten asia lienee nimenomaan niin, että persoona muuttuu ja kehittyä mutta nimi pysyy samana. Kenties Knausgårdin kertoja on omalla tavallaan oikeassa pohtiessaan *Min kampin* kolmannessa kirjassa sitä, kuinka luontevaa ja helppoa olisi, jos ihmistä kutsuttaisiin eri ikävaiheissa eri nimillä:

At fosteret kunne hete Jens Ove, for eksempel, og spedbarnet Nils Ove, og trettentil syttenårige Kurt Ove, sytten- til treogtyveårigen John Ove, treogtyve- til trettioårigen Tor Ove, trettito- til førtiseksårigen Karl Ove – og så videre og så videre?

⁴⁶ ”Eräänä leutona ja pilvisenä päivänä elokuussa 1969 tuli bussi pitkin kapeaa tietä joka kulki erään etelänorjalaisen saaren järjessä puutarhojen ja kallionkumpareiden, niittyjen ja metsiköiden välissä, ylös ja las pieniä mäkiä ja jyrkkien mutkien läpi, välillä tietä molemmiin puolin reunustamien puiden lomassa kuin tunnelissa, välillä suoraan kohti merta. [–] Se ajoi sillan yli, kiersi lahdempoukaman, pani vilkun päälle ja pysähty. Ovi aukesi ja ulos astui pieni perhe. Isä, pitkä ja hoikka mies valkoisessa paidassa ja vaaleissa teryleenihousuissaan, kantoi kahta matkalaukkaa. Äiti, yllään beige päällystakki ja pitkien hiusten suojana vaaleansininen huivi, työnsi toisella kädellä lastenvaunuja ja talutti toisella pientä poikaa. [–] / [–] / [Poika] oli neljä- ja puolivuotias, hänellä oli vaaleat, pitkän aurinkoisen kesän haalistamat, melkein valkoiset hiukset ja ruskea iho. Hänen veljensä, vajaa kahdeksan kuukautta vanha, makasi vaunuissa tuijottaen taivaalle tietämättä, missä he olivat tai minne he olivat menossa.” (Knausgård 2013: 7.)

Da ville fornavnet representere det unike i alderen, mellomnavnet stå for kontinuiteten, og etternavnet familietilhørigheten.
(MK3: 12.)⁴⁷

Yhtäältä Knausgårdin muotoilussa on logiikka ja motivaatio, joka sitoo nimen osaksi sitä henkilöä, johon se viittaa. Toisaalta nimenomaan nimi kokonaisuutena, sekä etu- että sukunimet, on jotain, mikä sitoo eri ikäkaudet ja persoonanmuutokset toisiinsa. Nimi on se, mikä tekee ihmisestä kokonaisuuden, sen mitä ihminen on nyt, mitä hän on ollut ja mitä hän tulee olemaan. Nimessä kiteytyy paitsi kaikki se, mitä ihminen on, hänen persoonansa ja kehityspotentiaalinsa, myös se, mikä ihmisessä on muuttumatonta. Useimmiten omaelämäkerrallisissa teoksissa nimeen ja nimeämiseen liittyvää problematiikkaa ei viedä niinkään pitkälle kuin esimerkiksi Knausgårdin kertoja pohdinnoissaan tekee. Kertovan ja kokevan subjektin erillisyyden esiintuominen pronominaalisten muutosten kautta on kuitenkin sikäli huomattavan radikaalia, että näin tekemällä kertova *minä* tavallaan erottaa osan itsestään, sen, joka hän on joskus ollut, itsestään kokonaisuutena, siitä erityisestä yksilöstä, jonka hänen menneet, nykyinen ja mahdolliset tulevat *minänsä* muodostavat.

Nimellä on merkitystä myös paremmin elokuvaohjaajana tunnetun Lukas Moodyssonin (s. 1969) romaanissa *Döden & Co.* (2011; suom. *Isän aika*, 2011). Romaanin henkilökertoja ei tarkalleen ottaen ole "Lukas", vaan "Lucas". Ero on periaatteessa merkityksettömän pieni, mutta kertoja itse kokee juuri tämän eron ratkaisevana piirteenä omissa elämässään:

Jag drömmer om den jag hade kunnat vara om jag inte hade varit den jag är. Tänk om jag hade hetat Lukas i stället för Lucas, då hade jag varit en helt annan människa, [--] då skulle det vara Lucas med c som gick bredvid mig och påminde mig om vem jag hade kunnat vara om jag hade varit en liten aning annorlunda, om jag inte hade hetat Lukas med k. Det är så mikroskopiskt små marginaler. En enda bokstav, en enda tangent, en enda knapptryckning får en hel kärnkraftsreaktor att havera. Och ibland är skillnaden ännu mindre, ibland är det inte ens en knapptrycknings skillnad, inte ens en enda bokstavs skillnad.
(Moodysson 2011: 242–243.)

Yhden kirjaimen ero ilmentää sitä, miten pieniä ja näennäisen merkityksettömiäkin elämäämme vaikuttavat yksityiskohdat ja valinnat voivat olla. Merkityksetön osoittautuu merkitykselliseksi tai se voidaan tietoisesti merkityksellistää, kuten Moodyssonin romaanin kertoja tekee.

Nimeämisen kautta romaani pureutuu varsin oivaltavalla tavalla myös autofiktioon liittyvään problematiikkaan. Romaanin kertojan ja todellisen tekijän välillä on yhtäläisyyksiä mutta yhden konsonantin ero nimessä riittää piirtämään heidän välilleen selkeän rajan. Yhtäältä fiktiivinen Lucas ei ole todellinen tekijä

⁴⁷ "Sikiö voisi olla nimeltään esimerkiksi Jens Ove, vauva Nils Ove, viisivuotias kymmenvuotiaaksi asti Per Ove, kymmenvuotias kaksitoistavuotiaaksi Geir Ove, kolmetoistavuotias seitsemäntoistavuotiaaksi Kurt Ove, seitsemäntoistavuotias kaksikymmentäkolmevuotiaaksi John Ove, kaksikymmentäkolmevuotias kolmekymmentäkaksivuotiaaksi Tor Ove, kolmekymmentäkaksivuotias neljäkymmentäkuusivuotiaaksi Karl Ove – ja niin edelleen? Silloin etunimi edustaisi kunkin iän ainutkertaisuutta, keskimmäinen nimi jatkuvuutta ja sukunimi perheyhteyttä." (Knausgård 2013: 12.)

Lukas Moodysson, toisaalta Lucas on yksi mahdollinen versio todellisesta tekijästä. Periaatteessa olisi aivan mahdollista, että maailmassa, joka poikkeaa reaalityodellisuudestamme ainoastaan hienoisten yksityiskohtien tasolla, Lukas Moodysson olisikin "Lucas".

Nimi ja ennen kaikkea sen merkitys identiteetin ja persoonan muodostumisessa ovat olleet useilla nimillä ja nimimerkeillä julkaisseen tanskalaisen Claus Beck-Nielsenin⁴⁸ (s. 1963) tuotannon keskeisiä teemoja. Tematiikka kärjistyy vuonna 2003 ilmestyneessä teoksessa *Claus Beck-Nielsen (1963–2001). En biografi*. Teos voidaan nähdä jatkona Beck-Nielsenin lyhytproosateokselle *Selvudslettelser* (2002), joka jo otsikossaan viittaa itsen moninkertaiseen annihilointiin (*udslettelse*, 'hävittäminen', 'pois pyyhkiminen'; ks. Søndergaard 2012: 72) ja jonka viimeisellä sivulla Claus Beck-Nielsen julistetaan kuolleeksi. *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* puolestaan on, tai sen esitetään olevan, niin kuin alaotsikosta voi päätellä, kyseisen henkilön elämäkerta.⁴⁹

Jon Helt Haarderin mukaan *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* on merkittävimpiä tanskalaisiesimerkkejä performatiivisesta biografismista (Haarder 2007: 8). Teoksen taustalla on kirjailijan performanssi tai "taiteellinen interventio" Kööpenhaminan kaduille, jonka hän toteutti vuodenvaihteessa 2000–2001 (esim. Haarder 2010: 39; Behrendt 2006: 67–69; Søndergaard 2012: 70–71). "Elämäkerran" idea on lyhykäisyydessään seuraava: mitä tapahtuu, kun Claus Beck-Nielsenin nimestä otetaan pois sitä karakterisoiva "Beck"? Miehestä tulee Claus Nielsen, mies ilman menneisyyttä ja henkilötunnusta, tanskalaisille viranomaisille ja muille yhteiskunnan instansseille täydellisen tuntematon ja olematon henkilö. Saksasta tulleella junalla Kööpenhaminan päärautatieasemalle saapunut Claus Nielsen oli samanaikaisesti sekä todellinen, fyysinen henkilö, että fiktiivinen hahmo, jonka esikuvana oli sveitsiläisen Max Frischin (1911–1991) romaanin *Stiller* (1954; suom. *Minä en ole Stiller*, 1980) päähenkilö (Petersen 2010).

Elämäkerta koostuu vaihtelevasta materiaalista, kuten todella julkaistuista Claus Nielsenin tapausta käsittelevistä sanomalehtiartikkeleista, otteista Claus Beck-Nielsenin päiväkirjasta sekä materiaalia yhteen sitovista ja koheesiota luovista kommentaareista. Teoksen kertojaratkaisu voidaan nähdä hyvinkin kompleksisena, esimerkiksi Leif Søndergaard on erottanut siitä kaikkiaan kuusi kertovaa ääntä (ks. Søndergaard 2012: 72). Teoksessa on kenties useita kertojia mutta kuka sen on kirjoittanut? Kirjan kannessa tai nimiösivuilla ei näet ole tekijän nimeä. Poul Behrendtin mielestä tämä voidaan nähdä "todisteena" kirjan nimihen-

⁴⁸ Yksinkertaisuuden vuoksi puhun kyseisestä periaatteesta jo vainajoituneesta käytännössä edelleen elävästä henkilöstä Claus Beck-Nielseninä. "Claus Beck-Nielsenin" kuoleman jälkeen tämä tanskalainen monitaiteilija on esiintynyt julkisuudessa myös nimillä tai nimimerkeillä Das Beckwerk (2002–2011) ja Nielsen / The Nielsen Movement (2012–), jonka alla hän on julkaissut muun muassa kolme romaania nimillä Nielsen, Claus Beck-Nielsen ja Madame Nielsen sekä nimellä The Nielsen Sisters musiikkialbumin *We are Multitude* (2012).

⁴⁹ "Claus Beck-Nielsenin" hautajaiset järjestettiin kööpenhaminalaisella Assistensin hautausmaalla 9.10.2010. Tilaisuudesta on nähtävillä materiaalia esimerkiksi YouTube-videopalvelussa. (<https://www.youtube.com/watch?v=M5oKbFb3csw>; katsottu 9.1.2015). Hautajaiset voidaan nähdä yhtenä osana sitä Beck-Nielsenin harjoittamaa performatiivista biografismia, joka alkoi Kööpenhaminan päärautatieasemalla joulukuussa 2000 ja sai kirjallisen muotonsa kirjailijan elämäkerrassa (ks. Haarder 2010).

kilön kuolemasta, vaikka esimerkiksi kuolinpäivää ei teoksessa missään vaiheessa mainitakaan. Tarkkanäköisesti hän kuitenkin huomauttaa tavasta, jolla "c/o Helge Billen" allekirjoittamissa alkusanoissa käytetään possessiivi- ja persoonapronomineja (*sin* ja *min*, *han* ja *jeg*, *ham* ja *mig*) ja tätä kautta tarjotaan toistuvasti vihjeitä "kuolleen" kirjailijan ja kertojan (jota Behrendt kutsuu *postuumiksi lukijaksi*, "den posthume læser") identtisydestä. (Behrendt 2006: 69, 74.) Kirjan vuonna 2008 ilmestyneeseen laitokseen on lisätty muun muassa jälkisanat, joiden kirjoittaja esiintyy Helge Billenä ("c/o" on siis pudonnut pois) ja painottaa, että hän on kirjoittanut kirjan (Beck-Nielsen 2003/2008: 212).

Claus Beck-Nielsen (1963–2001) -elämäkerrassa todellinen henkilö Claus Beck-Nielsen siis samanaikaisesti on ja ei ole useampi hahmo. Hän on kuolleeksi julistettu Claus Beck-Nielsen. Hän on Claus Nielsen, jota ei ole olemassa. Hän on pseudonyymi Ole Davidsenin taakse piiloutuva seipiteellinen toimittaja. Hän on kirjan kirjoittaja Helge Bille, joka itse asiassa on ainakin periaatteessa niin ikään kuollut. Epävarmuus omasta identiteetistä tuodaan julki jo "c/o Helge Billen" alkusanoissa:

Hvad mig selv angår, så har jeg siden dødserklæringen i *Selvudlættelser* været i tvivl om, hvem jeg var, og hvad skulle jeg kalde mig selv. [...] Man kan ikke den ene dag erklære sig død og så den næste dag gå i biografen eller udgive en bog. Og hvis man så alligevel gør det, må det være som en anden, med et andet navn. Men som hvem? Og hvilket navn? Hvis Claus Beck-Nielsen døde i 2001, hvem er det så, der skriver dette? Spørger jeg mig selv. På døren til lejligheden, hvor jeg bor, står der Helge Bille. Men Helge Bille er – ifølge Folkeregistret og de øvrige beboere i ejendommen – død. Helge Bille har i virkeligheden været død betydeligt længere end Claus Beck-Nielsen. Ja, sandheden er, at da jeg flyttede ind i efteråret 2002, havde Helge Bille været død i mere end 15 år.
(Beck-Nielsen 2003/2008: 10.)⁵⁰

Søndergaard näkee, ettei Beck-Nielsenille ominaisia useita ja sulavasti vaihtuvia identiteettejä sekä todellisuuden ja seipitteen saattamista kompleksiseen suhteeseen tule ymmärtää pyrkimyksenä oman identiteetin (tai identiteettien) täydelliseen tuhoamiseen, vaan pyrkimyksenä rakentaa identiteettiä uudenvälisellä tavalla (Søndergaard 2012: 76). Roland Barthesin "La mort de l'auteur" -esseeseen viittaavaa Behrendtiä mukaillen voidaan sanoa, että kirjailijan oletettu kuolema tulee tässä ymmärtää ennen kaikkea "nimen kuolemana" (ks. Behrendt 2006: 73). Nimi on oleellinen yhtäältä oman identiteetin, toisaalta yhteiskuntaan kuulumisen kannalta mutta fyysinen olemassaolomme ja toimintamme maailmassa eivät ole siitä riippuvaisia.

⁵⁰ "Mitä minuun itseeni tulee, olen *Selvudlættelserin* kuolleeksijulistamisesta asti epäillyt sitä, kuka minä olin ja miksi minun pitäisi kutsu itseäni. [...] Ihminen ei voi yhtenä päivänä julistaa itseään kuolleeksi ja seuraavana päivänä mennä elokuviin tai julkaisemaan kirjaa. Ja jos niin kuitenkin tapahtuu, sen täytyy olla joku toinen, toisen nimen. Mutta kuka? Ja minkä niminen? Jos Claus Beck-Nielsen kuoli 2001, kuka kirjoittaa tätä? Kysyn itseltäni. Sen huoneiston, jossa asun, ovessa lukee Helge Bille. Mutta Helge Bille on – väestörekisterin ja muiden kiinteistöissä asuvien mukaan – kuollut. Itse asiassa Helge Bille on ollut kuolleena huomattavasti kauemmin kuin Claus Beck-Nielsen. Niin, totuus on, että kun muutin asuntoon syksyllä 2002, Helge Bille oli ollut kuolleena yli 15 vuotta."

Kierrätetystä ja enemmän tai vähemmän seipiteellisen kertojahahmon kommentoimasta materiaalista rakentuu myös Jörn Donnerin (s. 1933) massiivinen omaelämäkertana tai muistelmateoksena luettu *Mammuten* (2013; suom. *Mammutti*). Mammuttimaisen teoksen kertoja on oletettavasti fiktiivinen hahmo Fredrik Kock, jolle Jörn Donner, teoksessa J, on luovuttanut kirjallisen jäämistönsä. Kock saisi tehdä tällä materiaalilla mitä haluaa:

[J] sa också, i denna marskvällens skymning, att han endast avvaktade döden, som skulle komma när den kom, och att han därför kommit på tanken att Någon, i detta fall kanske jag, som Deux ex machina, kunde ta hand om pappershögarna och göra med dem vad jag ville [--].
(Donner 2013: 10.)

Yhteistyössä J:n kanssa Kock kokoaa aineistosta ”Mammutin”, kertomuksen J:n elämästä. Kertoja tekee yhteenvetoja J:n tekemisistä sekä taustoittaa ja kommentoi teokseen liittämäänsä kirjallista materiaalia. Siteeraamansa materiaalin – J:n henkilökohtaisten kirjeiden, päiväkirjamerkintöjen ja romaani katkelmien – myötä Kock huomattavan usein kuitenkin luovuttaa kertojan roolin J:lle itselleen. Periaatteessa ratkaisu on varsin kaukana perinteisistä omaelämäkerrallisen kerronnan konventioista: Donner käyttää kolmannen persoonan pronomiinia *han* viitatessaan ennen kaikkea teoksen *nykyhetken* itseen, sen sijaan J:n menneisyyttä selvitellään pääasiassa tämän kirjoittamien kirjeiden ja päiväkirjojen kautta. Tällöin menneistä asioista kerrotaan periaatteessa, ja käytännössäkin, *minä*-muodossa. Tämä voidaan nähdä niinkin, että Donnerin teoksessa perinteinen omaelämäkerrallisten persoonamuotojen suhde kääntyy pääläelleen. Merkillepantavaa on myös se, kuinka Kock kertomuksen nykyhetkessä varsin usein antaa J:n itsensäkin kertoa näkemyksiään käsitteillä oleviin asioihin.

Kaiken kaikkiaan raja Kockin ja J:n kertojanäänten välillä on häilyvä ja niitä on toisinaan vaikea erottaa toisistaan. Donnerin *Mammuten* on teos, jonka yhteydessä olisi todellakin perusteltua puhua persoonattomasta, tai vaihtoehtoisesti monipersonalaisesta, kertojanäänestä – toki eri mielessä kuin missä Henrik Skov Nielsenin *persoonattoman äänen* (”impersonal voice”) yhdessä epäluonnollisen narratologian projektin varhaisvaiheen kannalta keskeisessä artikkelissaan ymmärtää (Nielsen 2004; ks. luku 6). Suomenruotsalaisen nykykirjallisuuden historiikin kirjoittanut Tuva Korsström kuitenkin näkee fiktiivisen haamukirjailija Kockin olevan teoskokonaisuuden kannalta ”jokseenkin turha hahmo” mutta ei perustele näkemystään (Korsström 2013: 51). Kenties haamukirjailija siirtyy teoksen edetessä vähitellen taka-alalle antaen J:n itsensä puhua mutta kerronnallisesti ratkaisua ei voida sivuuttaa. Fiktiivisen kertojahahmon luominen ja tälle annettu funktio oman elämän ulkopuolisena ja näennäisen objektiivisena tarkkailijana on mitä suurimmassa määrin konventionaalista mallia mukaileva etäännyttämiskeino ja juuri objektiivista näkökulmaa tavoittava kerronnallinen ratkaisu. (Ks. Marttinen 2014b: 91.)

Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* puolestaan kyseenalaistaa näkemyksen kertovan ja kerrotun *minän* erosta henkilökertojan korostaessa heti romaanin alussa sitä, ettei hän koskaan voisi muuttua ja että hän on ja tulee aina olemaan sama:

[J]ag tror att jag inte kan förändras. På senare tid har det gått upp för mig att jag alltid är den samma, en insikt som är både resignerande och befriande. Jag sitter fången mig själv, och jag inser att det inte är nån idé att försöka ändra på det. (MFPF: 13.)

Itsensä sisällä vangittuna oleminen on verrattain voimakas ilmaisu, etenkin kun huomataan, kuinka Peter myöhemmin kertoo tunteneensa itsensä häkissä olevaksi apinaksi, kun joutui lapsena istumaan tauluja maalanneen äitinsä mallina (MFPF: 171). Samalla kertojasta huokuu halu erota menneisyyden itsestä: hän ei halua olla yhtä kuin oman lapsuutensa ja nuoruutensa Sändi. Sandströmin romaanissa kolmannen persoonan etäännyttävä funktio kyseenalaistetaan mutta sitä ei kuitenkaan täysin kielletä. Oman persoonan stabiilius ja kyvyttömyys muutokseen sekä samanaikainen halu erottua tietyn elämänvaiheen itsestä ilmenee varsin kiehtovalla tavalla: kertoja puhuu itsestään sekä ensimmäisessä että kolmannessa persoonassa *samanaikaisesti*:

Och jag kände mig som Sändi, pojken som hade slunkit in i ditt flickrum, för att titta på dina saker när du inte var hemma, Sändi som önskade att han hade varit Jerry Julin, med Amazon och skit under naglarna, en överlevare. Sändi hade dessvärre också överlevt, tänkte jag. Så kändes det för tillfället. Han satt på golvet hos dig nu, men han ville inte längre vara en betraktare i smyg. (MFPF: 143.)

Jaksossa ilmenee toinenkin jo mainittu keskeinen piirre romaanissa, tietyn *sinän* puhuttelu. Tässä yhteydessä jaksosta tekee mielenkiintoisen ensisijaisesti tapa, jolla kohtauksessa ei ole läsnä vain kahdeksi, vaan tarkemmin ottaen kolmeksi jakautunut subjekti. Kyse on kertomuksen nykyhetkeä varhaisemmasta tilanteesta ja ajallinen etäisyys on luotu ensisijaisesti aikamuodon, ei persoonamuotojen kautta. Kohtauksessa on periaatteessa kaksi ensimmäisen persoonan hahmoa: nykyhetken kertova *minä* ja kerrotun hetken kokeva *minä*, joka tuolla kerrotulla hetkellä "tunsi itsensä Sändiksi". Lisäksi läsnä on kolmas persoona, *hän* eli Sändi, varhaisempi versio sekä kerronnan että kerrotun hetken *minästä*. Kohtauksessa esiintyy siis subjekti, joka on jakautunut kertovaksi *minäksi*, kokevaksi *minäksi* ja *häneksi*, kolmella aikatasolla, eli kerronnan hetkessä, kerrotussa hetkessä ja jo tätä varhaisemmassa hetkessä.

Itseen viittaaminen kolmannen persoonan pronominilla on siis varsin konventionaalinen ja merkityksellinen keino omaelämäkerrallisessa kerronnassa. Sitä käytettäessä kertovan ja kokevan subjektin välillä on tavallisesti selkeä ajallinen välimatka, tyypillisesti esimerkiksi aikuinen kertova *minä* puhuu itsestään lapsena tai nuorena kolmannessa persoonassa. Näin on myös yllä olevassa sitaatissa. Paikoin Sandströmin romaanin kertoja kuitenkin puhuu itsestään kolmannessa persoonassa myös viitatessaan pronominilla välittömän lähimenneisyytensä itseen, kuten valmistautuessaan taannoiseen tapaamiseen Österblomin kanssa:

Jag tar fram en cigarett, tänder den och drar ett par djupa bloss [--]. Mannen som just steg ut ur taxin [=Österblom] är visserligen kortvuxen, men han såg definitivt inte en förlorare. **Mannen som fortfarande står på utsidan och röker** [=Peter] har begränsade möjligheter, däremot. Han börjar inse att det möte som snart ska ske sannolikt är hans smala chans i fall han än en gång ska försöka undvika branten som slutar

nedåt. Han inser plötsligt att han är sen, och att han själv hatar folk som kommer sent till avtalade möten.
(MFPP: 62.)

Österblom on ottanut Peteriin yhteyttä ensimmäisen kerran kesän lopulla, ”på gränsen mellan sensommar och höst”, ja heidän tapaamisensa on toteutunut jo saman päivän iltana (MFPP: 58–60). Kertomuksen nykyhetken, alkaen syyskuun ensimmäisestä lauantaista (MFPP: 8), perspektiivistä tapaamisesta ei siis ole voinut kulua kuukauttaakaan. Näiden hetkien välisen ajallisen etäisyyden korostaminen persoonanvaihdosten myötä ei siis tästä näkökulmasta vaikuta perustellulta, etäisyyshän on periaatteessa merkityksettömän pieni (ks. luku 3.2). Käytännössä siskon luona on tietenkin voinut tapahtua asioita, jotka saavat vain joitain viikkoja aikaisemmin tapahtuneet asiat näyttäytymään merkityksellisiltä. Tällainen on kuitenkin turhaa spekulointia, mikä tosin Sandströmin romaanin kerronnalliset ominaispiirteet huomioiden olisi varsin kohdallistakin. Yhtä kaikki, niin tässä kuin sitä vastaavissa jaksoissa, kuten esimerkiksi luvuissa, joiden keskiössä on muiden henkilöhahmojen kuin Peterin toiminta ja tähän viitataan kolmannen persoonan pronomiilla, on pikemminkin kyse tilanteen realisoinnista, pyrkimyksestä luoda kokonaiskuva kulloinkin kyseessä olevasta tilanteesta sekä oman aseman ja omien mahdollisuuksien hahmottamisesta ja suhteutumisesta kokonaistilanteeseen.

Edellä olevista esimerkeistä yhdenkään tapauksessa ei voida puhua täysin tyyppillisestä omaelämäkerrallisesta kolmannen persoonan kerronnasta. Lähimmäs tätä tullaan kenties Knausgårdin *Min kampin* kolmannen kirjan aloittavassa kohtauksessa, joka, kuten todettu, on poikkeus koko romaanisarjan mittakaavassa. Toisaalta persoonamuotojen vaihtelun kautta esiin nostettava omaelämäkerrallisen subjektin jakautuminen etualaistuu selväpiirteisimminkin Peter Sandströmin romaanissa, jossa tämä kuitenkin samalla ristiriitautetaan ja kyseenalaistetaan aikuisen kertojan vakuuttaessa omaa muuttumattomuuttaan. Toisin sanoen kertojan oma kokemus itsestä poikkeaa siitä, millainen vaikutelma kertomuksesta erilaisten kerronnallisten ratkaisujen ja etenkin pronominaalisten valintojen kautta muodostuu.

Lähestyttäessä ilmiötä pääasiassa varsin epätyypillisten esimerkkien kautta, kertooko myös verrattain ilmeinen ja temaattisesti merkittävä omaelämäkerrallisen kerronnan konventio jotain oleellista myös epäluonnottomuudesta, luonnollisen ja luonnottoman kerronnan rajankäynnistä? Epäilemättä. Kun itsestä puhutaan kolmannessa persoonassa, asetutaan tavallaan oman itsen ulkopuolelle, itseä tarkastellaan ulkopuolisin silmin. Ulkopuolelta tarkasteltuna kohdetta ei kuitenkaan nähdä täydellisenä, vaan kyseessä on ennemmin pinta-puolisten ominaisuuksien perusteella tehty tulkinta kohteesta, yksi mahdollinen versio. Ja koska esimerkiksi autofiktio ei useinkaan esitä todellista kirjailijaa vaan yhden mahdollisen version tästä, kirjoittaessaan autofiktiivisesti kirjailija kirjoittaa ”itsestään” mutta ulkopuolisin silmin. Omalla tavallaan autofiktio on siis aina kerrottu kolmannessa persoonassa.

Jo yleisesti ottaen omaelämäkerrallinen kerronta kolmannessa persoonassa voidaan nähdä epäluonnottomana. On totta, että kyseessä on konventionaalinen keino ja muutoinkin sinänsä ”luonnollinen” kerronnan muoto, mutta joka tapauksessa mieleeni nousee kysymys, kuinka tavallista on, että luonnollinen puhuja luonnollisessa puhetilanteessa puhuu itsestään – tai itselleen – kolmannessa persoonassa. Ainakaan henkilökohtaisesti en kykene palauttamaan mieleeni tämänkaltaista tilannetta. Sen sijaan jo intuitiivisesti luonnollisempi ja luontevampi vaihtoehto tuntuu olevan toisen persoonan käyttö – toisin sanoen itsen suora puhuttelu. Näin tekee myös esimerkiksi Heivollin romaanin kertoja aiheutettuaan nuorena opiskelijana kohtauksen Tanskanlautan baarissa:

Et sted langt borte tenkte jeg at nå kommer de og tar deg. Nå kommer det snart noen løpende fra baren, eller to securitasvakter som legger deg i jern, og så må du sitte innsperret i en lugar, under vannlinjen, resten av turen. (FJBN: 212.)⁵¹

Kenties toisen persoonan käyttö tämänkaltaisessa tapauksessa on luonteva ja perusteltu valinta. Sen sijaan kerronta, joka tapahtuu johdonmukaisesti toisessa persoonassa, on tavattu kertomuksenteoriassa nähdä lukeutuvan outojen tai epäluonnollisten kerronnan muotojen joukkoon. Seuraavassa keskityn kahteen näistä kerronnan pronominaalisista erikoisuuksista, *sinä*-muotoiseen kerrontaan sekä kerrontaan, jossa päähenkilöön viitataan indefiniittisellä *man*-pronomiinilla.

4.2 Kerronnallinen toinen ja persoonaton persoona

4.2.1 Oudot ja luonnottomat kertovat persoonat

Ensimmäisessä ja kolmannessa persoonassa tapahtuvalle kerronnalle on verrattain helppoa osoittaa vastineensa reaali maailman diskurssimuotojen joukosta. Näin ollen ne tavataan ymmärtää myös kaunokirjallisen kerronnan luonteviksi, luonnollisiksi ja realistisiksi kerrontamuodoiksi, kaikista niihin potentiaalisesti liittyvistä mahdottomista, luonnottomista ja ristiriitaisista elementeistä huolimatta. Ennen muuta 1960- ja 70-lukujen kokeellisen kirjallisuuden myötä näiden perinteisten ja konventionaalisten kerrontamuotojen rinnalle on ilmaantunut koko joukko pronominaalisia poikkeuksia. Kertomuksen teoriassa huomiota on kiinnitetty niin yksikön toisessa kuin monikon ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa tapahtuvaan kerrontaan, erilaisiin epäpersoonallisiin, geneerisiin tai keksittyihin⁵² pronomineihin sekä tapauksiin, joissa inhimilliseksi ja

⁵¹ ”Jossain mieleni perukoilla ajattelin, että nyt ne tulevat ottamaan sinut kiinni. Nyt joku kohta juoksee baarista, tai kaksi vartijaa panee sinut rautoihin, ja sitten sinut teljetään hyttiin vesirajan alapuolelle loppumatkan ajaksi.” (Heivoll 2012: 214–215.)

⁵² Keksittyjä persoonapronomineja on esiintynyt etenkin sellaisten kielialueiden kirjallisuuksissa, joissa kolmannen persoonan pronomini määräytyy sukupuolen mukaan. Keksityt pronominit ovat tavallisesti merkitykseltään sukupuolineutraaleja ja Fludernik on yhdistänyt ne erityisesti feministiseen kirjoittamiseen. Esimerkkeinä hän

ihmisen kaltaiseksi mielletävään päähenkilöön viitataan pronomiinilla *se* tai joissa pronomini puuttuu kokonaan. (Fludernik 1995: 99; Richardson 2006: 14–15; Alber, Nielsen & Richardson 2012: 353–355.)

Epätavallisuudessaan ja epäkonventionaalisuudessaan nämä luonnollisen kielen perustavanlaiset rakenneosat tavataan kertomusteoreettisessa keskustelussa mieltää epäluonnollisiksi tai vähintään oudoiksi; voisi sanoa, että tämän kaksinaisuuden takia muussa kuin yksikön ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa tapahtuva kerronta on teoreettisesta katsannosta jo lähtökohtaisesti epäluonnotonta. Toisaalta, hiljattain sekä Richardson että Alber ovat tarkastelleet monikkomuodoissa (*me*, *he*) tapahtuvaa kerrontaa fiktiivisissä, ei-fiktiivisissä ja faktuaalisissa teksteissä ja muistuttaneet siitä, että etenkin *me*-muotoinen kerronta ei ole täysin tavatonta reaali maailman diskursseissa. Fludernikiin ja Richardsoniin viitaten Alber tiivistää, että koska *me*-muotoa käytetään myös todellisissa puhetilanteissa, kirjallisen kerronnan keinona se ei välttämättä lähtökohtaisesti vaikuta oudolta ja kertomuksen keinotekoisuutta korostavalta keinolta (Alber 2015: 217; Fludernik 2011: 114; Richardson 2006: 37). Oudoksi ja epäluonnolliseksi kerrontamuodon tekevät ne moniselitteiset ja moniulotteiset tavat, joilla sen kautta voidaan representoida sosiaalista mieltä ja mieltenvälisyyttä. (Ks. Alber 2015; Richardson 2015b.)

Mikäli *me*-pronominin käytölle voidaan löytää vastineensa reaali maailman diskurssimuotojen joukosta, pronominin *se* kohdalla tilanne on monesti toinen. Fludernik näkee juuri *se*-kerronnan kaikista pronominaalisesti poikkeuksellisista kerrontamuodoista oudoimpana ja mielettömimpänä, sillä esimerkiksi germaanisissa kielissä kyseessä on selkeästi ei-persoonallinen ja ei-inhimillinen pronomini (ks. Fludernik 1996: 235).⁵³ Sen sijaan etenkin puhutussa suomen kielessä demonstratiivipronominit, joihin myös *se* lukeutuu, ovat persoonapronominien tavoin ihmistarkoitteisia pronomineja. Suomenkielisessä asiayhteydessä *se*-kerronta ei siis periaatteessa ole millään muotoa luonnotonta tai mielettöntä. Kaunokirjallisen kerronnan keinona se on kuitenkin poikkeuksellinen ja epäkonventionaalinen, minkä takia inhimillisiin henkilöihin viittaminen saattaa konventionaaliseen kerrontaan tottuneesta vaikuttaa oudolta, häiritsevältä ja vieraannuttavalta. Tämä voidaan todeta luettaessa esimerkiksi pseudonyymin Tuomas Vimma, alias Kusti Miettinen (s. 1979) toista romaania *Toinen* (2005). Romaanissa on toki verrattain konventionaalinen henkilökertoja mutta muista henkilöistä hän puhuu varsin puhekieliseen tapaan käyttäen *se*-pronominia. ”Tämänhetkisestä elämänkumppanistaan” Indigosta, vastikään esikoisromaaninsa julkaisseesta vapaasta kirjoittajasta, hän kertoo muun muassa seuraavaa:

mainitsee pronominit *na* (June Arnoldin *The Cook and the Carpenter*, 1973), *per* (Marge Piercyn *Woman on the Edge of Time*, 1976) ja *j/e* (Monique Wittigin *Le Corps lesbien*, 1973). (Fludernik 1996: 236.)

⁵³ Englanninkielisessä tutkimuksessa tavataan käyttää määrettä ”it-narrative” puhuttaessa kertomuksissa, joiden kertojana on esimerkiksi eläimen tai esineen kaltainen ei-inhimillinen figuuri mutta jotka pronominaalisesti voivat olla täysin konventionaalisia; esim. Bernaerts et al. 2014; Blackwell (toim.) 2007.

Se ei ollut antanut yhtään haastattelua ja oli onnistunut pitämään oikean nimensä salaisuutena. Itse asiassa se oli onnistunut pitämään oikean nimensä salaisuutena myös minulta. Postiluukussa luki Vimman vieressä Indigo ja kaikissa siitä sille kolahtavissa breiveissä Indigo. Aina pelkkä Indigo.

Koska se oli tarkka yksityisyydestään, se ei myöskään halunnut julkaista romaaniaan omalla nimellään. Olimme sopineet että meikäläinen esiintyisi julkisuudessa kirjan kirjoittajana. Mulla oli mielenkiintoinen nimi, sopivan ärsyttävä asenne ja paljon vapaa-aikaa. Edes kustannustoimittajani tai parhaat ystävieni eivät tienneet Indigon olevan oikeasti kirjan takana.
(Vimma 2005: 10.)

Pseudonyymi Tuomas Vimman romaanihenkilökäima esiintyy kirjoittajana romaanille, jonka on kirjoittanut hänen pseudonyymillä taakse piiloutuva tyttöystävänsä. Ja kyseisen romaaninhan mainitaan olevan *Helsinki 12*, joka on myös reaaliaikailman Tuomas Vimman vuonna 2004 ilmestyneen esikoisromaanin nimi. Omalla tavallaan sekä *Helsinki 12* että *Toinen* problematisoivat tavallisimmat tekijän ja henkilökertojan samannimisyyteen perustuvat autofiktio määritelmät. Päivi Koivisto kuitenkin katsoo Vimman romaanien olevan selkeimmin autofiktioksi luettavia kotimaisia nykyromaneja (Koivisto 2011: 25 viite 13). Tämä on totta sikäli, että teosten kannessa nimetyllä tekijällä ja henkilökertojalta on kyllä sama nimi, joka kuitenkin on siis pseudonyymi, jo itsessään sepitteellinen. Voidaanko pseudonyymillä kirjoitettua teosta pitää autofiktiota etenkin silloin, kun tekijän ja henkilökertojan samuutta ei millään muulla epäämättömällä tavalla kertomuksessa vahvisteta? Itselläni ei ole kysymykseen perusteltua vastausta, joten jätän sen avoimeksi.

Ihmiseen viittaaminen *se*-pronominilla ei suoranaisesti riko suomen kirjakielen ja kaunokirjallisen kerronnan konventioita mutta poikkeaa niistä selvästi. Vimman *Toisessa* kyseessä on luontevan puhekielinen ja siksi teoksen kokonaisuuteen suhteutettuna motivoitu kerronnan keino. Tietyin rajoituksin *se*-muotoinen kerronta olisi mahdollista myös muissa pohjoismaisissa kielissä. Kuten tiedämme, esimerkiksi ruotsissa ihmiseen tulee viitata, sukupuolesta riippuen, joko *han-* tai *hon*-pronominilla tai nykyisin myös sukupuolineutraalilla pronomiinilla *hen*⁵⁴. Kuitenkin pronominia *det* on mahdollista ja kieliopin

⁵⁴ Pronomini *hen* on sisällynyt Ruotsin Nationalencyklopediniin vuodesta 2009 ja Ruotsin Akatemian sanakirjaan se hyväksyttiin 2014. Erityisen kiivaana sukupuolineutraalia pronominia koskeva keskustelu kävi vuonna 2012, jolloin ilmestyivät myös ensimmäiset kaunokirjalliset teokset, joissa *hen*-pronominia käytetään: Jesper Lundqvistin lastenkirja *Kivi och Monsterhund* ja Åsa Maria Kraftin romaani *Självpornografi. Akt 1*. Keskustelun juuret ovat kuitenkin 1960-luvulla: ensimmäisen kerran pronominia esitti käytettäväksi Rolf Dunås *Upsala Nya Tidningin* kielipalstalla marraskuussa 1966. *Hen*-pronominin esikuvana lienee suomen pronomini *hän*. Ruotsissa käyty debatti on noteerattu myös Norjassa ja Tanskassa ja keskustelua on käyty myös näissä maissa. Ainakin Norjan Språkrådet on suhtautunut myötämielisesti *hen*-pronominin käyttöön. Tanskassa *hen* ei ole saanut yhtä yksimielistä ja vankkumatonta kannatusta, vaan se on saanut rinnalleen kilpailevia vaihtoehtoja: *høn, huan, hyn* ja *hæn*. Keskustelua kolmannen persoonan pronomiinista/pronomeineista on käyty 2010-luvun alussa myös Suomessa. Kesällä 2012 ilmestyneessä James Joycen *Ulysses*-romaanin suomen-nöksessään Leevi Lehto on hyödyntänyt luonnollisesta suomen kielestä puuttuvaa feminiinistä kolmannen persoonan pronominia *hen*. Omalla tavallaan on huvittavaa, että Ruotsissa suomen kieltä on pidetty malliesimerkkinä tasa-arvoisesta kielestä, jossa ihmisiä ei sukupuoliteta persoonapronominien kautta, Suomessa sen sijaan on – ainakin ajoittain – koettu tarvetta sukupuolen osoittaviin pronomineihin. Jo 1920-

normien mukaista käyttää silloin, kun puheenaiheena ja pronominin viittauskohteena on *lapsi* tai *lapset yleensä*. Tämän kiteyttää lopulta myös *Världens sista romanin* kertoja Daniel:

För att skära bort en liten grej ur medvetandet måste man börja med radera henne ur den gemensamma dialogen. Exempelvis ersätta "barnet" med "det".

"Det är sjukt", kan man säga.

"Det kan inte leva på egen hand."

"Nej, tyvärr, jag skulle ha blivit pappa men det gick inte så bra."

"Skogen. Det gick åt skogen."

(VSR: 369.)

Toisessa persoonassa tapahtuvaa kerrontaa lukuun ottamatta poikkeavissa persoonamuodoissa tapahtuvaa kerrontaa on teoretisoitu vain vähän. Merkittävimmän työn tällä saralla ovat epäilemättä tehneet Fludernik ja Richardson, joiden tutkimukset muodostavat myös omien analyysieni perustan. Tutkimuksen vähyys johtunee pitkälti tutkittavan aineiston vähydestä ja toisen persoonan kerronnan teoretisoinnin suhteellinen runsaus siitä, että kerronnan pronominaalisista poikkeuksista se on tavallisin ja sen voisi kenties lukea jo konventionalisoituneiden epäluonnollisuuksien joukkoon.

Muissa kuin yksikön ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa tapahtuva tai keksittyjä persoonamuotoja hyödyntävä kerronta on marginaalinen, leimallisesti kokeilevan kirjallisuuden piirre. Tämän takia intuitio myös sanoo, että esimerkiksi toisen persoonan kerronnan tai kerronnan, jossa päähenkilöön viitataan indefiniittisellä pronominilla, tapaaminen omaelämäkerrallisesta tekstistä on poikkeuksellista. Omasta aineistostani tällaisia poikkeuksia kuitenkin löytyy ja erityisesti yksi poikkeuksellinen kirjailija, Daniel Sjölin. Olen jo sivunnut *Världens sista romanissa* tavattavaa toisen persoonan kerrontaa ja on vielä muistutettava sitä, että romaanissa toisen persoonan pronominilla ei viitata fyysisistä tekijää muistuttavaan henkilökertojaan. Näin ollen olisi mahdollista väittää, että tällöin kyse ei varsinaisesti ole omaelämäkerrallisen kerronnan keinosta. Vastaan tähän esittämällä, että toisen persoonan hyödyntäminen ja toisessa persoonassa kerrotut luvut ovat oleellisia elementtejä Sjölinin romaanin omaelämäkerrallisen tematiikan kannalta.

4.2.2 Toisen persoonan molemmat puolet

Kerronnan pronominaalisista poikkeuksista runsaimmin on teoretisoitu siis toisessa persoonassa tapahtuvaa kerrontaa. Teoreettisen kiinnostuksen kohteena kerrontamuoto on ollut erityisesti 1990-luvun alkupuolella ja vuonna 1994 Monika Fludernik toimitti *Style*-lehden kerrontamuotoa käsittelevän teemanumeron (*Style* 28:3). Uudemman kerran *sinä*-muotoinen kerronta on noussut tut-

luvulla on Ernst Lampén ehdottanut – tai "[e]n minä sitä itse ehdota. Minua vain on pyydetty sitä tekemään." (Lampén 1926/2011: 138.) – että myös suomessa yksikön kolmannen persoonan pronomini määräytyisi sukupuolen mukaan: *hän* viittaisi mieheen ja *hen* naiseen, samaan tapaan kuin Lehto on Joyce-suomennoksessaan tehnyt.

kimuksen keskustaan tai ainakin sen liepeille 2000-luvun alussa. Kyse on huomattavan monimuotoisesta kerronnan muodosta, mistä kertovat esimerkiksi useat sen perustyyppjä erittelevät luokittelut.⁵⁵ Omat luentani perustuvat ensisijaisesti Brian Richardsonin teoriaan, jossa hän jakaa toisen persoonan kerronnan kolmeen muotoon, standardimuotoon sekä hypoteettiseen ja autoteliseen toisen persoonan kerrontaan.

En kuitenkaan sovelta Richardsonin *Unnatural Voices* -teoksessa esittämiä näkemyksiä sellaisenaan. Suomenruotsalaisen Erik Ågrenin ja ruotsalaisen Lyra Ekström Lindbäckin romaanien avulla testaan muun muassa kategorioiden rajojen pitävyyttä ja venyvyyttä. On selvää, että niin perusteltuja kuin Richardsonin luokittelut ja rajaukset ovatkin, ne sulkevat ulkopuolelleen koko joukon mielenkiintoisia teoksia, jotka eri tavoin kerronnassaan hyödyntävät toista persoonaa. Mitä haluan seuraavien luentojen kautta osoittaa, on se, kuinka luonteva ja verrattain läpinäkyvä osa kielenkäyttöä toisen persoonan kerronta, tämä narratologisessa keskustelussa tavallisesti outona, epäluonnollisena ja antimimeettisenä nähty kertomisen (tai puhumisen) tapa, on. Ennen kuin menen ilmeisen epäluonnollisiin *sinä*-muotoista kerrontaa hyödyntäviin tapauksiin, aloitan esimerkeillä, joissa toisen persoonan käyttö on selkeää, motivoitua ja ettenkö sanoisi luonnollista.

Irene Kacandes on kirjoittanut toisessa persoonassa tapahtuvan kerronnan olevan retorinen akti, *radikaali kerronnallinen apostrofi*, kertomuksen osoittaminen jollekin (ainakin näennäisesti) poissaolevalle vastaanottajalle (Kacandes 1994). Retorisesta näkökulmasta kerrontatilanne ymmärretään erityisenä kommunikatiivisena, reaali maailman kerronta- ja keskustelutilanteisiin palautuvana tekona, jossa joku kertoo jollekulle toiselle, tietyssä tilanteessa ja tietystä syystä, että jotain on tapahtunut (esim. Phelan 2005: 18). Tämänkaltaista mallia voidaan soveltaa myös niihin kerronnan muotoihin, jotka Richardson on erottanut aidosta toisen persoonan kerronnasta. Esimerkiksi Moodyssonin *Döden & Co.* -romaanissa ja Göran Rosenbergin (s. 1948) August-palkinnon vuonna 2012 saaneessa teoksessa *Ett kort uppehåll på vägen från Auschwitz* (2012; suom. *Lyhyt pysähdys matkalla Auschwitzista*, 2013) hyödynnetyt ensimmäinen ja toinen persoona voidaan asettaa tähän retoriseen formulaan. Moodyssonin romaanissa isän kuolema suistaa kertojan tolaltaan. Rosenbergin romaanissa henkilökertoja puolestaan rekonstruoi omien vanhempiansa, fokus kertojan isässä, menneisyyden ja selviytymisen Natsi-Saksan keskitysleireiltä Ruotsiin ja Södertäljeen.

Rosenbergin henkilökertoja viittaa romaanin toisesta osiosta alkaen isäänsä johdonmukaisesti toisen persoonan pronomiinilla Kertomuksen päähenkilö on siis samalla myös sen vastaanottaja:

Så var steg du på tåget? Så många stationer som ingen längre minns. Så många platser som inte längre finns. Så många tåg att välja på. Så många tåg som alla stannar för tidigt och för gott.

⁵⁵ Toisen persoonan kerronnasta esim. Fludernik 1994a, 1994b, 1996; 2011; Herman 1994b, 2002; Kacandes 1994, 2001; Mildorf 2012, 2013, 2013/2014; Morrissette 1965; Reitan 2011; Richardson 1991, 2006.

Så bestämmer jag åt dig.
 Jag bestämmer att du stiger på tåget i Auschwitz.
 Jag vet att det låter dramatiskt, rentav effektfullt, i värsta fall effektsökande.
 Och det är klart, helt alldagligt är det inte att stiga på ett tåg i Auschwitz eftersom
 Auschwitz är platsen där alla tåg stannar för tidigt och för gott.
 [--]
 Kan jag skriva att du stiger ombord på ett av de sista tågen från ghettot i Łódź till selektionsrampen i Auschwitz-Birkenau?
 (Rosenberg 2012: 45.)

Kertomuksen osoittaminen sen päähenkilölle ja kertojan tekemien valintojen esiintuominen tuo mieleen ajatukseen siitä, kuinka kertovassa fiktiossa tarinan maailma luodaan siitä kerrottaessa. Tämä taasen vertautuu siihen, kuinka kertojan keskityksleiriltä selvinneet vanhemmat ovat joutuneet rakentamaan koko maailmansa uudestaan, uudessa ja vieraassa maassa, uudella ja vieraalla kielellä. Rosenbergin romaanissa, etenkin sen ensimmäisessä osassa, korostuu paitsi paikan tai tilan (romaanissa "Platsen", isolla alkukirjaimella ja määräisessä muodossa) merkitys, myös se, kuinka tätä "Paikkaa" hahmotetaan ja otetaan haltuun kielen avulla.

Rosenbergin romaanin kertoja osoittaa isälleen tarinan, jonka tämä periaatteessa tuntee ja jonka tämä on elänyt, ja näin ollen tarina on omalla tavallaan redundantti ja vailla selkeää motivaatiota. Tarina on kertojan isän tarina mutta maailma, joka tarinassa luodaan ja jota siinä kuvataan, ei kuitenkaan suoranaisesti ole hänen maailmansa. Näin on ensinnäkin siksi, että tarina on kerrottu kielellä, joka on kertojan, ei tämän isän kieli. Toiseksi kertomuksessaan kertoja rakentaa isänsä uuden elämän ja maailman (kielellisesti) kokonaisuksi ja täydelliseksi, sellaisiksi, joiksi isä itse ei niitä koskaan kyennyt enää rakentamaan:

Ni som överlevt Auschwitz är alla skadade, vare det syns eller inte, och vare sig ni vill medge det eller inte. Några av er hanterar sina skador bättre än andra och lyckas bygga sig en ny värld på ruinerna av den gamla och ser alla möjliga horisonter öppna sig och efter en tid kan ingen se eller ens ana varifrån ni kommer och vad ni bär med er, men ingen går säker för skuggorna.
 [--]
 Jag försöker förstå varför dina skuggor kommer så tidigt, men jag hittar inte så mycket att förstå.
 Du stiger bara av vid fel station på din väg från Auschwitz.
 (Rosenberg 2012: 273.)

Kertoja ei niinkään kerro tarinaa isästään kuin tarinaa isälleen. Hän kuvaa isänsä maailmaa ja elämää omasta näkökulmastaan ja omalla kielellään. Tämä ilmentää paitsi sitä, miten erilailla kertoja ja hänen isänsä hahmottavat maailmaa ja kokevat "Paikan", myös isän perustavanlaatuisia ja väistämätöntä ulkopuolisuutta:

Platsen där jag gör världen till min är också platsen där världen vänder dig ryggen.
 Ja och platsen där du till sist vänder världen ryggen.
 Något hem blir det aldrig för dig.
 Inte som för mig.
 (Rosenberg 2012: 273.)

Tätä kautta kertojan oma näkökulma ja kieli toimivat omanlaisinaan vieraannuttavina elementteinä ja antavat kertomukselle motivaation: *du*-pronominin myötä kertomuksen vastaanottajaksi koodatulle isälle kerrotaan tarina, joka yhtäältä on hänen oma tarinansa mutta joka toisaalta poikkeaa hänen omasta kokemuksestaan ratkaisevalla tavalla.

Moodyssonin *Döden & Co.* -romaanissa henkilökertoja Lucas viittaa isäänsä pääsääntöisesti konventionaaliseen tapaan kolmannen persoonan pronominilla. Toisinaan hän kuitenkin suuntaa sanansa kahdelle erityiselle henkilölle, joista toinen on tietenkin hänen vastikään kuollut isänsä, toinen kertojan entinen tyttöstävä M.

Jag sätter mig på kanten av pappas säng. Den är obäddad.
 Jag ser mig omkring.
 Här levde du ditt liv.
 Ett rum, ett litet kök, ett badrum.
 Köksbordet. Där satt du dag efter dag, natt efter natt, och räknade och räknade. [--]
 (Moodysson 2011: 23–24.)

Arton år.
 Det var då jag träffade M.
 Vi var på en fest.
 Vi kände inte varandra men jag kände en som gick i din klass. Jag hade sett dig på avstånd.
 Du kom fram till mig och sa hej.
 Jag trodde inte det var sant.
 Du log mot mig. Dina ögon såg rakt in i mina.
 Vi pratade hela kvällen.
 Vi gick därifrån tillsammans.
 Jag trodde inte det var sant.
 (Moodysson 2011: 57.)

Näihin molempiin hahmoihin henkilökertojalla on ilmeisen pakkomieltainen suhde mutta romaanin tematiikan kannalta isä on selkeästi keskeisempi hahmo. Kertomuksen kuluessa piirtyy kuva jokseenkin ongelmallisesta, ristiriitaisesta ja päällisin puolin etäisestäkin isä-poika-suhteesta, mikä myös kirjoitetaan auki romaanin lopulla:

Jag går fram till pappa. Jag vet att han är död men jag vet att han fortfarande kan höra mig. Jag böjer mig fram och viskar i hans öra.
 Jag hatade dig, säger jag.
 Orden kommer av sig själva. Jag kan inte stoppa dem.
 Men jag älskade dig också, viskar jag. Du måste veta att jag älskade dig också.
 (Moodysson 2011: 271.)⁵⁶

Vaikka eroavatkin toisistaan aiheiltaan, omaelämäkerrallisilta painotuksiltaan ja myös kerrontatavoiltaan, temaattisesti Moodyssonin ja Rosenbergin romaanit ovat huomattavan samankaltaisia. Molemmissa romaaneissa kertomuksen ai-

⁵⁶ Kohtausta on itse asiassa täyteläistetty toisinto romaanin alun kohtauksesta, jossa kertoja on sairaalassa katsomassa isäänsä: ”Jag går fram till honom. Jag måste säga någonting till honom. / Jag vet att han är död men jag vet att han fortfarande kan höra mig. / Men vad ska jag säga?” (Moodysson 2011: 16.)

nakin osittainen suuntaaminen jo kuolleelle vanhemmalle sekä tämän suora puhuttelu näyttäytyvät tyylikeinoina, jotka kiteyttävät paitsi vanhemman merkityksen henkilökertojalle, myös sen, kuinka vanhemman yllättävä poismeno vaikuttaa lapseen. Moodyssonin romaanissa isälle suunnattu puhuttelu paljastaa myös muutoin ristiriitaisena piirtyvään isä-poika-suhteeseen liittyvän läheisyyden. Kuten monissa muissakin aineistooni lukeutuissa teoksissa, myös näissä kahdessa romaanissa kertoja käsittelee suhdettaan vanhempiinsa (erityisesti isäänsä) ja myös kuolemaan. Nämä kaksi piirrettä motivoivat teosten kerrontaratkaisuja ja samalla kiteyttävät apostrofin funktion: kertomus on osoitettu ja sen kohteena on poissaoleva, toisin sanoen kuollut, henkilö, joka puhuttelun kautta tuodaan läsnäolevaksi ja kommunikaation kohteeksi. On myös huomattava, että Lukas Moodyssonin *Döden & Co.*:ssa yhtä lailla poissaoleva ja saavuttamaton on myös kertojan entinen tyttöystävä.

Apostrofissa, heterodiegeettisen yleisön tai lukijoiden puhuttelussa sekä homodiegeettiselle yleisölle suunnatussa monologissa pronominiin viittaussuhteet näyttäytyvät selkeinä, mikä lienee yksi syy sille, että Richardson on määritelmässään rajannut nämä toisen persoonan kerronnan ulkopuolelle (Richardson 2006: 18). Richardsoniin tukeutuen voitaisiin siis sanoa, että aina kun kerronnassa on eksplisiittisesti läsnä myös kertova minä, kyse ei ole aidosta, pohjimiltaan epäluonnollisesta toisen persoonan kerronnasta. Esimerkiksi Peter Sandströmin romaanissa on lukuisia jaksoja, joissa henkilökertoja puhuttelee aivan tiettyä hahmoa, "sinää", mutta toisen persoonan kerrontaa se ei siis Richardsonin teoretisointeihin tukeutuen ole. Joka tapauksessa nämä jaksot muodostavat yhden romaanin keskeisimmistä juonteista. Hyvin pian käy näet selväksi, että henkilöahmo, jota kertoja toista persoonaa hyödyntäen puhuttelee, on hänen isosiskonsa. Ajallisesti kyseisissä jaksoissa kerrotut tapahtumat sijoittuvat sisarusten varhaisaikuisuuteen: he ovat muuttaneet pois kotoa uuteen kaupunkiin, sisko edeltä, Peter perästä. Keskiössä on siskon raskausaika, Wiljamiksi nimetyn pojan syntymä ja selittämättömäksi jäävä kuolema.

Myös toisessa yhteydessä *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin kertojalla on tietty nimetty vastaanottaja, kertojan terapeutti Naukkarinen. Kertomukseen on upotettu otteita terapiassa käydyistä keskusteluista. Kerronnallisesti mielenkiintoisen näistä jaksoista tekee se, että kyse on käytännössä kokonaan Peterin omista monologeista ja nämä monologit esitetään hänen itsensä suurpiirteisesti puhtaaksikirjoittamina versioina siitä, mitä hän on sanonut. Kertoja ei kuitenkaan ole kirjoittanut näitä versioita, toisin kuin esimerkiksi niin ikään kertomuksen tekstuaalisuutta korostavaa "Hospital"-jaksoa, suoraan omasta päästään ja muistiinsa luottaen. Kyseiset keskustelut on nauhoitettu kaseteille, jotka kertoja on terapeuttiltaan varastanut, joita hän pakottaa siskonsa kuuntelemaan ja joihin tukeutuen hän on monologinsa kirjannut ja jättänyt pois esimerkiksi kaiken sen, mitä Naukkarinen on sanonut ja kommentoinut. Terapeutin sanomisista emme siis saa tietää, mutta hänen läsnäolonsa on kuitenkin ilmeinen: kertoja vastailee tämän kysymyksiin, esittää vastakysymyksiä ja kommentoi terapeuttinsa sanomisia. Suhteessa suoraan siskolle osoitettuihin

jaksoihin näistä terapiaistunnoista tekee huomionarvoisen se, että kesken yhden ”keskustelun” kertoja alkaa ikään kuin puhutella siskoaan, toisin sanoen hänen kertomansa vastaanottaja on edelleen terapeutti Naukkarinen mutta toisen persoonan pronomiinilla viitataan siskoon:

Syster försökte vara hård på ytan, men det var lätt att få henne till gungning. Storasyster. Lilla syster. **Du** sitter vid ett enkelt platsbord på kanarieholmarna, parasollet ska snart blåsa bort, och **du** har ett glas rödvin, som vanligt. Jag håller mig till öl och nånting starkare vid sidan. Ja, jag känner mig faktiskt som en man, till och med i **ditt** sällskap.
(MFPP: 127–128.)

Pronominin viittauskohteen vaihtuminen terapeutista siskoon on oleellinen, sillä se avaa mahdollisuuden tulkinnalle, että kaikki ”sinulle” suunnatut jaksot ovat kertojan terapiaistunnoissa terapeutilleen kertomia asioita. Valmistellessaan yhteistyöhön halutonta siskoaan kuuntelemaan nauhoituksia, kertoja viittaa näiden keskustelujen merkittävytyteen: niiden kuunteleminen muun muassa olisi siskolle ”terveellistä” ja niissä kerrottaisiin ”mielenkiintoisia asioita”, jotka eivät kuitenkaan välttämättä ole niin mukavia kuulla. Naukkarisen kanssa käymissään keskusteluissa kertoja pohtii esimerkiksi omaa väkivaltaisuuttaan, tai ”riittämätöntä itsekontrollia”, entistä vaimoaan ja lapsia sekä hänelle määrättyjä lähestymiskieltoja ja lisäksi naissuhteitaan, joiden yhteydessä sivutaan myös kertojan suhdetta isosiskoon. Sisällöltään ja kerrontatavaltaan suoraan siskolle koodatut jaksot ovat näihin verrattuna ajoittaisesta intiimiydestään huolimatta suhteellisen neutraaleja mutta on nähdäkseni perusteltua kysyä, kuinka halukas sisko itse asiassa on kuulemaan sen, millaisena pikkuveli on heidän keskinäisen suhteensa, Wiljamin syntymän ja siskon suhteen Tomasziin, pojan isään, todella kokenut. Ennen kuin kertoja laittaa ensimmäisen nauhan pyörimään, viitataan varsin selkeästi siihen, ettei heidän suhteensa ole ollut aivan tavallinen sisarusuhde: ”Hon tittar på mig, hennes ögon är fuktiga, och hon ser ut att vara skrämnd, [--] kanske för att hon minns på hur det har varit mellan oss, en gång i världen” (MFPP: 85).

Mitään ei missään vaiheessa sanota suoraan, mutta jos ei suoranaista in-sestiä, niin ilmeisen epätavallisia ja intiimejä piirteitä sisarusten suhteessa on heidän varhaisaikuisuudessaan ollut. Tietenkin, jos ajatellaan, että kertoja on puhunut näistä terapiassa, jossa hän ilmeisen vastentahtoisesti kävi, voidaan kysyä, puhuuko hän totta. Kenties hän ”tunnustaa” varsin kyseenalaisia piirteitä saavan suhteensa siskoon yksinomaan tunnustaakseen jotain. Voisihan olettaa, että terapiassa asiakkaan (tai potilaan) nimenomaan oletetaan tunnustavan ja läpikäyvän sellaisia asioita, jotka saattavat rikkoa yleisesti hyväksytyjä ja ehdottomina pidettyjä normeja ja joista hän ei ole muissa yhteyksissä voinut puhua. Terapeutin tehtävähän ei ole tuomita, vaan auttaa asiakastaan työstämään työstämättä jääneitä, mieltä vaivaavia asioita ja pääsemään niistä yli. Terapian merkitys, terapiakertomusten totuusarvo ja Sandströmin kertojan ja tämän siskon suhteen laatu eivät ole tämän luvun kysymyksenasettelun kannalta relevantteja kysymyksiä, joten ne jääköön vielä toistaiseksi tähän. Siirryn seuraavaksi sellaisiin tilanteisiin, joissa toisen persoonan pronomiinilla on edelleen

verrattain selkeä viittauskohde – henkilökertoja itse – mutta jotka eivät edelleenkään yksiselitteisesti asetu Richardsonin kategorisointeihin.

Monika Fludernikin mukaan toisen persoonan kerronta on huomattavin ja yleisin pronominaalinen omituisuus ja *prima facie* fiktionaalinen, ei-luonnollinen kerronnan muoto. Fludernik kuitenkin näkee sen jäljittelevän erilaisten ei-fiktiivisten diskurssimuotojen, kuten oikeudenkäyntipöytäkirjojen, ohjekirjojen ja käskykirjeiden tyyliä. (Fludernik 1996: 226; 1994b: 460; 2010: 29.) Lisäksi Fludernikin erittelemät toisessa persoonassa kerrottujen kertomusten perustyyppit on myös varsin vaivatonta palauttaa ”luonnollisen” narratologian perusskeemoihin. Toisessa persoonassa kerrotuissa sisäisissä monologeissa, josta esimerkkinä voidaan pitää vaikkapa luvun 4.1 lopussa siteerattua *Før jeg brenner ned* -katkelmaa, hyödynnetään KOKEMISEN skeemaa, jonka kautta pyritään luomaan realistinen illuusio ”henkilöhahmon tajunnan suorasta tavoittamisesta”. KERTOMISEN ja KOKEMISEN skeemat puolestaan muodostavat yhdistelmän, joka korostaa vastaanottajan merkitystä ja luo ”vaikutelman siitä, että teksti siirtää lukijan fiktiiviseen maailmaan ja antaa hänelle fiktiivisen henkilöhahmon roolin.” (Fludernik 2010: 30.)

Jarmila Mildorf on puolestaan painottanut sitä, että toisen persoonan kerrontaa esiintyy fiktiivisten tekstien lisäksi myös ei-fiktiivisissä teksteissä ja jopa keskustelumutoisessa kerronnassa (Mildorf 2013/2014: 68; ks. Mildorf 2012). Näiden kaltaiset huomautukset horjuttavat osaltaan argumentteja, joilla toisessa persoonassa tapahtuvan kerronnan outoutta tai epäluonnollisuutta on usein perusteltu: kerrontamuodon perustavanlaista epäluonnollisuutta painottavien näkemysten mukaan kerrontamuodolle ei *tavallisesti* ole osoitettavissa selkeitä vastineita reaali maailman diskursseissa. Esimerkiksi juuri Richardson on todennut toisen persoonan kerronnan olevan leimallisen keinotekoinen kerronnan muoto, jota ei hänen mukaansa esiinny luonnollisissa kertomuksissa eikä juurikaan kaunokirjallisissa teksteissä ennen vuotta 1919⁵⁷ (Richardson 2006: 19).

Oli narratologien – etenkin epäluonnollisten sellaisten – näkemys mikä tahansa, toisen persoonan kerronta lukeutuu kiistatta luonnollisten kerrontamuotojen joukkoon ja on oleellinen osa reaali maailman keskustelu- ja kerrontatilanteita. Tarkoitukseni ei ole täydellisesti evätä toisen persoonan kerronnalta sen statusta epäluonnollisten kerronnan keinojen joukossa, vaan esitän, että kerrontamuodosta voidaan ja on tarpeen erottaa kaksi varianttia, luonnollinen ja ilmeisen epäluonnollinen, hankalasti selitettävissä ja luonnollistettavissa oleva (jos näin ylipäänsä on mahdollista tehdä) muoto. Keskeisiä erottimia tässä jaottelussa on muun muassa viittaussuhteet ja niihin liittyvä tulkinnanvaraisuus sekä kertovan *minän* oman persoonan läsnäolon aste. Edellä käsittelemissäni tapauksissa kertomuksessa esiintyvä *sinä* on joku muu kuin kertoja, johon viitataan ensimmäisen persoonan pronomiinilla. Näissä kyse on siis luonnollisesta toisen persoonan kerronnasta. Sen sijaan luvun 4.1 lopussa siteeraamassani

⁵⁷ Kaksi ennen kyseistä vuotta ilmestynyttä fiktiivistä tekstiä Richardson (2006: 17) mainitsee: Nathaniel Hawthornen tarinan ”The Haunted Mind” (1835) ja H.C. Andersenin sadun ”Det er Dig, Fabelen sigter til” (1835).

Heivoll-katkelmassa henkilökertoja viittaa *itseensä* toisen persoonan pronomiinilla mutta nytkin näin tehdään nähdäkseni kaikin tavoin luonnollisella ja motivoitulla tavalla.

Huomattavasti johdonmukaisemmin itsestään *sinä*-muodossa on puhunut suomenruotsalainen Erik Ågren (1924–2008) omaelämäkerrallisessa esikoisromaanissaan ja sotamuisteluksessaan *Sårad* (1973; suom. *Haavoittunut*, 2001):

Jag vet inte om du är jag - eller om jag är du.
 Ibland när jag skriver så är det som att skriva om mig själv. Men plötsligt blir du främmande, överklig. Jag känner inte igen dig. Kan inte förstå varför du handlar så. [–] Du är i alla fall det närmaste jag har. Du är hela min ungdom. Du är också alla mina mardrömmar efter kriget. [–]
 Jag har beslutat mig att skriva en bok om dig. Jag vet att du inte tycker om det. Du vill inte att Folk skall få reda på vem du egentligen är. Jag känner att du försöker hindra mig. Du tvingar mina tankar att flaxa som rädda fåglar. Men jag ska vinna över dig. Du skall se.
 (Ågren 1973/2001: 8.)

Sårad-romaanin ilmestymisestä on tällä hetkellä kulunut yli neljäkymmentä vuotta. Teos ei näin ollen sijoitu tutkimukseni ajallisten raamien sisälle mutta aihepiirin kannalta se on kuitenkin liian mielenkiintoinen ja kiehtova tapaus sivuutettavaksi. Ågrenin romaanin voidaan nähdä olevan kokonaisuudessaan aikuisen kirjailija-kertojan puhuttelua menneisyytensä itselle, nuorelle jatkosodassa sotineelle pojalle. Romaanin ”sinä” on, kuten Tuva Korsström on kirjoittanut, ”ruumiskasojen ympäröimä pelästynyt poika, pahoinpitelyjen ja joukkomurhien todistaja, päällystön mielivallan uhri” (Korsström 2013: 115).

Ågrenin *Sårad* vastustaa ilmeisellä tavalla Richardsonin *Unnatural Voices* -teoksessa esittelemää toisen persoonan kerronnan luokittelua. Erityisesti se nostaa esiin kysymyksen, jota Richardson ei jaottelussaan ole lainkaan ottanut huomioon: miten lähestyä kerronnallista tilannetta, jossa minuutensa eksplisiititaisesti ilmaiseva henkilökertoja puhuu itsestään myös toisen persoonan pronominia käyttäen? Ågrenin romaani keskittyy kertojan jatkosodan aikaisiin kokemuksiin. Hän puhuu jatkosodan alkaessa vasta teini-ikäisestä itsestään johdonmukaisesti toisessa persoonassa ja vain harvoin viittaa tuonaikaiseen itseensä ensimmäisen persoonan pronomiinilla. Esimerkiksi seuraava on varsin poikkeuksellinen tilanne:

Många är de anklagelser du riktat mot dig för hans död. Varför övertalade du honom inte att ta en snökappa på sig? Eller hindrade honom att gå upp? Du hade till och med kunnat använda våld för du var den starkare av er två. Eller varför föreslog du inte det som du hade stått och tänkt på när ni lagade hålet – att ni skulle vänta med att ankra tills det blev mörkt?

Varför gjorde jag inte det?
 (Ågren 1973/2001: 64.)

Vaihteleva ja romaanin kirjoitusajankohta muistaen varsin omintakeinen pronomien käyttö tuo etäisyyttä kerronnan ja kerrotun hetken välille. Itselle suoraan kohdistettu kysymys, ”varför gjorde jag inte det?”, muistuttaa, että niin kaukaisilta ja vierailta kuin sota-aikaiset tapahtumat tuntuvatkin, kertoja ei pu-

hu kenestäkään muusta kuin itsestään ja omista kokemuksistaan. Itsen suora puhuttelu, ensimmäisen persoonan nostaminen muutoin kerrontaa hallitsevan toisen persoonan rinnalle, tuo mukanaan arvottavan, jopa tuomitsevanakin sävyn: vuosien ja kokemusten viisastuttamana kertova *minä* tiedostaa, miten hänen olisi pitänyt tai mitä hän olisi voinut tiettyssä tilanteessa tehdä. *Sårad*-romaanissa näennäisen luonnoton kerrontamuoto muotoutuu luontevaksi ja ennen kaikkea temaattisesti merkittäväksi kerronnan elementiksi.

Mikäli höllennetään Richardsonin määritelmää siitä, mikä on aitoa toisen persoonan kerrontaa ja venytetään hänen luokitteluaan, Ågrenin toisen persoonan käyttö on mahdollista nähdä toisessa persoonassa tapahtuvan kerronnan hypoteettisena⁵⁸ muotona, eräänlaisena ohjekirjamuotona. Tällä muodolla on vastineensa reaali maailmassa, nimittäin sellaiset diskurssimuodot, joissa kerrotaan, kuinka *sinun tulee tehdä* – erilaiset ohje- ja reseptikirjat, manuaalit ja niin edelleen. Hypoteettinen toisen persoonan kerronta hyödyntää usein konditionaalia ja tapahtuu futuurissa, onhan kyse tavallaan sen luonnehdinnasta, miten tietty asia pitää tehdä, jotta lopputulos olisi onnistunut ja suotuista. Muutoin toisen persoonan kerronta tapahtuu Richardsonin taksonomian mukaan tavallisimmin preesensissä. (Richardson 2006: 19, 29.) Tästä poiketen Ågrenin romaani on kerrottu vaihdellen menneessä aikamuodossa ja preesensissä, kuitenkin niin, että mennyt on kerrontaa hallitseva aikamuoto. Preesensillä on lähinnä tyypillinen historialliseen preesensiin vertautuva tapahtumia dramatisoiva ja elävöittävä funktio. Romanin peittelemätön omaelämäkerrallisuus motivoi aikamuotojen valintaa; kerronnan tasolla juuri aikamuodot ovat ilmestymisajankohta huomioon ottaen huomattavan epäkonventionaalisen ja radikaalin omaelämäkerrallisen teoksen konventionaalisimpia elementtejä.

Ågrenin romaanistakin voidaan lukea esiin omanlaisensa kommunikatiivinen tilanne, joskin kyse on henkilökertojan sisäisestä kommunikaatiosta: aikuisen kertojahahmon monologista nuorelle pojalle, joka hän on ollut. Vuoden 2010 epäluonnollisen narratologian manifestissaan Alber, Richardson, Iversen ja Nielsen ovat kuitenkin muistuttaneet, että mikäli kaikki kertomukset yritetään sovittaa luonnolliseen kerrontatilanteeseen vertautuvaan kommunikatiiviseen malliin, sivuutetaan ja/tai kielletään monet niistä tulkinnallisista mahdollisuuksista, jotka ovat ominaisia kertomuksiin potentiaalisesti sisältyville luonnottomuuksille ja mahdottomuuksille (Alber et al. 2010: 115). Muistutus on todellakin aiheellinen mitä tulee esimerkiksi aika- ja persoonamuotojen kaltaisille marginaalisille mutta yhtäkaikki perustavanlaatuisille kerronnan elementeille. Kun kerrontatilanne, tai kertomus ylipäätään, nähdään retorisenä tekona ja kommunikaationa, painotetaan ennen kaikkea kahden muuttujan, lähettäjän ja vastaanottajan, merkitystä, ja näiden suhde on toisen persoonan kerronnassa harvoin – jos koskaan – täysin yksitulkintaiset.

⁵⁸ Alun perin Richardson kutsui tätä toisen persoonan kerronnan muotoa *subjunktiiviseksi* tai *konjunktiiviseksi* ("subjunctive") (Richardson 1991); konjunktiiviksi on kuviteltua, mahdollista tai epätodellista tekemistä ilmaiseva tapaluoikka.

On ensiarvoista huomioida yhtäältä persoonapronominien lingvistinen mieli, toisaalta se, kuinka ne toimivat fiktiivisen kerronnan keinoina – nämä eivät välttämättä ole yhteneväiset. Juuri toisen persoonan pronomini on esimerkki elimellisestä kielen ja kerronnan piirteestä, joka fiktiivisessä kerronnassa menettää ensisijaisen kieliopillisen merkityksensä. Ensimmäisen persoonan pronomini viittaa puhujaan tai lähettäjään, kaunokirjallisuudessa henkilöityyn kertojaan, kolmas persoona puolestaan johonkin, josta puhutaan, kerronnan kohteeseen. Nämä määritelmät osoittavat myös pronominiens ensisijaisen funktion niiden toimiessa fiktiivisen kerronnan persoonamuotoina. Toisen persoonan lingvistinen merkitys sen sijaan on viitata puhuteltavaan, kerrotun vastaanottajaan. Ja juuri tähän usein toisessa persoonassa kerrotussa fiktiossa kyseenalaistuu.

Kieliopillisesti ensimmäinen ja toinen persoona ovat kiinteästi kietoutu-neet toisiinsa. Benveniste (1971: 226) on esittänyt, ettei varsinaisesti ole olemassa sellaista erityistä konseptia kuin *minä*. Ensimmäisen persoonan pronomini ei näet viittaa mihinkään vakaaseen ja pysyvään entiteettiin, vaan se saa tarkoitteensa puhetilanteessa, sillä hetkellä, kun sana *minä* lausutaan. Tämä juontaa pitkälti siitä, että ihmisyksilö on, luonnollisesti, itselleen aina ensisijaisesti ensimmäinen persoona, *minä*. Samoilla perusteilla on mahdollista sanoa myös, ettei voida osoittaa erityistä *sinä*-konseptia. Ensimmäisen ja toisen persoonan pronominit ovat luonteeltaan deiktisiä puheaktipronomineja, jotka siis saavat merkityksensä ja viittauskohteensa puhetilanteessa. Pronominit ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa, toisistaan riippuvia ja toisensa tuottavia: ilman *sinää* ei ole *minää*, sillä *minä* voi määritellä itsensä ainoastaan suhteessa vuorovaikutustilanteen toiseen osapuoleen, *sinään*; kommunikaatiotilanteeseen osallistuva subjekti on aina vastavuoroisesti joko *minä* tai *sinä*.

Toisin kuin ensimmäisessä ja kolmannessa persoonassa tapahtuvassa kerronnassa, jossa pronominiens ja niiden viittauskohteiden suhde näyttäytyy selkeänä, toisen persoonan kerrontaa siis leimaa pronominin ja sen tarkoitteen suhteen epävakaus ja monitulkintaisuus. Richardsonin luokittelussa pronomini voi kerronnan standardimuodossa viitata päähenkilöön, kertojaan (joka ei välttämättä ole päähenkilö) tai yleisöagenttiin ja autotelisessä toisen persoonan kerronnassa jopa todelliseen lukijaan (Richardson 2006: 20, 32). Tietty monitulkintaisuus, epäselvyys ja sekoittuminen on pronominiens ja sen referenttien tai referenttien suhteeseen sisäänrakennettu ominaisuus, joten, vaikka viittausuhteet näyttäisivätkin näennäisen selkeinä, kaikki vaihtoehdot ovat aina periaatteessa läsnä ja mahdollisia. Moninaisten ja usein tulkinnanvaraisten viittausuhteiden takia toisessa persoonassa tapahtuvaa kerrontaa on hankalaa asettaa klassisen narratologian selkeisiin jaotteluihin perustuviin malleihin (ks. Fludernik 1996: 226) – oman näkemykseni on, että toisen persoonan kerrontaan niin usein liitetävä epäluonnollisuus juontaa loppujen lopuksi yksinomaan tästä.

Toisin kuin pronominin kieliopillinen määritelmä antaisi olettaa, henkilö-hahmo, johon toisen persoonan pronomini viittaa, ei useinkaan ole kerrotun vastaanottaja siinä mielessä, että kertomusta suoranaisesti kerrottaisiin hänelle tai että hän ylipäätään olisi tietoinen asemastaan kertomuksen keskiössä (Niel-

sen 2011a: 66). Tämä selittää kerrontaan usein sisältyvät huomattavan redundantit piirteet. Jotain yhteistä kielitieteellisellä *sinällä* ja kaunokirjallisella *sinällä* kuitenkin on. Siinä missä luonnollinen vuorovaikutus- ja keskustelutilanne ikään kuin tuottaa *sinän* ja määrittää pronominin viittauskohteen, fiktiivisessä kerrontatilanteessa juuri kerronnan akti, henkilöhahmoon viittaaminen toisen persoonan pronominilla, tuottaa kyseisen henkilöhahmon (vrt. Nielsen 2011a: 66–67), aivan kuten yhden, jo moneen otteeseen sivutun, kertomuksen teorian tarinamaailmaa ja sen rakentumista koskevan perusväittämän mukaan kertomus tai kerrontatilanne luo maailman, johon siinä viitataan, viittaamalla siihen.

Nielsen on ilmeisesti vain puoliksi vakavissaan koettanut kyseenalaistaa Richardsonin näkemyksen toisen persoonan kerronnasta keinotekoisena kerronnan muotona: ”Puhumme kaiken aikaa toisistamme ja toisillemme käyttäen *sinä*-pronominia. Eikö asia näin ollen olekin niin, että toisessa persoonassa kerrotut kertomukset ovat mitä luonnollisin asia maailmassa?” (Nielsen 2011a: 66.) Hän kuitenkin päätyy siihen, ettei kyse ole todellisesta toisen persoonan kerronnasta sikäli, kun toisen persoonan pronominia käytetään sen generisessä merkityksessä viittaamassa ”kaikkiin”⁵⁹ tai puhuja viittaa pronominin kautta peitellysti itseensä. Hyvä on, uskotaan tässä Nielsenä.

Sitä ei kuitenkaan käy kieltäminen, etteikö satunnainenkin toisen persoonan käyttö esimerkiksi muutoin johdonmukaisesti ensimmäisessä persoonassa kerrotussa tekstissä kiinnittäisi tarkkaavaisen lukijan huomion ja voisi osoittautua tulkinnallisesti tai temaattisesti merkittäväksi elementiksi. Aikaisemmin siteeraamani katkelma Heivollin *Før jeg brenner ned* -romaanista on hyvä esimerkki tästä, samoin kuin seuraava katkelma Knud Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanista: ”Nykøbing Falster er en by, som er så lille, at den begynder med at holde op. **Hvis du er inde, kan du ikke komme ud – og hvis du er udenfor, kan du ikke komme ind.**” (DBBD: 112.)⁶⁰ Yhtäältä kertoja on syntynyt ja kasvanut Nykøbingissä, siellä asuessaan hän on ”etsinyt poisää” (Romer 2008: 142) mutta huolimatta siitä, että lopulta muutti kaupungista ”en koskaan päässyt sieltä pois” (Romer 2008: 155); syntyperäisenä nykøbingiläisenä hän ei voi päästä pois. Toisaalta perhetaustansa vuoksi hän ei koskaan ole varsinaisesti päässytkään ”sisälle” kaupunkiin, hän ja hänen perheensä ovat ulkopuolisia, jotka kaupunki on sulkenut sisäänsä. Kertoja on kiinni paikassa, jossa hänen olemassaoloaan leimaa lähinnä olemattomuus (DBBD: 112).

Edellä käsittelemissäni romaaneissa toisen persoonan pronominia käytetään huomattavan luonnollisella ja luontevalla tavalla ja asetelmat, jotka romaaneissa ensimmäisen ja toisen persoonan rinnakkaisen käytön myötä luodaan, on verrattain helposti selitettävissä ja palautettavissa reaali maailman luonnollisiin puhe- ja kommunikaatiotilanteisiin. Ruotsalaiskirjailijoiden Lyra Ekström Lindbäckin *Tillhör Lyra Ekström Lindbäck* ja Daniel Sjölinin *Världens sista roman* puolestaan ovat esimerkkejä huomattavasti monitulkintaisemmista ja

⁵⁹ Suomen *sinä*-pronominin yleistävästä käytöstä VISK § 1365, vrt. ns. nollapersoona VISK § 1347–1348.

⁶⁰ ”Nykøbing Falster on niin pieni kaupunki, että se loppuu päätymällä. Joka tänne syntyy, ei pääse pois, joka tulee muualta, ei pääse tänne. (Romer 2008: 105.)

ilmeisemmällä tavalla epäluonnollisista tavoista hyödyntää toisen persoonan kerrontaa.

Lyra Ekström Lindbäckin (s. 1991) esikoisromaanin *Tillhör Lyra Ekström Lindbäck* (2012) näyttäytyy rajatapauksena richardsonilaisittain toisen persoonan kerronnan ja muiden toista persoonaa hyödyntävien kerrontamuotojen välillä. Romaanissa on ensimmäisen persoonan henkilökertoja mutta myös (muun muassa) erityinen *sinä* ja myöhemmin mukaan tuleva *hän*. Käytännössä romaanin kerrontatilanne voidaan nähdä kommunikaatiotilanteena. Hahmo, johon toisen persoonan pronomiinilla viitataan, on kertomuksen ensisijainen vastaanottaja (*teidän*, eli meidän lukijoiden ohella?), minkä puolesta puhuu myös henkilökertojan hahmolle osoittama suora puhuttelu.

Takakansitekstissä Ekström Lindbäckin romaania luonnehditaan kirjamuotoiseksi BDSM-leikiksi. Romaanista voidaan lukea pyrkimys tai halu muokata, manipuloida ja alistaa toista, ei ainoastaan siinä, mitä kerrotaan, vaan myös siinä, miten kerrotaan. Ja juuri tässä eri persoonamuodoilla ja niistä juontavalla monitulkintaisuudella on keskeinen funktio. Yksinkertaisimmillaan pyrkimys hallita, manipuloida ja muokata ilmenee kuitenkin siinä varsin itseltään selvässä vallassa, joka kertojalla yleisesti ottaen on suhteessa kertomaansa maailmaan ja sen henkilöhahmoihin. Hahmo, johon toisen persoonan pronomiinilla viitataan, omalla tavallaan luodaan samalla kun hänestä kerrotaan.

Din kropp väger inte så mycket. Den väger tillräckligt mycket för att sjunka tvärs igenom den här tunna ytan. Men inte mer. Väl innesluten under beskrivningarna börjar armar, ben, bål att sväva. Det känns som om ditt kött frigörs från en sammanhållande punkt inuti och du har aldrig tänkt på den här punkten förut. Som en kärna. Som en kärna som äntligen har trängt fram genom din lossnande lekamen. Nu kan den falla ut i mina händer. Titta, jag sprider ut mina händer under din viktlösa förvirring. Oroa dig inte. Jag tar emot det enda i dig som är viktigt. Jag fångar det. (Ekström Lindbäck 2012: 35.)

Kyseisen hahmon lisäksi koko kertomuksen maailma on peittelemättömästi luotu kielestä ja kielellä, viittaamalla siihen ja sitä rakentaviin elementteihin. Tämän takia romaania voisikin luonnehtia myös omanlaisekseen metaromaaniksi, joka konkretisoi oman tekstuaalisen ja keinotekoisien luonteensa. Romaanin maailma on myös varsin tiukasti kiinni siinä, miten *sinä*-hahmo sitä havaitsee:

Skönt att kunna titta ut, va? [--] Vad kan du se därute? En äng, en skog eller en stadsgata? Finns det några djur eller människor inom synhåll? Faller det löv, eller kanske snö, ja, vad tror du att det är för årstid nu? Du behöver inte svara. Fundera bara ett tag på vad du kan se utanför mitt rum. (Ekström Lindbäck 2012: 43.)

Ennen kaikkea henkilökertojan näkyvän läsnäolon takia Richardson ei kenties lukisi Ekström Lindbäckin metaromaania aidoksi toisessa persoonassa kerrotuksi romaaniksi. On kuitenkin vaikea löytää muitakaan välineitä eritellä romaanin kerrontaa eikä sitä saada kitkatta asettumaan muihinkaan toista persoonaa hyödyntäviin kerronnan tapoihin, joihin Richardsonkin viittaa. Kyse ei

ole apostrofista eikä monologista, niin ilmeisellä tavalla henkilökertoja ottaa puhuteltavansa huomioon ja ”kuuntelee” tämän mielipiteitä, vaikka diskurssin tasolla *sinä* ei ääntään juuri kuuluviin saa:

En sådan som du behöver inte kunna tala. Din enda uppgift just nu är att erbjuda ditt stumma, upplevande kött åt mig att uppfylla. Vad säger du? »Mmvd mmg.« Jag tyckte precis att det lät som ... Försök igen.
(Ekström Lindbäck 2012: 105.)

Yksinkertaisimmillaan romaanissa voitaisiin nähdä olevan kyse periaatteessa varsin luonnollisesta, kertomuksen sisäisestä kommunikaatiotilanteesta, siis kertojan kanssa samalla diegeettisellä tasolla olevan vastaanottajan puhuttelusta. Tätä voi perustella muun muassa henkilökertojan ja *sinän* aukikirjoittamattomalla mutta kiinteällä vuorovaikutuksella. Romaanin kerrontaan kuitenkin sisältyy elementtejä itse asiassa kaikista kolmesta Richardsonin erittelemästä toisen persoonan kerronnan muodosta. Esimerkiksi edellä siteeraamani katkelma (Ekström Lindbäck 2012: 43) voidaan, samaan tapaan mutta eri perustein kuin aikaisemmin siteerattu jakso Ågrenin *Sårad*-romaanista, Richardsonin kategorioiden rajoja venyttäen lukea toisen persoonan kerronnan hypoteettiseksi muodoksi. Jaksossa henkilökertoja esittää kysymysmuodossa, mitä kaikkea *sinä*-hahmo voisi nähdä, joten venyttämistä epäilemättä vaaditaan. Toisaalta erilaisten kategorisointien venyttäminen ja kyseenalaistaminenhan kuuluu jälki-klassisen, etenkin epäluonnollisen narratologian luonteeseen. Lisäksi kysymysten implikoima epävarmuus, tai kenties pikemminkin päätäntävällän jättäminen jokseenkin häilyväksi jäävälle henkilöhahmolle, nimenomaan tekee kerronnasta hypoteettista.

Romaanin meta-luonteesta johtuen tällä tavoin venytetty hypoteettinen toisen persoonan kerronta on epäilemättä richardsonilaisista toisen persoonan kerronnan kategorioista romaanissa keskeisimmällä sijalla: henkilökertoja kerroo *sinälle* toisinaan varsin redundantillakin tavalla, kuinka tämän tulee toimia, kuinka kertoja haluaa *sinän* toimivan. Useinhan aitoon toisen persoonan kerrontaan sisältyvä redundanttius on motivoitua, Ekström Lindbäckillä se ei sitä periaatteessa ole, sillä *sinä*-hahmo on tietoinen siitä, että kertoja puhuu hänestä ja hänelle. Toisaalta kertojakin korostaa täydellisten ja selkeiden lauseiden merkitystä: ”Fullständiga, tydliga meningar är fortfarande nödvändiga för att du ska identifiera dig med dig själv och tillåta min omgivning att omsluta dig” (Ekström Lindbäck 2012: 58). *Sinä*-hahmoon liittyvistä epäoleellisista ja itsestään selvistä asioista kertominen siis rakentaa kyseistä keskeneräistä, kerronta-aktissa luotavaa hahmoa ja tämän persoonaa sekä saa hahmon sulautumaan ja muokkautumaan osaksi henkilökertojan maailmaa, joka kertomuksessa luodaan.

Huomionarvoista on, ettei toisen persoonan pronomini viittaa kehen tahansa epämääräiseen, yksinomaan tekstissä rakennettavaan hahmoon: ”Jag har kommit för att hämta materialet som mina syften ska gestaltas i. **Tvårs genom era vattniga blickar och rakt ner i era platta fantasier dyker jag för att hämta henne.** En kropp åt min inre övertygelse.” (Ekström Lindbäck 2012: 13.) Toisen persoonan pronomini vaikuttaa siis viittaavan aivan tiettyyn ja erityiseen enti-

teettiin, mitä tämä tietenkin on, mutta kyseessä ei ole vain toinen persoona, vaan aivan tietty *hän*. Tätä kautta voitaisiin vetää analogia kolmannen persoonan kerrontaan, mikä jälleen motivoi kerronnan redundanttiutta: vaikka henkilökertoja ja *sinä*-hahmo toimivatkin ilmeisen kiinteästi yhdessä, *sinä* ei ole tietoinen asemastaan ja merkityksestään kyseisessä kertomuksessa.

Toisaalta, vaikka toisen persoonan pronomiinille voidaankin osoittaa tietty, joskin varsin tulkinnanvarainen, viittauskohde, romaanin kerrontaan sisältyy myös piirteitä Richardsonin autotelisen toisen persoonan kerronnan muodosta, muodosta, jossa todellisen lukijan on ikään kuin mahdollista lukea viittauksia itsestään. Toisin sanoen tekstissä ikään kuin ohjeistetaan lukijaa tekemään tai lukemaan tietyllä tavalla:

Placera boken precis över ansiktet. Känner du? Mellan vecken, om du lägger näsan i en särskild vinkel och drar in så är den där. Doften. [--]

[--]

Stryk med pekfinger över bokryggen och lugna mig, trösta oss. Slicka över sidorna tills bläcket blir suddigt och pappret buckligt, som när fingrarna har legat i vatten för länge.

(Ekström Lindbäck 2012: 116–117.)

Känner ni hur den hindrar er från att ändra på oss. Idén om boken. Riv av ett hörn av sidan och bevisa att vi har fel. Kratsa bort lyran från omslaget. Slit ut hela kapitlet, knöglä ihop och kasta bort den. [--] Om ni skulle sätta en tuschpenna i ordet »vi« förväntar ni er inte på allvar att den körs ner i vår hals.

(Ekström Lindbäck 2012: 127.)

Nämä jaksot ovat myös performatiivisia: lukijalle, tai pikemminkin lukijoille, kerrotaan, mitä he voisivat kirjalla (tai kirjalle) tehdä. Vaikutelma kerronnan suuntautumisesta todellisille lukijoille syntyykin itse asiassa nimenomaan teille osoitetuissa jaksoissa romaanin ensimmäisessä ja etenkin viimeisessä osassa.

Ska ni inte sova med boken i sängen i natt? Jodå, ni får det. Släck ljuset och kryp ner. Kila fast exemplaret mellan låren och lek att hon kan känna hur era slitna underkläderstygar kittlar mot omslaget. Gör det. [--] Gnugga era kalla kraftlösa ben mot de kantiga pärmarna.

Lägg den åtminstone under kudden i natt. [--] Somna med henne i natt. [--] Borsta tänderna, tvätta er och byt om till pyjamas. Sträck ut er och läs, blunda med boken i händerna och vakna med henne uppslagen över era hävande bröst.

(Ekström Lindbäck 2012: 130.)

Richardson ei tee jakoa yksikön ja monikon toisen persoonan kerrontaan, periaatteessa ymmärrettävästi, mutta hänen malliaan mukailleen tällaista kerrontamuotoa voitaisiin kutsua juuri monikon toisen persoonan kerronnan autoteliseksi muodoksi.

Ekström Lindbäckin romaanin kerronnallista asetelmaa hämmäntää edelleen se, että toisen persoonan pronomiinilla vaikuttaisi olevan eri viittauskohteet romaanin toisessa ja kolmannessa, kenties myös neljännessä, osassa. Kun henkilökertoja toisessa osiossa kertoo *sinän* olevan ”minun toinen persoonani” (Ekström Lindbäck 2012: 49), kolmannessa osassa kertoja toteaa: ”Eller också blir du svartsjuk på du:et och undrar varför jag försöker föra hennes egenskaper på dig. [--] Frestelsen att sluta identifiera dig med min andra person är ett tydligt

tecken på att du inte har blivit tillräckligt tånjbar än.” (Ekström Lindbäck 2012: 79.) *Sinän* ”venyvyyteen” viittaamisen voisi tietenkin tulkita osoitukseksi siitä, että pronomini viittaa edelleen pääasiassa toisessa osassa rakennettuun hahmoon. Toisaalta jo kerronnan sävy muuttuu osien välillä varsin intiimistä ja aistillisesta kolmannen osan etäiseen, kylmään, julkeaan, jopa aavistuksen sadistiseen sävyyn. Kumpi näistä voisi olla neljännen osan *sinä*, jos kumpikaan? Tai kenties viittauskohde on romaanin jokaisessa osassa sama, ”den lilla flickan som jag valt till mitt verktyg” (Ekström Lindbäck 2012: 103), mutta romaanin henkilökertojan asenne tätä kohtaan muuttuu osien välillä kertomuksen saadessa uudenlaisia nyanseja.

Tillhör Lyra Ekström Lindbäckin päätteeksi romaanin henkilökertoja toteaa:

Det här är en slät bok. Nästan sluten nu. En helhet med titel, namn och ansikte. En plågsam enkelhet. Ni vet inte hur ni ska använda den. Ni stänger och stänger men det fungerar inte. Boken förblir vidöppen. [-]
Ni begriper inte.
(Ekström Lindbäck 2012: 131.)

Romaani jää avoimeksi. Se pakenee yrityksiä luonnollistaa ja tyhjentävästi ymmärtää muun muassa sen pronominaalisia viittausuhteita, mikä käytännössä on turhaakin. Osaltaan romaani on myös leikittelyä sanalla *lyra*, joka on myös tekijän etunimi. Romaanin kannessa on kuvattu suomalaisen ylioppilaslakini⁶¹ kokardia muistuttava kuvio, kreikkalaisen ja roomalaisen mytologian Apollonjumalan tunnusmerkit, symmetriset laakeriseppele ja lyyra. Romaanin toisen osan lopulla kertova *minä* haluaa näyttää *sinälle* jotain, lyyran tähtikuvion⁶², mutta *sinä* ei kykene ymmärtämään siihen liittyvää symboliikkaa. Tämä kyvyttömyys on pettymys henkilökertojalle, jonka tarkoituksena on myös ollut opettaa *sinää* soittamaan lyyraa.

Samalla tekijä myös antaa kasvonsa ”toiselle persoonalleen”. Romaanin viidennen osan ensimmäisessä jaksossa *hän*, josta tulee *sinä*, kuvataan yksityiskohtaisesti; tämä kuvaus muistuttaa erehdyttävästi kansiliepeeseen liitettyä kuvaa teoksen fyysisestä tekijästä. Voidaanko siis ajatella, että tämä erityinen *hän*, josta nimenomaan kerronnan myötä tulee sen vastaanottava *sinä*, on tekijä itse? Mahdollisesti, voidaanhan romaani kokonaisuutena nähdä leikittelynä paitsi fiktiivisen maailman rakentumisen lainalaisuuksien myös oman identiteetin ja sen rajojen kanssa. Tätä kautta voidaan myös yrittää hahmottaa ensisijaisesti toisen ja kolmannen persoonan funktioita romaanissa. Varsin tyypilliseen omaelämäkerrallisen kerronnan tapaan kolmas persoona toimii omanlaisenaan etäännyttämiskeinona ja tekee tekijästä ulkoapäin tarkasteltavan objektin. Tämä ulkopuolinen tarkastelu konkretisoituu romaanin päätösjakson alussa. Romaanissa tosin suhtaudutaan itsestä etäännyttämiseen varsin skeptisesti ja ironisestikin: ”Som *självdistans*. Vad är det för jävla påhitt?” (Ekström Lindbäck 2012: 19.)

⁶¹ Huomautettakoon, että ruotsalainen ylioppilaslakki on pääpiirteittäin samanlainen kuin Suomessa käytettävä, mutta siinä kokardina on sinikeltainen ruusuke.

⁶² Tähtikuvion viittä tähteä kuvaavat pisteet on aseteltu kuvion lyyramaiseen muotoon muutoin tyhjälle sivulle (Ekström Lindbäck 2012: 67).

Mutta miksi etäännytetystä *häneestä* tehdään jo lingvistisestä näkökulmasta ensimmäisestä persoonasta riippuvainen *sinä*? Epäilemättä juuri tämän riippuvuussuhteen takia. Monella tavalla ilmenevään metatasoon liittyen Ekström Lindbäckin romaanissa tehdään näkyväksi ja kärjistetään yksi kielitieteellisen kommunikaatiotilanteen perusoletuksissa. Romaanissahan nimenomaan korostuu ensimmäisen ja toisen persoonan riippuvaisuus toisistaan ja keskinäinen vastavuoroisuus, kuitenkin niin, että *minä* on aina hallitseva osapuoli. Tavallaan tämä kuvaa myös BDSM-suhdetta, jossa roolit ovat periaatteessa hyvin selkeät. Mutta kummalla loppujen lopuksi on enemmän valtaa ja kontrollia, alistajalla vai alistetulla? Riippuu siitä, kumman näkökulmasta tilannetta tarkastellaan. Voisi kenties sanoa, että Ekström Lindbäckin romaanissa nämä roolit "sulautetaan" toisiinsa pronominaalisin keinoin sulauttamalla persoonamuodot toisiinsa, tehdään ne erottamattomiksi osiksi toinen toisiaan; valta on alistajalla mutta loppupeleissä alistettu kontrolloi tilannetta. Jos käännetään puhe kirjallisesti BDSM:stä peiteltyyn omaelämäkerralliseen kerrontaan, Daniel Sjölinin *Världens sista roman* voi tarjota vastauksen siihen, mikä tämänkaltaisen pronominaalisen fuusion funktio tällaisessa kontekstissa on.

Världens sista romanin kertojan äidin tokaisu romaanin ensimmäisessä *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa kiteyttää oivaltavalla tavalla sen, mistä tai kenestä romaanissa on kyse ja miten tämä ilmenee: "*Så fan! Det är bara om dig och dig och dig. Och den som inte är här*" (VSR: 96). Romaanissa on kyse "*sinusta*" (Danielista) ja "*siitä* joka ei ole täällä" (menetetystä lapsesta), mikä käy ilmi osataan juuri romaanin kerronnallisen *sinän*, kertojan dementoituneen äidin, Barbron kautta. Toisen persoonan pronomiinilla ei siis viitata suoranaisesti romaanin henkilökertojaan, vaan (ainakin alkuvaiheessa) tämän äitiin. Näin ollen kyseessä ei ole tiukasti ottaen omaelämäkerrallisen kerronnan keino, mutta kuten todettu, Sjölinin romaanin omaelämäkerrallisen tematiikan kannalta merkittävä ratkaisu.

Sjölinin romaanin kahdestatoista luvusta neljä on kerrottu toisessa persoonassa, ja nämä luvut lukeutuvat epäilemättä tapauksiin, joita on mahdotonta yksiselitteisesti ja tyhjentävästi järkeistää ja tehdä ymmärrettäviksi. Kerronta muuttuu monessa suhteessa varsin vaikeaselkoiseksi ja kertomus saa huomattavan hämmentäviä ja koko romaanin omaelämäkerrallisuuden kannalta merkittäviä käännteitä. Tämän takia yritän seuraavassa hahmottaa *Världens sista romanin* toisessa persoonassa kerrottuja lukuja yhtenä, joskaan ei täydellisen koherenttina ja loogisena, kokonaisuutena. Richardsonin kolmijakoa hyödyntäen kerronta mukailee pääpiirteittäin toisessa persoonassa tapahtuvan kerronnan standardimuotoa. Kyseinen muoto on toisen persoonan kerronnan muodoista tavallisin ja muistuttaa läheisimmin konventionaalista ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa tapahtuvaa kerrontaa. Pronominin ja sen viittauskohteen suhteen epävakaus on standardimuotoa leimaava piirre: ensisijaisesti toisen persoonan pronomini viittaa kertomuksen päähenkilöön mutta sen lisäksi pronomiinilla voidaan viitata myös kertojaan, yleisöagenttiin tai jopa todelliseen lukijaan. Voidaan siis huomata, että Richardsonin kategorioiden rajat ovat jok-

seenkin liukuvia; todelliseen lukijaan viittaaminenhan lähentää standardimuotoa toisen persoonan kerronnan autoteliseen muotoon. Kuten jo Ågrenin romaanin analyysissä edellä kävi ilmi, kerronta tapahtuu tavallisesti preesensmuodossa, minkä johdosta toisen persoonan kerronnassa hämärtyvät viittaus-suhteiden lisäksi temporaaliset, kerronnan ja kokemisen hetkien välinen suhde. (Richardson 2006: 19–20.)

Edellä mainitut piirteet ovat tyypillisiä myös Sjölinin romaanissa esiintyvälle toisen persoonan kerronnalle. Ensialkuun varsin ilmeisenä näyttäytyvä viittaussuhde, toisen persoonan pronomini viittaa kertojan äitiin, osoittautuu huomattavan monitulkintaiseksi. On todellakin perusteltua olettaa, että tämä suhde muuttuu ja kehittyi kertomuksen edetessä perustavanlaatuisella tavalla ja että tämä muutos on merkittävä myös Sjölinin romaanin omaelämäkerrallisuuden ja omaelämäkerrallisen tematiikan kannalta. Temporaalisten suhteiden hämärtyminen ilmenee korostuneena ja konkreettisenä etenkin romaanin ensimmäisessä toisessa persoonassa kerrotussa luvussa, jossa pronomini *du* siis epäilyksettä viittaa kertojan dementoituneeseen sekä ajan- ja todellisuudentajansa menettäneeseen Barbro-äitiin. Luvun kerronta on myös fokalisoitunut juuri Barbron fragmentoituneen mielen kautta:

Det är Hedvig som är mor som ropar. Hon kommer emot dig, ställer stekpannan på nattduksbordet. Men vad gör hon? Ser hon dig inte? Hon böjer sig ned på golvet och kryper in under sängen. Hedvig som är din mor som hette Hedermora står på alla fyra mellan dina ben. Det är pinsamt om fötterna. Du vill dra upp dem i sängen och lägga dig, men kan inte låta bli att fortsätta känna henne. Du skrattar. Vad ska hon få syn på!

”Kom fram nu, då ä över nu. Då kommer inge krig hit mer inte, ska du se. Då ä fred. Dom ä glada!”

Här är jag! Hallå! ropar du. Klappar i händerna. Men Hedvig som är mor varken ser eller hör.

Ja, och här är jag mamma! svarar nyhetsuppläsare som är din son som är vem som helst.

Om han ändå kunde hålla klaffen nu! Älskade helvetesjäveln.

(VSR: 74–75.)

Sitaatista voidaan huomata, kuinka eri aikatasot sekoittuvat ja sulautuvat toisiinsa. Selvää käsitystä siitä, mitä romaanin aktuaalissa todellisuudessa kyseisessä luvussa tapahtuu, emme saa, sillä kerronta on fokuoitunut Barbron sirpaleiseen ja sekavaan mielenmaailmaan, hänen mieleensä, jossa kummittelevat niin elävät kuin ennen kaikkea kuolleet hahmot, jotka niin ikään sekoittuvat toisiinsa. Esimerkiksi Daniel sulautuu äidinisäänsä, ”han sätter sig i sin morfars kropp. Ansiktena fäster i varandra [--]”, ja puhuu Kjell Lönnån äänellä, ”nu läser sonen genom Lönnås röst” (VSR: 82). Niin sanotusti varmaa tietoa romaanin todellisuudessa tapahtuneista asioista saadaan yksinomaan kursiiivilla erotetuista lähinnä Danielin ja Barbron välisistä sananvaihtoista, joista voidaan myös huomata, kuinka voimakkaasti Barbron mielensisäiset tilat vaikuttavat kertomuksen todellisuuden tapahtumiin. Vaikka epäluonnollisen narratologian teoreetikoista Stefan Iversen onkin tutkinut muun muassa juuri fragmentoituneita ja epäloogisia kertomuksia ja sitä, kuinka mielet tällaisissa kertomuksissa representoituvat, Barbron dementoitunutta mieltä en lukisi varsinaisesti ”epä-

luonnolliseksi” mieleksi. Lukijalle, jonka mieli ja muisti toimivat normaalisti, Barbron mielen kautta välittynyt maailma voi epäilemättä vaikuttaa vieraalta ja järjettömältä mutta samalla se on esimerkki siitä, kuinka ihmismieli assosioi asioita, niin menneisyydestä ja nykyhetkestä kuin mahdollisesti tulevaisuutta enteileviäkin, keskenään sekä miten mieli pyrkii paikkaamaan muistissa olevia aukkoja ja koostamaan aina mahdollisimman täydellisiä ja (itseä) tyydyttäviä kokonaisuuksia.

Barbron vanhemmat ovat kuolleet Barbron ollessa pieni. Hän on varttunut kasvattiperheessä Östermalmilla ja hänen asemansa perheessä häilyy jossain oman lapsen ja piian välimaastossa. Teini-iässä kasvattiperheen poika on oletettavasti raiskannut Barbron ja tämä on tullut raskaaksi. Huomattuaan tilansa hän on omatoimisesti keskeyttänyt raskauden ja hävittänyt sikiön, kenties haudannut sen metsään. Romaanin toisessa *sinä*-muotoisessa luvussa, jossa ollaan juuri Barbron lapsuuden- ja nuoruudenkodissa, nämä tapahtumat alkavat selvitä myös kasvattivanhemmille, niin makaaberilla tavalla tosin, että tapahtumia on mahdotonta ottaa kirjaimellisesti. Perheessä vietetään pojan ylioppilasjuhlia. Kesken juhlien Barbro ymmärtää olevansa raskaana ja juhlien jälkimainingeissa hän siis abortoi ja hävittää sikiön. Tai, kuten romaanissa esitetään, kohdussa kasvavan ja kutittelevan lapsen uloskaavinnasta vastaa Barbron kuollut isä yhtä lailla aikaa sitten vainajoituneen äidin manatessa vieressä:

Men där ska ett barn bli fött och alltid ofött. [--] Barnet utan jag eller du. Ett barn med fulla stänglar, fullt mörker. Också bortom tid och död ska det skrika. Ett enda skrik med navelsträngen slapp och aldrig lösgjord från sin skapare. Det ska vara avskalat, avskrapat, apa. Skrapat med galgen där.
(VSR: 135.)

Sikiön kaapiminen kohdusta kuulostaa kammottavalta, lähinnä kidutukselta, mutta samalla teko kietoutuu oleellisella tavalla osaksi romaanin kokonaistematiikkaa; muistetaan vain henkilökertojan julistus romaanin avausluvussa: ”I världens sista roman måste fiktionen dö. **Fantasin ska skäras av och skrapas bort.**” (VSR: 6.) Itse sikiön abortointi ei kuitenkaan ole mitään verrattuna siihen, kuinka sikiö hävitetään: se käytetään Barbron perheelle tarjoileman aladobin raaka-aineena:

”[--] Lägget i aladåben Klas-Adrian.”
[--] Far räcker över rostklumpen till mor, klumpen med nästan ett ansikte. [--] Mor lägger krabaten i form, i gelé.
[--]
Barn i aladåb. [--] De små armarna och benen. Den blodröda bröstorgon som färgar gelén rosa runt den humusbruna ofödda längst in, en strimmig nimbus, en slaskgalax av infraröda färger, ett stilla darrande aladåbens rymd. De knuffar ut dig i salen, skandalös operation. En liten livets sköterska med sitt eget hjärta på bricka till kirurgi.
(VSR: 136.)

Barbro saa keuhut maittavasta ateriasta ja tähteet korjataan pois. Juuri tällöin keittiöön tunkeutuu mies, joka varastaa aladobinrippeet, tunkee ne kassiin ja pakenee paikalta. Mainittakoon, että mystisen miehen tunkeutuminen keittiöön

muistuttaa erehdyttävästi toista romaanissa kerrottua tapahtumaa. Ennen kuin Daniel ja CJ lähtevät Mariefrediin, Daniel käy hakemassa CJ:n tyttären lastenhoitajalta, joka asuu CJ:n ja tämän puolison Catherinen asunnon yhteydessä olevassa huoneistossa. Tätä kautta Daniel pääsee lapsi mukanaan tunkeutumaan CJ:n ja Catherinen keittiöön. Kun Daniel ja Pyttan, CJ:n tytär, lopulta poistuvat, Daniel laittaa tytön muovikassiin päästäkseen kantamuksineen turvallisesti alas. Nyt Daniel, joka kaikesta huolimatta kokee tilanteen maagisena, ”jag gick och bar på ett helt liv”, vertautuu merkillepantavalla tavalla ”lasta” ja / tai aladobia tarjottimella kantavaan Barbroon. (VSR: 71–72, 152.) Barbron kasvattiperhe kutsuu poliisiin selvittämään päivällismysteeriä mutta tämä ei ilmeisesti koskaan saavu. Toisen *sinä*-luvun lopulla Barbron huoneeseen astelee sen sijaan kolme poliisia ja ”lukija”. He käskevät Barbron mukaansa ja vaativat tätä näyttämään, minne on kätkenyt abortoimansa sikiön. Lapsesta aladobissa ei onneksi enää puhuta, vaan poliisit automaattisesti epäilevät, että sikiö on haudattu Åkebyn metsään lähelle Mariefrediä.

Kolmannessa *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa poliisit Fjunior Hampusson, Claude ja Marcel sekä Barbro ovat matkaa Åkebyhyn. Barbro on täydellisen tietämätön siitä, mistä häntä syytetään, mutta saa kysymykseensä lopulta vastauksen. Häntä syytetään (keskos-)lapsentaposta ja häntä ollaan siis viemässä metsään, missä hänen on näytettävä sikiön kätköpaikka. Täältä hänet kyyditään ”klinikalle” ”[s]å att hon inte gör sig med barn något mer”, jonka jälkeen, Fjunior valistaa, ”ska vi banka skiten ur dig, för **du finns inte egentligen!**” (VSR: 210). Romaanin lukijan kannalta kohta on hämmentävä, mutta epäilemättä poliiseillakin alkaa tässä mennä tosi ja sepite sekaisin: autoradiossa on juuri meneillään kolmiosainen kuunnelmasarja ”Såret”. Marcel alkaa kuitenkin epäillä, että radio on rikki tai ohjelmassa on jotain muuta outoa: ”Nä, det är något fel på radion, [--]. ’Det är mitt emellan. Grundig, är det dubbelprogram på den här?’ / ’Hör, ofödda. Lyssnar hon nu? Dä ä om henne!’” (VSR: 208–209.) Barbro ottaa tiedon omasta olemattomuudestaan huomattavan rauhallisesti: hän ei sano mitään mutta lyö Fjunioria. Kysymykseen Barbron olemassaolosta palataan hetkeä myöhemmin, kun Fjunior jatkaa: ”Du ä ju inte ens på riktigt ju”, mihin Marcel täsmentää: ”Du ä bara en basfunktion i omloppet, ja själva pojken. Det är din son som bara tagit din skepnad ser du, för å bli mor.” (VSR: 213.) Tälläkään kertaa Barbro ei juuri reagoi, ellei sellaiseksi lasketa pakoa poliisien kyydistä.

Romaanin viimeisen toisessa persoonassa kerrotun luvun alussa metsään nukahtanut Barbro alkaa heräillä. Tässä vaiheessa alkaa myös todenteolla hämärtyä se, kuka tai mikä *du*-pronominin viittauskohde on. Kyseinen hahmo tekee näet havainnon, joka ei hämmennä ainoastaan todellista lukijaa, vaan myös hahmoa itseään:

Du ligger på rygg i blåbärsris. I ögonvrån ligger en emaljerad mugg. Den är tappad och utvält och kantstött i örat. Smultron förspillda.
Ett barndomsminne? Vems?
Du rullar över på mage och sträcker dig efter den.
Nej. Inte du.
En ilning drar genom ryggen när nu greppar den.

Det är inte din hand som du har.
 Det är en mans hand!
 (VSR: 296.)

Sinä-hahmo, kuka tai mikä pronominin viittauskohde ikinä onkin, huomaa muuttuneensa mieheksi. Marcelin toteamuksen voidaan katsoa ikään kuin toteutuneen: Barbro on oma poikansa. Muutosta ei tarvitse perustaa vain itseään edelleen naisena pitävän hahmon ulkoisiin havaintoihin itsestä, sillä myös muut luvussa esiintyvät hahmot näkevät tämän miehenä. Myös tapahtumajakankohta on muuttunut. Vielä edellisessä luvussa ollaan ja ei olla oltu 1950-luvulla (tästä luvussa 5.2.2), nyt on selvästi siirrytty 2000-luvulle. Lapsi ei kuitenkaan lakkaa seuraamasta hahmoa. Hän päätyy metsäaukiolla järjestettävälle markkinoille, missä SVT:n tv-kokki Tina Nordström kutsuu hänet lavalle seuraamaan seuraavan ruokalajin valmistamista. Tina valmistaa kärlekeniläistä⁶³ kukkapalttua kiinalaisittain. Yhtäältä kyseessä esitetään olevan kaksi vanhaa ruokaperinnettä yhdistävä ruokalaji, toisaalta Tinan tarkoituksena on, niin ihmeelliseltä kuin se vaikuttaakin, valmistaa lapsi, nimenomaan tyttölapsi. Kun ruoka on hautunut ja Tina lausunut välttämättömät loitsut, kaalinlehtiin kiedotusta nyytistä paljastuukin ensisilmäyksellä moitteeton tyttö. Yksityiskohtaisen arvioinnin jälkeen Knut Knutson, *Antikrundan*-ohjelman (entinen) asiantuntija toteaa sen kuitenkin olevan elinkelvoton. *Sinä*-hahmo on jo ehtinyt menettää sydämensä lapselle ja Knut ilmoittaaakin, että voi myydä lapsen miljardilla kruunulla. Mutta kun *sinä* tarjoaa kuin sattumalta takkinsa taskusta löytynyttä miljardin kruunun shekkiä Knutsonille, tämä kieltäytyy ottamasta sitä vastaan ja häipyä lapsi mukanaan. *Sinä* yrittää tavoittaa heidät mutta turhaan ja päätyy seuraamaan käynnissä olevaa golfturnausta. *Världens sista romanin* *sinä*-muotoinen kertomus päättyy varsin toisteiseen ja hypnoottiseenkin kuvaukseen José Maria Olazábalin lyönnistä:

Och Olazabal svingar och bollen vräks iväg över det gröna fältet. Och bollen landar på fairway och rullar över de vida öppna ytorna och Olazabal svingar drivern och bollenflyger över de enorma vidderna och han jagar täten och han kommer klara cutten och Olazabal vräker vräker vräker iväg sin drive i vrede över de vida fälten och ytorna.
 (VSR: 316.)

Niin kuin jo edellä viittasinkin, *Världens sista romanin* toisessa persoonassa kerrotuista luvuista lienee mahdotonta muodostaa yhtenäistä, johdonmukaista ja loogista kokonaisuutta. Epäloogisuudessaan ja -koherenttiudessaan kyseisistä luvuista muodostuva tarinalinja voidaan nähdä luonnottomana. Romaanin tulkinnan ja tematiikan kannalta näistä luvuista nousee kuitenkin useita merkittäviä elementtejä, kuten kohdusta kaavittu lapsi – ”lapsi ilman minää tai sinää” –,

⁶³ Romaanissa puhutaan selvästikin Kärleken-nimisestä paikkakunnasta (erit. s. 301–314; myös s. 336). Siitä, viitataan tällä todella olemassa olevaan paikkaan, en ole varma. Tietääkseni ainoa yleinen Kärleken-niminen paikka Ruotsissa on kaupunginosa Etelä-Ruotsissa sijaitsevan Halmstadin kunnan keskustaajaman pohjoisosassa. Ja, jos *Världens sista romanissa* kuvatut tapahtumat sijoittuvat Södermanlannissa sijaitsevan Mariefredin lähistölle, kyse ei voi olla tästä paikasta.

radiosta tuleva tuplaohjelma ja kysymys Barbron olemassaolosta, joten katson tapahtumien verrattain yksityiskohtaisen selvittämisen välttämättömäksi.

Pintatasolla *sinä*-muotoista tarinalinjaa voidaan epäilemättä tulkita usealla tavalla. Yhtäältä ensimmäinen toisessa persoonassa kerrottu luku voidaan tulkita tapahtuvaksi kertomuksen nykyhetkessä kun taas toinen ja kolmas luku ovat luonteeltaan analeptisiä, sijoittuvat Barbron menneisyyteen. Tätä tulkintaa kuitenkin vastustavat tapahtumien saamat makaaberit, yksinkertaisesti mahdolltomat ja luonnottomat käänteet sekä ennen kaikkea Danielin, ”lukijan”, voimakas ja läpäisevä läsnäolo kyseisissä luvuissa. Toisaalta ensimmäiset kolme lukua on mahdollista lukea alberilaisittain Barbron dementoituneen ja fragmentoituneen mielen sisäisiksi tapahtumiksi. Näin luettuna kolmessa ensimmäisessä *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa olisi kyse Barbron kertomuksen nykyhetkessä tapahtuvasta muistelusta, jos Alzheimerin tautia sairastavan vanhuksen tapauksessa tällaisesta voidaan puhua. Alzheimerin tauti on etenevä aivoja rappeuttava sairaus, joka alkuvaiheessaan ilmenee juuri muistin heikkenemisenä. Dementiapotilaiden narratiiveja tutkinut Lars-Christer Hydén muistuttaa kuitenkin, ettei aivoissa ole yhtä tiettyä paikkaa, missä muistot muodostuvat, vaan monet eri aivojen osat osallistuvat tähän prosessiin. Lukuisat psykologiset prosessit motorisista prosesseista eri aistien kautta saatavaan informaatioon ovat muistelun kannalta keskeisiä. (Hydén 2013: 234.) Muistelun tietty kompleksisuus ilmenee ennen kaikkea *Världens sista romanin* ensimmäisessä *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa, jossa Barbron ajatuskulkuihin vaikuttaa siis oleellisesti niin Danielin luenta kuin lähestulkoon kaikki muukin, mitä hänen ympärillään romaanin aktuaalissa todellisuudessa tapahtuu.

Vaikka preesens on toisen persoonan kerronnalle jo yleisesti ottaen tyypillinen aikamuoto, se on erinomainen aikamuoto myös kerronnan fokaloituessa dementoituneen mielen kautta. Kertomuksen nyt-hetki on kaikki hetket; aikaa ei ole, vaan kaikki ”tapahtuu” samanaikaisesti, preesensissä. Daniel toteaa äidistään: ”Det är den stora presenssjukan hon sugits in” (VSR: 47). Muistetaan myös, että preesens ilmaisee niin sanotusti *menemätöntä aikaa*, sana ”menemätön” assosioi ainakin omassa mielessäni jonkinlaiseen ajattomaan, pysähtyneeseen silti jatkuvassa muutoksessa olevaan tilaan; meneminen on ajassa ja tilassa tapahtuvaa toimintaa, jonka suffiksi *-tön* negatoi.

Sjölinin romaanissa nykyhetki, menneisyys ja muistot sekä elävät ja aikaa sitten kuolleet hahmot kietoutuvat ja sulautuvat erottamattomasti toisiinsa. Nykyhetken tapahtumat toimivat muistoja herättävinä impulsseina ja vastavuoroisesti menneisyys heijastuu nykyhetkeen konkreettisten tekojen ja toiminnan kautta.⁶⁴ Esimerkiksi juuri ensimmäisessä *sinä*-luvussa käytännössä kaiken, mitä luvussa tapahtuu – joko kertomuksen todellisuudessa Barbron potilashuoneessa tai yksinomaan hänen mielenmaailmassaan – yllykkeenä voidaan nähdä Danielin itsepintainen luenta, jota ei keskeytä kuin Barbron satunnaiset kommentit, omituiset teot ja yllätyshyökkäykset Danielin kimppuun:

⁶⁴ Preesens-kerronta dementiaa käsittelevissä (fiktiivisissä) narratiiveissa, ks. Bitenc 2012: 308.

[--] *Vadå för jävla grävlingar!* Han attackerar och förlöjligar dig! Orden är vassa och skärande. *Usch jävla dåliga. Jävla kuk-huvud!* [--]
 Och nu vet du vad han är ute efter, den ormen!
 Han har varit på dina tavlor igen. Han tänker ta sig in i dem!
Mamma, håll tyst och sätt dig för helvete ... de betydande skadorna på svampbeståndet. Riskorna sög blodet ur Tjernobyls spår, sög upp sulfaten, sög och sög och sög. Det är tavlorna han ska åt. Alla svamparna. Se, nu har han lockat fram dem! De poppar upp ur golvet: svavelriskor, rökriskor, granblodriskor. [--] Fan ta honom, han har varit i tavlorna!
Och nu fly är far faen för, jävulus! Förbannad! skriker du. [--] Barnets fot i tavlan, du mår illa. *Omfattande utrotning förekom i stora delar av Riket och Europa, Ceuta, hela Schengen.* Hans jävla käft som läser, hans jävla överlägsenhet! Du försöker bromsa och sovra, gallra och hålla fast, men allt bara åker omkring. [--]
 Du kastar dig mot honom. Slår till! River med naglarna.
 Ja, du klöser och river och trillar över honom och över alla papprena. Vreden är stark i nyporna på dig, han får inte upp händerna till ansiktet, du lyckas klösa honom på kinden, han skriker.
 (VSR: 82–83.)

Kaikki, mitä Daniel lukee, muistuttaa Barbroa tavalla tai toisella tämän menneisyydestä ja lapsesta, jonka hän on menettänyt. Voidaan ajatella, että luentansa kautta Daniel toimii eräänlaisena *sijaisäänenä* ("vicarious voice"), joka auttaa Barbron dementoitunutta mieltä muotoilemaan ja kielellistämään tämän ajatukset, muistot ja kokemukset (ks. Hydén 2008). Tällaisella mahdollisuudella spekuloi myös Daniel itse:

Att tro att om jag läser för henne, laser med alla de ord hon saknar, alla de ord hon glömt och alla de ord hon aldrig fick lära sig, att jag liksom "laddar henne" med språk? Att jag ger henne språket åter, tusenfalt. [--] Ibland tänker jag att hon är som en burk. Eller en brunn, och min läsning, mitt språk, är som en sten jag släpper ner. För att höra på plasket hur djupt det är. För att liksom få ett eko tillbaka. Höra tystnaden.
 (VSR: 182.)

Toisesta näkökulmasta Sjölinin romaanissa tavallaan konkretisoituu Sigmund Freudin siteeraama kansankielinen toteamus "unet tulevat mahasta" (Freud 2010: 25). Ensimmäisen *sinä*-muodossa kerrotun luvun lopulla Barbro alkaa hiljalleen vaipua uneen, jolloin Danielin taustalla jatkuva luenta sulautuu yhä erottamattomammin hänen mielensä tapahtumiin ja muistoihin. Tällaista tilannetta voidaan hahmottaa myös unien syntyä selvittämään pyrkivän ärsyketeorian avulla. Freud, joka kuuluisan *Die Traumdeutung* -teoksensa (1899; suom. *Unien tulkinta*) alussa käy läpi erilaisia käsityksiä unista ja niiden syntymekanismista, kirjoittaa ärsyketeorian olettaen, että "[i]hminen ei näkisi unia, ellei hänen nukkumistaan jokin häiritsisi, ja unet ovat hänen reaktioitaan häiriötekijöihin" (Freud 2010: 25). Tämän näkemyksen mukaan unet johtuvat siis erilaisista ärsykkeistä ja häiriötekijöistä, jotka sinällään eivät kuulu uniin eivätkä myöskään sellaisinaan unissa ilmene. Tällaisia unia tuottavia ärsykeitä voidaan nimittää *unentekijöiksi*. (Freud 2010: 25, 30–31.) Sjölinin romaanissa Danielin luenta, hänen kielensä ja äänensä, toimii tällaisena unia ja tässä tapauksessa ennen muuta muistoja aikaansaavana häiriötekijänä, joka tunkeutuu Barbron mieleen ja uneen. Kuten unentekijät ärsyketeorian mukaan, myöskään

Danielin luenta ei läpäise Barbron unta sellaisenaan, vaan huomattavalla tavalla muuntuneena (vrt. esim. VSR: 72 ja VSR: 99).

Mutta kun toisessa persoonassa kerrotun kertomuksen kolmen ensimmäisen luvun tapahtumat tulkitaan Barbron mielenmaailman tapahtumiksi, kuinka poliisien kolmannessa luvussa esittämä näkemys siitä, ettei Barbroa ole, vaan hänen poikansa, tulisi ymmärtää? Vaihtoehtoisesti *Världens sista romanin* toisessa persoonassa kerrotut luvut, ensimmäistä lukuun ottamatta, voidaan nähdä, ei tosiasiallisina kertomuksina Barbron menneisyydestä, vaan tiettyyn rajaan asti Danielin yrityksinä ymmärtää äitiään, rekonstruoida tämän mieli ja menneisyys. Samalla hän on kuitenkin kykenemätön pitämään oman persoonansa erillään äitinsä oletetuista kokemuksista, mikä motivoisi hänen taustalla häilyvän läsnäolonsa. Tilannetta voisi kenties käsitellä samanlaisena ”tuplaohjelmana”, jollaiseksi Marcel kokee radio-ohjelman muuttuneen: aivan kuin siinä sekoittuisi kaksi täysin erilaista ohjelmaa, jotka kuitenkin yhdessä muodostavat näennäisen epäkoherentin mutta merkitykseltään yhtenäisen kertomuksen. Radio-ohjelmien sekoittumista vastaavalla tavalla *Världens sista romanissa* yhdistyy näin myös pintatasolla kaksi tarinaa, Barbron ja Danielin.

Tuntuu kuitenkin omalla tavallaan järjenvastaiselta, että Barbron kokemukset lapsen menettämisestä voisivat olla epäsosiaaliseksi ja kosketuskammoiseksi, lastenhoidosta mitään tietämättömäksi psykopaatiksi julistautuvan Danielin kokemuksia, toisin sanoen, että hän kykenisi samastumaan äitinsä traumaattisiin ja koko tämän loppuelämäänsä heijastuneisiin kokemuksiin. Tekijän kaltainen mutta tästä merkittävällä tavalla poikkeava Daniel onkin tulkittavissa eräänlaiseksi linkiksi fiktiivisen henkilöahmon ja teoksen fyysisen tekijän välillä; hän on seipiteellinen mutta monella tapaa todellisuuspohjainen välikappale, jonka avulla tekijä pyrkii verhoamaan henkilökohtaiset tarkoituseränsä. Niin kaoottisilta ja epäloogisilta kuin henkilöahmojen toiminta, romaanin tapahtumat ja kehitys ajoittain vaikuttavatkin, kaiken keskiössä on kuitenkin lapsi, joka on menetetty ennen kuin se on syntynytäkään. Tämä menetys kulminoituu toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa, joiden muodostama kokonaisuus voidaan tulkita epäyhtenäisenä ja epäjohdonmukaisena liukumana fiktiivisen Barbron kokemusmaailmasta ja muistoista, joiden kautta tekijä on pyrkinyt samastumaan konkreettisesti tunteeseen menettää kohdussa kasvava ihmisenalku, välillisesti tämän yhtä lailla fiktiivisen pojan, fyysisen tekijän kaltaisen joskin jokseenkin karrikoidun hahmon, kautta kirjailijan henkilökohtaisiin kokemuksiin ja motiiveihin. Romanin peitelty omaelämäkerrallisuus ilmenee yhtäältä juuri toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa, jotka muodostavat romaanin juonteen, jolla vaikuttaisi pintatasolla olevan kaikkein vähiten tekemistä todellisuuden kanssa. Fiktiivisen Barbron läpikäymät tunteet ja kokemukset vastaavat fyysisen tekijän tunteita ja kokemuksia ja vasta romaanin päättävissä luvuissa tämä omaelämäkerrallinen juonne alkaa vuotaa myös ensimmäisessä persoonassa tapahtuvaan kerrontaan fiktiivisen Daniel Sjölinin itsesyytösten, itseinhon, surun ja pettymyksen muodossa.

Käsittelen Sjölinin omaelämäkerrallista puolta edelleen myös myöhemmissä luvuissa, ja tuon näissä esiin myös toisen puolen seipiteellisen Danielin

roolista romaanissa. Seuraavaksi siirryn Sjölinin esikoisromaanin *Oron bror*, joka ei ole yhtä kompleksinen ja monitulkintainen kuin *Världens sista roman* mutta epäilemättä vastaavalla tavalla outo ja hämmentävä. Sjölinin kirjailijudelle ominainen tyyli, kieli ja kerronnalliset tekniikat, sanalla sanoen jokseenkin kaikenkattava kokeellisuus, esiintyvät jo hänen esikoisromaanissaan.

4.2.3 Epäpersoonallinen minuus⁶⁵

Vuonna 2002 ilmestynyt ja Borås Tidnings Debutantpris -palkinnon vuonna 2003 saanut *Oron bror* rakentuu verrattain tyypillisten omaelämäkerrallisten teemojen ympärille. Kirjailija itse on tosin kuvannut romaaniaan ennen muuta ”kokeelliseksi romaaniksi isoveljen löytämisestä ja postin hausta” (Jordebo 2003). Romaanin henkilökertoja on palannut isoveljensä kanssa lapsuutensa kotiseudulle etsimään taloa, jossa perhe aivan kertojan varhaislapsuudessa asui. Etäisesti tutut maisemat tuovat kertojan mieleen muistoja tämän ensimmäisiltä elinvuosilta. Muistojen ja muistikuvien merkitys sekä halu ymmärtää omaa menneisyyttä ja sen vaikutusta itseen ja omaan elämään ovat *Oron brorin* keskeisiä teemoja ja muodostavat koko romaanin lähtökohdan. Tosin, doubrovskylaisen autofiktion tapaan (ks. Jones 2010: 180), jo romaanin alussa sen anonyymiksi jäävä henkilökertoja, pikkuväli, epäilee muistinsa pitävyyttä ja muistojensa todellista luonnetta: ”Nej för resten, jag mindes inget alls. Jag var bara ett sött köttstycke när vi flyttade härifrån [--]. Språklös, äkta, vit. Allt var nog bara en berättelse.” (OB: 10.)

Sjölinin esikoisromaanin omaelämäkerrallista tematiikkaa tukee sen rakenne (nykyhetkeen ja menneisyyteen sijoittuvien kertomusten eteneminen pääsääntöisesti vuorovedoin) sekä persoona- ja aikamuotojen vaihtelu. Siinä missä konventionaalisessa omaelämäkerrallisessa kerronnassa ensimmäisen persoonan pronominin rinnalla hyödynnetään kolmatta persoonaa menneisyyden itseen viitattaessa Sjölinin kokeellisessa sekä kielen ja kerronnan merkitystä kertomuksen rakentumisessa painottavassa romaanissa tämän funktion on saanut indefiniittinen ja päämerkitykseltään passiivinen pronomini *man*⁶⁶.

⁶⁵ Huomautettakoon, että tämä luku, niiltä osin kuin se käsittelee *man*-muodossa tapahtuvaa kerrontaa yleensä ja Sjölinin *Oron bror* -esikoisromaanin, perustuu *Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti Avaimen* numerossa 1/2013 ilmestyneeseen artikkeliini (Marttinen 2013).

⁶⁶ *Man*-pronominin kehitys myötäilee saksan (*man*) sekä latinan sanasta *homo*, ’ihminen’, juontavien ranskan (*on*) ja espanjan (*om*) vastaavien indefiniittipronominien kehitystä. Sen kantasanoina ovat ihmistä yleensä merkitsevät substantiivit *människa* ja *man*. (SEO s.v. ”man”.) *Man*-pronomini on ihmistarkoitteinen ja se voi viitata niin yhteen yksittäiseen tarkemmin määrittelemättömään henkilöön kuin runsaslukuisempaan ihmisjoukkoon, kehen tai keihin tahansa. Yhtäältä se siis vastaa monella tapaa ruotsin pronominia *alla* mutta oleellista on, että *man*-pronominia käytettäessä puhuja ei, toisin kuin *alla*-pronominin tapauksessa, *välttämättä* lue itseään kuuluvaksi pronominin viittauskohteena olevaan joukkoon. (Andersson 1972: 2.) Tätä kautta *man* on merkitykseltään huomattavan jännitteinen: viitattaessa periaatteessa kehen tahansa, se ei käytännössä viittaa kehenkään. ”Kuka tahansa” on kuitenkin abstraktio, jonka tarkka osoittaminen tai määrittäminen on mahdotonta; tämä ”kuka tahansa” muuttuu ”yhdeksi tietyksi” viimeistään siinä vaiheessa, kun tähän viitataan.

Richardson toteaa kerrontamuodon, jossa päähenkilöön viitataan indefiniittisellä pronominilla, olevan yksi huomattavan harvinaisista mutta yhtä kaikki mielenkiintoisista tapauksista (Richardson 2006: 14). Voisi olettaa, että kerrontamuodon harvinaisuus juontaa ainakin osin siitä, ettei kaikissa kielissä, kuten suomessa, ole esimerkiksi skandinaavisten kielten *man*-konstruktion vertautuvaa rakennetta. *The Routledge Companion to Experimental Literature* -teokseen sisältyvässä artikkelissa Alber, Nielsen ja Richardson lukevat *man*- ja muut vastaavat pronomini muodot kolmannen persoonan kerronnan kokeellisiksi variaatioiksi (Alber, Nielsen & Richardson 2012: 354–355).

Vaikka henkilöhahmoon viittaaminen indefiniittipronominilla epäilemättä onkin poikkeuksellinen ja marginaalinen kerrontamuoto, juuri siksi on jokseenkin hämmentävää, että Richardson erityisen epäluonnollisiin ja antimimeettisiin kerronnan muotoihin ja kerrontatilanteisiin keskittyvässä *Unnatural Voices* -kirjassaan sivuuttaa kyseisen muodon lähes tyystin. Hän tyytyy yksinomaan viittaamaan Fludernikin *Towards a 'Natural' Narratologyssa* esittämiin mielestäni kaikkea muuta kuin tyhjentäviin analyyseihin. Fludernikin analyysin ensisijainen ja toki kaikin tavoin merkittävä anti on huomiot indefiniittipronominin käytöstä ensimmäisen ja toisen persoonan pronomien sijaan sekä niiden merkityksestä toisen persoonan tavoin geneerisenä ja passiivirakenteissa käytettävänä pronominina. Lisäksi kerrontamuotoa voidaan Fludernikin mukaan hyödyntää temaattisena keinona esimerkiksi vapaan epäsuoran esityksen yhteydessä. (Fludernik 1996: 232–235.)

Ruotsin *man*-rakenne ymmärretään tavallisesti passiivirakenteena. On silti muistettava, että kyseessä on aina aktiivirakenteesta, siinä on subjekti – *man*. Yhtä kaikki rakenteella voidaan aina korvata varsinaiset passiivikonstruktiot esimerkiksi silloin, kun verbiä ei voida passivoida⁶⁷. Sjölinin *Oron brorin* kannalta yksi huomionarvoisista piirteistä *man*-pronominin käytössä on se, että ennen muuta puhe- ja arkikielessä pronominilla voidaan korvata, ei vain ensimmäisen ja toisen persoonan pronominit, kuten myös Fludernik huomauttaa, vaan myös kolmannen persoonan pronominit – nämä kaikki siis sekä yksikössä että monikossa. Vaikka kaunokirjallisissa teksteissä *man*-pronominin voisikin katsoa viittaavan selkeästi tiettyyn hahmoon ja toisin kuin selkeään epäluonnollisessa toisen persoonan kerronnassa myös henkilöhahmon ja kertojan suhde näyttäytyisi verrattain selväpiirteisenä, sen johdosta, että *man* voi korvata periaatteessa kaikki persoonalliset pronominit, yleisesti ottaen kertojan suhde kertomuksen maailmaan ja kerrontamuodon asemointi Genetten klassiseen jakoon homo- ja heterodiegeettiseen kerrontaan on ongelmallista. Juuri tästä voisi juontaa kerronnan poikkeuksellisten pronominivalintojen epäluonnollisuus. Kuten edellä mainitsin, toisen persoonan kerronnan sopimattomuus klassiseen dikotomiaan on jo noteerattu ja esimerkiksi Richardsonin taksonomiassa kirjoitettu omalla tavallaan aukikin. Muista pronominaalisista erityisyyksistä Richardson on katsonut, että *me*-muotoisen kerronnan epäluonnollisuus nousee yhtäältä siitä, että

⁶⁷ Tällaisia verbiryhmiä ovat muun muassa jatkuvaa toimintaa tai olemista ilmaisevat intransitiiviset verbit, verbit, joilla on resiprookkinen tai refleksiivinen merkitys (ns. "s-verbit") ja deponenttiverbit.

se on samanaikaisesti sekä homo- että heterodiegeettistä. Homodiegeettistä kertonta on, koska kertoja-agentin voidaan tavallisesti osoittaa olevan yksi kertomuksen henkilöhahmoista. Tällä hahmolla on kuitenkin kyky kertoa muiden henkilöhahmojen ajatuksista ja jakaa heidän kokemuksensa, on siis perinteisten teoretisointien valossa kaikkietävä. Richardsonin mukaan tämä puolestaan merkitsee sitä, ettei kertoja olekaan aktiivinen toimija kertomuksen maailmassa, toisin sanoen on heterodiegeettinen. (Richardson 2015b: 202–203; ks. myös Fludernik 1996: 226, 245, 337–339.) Syvennyn henkilökerronnan ja kaikkietävyyden kombinaatioon liittyvään problematiikkaan kuudennessa luvussa.

Sjölinin esikoisromaanin tapauksessa olisi yhtäältä täysin perusteltua olettaa, että romaanin *man*-kertonta olisi käytännössä homodiegeettistä, henkilökertoja vain puhuu itsestään lapsena *man*-muodossa. Toisaalta *man*-muotoisessa kertomuksessa on myös kohtauksia, joissa päähenkilö-kertoja ei ole läsnä. Esimerkiksi ”Korsord”-nimisen luvun alussa tapahtumat sijoittuvat veljesten isoäidin luo ja luvun ensimmäisillä sivuilla kertonta on fokaloitunut lapsenlapsiaan saapuvaksi odottavan isoäidin kautta. Tämänkaltaiset tilanteet antavat aiheen nähdä romaanin *man*-kertonta heterodiegeettisenä, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta päähenkilön kautta fokaloituneena kerrontana.

Ruotsin kielessä se, että persoonallinen pronomini korvataan puhetilanteessa *man*-pronominilla, voi antaa koko lausumalle aivan erityisiä sävyjä ja merkitysulottuvuuksia. Sjölinin esikoisromaanin analysoitaessa tämä on merkityksellinen piirre sikäli, että varsin usein pikkuveljen ja veljesten vanhempien sekä toisinaan myös kertomuksen nykyhetkessä veljesten keskinäisissä dialogeissa pikkuveljeä puhutellaan *man*-muodossa. Toisinaan hän voi viitata itsekin itseensä kyseisellä pronominilla.

Seuraava keskustelu käydään pikkuveljen ja äidin välillä. Pikkuveli aloittaa:

”När börjar Vasaloppet?”
 ”De e junte förrän i mars. De e ju ba november.”
 ”Får man leka i sandlådan ra?”
 ”Nepp.”
 ”Man fick inte igår heller.”
 ”Men de er ju fruset. Man kante leka i sandlådan när de e tjäle.”
 ”Men om man tar bort allt tjäle då?”
 ”Gärente göra nåt annat utomhus?”
 ”Ere tjäle ute? Får man gå ut och se på tomten?”
 ”Vi ska äta om en stund.”
 ”Vill inte ha.”
 (OB: 85.)

Pikkuveljen toinen kysymys, ”Får man leka i sandlådan ra?”, olisi merkitykseltään kokolailla sama, vaikka se alkaisi ”får jag leka...”. Sama pätee myös muihin pikkuveljen esittämiin kysymyksiin ja kommentteihin. Oleellinen tässä tapauksessa onkin äidin vastaus hieman myöhemmin, ”man kante [= kan inte] leka [--]”. *Man*-pronominin käyttötavat toki mahdollistavat pronominin ymmärtämisen tässä yhteydessä toisen persoonan pronominin korvikkeena, toisin sanoen vastaus toimisi myös muodossa ”du kante leka...”. *Man*-pronominia käytettäessä vastauksen merkitys ei kuitenkaan enää ole sävyiltään yhtä neutraali. Yhtäältä käs-

kyyn tai pyyntöön, joista tässä tapauksessa ei siis ole kysymys, indefiniittipronominin käyttö tuo usein ystävällisemmän tai kohteliaamman sävyn, toisaalta pronominalivalinta voi myös heijastella puhujan tuntemaa paremmuutta, ylivoimaa tai kylmäkiskoisuutta puhuteltavaa kohtaan (SAOB s.v. "man"; Andersson 1972: 13). Toisin sanoen puhuja katsoo, ettei puhuteltava ole sen arvoinen, että tähän voitaisiin viitata persoonallisella pronomiinilla. Puhuja kiertää omat tunteensa käyttämällä merkityssisällöltään periaatteessa samaa ja neutraalia mutta väistämättä sävyttynyttä ja puhuteltavan passivoivaa indefiniittipronominia. Näin ollen olisi varsin ilmeistä, ettei pikkuveli ole (edes) perhepiirissä kovinkaan arvostettu jäsen. Maininnan arvoinen yksityiskohta edellä siteeraamassani vuoropuhelussa on, että kun äiti toteaa perheen syövän pian, "vi ska äta om en stund", pikkuveli vastaa ainoastaan "vill inte ha", "ei tahdo". Voi olla, ettei pikkuveli nuoruudestaan huolimatta edes välitä kuulua perheen muodostamaan yksikköön, johon äiti viittaa kollektiivisella pronomiinilla *vi*.

Toki veljesten vanhemmat puhuttelevat nuorempaa poikaansa myös näennäisen korrektisti persoonallisia pronomineja käyttäen. Näissä tapauksissa puhuttelu sinällään on kuitenkin moittivaa ja jopa alentavaa: "Du kanske inte minns vad vi sa förra gången. Om det inte är gott säger *man* inget om det. Förstår du vad jag menar?" (OB: 78.) Toisinaan pikkuveljestä tai pikkuveljelle puhumista värittävä negatiivinen sävy korostuu entisestään niissä harvoissa tapauksissa, joissa vanhemmat viittaavat poikaansa yleisesti ottaen korrektilla kolmannen persoonan pronomiinilla *han*:

"Men va fan **han** har ju skitat ner hela sätet!"
 Man stirrar på golvet.
 Arga blickar landar på ens nacke, skuldror.
 En tystnad hamnar i ens knä. Man har varit dum igen.
 (OB: 37.)

Kielitieteilijä Benveniste on nimennyt kolmannen persoonan pronominin *epä-persoonaksi* tai *ei-persoonaksi* ("non-person") ja perustelee tätä yhtäältä sillä, että monissa kielissä ei ole kolmannen persoonan verbitaivutusta, toisaalta sillä, ettei sillä ole diskursseissa samanlaista aktiivista ja läsnäolevaa funktiota kuin ensimmäisen ja toisen persoonan pronomineilla (Benveniste 1971: 221–222). Edellä olevassa sitaatissa pronomiinilla *han* viitataan siis henkilöön, joka on paitsi läsnä kyseisessä tilanteessa, myös voidaan tulkita lausuman vastaanottajaksi; pronominalivalinta tekee pikkuveljestä ulkopuolisen ja poissaolevan.

Arki- ja puhekielessä, ja näin ollen myös *Oron brorin* luontevuutta ja puheenomaisuutta tavoittelevissa dialogeissa, *man*-rakenne on kaikin tavoin luonteva ja motivoitu ratkaisu, aivan samalla tavalla kuin puhekieliset *se*, *mä* ja *sä* Tuomas Vimman *Toisessa*. Pronominin käyttö *voi* kuitenkin ladata lausumaan tulkinnallisesti negatiivista painolastia ja tätä kautta antaa viitteitä siitä, miten puhuja suhtautuu henkilöön tai henkilöhahmoon, johon *man*-pronomiinilla viitataan. On toki muistettava, ettei pelkkä tietyn pronominin käyttö sinällään anna aiheutta tällaiselle tulkinnalle, vaan pronominia ja sen käytön tuottamia merkityksiä on tarkasteltavana osana kattavampaa kontekstia. Tällöinkään tällaiset

tulkinnat ovat loppujen lopuksi kaikkea muuta kuin yleispäteviä. Arkipäivän suullisissa puhetilanteissa se, että puhuja viittaa puhuteltavaansa tai johonkuhun muuhun *man*-pronominilla, ei tieteenkään tarkoita itsestään selvästi sitä, että puhuja aliarvioisi tai mitätöisi sen, jolle tai josta puhuu.

Sjölinin esikoisromaanissakin tulkinta muiden henkilöhahmojen vähättelevästä ja aliarvioivasta suhtautumisesta kertomuksen päähenkilöön on monen osatekijän summa ja näistä tekijöistä *man*-muodon käyttö epäilemättä on yksi keskeisimmistä. *Man*-pronominin käyttöä dialogeissa ja sen dialogeissa saamia merkityksiä ei myöskään voi suoraan yhtäläistää niihin merkityksiin ja tehtäviin, joita pronominilla kerronnan muotona on. Kertomuksen päähenkilöön viittaava *man* on lähtökohtaisesti ilmeisen epäluonnollinen mutta merkityssisällöltään verrattain neutraali elementti. Asiaan kuitenkin vaikuttaa se, ymmärretäänkö *man*-pronominia käytettäessä henkilökertojan viittaavan itseensä persoonattomalla ja passiivisella pronominilla vai yhtäläistetäänkö kerrontamuoto totunnaiseen kolmannen persoonan kerrontaan. *Oron brorin* omaelämäkerrallinen luonne muistaen näen ensin mainitun vaihtoehdon asianmukaisempana. Tällöin *man*-pronomini toimii yhtäältä epäkonventionaalisenä ja huomattavan radikaalina etäännyttämiskeinona, toisaalta kertoo paljon siitä, miten ja millaisena (aikuisen) kertoja kokee ja näkee menneisyytensä itsen.

Lapsen omakuvaan ja itsetuntoon vaikuttaa luonnollisesti paljon se, kuinka hänen varhaisvuosiensa lähimmät ihmiset, useimmiten vanhemmat ja sisarukset, ovat häneen suhtautuneet ja kuinka he ovat häntä kohdelleet. Jo edellä siteeraamani jaksot antavat viitteitä siitä, ettei pikkuveli ole kasvanut pumpulissa, vaan häntä on kasvatettu välillä hyvinkin kovin ja suurin sanoin. Seuraavat esimerkit konkretisoivat ensinnä pikkuveljen aseman perheessä, toiseksi pikkuveljen suhteen vanhempaan veljeensä sekä tämän suhteen kehityksen vuosien mittaan.

Luvussa "Det oförglömliga" pikkuveli on lattialla piirtämässä, kun veljesten isä tulee hänen luokseen. Kielen tasolla huomion kiinnittää se, että isä puhuttelee poikaansa passiivissa, "'Och vad pysslas det med här?' frågar far." Pikkuveli puolestaan vastaa isänsä kysymyksiin ja kommentteihin hyvin yksioikoisesti: "'Gåre bra?' / 'Nä', säger man. / [-] / 'Jo, men det blir väl fint!' / 'Nä.'" Kohtauksen alussa, lattialla maatesaan pikkuveli näkee isästään vain jalat, nähdäkseen tämän kokonaan hänen on pyörähdettävä selälleen: "Man tittar upp på honom och ser först bara tofflorna, men när man rullar runt sidan ser man hela." Hetkeksi isä laskeutuu kuopuksensa tasolle katsomaan tämän tekemää piirustusta mutta nousee pian ylös ja lähtee: "Far ställer sig upp så att man ser bara tofflorna igen. [-] Vid köksbordet stannar hans smalben ett kort tag [-], sen fortsätter midjan ut i hallen [-] och man ser ryggen gå in i vardagsrummet." (OB: 54–55.) Isän loitontuessa pikkuveli näkee tämän periaatteessa koko ajan kokonaisempaan mutta ei hahmota tätä kokonaisuutena, vaan yksittäisten ruumiinosien – säären alaosat, lantio, selkä – kautta ja, mikä oleellisinta, takaapäin. Saadakseen edes hetkeksi isänsä kiinnostumaan tekemisistään ja tämän jakamattoman huomion pikkuveli on joutunut kieriskelemään tämän edessä kuin koira.⁶⁸

⁶⁸ Vertaus on kenties hieman ontuva, sillä pikkuveljeä leimaava pikemminkin kissamaiset piirteet. Esimerkkinä voisi mainita kohtauksen, jossa pikkuveli yrittää estää

Päähenkilön kasvutarinan ohella ja siihen liittyen keskeisimmän sijan Sjölinin esikoisromaanissa saa pikkuveljen ja isoveljen suhde. Etenkin veljesten lapsuudessa ja nuoruudessa isovelji on ilmiselvästi pikkuveljen kunnioittama hahmo, pikkuveljen näkökulmasta kenties perheen merkittävin jäsen. Isoveli on ihanne, jota pikkuveli katsoo ylöspäin. Useimmissa erityisen tiukoissa tai tukalissa tilanteissa nimenomaan isovelji on ollut se, joka on pelastanut ja selvittänyt tilanteen tai auttanut pikkuveljeä selviämään siitä:

”Hela sätet är fullt av den där skiten!”
Förskräckt tittar storebror på dödsfallarna. Först verkar han lika rädd som man själv, men sen knuffar han till ena kraniet så att det krockar med det andra.
(OB: 38.)

”Hallå? Jag frågade om det va gott?”
Man teg, men ändå suckade mor ur diskmaskinluckan! Storebror sparkade en på smalbenen. När man tittade upp på honom nickade han med huvudet och öppnade munnen som om han sa något åt en men det kom inget ljud.
”Nä?” sa man till sist och tittade ned i tallriken.
(OB: 78.)

Kertomuksen nykyhetkessä ihailu ja kunnioitus ei ole enää yhtä selvää ja yksiselitteistä. Kaikki isoveljen tekemisissä ärsyttää kertojaa, hän suhtautuu veljeensä epäluuloisesti ja varauksellisesti ja tämä vaikuttaa jopa vastenmieliseltä – isovelji puolestaan vaikuttaa mieltävänsä pikkuveljensä vieläkin pikkupojaksi, pääasiassa kuitenkin hyväntahtoisella tavalla. Veljesten välinen suhde on kuitenkin edelleen varsin selkeä. Pikkuveli on varma, että he ovat lähteneet entisen kotitalonsa etsintään nimenomaan isoveljen takia, ainoastaan isoveljellä voi olla muistoja kyseisistä paikoista ja ainoastaan isoveljelle kyseisillä paikoilla on jotain merkitystä. Isäänsä kertoja on lapsena katsonut alaviistosta; kun isovelji veljesten pysähtyessä nousee auton katolle katsomaan maisemia, pikkuveli katselee häntä täydellisesti alapuolelta:

[H]an tog ett språng upp från [motorhuv] och sen vidare upp på taket.
[--]
Jag lutade mig ut genom öppningen och tittade upp på honom. Närmast mig såg jag undersidan av hans skosulor sticka ut från takkanten.
(OB: 51.)

Tämä kohta on omalla tavallaan kuvaava veljesten välisen suhteen kannalta: pikkuveli on veljensä tossun alla, *under sin storebrors toffel*. Veljesten keskinäistä asetelmaa korostetaan myös typografisin keinoin: veljesten keskinäisissä dialogeissaan pikkuveljen repliikit on painettu pienemmällä fontilla:

”Yeeha, va säje ru nurå, jävla blåbår!”
”Tänk på vägen för helvete!”
”Skärp dej nu! Lastbilarna åker ju ren vägen hela tin. Klart att dom kollat vägen!”
”Va?” sa jag men avbröt mig är jag insåg att det säkraste för oss båda nog var om jag höll käft och inte distraherade honom.
(OB: 21.)

veljeään nousemasta autosta: ”Jag visade hårda ögon tänder och jag sköt rygg, jag rev naglar och borrade in dem i hans bröstorg” (OB: 72).

Omaelämäkerrallisuuden kannalta *man*-kerronnan oleellisin merkitys ilmenee kuitenkin siinä, kuinka kyseinen kerronnan muoto tematisoi sen ikävaiheen, joka etenkin romaanin alkupuolella kyseisen menneisyyden kertomuksen keskiössä on. Osaltaanhan siinä seurataan ihmisyksilön tulemista osaksi kielellistettyä maailmaa ja kieltä käyttävää yhteisöä. Jo *Oron brorin* avausluvussa henkilökerroja toteaa olleensa "kieletön", "aito" ja "puhdas" perheen muuttaessa. Benvenisteä (1971: 226) mukaillen voidaan sanoa, ettei tämän "suloisen lihakimpaleen" minuuus – se, mikä voisi sanoa *minä* – ole vielä valmis, eikä hänellä etenkään *man*-muotoisen kertomuksen alkupuolella ole edes kieltä sanoa sitä. Varttuvan lapsen "keskeneräisyyteen" ja "tietämättömyyteen" viitataan myös romaanin lopulla varsin eriskummallisen ja epäilemättä epäluonnollisen hahmon, *orodjuretin*, päästessä ääneen:

Mina ärade damer å herrar! Jamen kära vänner! Tillåt en annan å få ren stora äran å presentera se! Haja att i ungen växte man till se! Ja, som *backgroundvojs* till ungens drömmar asså. [...] Förstås, i början kunde man tugga lite som man ville – ungen var ju så ofärdi å omedveten å man kunde till å me smita ut om nåtterna utan att de märkets. De skulle ju fasiken dröja år innan ungen haja att de va Ja va.
(OB: 123.)

Orodjuret, tämä nimeään myöten epäluonnolliseksi ja oudoksi osoittautuva kertojahahmo⁶⁹, ottaa tehtäväkseen selittää romaanin päähenkilön lapsuusmuistoja "rakkaille ystävilleen". Kuka tai mikä on tämä kutakuinkin "pennun unien taustääneksi" esittäytyvä eriskummallinen hahmo? Kirjailija ja kirjallisuuskriitikko Malte Persson on esittänyt, että kyseessä on kissa, "päähenkilön sielu" (Persson 2004). Kenties sielu tässä yhteydessä todellakin on kuvaavan ja käyttökelpoinen luonnehdinta. Näkisin, että kyseessä on omanlaisensa linkki menneisyyden lapsen ja nykyhetken aikuisen miehen välillä, se mikä heille on yhteistä, mikä heissä on vakaata ja muuttumatonta, eräänlainen synteesi näistä kahdesta. Orodjuret on epäilemättä varttuneempi ja kypsempi kuin *man*-lukujen päähenkilö; olento kykenee tarkastelemaan pikkuveljeä ulkopuolelta sekä kommentoimaan ja selittämään tämän tekemisiä. Samalla hän, tai se, kuitenkin poikkeaa etenkin diskurssissaan huomiota herättävällä tavalla romaanin epäröivästä, pidättyväisestä ja lähinnä kirjakielessä pitäytyvästä henkilökertojasta.

Kerronnan persoonamuotoa katsottaessa ei ole yksiselitteistä, tuleeko orodjuret lähemmäs nuorempaa (*man*) vai vanhempaa (*jag*) versiota päähenkilöstä. Yksikön ensimmäisen persoonan käyttö viittaa päähenkilön persoonan ja minuuden kehittymiseen, mutta oleellista yhtäältä on, että orodjuret viittaa paitsi menneisyyden tapahtumia selittäessään nuoreen päähenkilöön myös itseensä *man*-pronominilla. Osin tämän takia toisaalta merkittävää on tapa, jolla jaksossa hyödynnetään monikon ensimmäistä persoonaa *vi*:

⁶⁹ "Orodjuret"-uudismuodosteesta voidaan erottaa leimallisesti epäluonnollinen *odjur*, 'hirvuolento', 'hirmiö', 'peto'; tällöin jäljelle jäävä osa *or* pitäneen ymmärtää enemmän epämiellyttävänä kuin epäluonnollisena, *or* merkitsee näet 'juustopunkkia'. Tosiasiassa "orodjuret" muodostunee kuitenkin sanoista *oro* ja *djur*.

Om vi nu kan lugna ned oss å så kan man kanske få säga sitt...
 Jaså! Ni vill inte höra?
 Nähä, då skiter vi it.
 Ja, man skante behöva stå här å fjäska i onödan.
 (OB: 124.)

Menneisyyden *man* on edelleen erottamaton osa henkilökertojaa ("Nåja, som Ni ser står man ju framför Er i dag"; OB: 128), joten hän ei ole vain yksikkö, *jag*, vaan pikemminkin monikko, *vi*, jota menneisyyden kaikki *minät*, muisti aikuinen kertoja näitä tai ei, muokkaavat ja rakentavat.

Mikäli luentani osuu edes lähelle oikeaa, orodjuret-jaksossa korostuu se, kuinka kauan romaanin päähenkilön persoonan ja minuuden kehittyminen kestää ja kuinka monimutkainen konstruktio minuus on. Samalla voidaan tietenkin kysyä, onko minuus koskaan täysin valmis vai onko sen muodostuminen syntymästä kuolemaan kestävä prosessi. Kuinka vain, *Oron brorin* orodjuret on epäilemättä tärkeä temaattinen elementti ja tätä kautta ennemmin epäluonnonton kuin suoranaisen epäluonnollinen hahmo.

Vaikka *Oron brorin* henkilökertoja romaanin alussa epäileekin omia syitänsä lähteä matkalle, sillä epäilemättä on suurempi merkitys nimenomaan hänelle itselleen kuin isoveljelle. Romaanin omaelämäkerrallisen tematiikan kannalta oleellinen on myös aikamuoto, tai paremminkin aikamuodot, joissa kerronta tapahtuu: ensimmäisessä persoonassa kerrotut luvut on kerrottu konventionaaliseen tapaan mennessä aikamuodossa, kun taas *man*-luvuissa aikamuoto on pääasiallisesti preesens. Etenkin romaanin ensimmäisten *man*-muotoisten lukujen keskiössä on yhtäältä se, kuinka lapsi oppii kielen, kielellistää ympäröivää maailmaa ja kielen avulla alkaa ymmärtää sitä. Näin ollen preesens kerronnan aikamuotona on varsin motivoitu valinta: verbin preesensmuoto on verbin infinitiivin jälkeen ensimmäinen verbimuoto, jonka ruotsia äidinkielenään puhuva lapsi oppii (Jörgensen 1995: 113). Sjölinin esikoisromaanissa kerronnan aikamuoto preesens ja persoonamuoto – mikäli *man*-pronominin yhteydessä varsinaisesta persoonamuodosta voidaan puhua – yhdessä luovat vaikutelman siitä, kuin juuri paluu vanhoihin kotimaisemiin tuottaisi pikkuveljen muistot. Etäisesti tutut maisemat saavat hänet muistelemaan lapsuuttaan, tuomaan sen osaksi omaa nykyisyyttään; on kuin hän kävisi muistojaan ja menneisyyttään nyt läpi ensimmäistä kertaa, kuin hän jopa konkreettisesti (uudelleen)eläisi niitä. Tämä ilmenee esimerkiksi siitä, kuinka varhaisemmat tapahtumat heijastuvat kertomuksen nykyhetkeen.

Yksi tämänkaltaisista tilanteista on se, kun aikuinen kertoja romaanin loppupuolella kierrellessään vanhalla kotipihallaan tarttuu vesiletkun hanaan. Hetki, jolloin hänelle konkretisoituu hänen omien käsiensä (ja sen myötä hänen itsensä) kasvaminen, palautuu siihen hetkeen lapsuudessa, kun hän on ensimmäisiä kertoja ollut itsenäisesti tutustumassa ympäristöönsä ja ottamassa maailmaa haltuunsa sekä konkreettisesti että kielellisesti:

[D]et första man får syn på är en massa gröna händer.
 [--]
 De är ju som flera ansikten stora!
 Alldeles mörkgröna och med röda tjocka armar.

Man går fram till dem och lyfter i deras skrynkliga kanter och man skrattar för att de är så stora och guppar så lustigt när man släpper dem ur sin hand.

De är ju gigantiska!

Jättelika!

Överlycklig går man rätt in och hämtar den största armen som man knäcker av och släpar ur på gräset. Man släpper ned den med en duns, lägger sig på mage och tar en rejäl tugga i köttet.

[--]

Och då vet man vad det är för ena armar de där [--].

"Barber, bararber, barbar, raparb, bararb rabarber."

(OB: 42-43.)

[N]är jag nu böjde mig ned för att vrida igång kranen försvann den helt och hållet inuti min höger hand.

Jag avbröt mig, höll ut händerna i solskenet, i midjehöjd. Fukten i dem glimmade; ja det verkligen dröp om dem.

De kändes gigantiska.

De var ju jättelika!

I chocken av att äntligen förstå varför brast jag ut i ett gapflabb. [--] Plötsligt mindes jag! Jag mindes allt!

(OB: 115-116.)

Ensimmäisessä sitaatissa luvusta nimeltä "Tomt" pieni pikkuveli on lähtenyt aamulla aikaisin tutkimaan kotipihaansa. Pihalla kierrellessään hän huomaa raparperipenkin. Raparperit lehtineen ovat jotain, jolle pikkuveljellä ei vielä ole sanaa. Ne näyttäytyvät hänelle valtavana tummanvihreinä käsinä ja paksuina punaisina käsivarsina: "De är ju gigantiska! Jättelika!" (OB: 43.)

"Tomt" on oleellinen luku romaanin kokonaistematiikan kannalta. Voidaan sanoa, että romaanissa tarkastellaan yhtäältä sitä, kuinka kieli "luo" ihmisen, kuinka ihminen muodostaa oman persoonansa kielen ja sanojen kautta, toisaalta sitä, kuinka ihminen kielellisesti ymmärtää maailmaa ja ottaa sitä haltuun. Juuri tämä kiteytyy kyseisessä luvussa, erityisesti sen monitulkitteisessa nimessä "Tomt". Ilmeisimmillään luvun nimi viittaa tonttiin, jota nuori päähenkilö tutkii. Sana *tomt* voidaan kuitenkin tulkita myös kongruenssisääntöjen mukaan taipuneeksi muodoksi adjektiivista *tom*, jolloin pääsanaksi voidaan olettaa vaikkapa *ett barn*. Luvun keskiössä on näin ollen "ett tomt barn", yhtäältä kielellisesti vielä "tyhjä" (tai vajavainen) lapsi, toisaalta lapsi, josta huokuu tunne merkityksettömyydestä, sisällöttömyydestä ja sivullisuudesta.⁷⁰

Jälkimmäisessä katkelmassa, kertomuksen nyt-hetkessä, pikkuveli lähtee vanhan kotitalon löydyttyä samaan tapaan kiertelemään tonttia. Huomatessaan vettä tiputtavan puutarhaletkun hän tarttuu hanaan kääntääkseen sen kiinni. Hana katoaa hänen käteensä ja hämmästyneenä pikkuveli katsoo käsiään: "De kändes gigantiska. De var ju jättelika!" Havainto järkyttää pikkuveljeä, aivan kuin hän vasta tässä vaiheessa todella huomaisi kasvaneensa aikuiseksi. Siinä samassa hän "ymmärtää" ja "muistaa" kaiken. Epävarmojen ja fragmentaaris-

⁷⁰ *Oron brorin* lähes poikkeuksetta monimerkityksiset lukujen otsikot ovat muutoinkin huomionarvoisia. Toisena esimerkkinä voisin mainita romaanin nykyhetkeen sijoituvan luvun "Kramas". Kyseisessä luvussa tulee esille etenkin veljesten huomattavan ristiriitainen suhde, joka myös kiteytyy luvun nimessä: sanalla *kramas* on sävyltään huomattavasti poikkeavat merkitykset 'halata', 'kaulailla' ja 'puristaa'.

ten muistojen tilalle nousee varmoja ja epäämättömiä tapahtumia ja yksityiskohtia kertojan nuoruudesta.

Martin Löschnigg näkee useissa omaelämäkertateorioissa vallitsevaa dualistista ajattelutapaa (tekstin subjektin jakautuminen kertovaan ja kokevaan *minään*) relevantimpana omaelämäkerrallisen kerronta-aktin kokemuksellisen puolen painottamisen. Hänen mukaansa omaelämäkerrallisessa kerronnassa on ensisijaisesti kyse tiettyjen menneisyyden tapahtumien kokemuksellisesta ”uudelleen elämisestä” ja tätä kautta oman identiteetin rakentamisesta. (Löschnigg 2010: 257, 259.) Sjölinin esikoisromaanissa tiettyjen tapahtumien uusiutuminen tai toistuminen on mahdollista palauttaa kertojan haluun yhtäältä ymmärtää menneisyyttä ja sitä kautta omaa nykyistä itseään, toisaalta haluun vakuuttua siitä, että ainakin kertojalle itselleen muistot ovat ”totta”, vaikka ne olisivatkin ”vain kertomuksia”, kuten hän romaanin alussa toteaa.

Menneisyys, muistot ja kertomukset muodostavat sinänsä mielenkiintoisen vyyhdin. Oma olemassaolomme hahmottuu osaltaan suhteessa aikaan. Voimme elää ainoastaan tässä hetkessä ja samalla aika kuluu jatkuvasti eteenpäin. Ajan kulumisen puhuu sen puolesta, että jokaista nyt-hetkeä edeltää varhaisempi aika, menneisyys. Barret J. Mandel on kuitenkin esittänyt jokseenkin provokatiiviseen tapaan, ettei sellaista kuin menneisyys varsinaisesti ole olemassa. Se, minkä koemme menneisyytenä, on illuusio, jonka oma aktiivinen mentaalinen toimintamme, muistelu, on tuottanut. (Mandel 1980: 63.) Menneisyys voidaan tuoda osaksi nykyhetkeä ainoastaan verbalisoimalla ja kerronnallistamalla se mutta samalla se vaikuttaa kaiken toimintamme taustalla. Yhtäältä mennyttä voidaan tarkastella ja ymmärtää ainoastaan tämän hetken näkökulmasta, toisaalta tätä hetkeä on mahdollista ymmärtää yksinomaan tiedostamalla ja tuntemalla oma menneisyytensä (vrt. Löschnigg 2010: 268–269).

Menneisyyden kerronnallistaminen johtaa väistämättä siihen, että muistot ja sitä myötä menneisyys sinänsä on subjektiivisesti väritynyttä. Eri yksilöt ovat saattaneet kokea saman tilanteen aivan eri tavoin. Puhtaan objektiivista näkökulmaa menneisyyteen, eteenkään omaan menneisyyteemme, emme siis voi saavuttaa ja näin ollen menneisyys ja muistot ovat aina joissain määrin ”vääristyneitä”. Subjektiivisuus ei kuitenkaan takaa sitä, että menneisyyden kohtaaminen kertomusten tai muistojen muodossa olisi miellyttävä kokemus. ”Det är farligt när minnet stämmer” (OB: 7), *Oron brorin* kertoja aloittaa tarinansa – toisinaan omat muistot ja kokemukset voivat vastata todellisuutta pelottavan tarkasti.

Man- tai vastaavassa muodossa tapahtuvalla kerronnalla on siis epäilemättä potentiaalia omaelämäkerrallisessa kontekstissa. Sjölinin *Oron bror* voitaneen kuitenkin lukea ainutlaatuiseksi tapaukseksi, sillä jo yleisesti ottaen kerrontamuoto on sekä Monika Fludernikin että Brian Richardsonin mukaan ylen harvinainen. Fludernik on *Towards a 'Natural' Narratology*ssa listannut kourallisen teoksia, joissa päähenkilöön viitataan persoonattomalla, passiivisella ja / tai yleistävällä indefiniittipronominilla, eikä Richardson *Unnatural Voices* -teoksessaan juuri tuota listaa kasvata. (Fludernik 1996: 233–235; Richardson 2006: 14.) Sen sijaan Daniel Sjölin vaikuttaa olevan viehätynyt kerrontamuodosta: hän on hyödyntänyt sitä

verrattain johdonmukaisesti viimeisimmissä novelleissaan ”Osynliga händer” (2010) ja ”Alla vill bara gå hem” (2014). Myös Lotta Lotassin romaani *Den vita jorden* (2007) on kerrottu huomattavilta osin *man*-muodossa.

Oletan kuitenkin, ettei miltään kielialueelta, jolla on vastineensa skandinaavisten kielten *man*-konstruktiolle, löydy kaunokirjallista teosta, jossa vastavaa rakennetta *ei* käytettäisi lainkaan. Onhan kyseinen rakenne merkittävä ja luonnollinen osa näitä kieliä ja kielenkäyttöä, minkä lisäksi, ainakin skandinaavissa kielissä, rakenteet noudattelevat pääpiirteittäin samaa logiikkaa. Otan tässä esimerkiksi Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanin, jossa esiintyy huomattavan mielenkiintoisia luonnollisia ja luontevia *man*-rakenteita. Nämä ovat huomionarvoisia, vaikka *man*-pronominilla ei viitatakaan yksinomaan ja johdonmukaisesti romaanin henkilökertojaan. Esitänkin, että myös näinkin luonnollisessa diskurssissa esiintyessään niin itse pronominilla kuin sen ja persoonallisten pronominien vastavuoroisella hyödyntämisellä voi olla merkittävä temaattinen ja tulkinnallinen potentiaali.

Kertoessaan lähinnä neuroottiselta vaikuttavan isänsä päivästä toiseen samanlaisena toistuvasta päiväohjelmasta, henkilökertoja sivuaa myös omaa osaansa näissä rituaaleissa:

Når jeg åbnede en skuffe i skænken for at tage bestikker frem, var [far] straks over **en** og sprugte ”hvad vil du?” Han rystede på hovedet og fortalte, hvad **man** skulle gøre og hvordan.[--]
 Bare det at bevæge sig var en kamp mod guderne. Han sagte ”forsigtig” og standse-
de en, for **man** kom i gang, og hvis **man** sprugte ham noget – det var lige meget hvad –
 svarede han nej. Det værste han vidste, var træk. Han råbte ”luk døren”, når **man**
 åbnede den, og når **man** lukkede den efter sig, bad han en om at gøre det igen og ordentligt.
 (DBBD: 40.)⁷¹

Isän mielestä Knud tekee kaiken väärin, tai ainakin kaiken voisi tehdä pareminkin. Kenties lähinnä sairaaloinen pikkutarkkuus ja säntillisyydet ovat isän lapsuudesta nousevia persoonan piirteitä, mutta pikkuasioista huomauttelu viittaa myös isän ja pojan hankalaan suhteeseen, joka kärjistyy ja konkretisoituu romaanin lopussa kertojan äidin kuoltua kotonaan. Aikuistunut kertoja yrittää hoitaa käytännön asioita vainajan poiskuljetuksesta hautajaisiin mutta isä ei muuta tee kuin valita ja vastusta kaikkea, mitä hän tekee tai ehdottaa.

Mikäli kertojan ja isän välillä on kitkaa, kertojan ja tämän saksalaisen äidin suhde on puolestaan ollut läheinen ja kiinteä. Kertoessaan päivittäisistä kaupassa käynneistä, jolloin äiti ja poika ovat saaneet kokea muiden kaupunkilaisten halveksinnan ja syrjinnän, kertoja toteaa paljon puhuvasti: ”Vi var de eneste mennesker i verden, mor holdt mit liv i sine hænder, og jeg holdt hendes [--]”

⁷¹ ”’Mitä etsit?’ isä tivasi olkapääni takaa, kun käännyn astiakaapille. Hän pudisteli päätään, neuvoi ja naputti. [–] / Kotona ei voinut liikahtakaan tuntematta uhmaavansa asioiden oikeaa järjestystä. ’Tsot-tсот’, isä jarrutteli jo ennen kuin olin päässyt tekemisen alkuun, ja jos ehdotin jotakin uutta, mitä tahansa, tiesin vastauksen ennalta: ’Ei’. Isä hermostui erityisesti vedosta. ’Ovi kiinni!’ hän patisti kun huoneeseen vain kurkistikin, ja vaikka poistuessaan olisi vetänyt oven kiinni perässään, se täytyi sulkea uudestaan, tiukemmin.” (Romer 2008: 37.)

(DBBD: 23)⁷². Tätä kohtausta käsittelen perusteellisemmin luvussa 7. Toinen, tässä yhteydessä huomionarvoinen, heidän jakamansa kokemus on kypsyyskoe, jonka kertoja joutui suorittamaan ennen kuin saattoi aloittaa koulunkäynnin Tanskassa:

Til skoletesten blev det avgjort, om **man** var mogen til at starte i første klasse – forældrene stod langs med væggene og kiggede på. **Jeg** stod ved pulten mellem **de andre børn** og så over mor, hun strålede og var glad og vinkede. [--][J]eg bestod ikke. Det var ikke vindretningen, der fejlede noget, men jeg havde tegnet det tyske flag[.] (DBBD: 106.)⁷³

Toisin kuin edellisessä esimerkissä, tässä *man*-pronominia ei missään tapauksessa käytetä korvaamaan ensimmäisen persoonan pronominia. Toki tällainenkin luenta voidaan tehdä, ja tähän tapaan kyseinen kohta on myös romaanin suomennoksessa käännetty. Kyseisen jakson tulkinnan kannalta ratkaisu on kuitenkin epäilemättä epäedullinen. Pronomini tulee tässä tapauksessa ymmärtää sen geneerisessä merkityksessä viittamassa laajempaan joukkoon, toisin sanoen pronominia käytetään korostamaan kypsyyskoe-käytännön tavallisuutta 1960-luvun tanskalaisissa kouluissa (vrt. Fludernik 1996: 234). Mikä tekee tästä tapauksesta erityisen, on se, ettei henkilökertoja sisällytä itseään *man*-pronominin viittauskohteen piiriin, vaan lukee itsensä kuulumattomaksi lapsijoukkoon, johon se viittaa. Knud osallistuu kokeeseen kuten kaikki muutkin tanskalaislapset, mutta perhetaustansa vuoksi hän ei kuitenkaan ole kuin muut. Lasten saama tehtävä on helppo: heidän on täydennettävä saamansa kuva piirtämällä kuvaan tuulessa liehuva lippu, tuulen suunta on merkitty nuolella. Knud reputtaa, ei siksi, että olisi piirtänyt lipun väärin, vaan siksi, että hän piirsi Saksan punamustakeltaisen lipun tanskalaisen Dannebrogin sijaan.

Näennäisen pieni erehdys johtaa siihen, että Knudin koulunkäynnin aloitus siirtyy vuodelle. Myöhemmin hän on luullut aloittaneensa koulun ”mutta paikka olikin rangaistuslaitos” (Romer 2008: 133), jossa eräät asiat korostuivat yli muiden: ”I det store hele gik undervisningen ud på at sidde stille og tale dem efter munden [--] og **det vigtigste var fædrelandskærlighed og tyskerhad**. Der blev prædikeret 1864 og Dybbøl Mølle i historie – alting blev set i lyset af krigen [--].” (DBBD: 142.)⁷⁴ Tanskan ja Saksan yhteistä historiaa ovat leimanneet sodat ja rajakiistat.⁷⁵ Niitä vuosikymmeniä, joihin Romerin romaani pääasiassa

⁷² ”Me olimme ainoat ihmiset maailmassa, minun elämäni äidin kädessä ja äidin elämä minun kädessäni [--]” (Romer 2008: 20).

⁷³ ”Kypsyyskokeessa selviäisi, saisinko aloittaa koulun. Istuin pulpetissa toisten lasten joukossa kurkkien äitiä, joka vilkutteli iloisesti seinänvierustalta, missä hän ja muut vanhemmat seurasivat koetta. [--] Minut hylättiin, vaikka kuvasin liehumisen ihan oikein. Piirsin Saksan lipun, eikä sitä hyväksytty.” (Romer 2008: 99.)

⁷⁴ ”Oppilaiden kuului kyseenalaistamatta toistaa asioita [--] ja sisäistää isänmaanrakkaus ja saksalaisviha. Opettaja saarnasi vuodesta 1864, jolloin saksalaisvaltiot hyökkäsivät Tanskaan, ja tanskalaisten urheasta puolustautumisesta Dybbøllissä. Siitä eteenpäin kaikki nähtiin toisen maailmansodan valossa.” (Romer 2008: 134.)

⁷⁵ Vuonna 1864 käydystä toisesta Saksan-Tanskan sodasta, johon sitaatissa viitataan, tuli vuonna 2014 kuluneeksi 150 vuotta. Saksalaisten voittoon päättynyt noin viisi kuukautta kestänyt sota vaikutti merkittävästi Tanskan tulevaisuuteen potentiaalisen suurvaltana. Tuoreen näkökulman sodan tapahtumiin tarjoaa vuonna 2014 val-

on keskittynyt, leimaa muisto toisen maailmansodan aikaisesta saksalaismiehi-tyksestä. Kaikki saksalaiset, myös kertojan äiti, leimataan natseiksi. Koska perheen piirissä ei juuri ole puhuttu suvun menneisyydestä, kertojan on ollut helppo uskoa sitä, mitä kaupungilla on puhuttu:

Jeg troede i årevis, at de havde ret, og mor var nazist, og jeg skammede mig og forsvarede hende, men det passede ikke. Mor var blevet dekoreret af General Raegener – det var efter krigen – og hun fik det for at have reddet hundreder af tyske soldater fra russisk deportation. Det var onkel Helmut, som fortalte det. (DBBD: 156.)⁷⁶

Knud puolestaan, huolimatta tanskalaisesta isästään ja siitä, että perhe asuu tanskassa, ei puoliksi saksalaisena ole sen enempää kuin ”tyskersvin”, ”saksalaissika”. Hyvin samanlaisia aiheita, saksalaisia sukujuuria ja saksalaisten sukulaisten toimia toisessa maailmansodassa, käsittelee myös toinen tanskalainen Julia Butschkow romaanissaan *Apropos Opa* (2009). Romaani alkaa kertojan saksalaisen isoisän, Opan, kuolemasta. Tämän jälkeen, oltuaan muun muassa yhteydessä serkkuunsa, kertojalle alkaa selvitä isoisän, sotilasarvoltaan SS-Obersturmbannführer, rooli yhtenä holokaustin liikkeellepanevista voimista:

Jeg har aldrig skænket det særlig mange tanker, hvad Opa foretog sig under krigen, og jeg har med sikkerhed aldrig forestillet mig det på den måde før: at jeg er barnebarn af en inkarneret nazist. (Butschkow 2009: 65.)⁷⁷

Det føles ikke rart, at folk kan se mig sidde her.
Tænk, hvis de vidste, hvad min farfar foretog sig under krigen.
Hvis de vidste, jeg er barnebarn af en nazist.
[--]
Jeg sidder og ser ud i luften, fuld af skam.
Over at være min farfars barnebarn.
At bære Opas efternavn.
(Butschkow 2009: 177.)⁷⁸

Sekä Romerin että Butschkowiin romaaneissa perhetausta ja siitä selviävät asiat vaikuttavat oleellisesti siihen, miten muut kohtelevat heitä ja heidän perhettään tai miten kertoja olettaa muiden suhtautuvan häneen, sekä siihen, miten kertoja itse määrittää itsensä ja perheensä. Edellä analysoimani katkelma Romerin romaanista näyttää, kuinka persoonallisen ja persoonattoman ja passiivisen pronominin rinnakkainen käyttö kerrottaessa esimerkiksi koulunkäynnin aloitta-

mistunut Ole Bornedalin käsikirjoittama ja ohjaama, Suomessakin tammi-maaliskuussa 2015 nähty kahdeksanosainen eppinen draamasarja *1864*.

⁷⁶ ”Monet vuodet uskoin pilkkahuutoja, uskoin että äiti oli natsi, häpesin ja puolustin häntä, mutta elin väärässä luulossa. Äiti oli saanut kunniamerkkinsä tunnustukseksi urheudesta, sillä hän oli pelastanut satoja saksalaissohilaita Neuvostoliiton sota-vankeudesta. Tämän kuulin Helmut-sedältä[.]” (Romer 2008: 147.)

⁷⁷ ”En ole koskaan suonut montakaan ajatusta sille, mitä Opa teki sodan aikana, enkä taatusti ole koskaan ajatellut asiaa tältä kannalta: että olen vannoutuneen *natsin* lapsenlapsi.”

⁷⁸ ”Ei tunnu hyvältä, että ihmiset voivat nähdä minut istumassa täällä. / Ajatella, jos he tietäisivät, mitä isoisäni teki sodan aikana. / Jos he tietäisivät, että olin *natsin* lapsenlapsi. / [--] / Istun ja katson tyhjyyteen, häveten. / Sitä, että olen isoisäni lapsenlapsi. / Sitä, että kannan Opan sukunimeä.”

mista edeltävästä kokeesta konkretisoi ja kärjistää diskurssin tasolla yhden Romerin romaanin keskeisistä teemoista: joukon ("man", "de andre børn") ja yksilön ("jeg") välisen eron ja jännitteen, kertojan ja tämän perheen sivullisuuden.

4.3 Aidot oudot ja epäaidot vähemmän oudot kerrontamuodot omaelämäkerrallisessa kerronnassa

Fludernikin mukaan sekä toisessa persoonassa että epäpersoonallisissa muodoissa tapahtuva kerronta on mahdollista luonnollistua KOKEMUKSELLISUUDEN kehyyksen kautta. Tällaiset kertomukset eivät useinkaan jäsenny loogisen juonen ja tapahtumaketjujen kautta, sillä ne eivät välttämättä esitä suoranaista toimintaa, vaan välittäessään henkilöihahmon ajatuksia, tunteita ja toiminnan motiiveja ne ankkuroituvat suoraan inhimilliseen kokemukseen. (Fludernik 1996: 46, 232.) Osaltaan tämä motivoi kerrontamuotojen hyödyntämistä omaelämäkerrallisessa kontekstissa. Fludernikin esittämä lähestymistapa auttaa jäsentämään myös ennen muuta Sjölinin romaanien kerrontaa. Täydellisen tyydyttävä ja kaikenkattava se ei kuitenkaan ole. Ensinnäkin *man*-muotoisen kerronnan luonnollistettavuus KOKEMUKSELLISUUDEN kehyyksessä perustuu oletukselle, että *man*-muotoa käytetään ensimmäisen tai toisen persoonan sijaan. Oletusta voitaisiin epäilemättä soveltaa *Oron broriin* mutta tematiikka huomioon ottaen en näe sen tekevän oikeutta romaanille. *Världens sista roman* puolestaan problematisoi ajatuksen kokemuksen välittämisestä. Kyllä, romaanista epäilemättä välittyy inhimillinen kokemuksellisuus kaikessa epäloogisuudessaan ja ajoittaisessa järjettömyydessään, mutta keneen (tai mihin) tämä kokemuksellisuus liittyy – ja miksi sillä on merkitystä?

Etenkin luvun 4.2 alkupuolella käsittelemäni tekstit ovat esimerkkejä siitä, kuinka lähtökohtaisesti epäluonnollisena pidetty toisen persoonan kerronta on mahdollista asettaa varsin vaivattomasti luonnollisen kommunikaatiotilanteen muottiin. Näissä tapauksissa toisistaan voidaan erottaa puhuja ja vastaanottaja, olkoonkin, että esimerkiksi Heivollin ja Ågrenin romaaneissa kyseessä on sama entiteetti. Tämä kuitenkin vain korostaa luonnollisen puhetilanteen subjektin jakautunutta luonnetta, sitä, että subjekti on aina vastavuoroisesti sekä *minä* että *sinä*. Kenties tässä on myös yksi syy sille, miksi Richardson on sulkenut tietyt kerrontamuodot aidon toisen persoonan kerronnan ulkopuolelle: vaikka toinen persoona olisikin kerronnassa johdonmukaisesti hyödynnetty ja sitä hallitseva persoonamuoto, kerrontatilanne on mahdollista luonnollistaa ja palauttaa luonnollisiin kommunikaatiotilanteisiin, mikäli kerronnassa voidaan vähintäänkin implisiittisellä tasolla olettaa olevan läsnä kertova *minä*.

Tämänkaltaisia niin sanotusti luonnollisia toisen persoonan kerronnan muotoja ei kuitenkaan tulisi sulkea pois kerrontamuotoa koskevista teoreettisoinneista, sillä usein niissäkin on piirteitä ilmeisen epäluonnollisista toisen persoonan kerronnan muodoista tai vaihtoehtoisesti ne venyttävät ja koettele-

vat esimerkiksi Richardsonin muotoilemien kategorioiden rajoja. Ågren esimerkiksi kyseenalaistaa Richardsonin toisen persoonan kerronnan muodoille määrittelemät aikamuodot hyödyntämällä sekä mennyttä että nykyhetken aikamuotoa verrattain konventionaaliseen tapaan: kerronta tapahtuu pääasiassa menneessä aikamuodossa, presens toimii tapahtumia dramatisoivana tehokeinona. Lyra Ekström Lindbäckin esikoisromaani on puolestaan tapaus, jonka kerronta ei yksiselitteisesti ja selkeästi Richardsonin erittelemää toisen persoonan kerrontaa mutta joka ei asetu muihinkaan Richardsonin mainitsemiin kerronnan muotoihin, joissa toisen persoonan pronominia hyödynnetään. Enemmän Ekström Lindbäckin romaani yhdistää nämä erilaiset kerrontamuodot.

Reaalimaailman diskursseissa toisessa persoonassa tapahtuva kerronta ei ole niin poikkeuksellista, kuin sen epäluonnollisuutta painottavissa teoretisoinneissa on annettu ymmärtää. Epäluonnolliseksi kerrontamuoto muuttuu nimenomaan fiktiivisen kerronnan keinona erkaantuessaan sekä toisen persoonan pronominin lingvistiksestä merkityksestä että tosimaailman kommunikaatiotilanteen muodostamasta mallista ja vastustaessaan klassisen narratologian kategorisointeja. Sjölinin *Världens sista roman* on kaikesta vaikeaselkoisuudestaan huolimatta, tai kenties juuri sen takia, hyvä ja varsin konkreettinen esimerkki siitä, kuinka toisen persoonan kerronta hämärtää ja häivyttää eroa kertovan ja kerrotun (tai kokevan) subjektin välillä. Osaltaan tähän perustuu myös kerrontamuodon merkitys omaelämäkerrallisen kerronnan keinona.

Aluksi selkeältä vaikuttava pronominin ja sen referentin suhde hämärtyy ja muuttuu monitulkintaisemmaksi Sjölinin romaanissa kerrotun tarinan kehityksessä. Mitä pidemmälle toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa edetään, sitä tulkinnanvaraisempaa on se, kehen tai mihin toisen persoonan pronominilla viitataan. Loppujen lopuksi ne kokemukset ja tunteet, jotka toisen persoonan hahmo on käynyt läpi, on mahdollista palauttaa todelliseen tekijään ja hänen motiiveihinsa kirjoittaa kyseinen romaani; voidaan ajatella, että Sjölinin romaanissa ensimmäinen ja toinen persoona siis ikään kuin sulautuvat yhteen. Ågrenin *Sårad* on puolestaan esimerkki toista persoona hyödyntävästä omaelämäkerrallisesta romaanista, jossa toinen persoona vertautuu omaelämäkerralliseen kolmanteen persoonaan toimien etäännyttävänä ja erottavana kerronnan keinona. Vaikka Lejeune onkin kirjoittanut, että itsestä puhuminen kolmannessa persoonassa on tulkittavissa joko omahyväisyyden tai nöyryyden osoitukseksi (Lejeune 1989: 6), toisen persoonan käytön ja suoran, itselle kohdistetun puhutelmun kautta kerrontaan syntyy helposti tätäkin voimakkaampi moralisoiva, jopa syyttävä sävy. Vaikka kertova *minä* olisikin tekstissä eksplisiittisesti läsnä, kertovaa ja kokevaa subjektia ei voida erottaa toisistaan, niin kuin ei useinkaan voida tehdä myöskään leimallisen epäluonnollisessa toisen persoonan kerronnassa.

Toisen persoonan kerronnan tyypeissä, jotka olen varsin pelkistetysti jakanut luonnolliseen ja epäluonnolliseen, pronominin keskinäinen suhde ja vuorovaikutus palautuvat persoonapronominien lingvistisiin merkityksiin ja tehtäviin kommunikaatiotilanteessa. Kerronnan eri muodot korostavat ensimmäisen ja toisen persoonan välistä riippuvuus- ja vuorovaikutussuhdetta: ilman

toista persoonaa ei voi myöskään olla ensimmäistä persoonaa – ja päinvastoin, *minä* määrittäytyy aina suhteessa johonkuhun toiseen, *sinään*. Hieman toisesta näkökulmasta, kuten Fludernik on kirjoittanut, kun toisen persoonan pronomini ymmärretään sen geneerisessä merkityksessä ”kuka tahansa”, tähän joukkoon lukeutuu myös aina mahdollisesti *minä* (Fludernik 2011: 106).

Sen sijaan indefiniittimuodossa tapahtuva kerronta muistuttaa omaelämäkerrallisen kerronnan keinona monella tapaa konventionaalista kolmannen persoonan käyttöä vastaavassa asemassa. Se toimii ennen kaikkea keinona etäännyttää parhaimmillaan vuosikymmenten takainen itse kerronnan hetken nykyminästä. Skandinaavisten kielten *man*-pronominille (ja muiden kielten vastaaville pronomineille) ominaista on tietty persoonattomuus, minkä johdosta sen käyttäminen kolmannen persoonan pronominin sijaan tuottaa dramaattisemman ja radikaalimman vaikutelman kerrotun tai kokevan ja kertovan itsen etäisyydestä ja erillisyydestä. Sjölinin *Oron brorissa* tätä erillisyyden vaikutelmaa tehostaa ja korostaa entisestään se, että ensimmäisissä *man*-muodossa kerrotuissa luvuissa kerronta on fokalisoitunut pienen, parivuotiaan lapsen kautta. Ensinnäkään tämä lapsi ei osaa vielä kommunikoida kielellisestä vaan replikoi esimerkiksi tyyliin ”Uuss, uss, uuus” ja ”Rom-rom” (OB: 18, 31). Toiseksi joka ikinen päivä tuo tälle lapselle mukanaan jotain uutta ja pienetkin asiat näyttävät isoina ja merkittävinä. Tätä kautta lukija kutsutaan asettumaan positioon, joka on hänelle vieras mutta samalla oudolla tavalla tuttu – tuttu siinä mielessä, että jokainen meistä on ollut lapsi, vieras, koska ”todelliset” muistot varhaisista vuosista ovat tavallisesti olemattomat ja lapsen kokemusmaailma on aikuiselle ihmiselle tavoittamaton.

Pronominia leimaavan persoonattomuuden ja Sjölinin *Oron brorin* tapauksessa näkökulman ohella kolmas *man*-muodon etäännyttävää funktiota korostava piirre on tapa, jolla pronominia käytettäessä puhuja voi sulkea itsensä pronominin tarkoitteen ulkopuolelle. Nyt viittauskohteesta tulee, aivan samalla tapaa kuin kolmannen persoonan pronominia käytettäessä, kertovan *minän* ulkopuolelta tarkastelema objekti. Samalla juuri tässä, lukeeko puhuja itsensä kuuluvaksi pronominin viittauspiiriin vai ei, piilee *man*-muotoisessa kerronnassa piilevä ristiriita ja erkaantuminen omaelämäkerrallisesta kolmannen persoonan käytöstä. Puhuja voi *man*-rakennetta käyttäessään joko lukea itsensä pronominin viittauskohteen piiriin tai jättäytyä sen ulkopuolelle. Asiasyhteys voi paljastaa, kummassa mielessä puhuja pronominia käyttää, mutta se voi jäädä myös tulkinnanvaraiseksi ja epäselväksi.

Omaelämäkerrallisessa kerronnassa *man*-kerronnan kaltainen kerronnan muoto yhtäältä korostaa kertovan subjektin ja tämän menneisyyden itsen välistä eroa, toisaalta myöntää sen väistämättömän tosiasian, etteivät menneisyys ja nykyisyys ole täysin erotettavissa toisistaan, vaan ne ovat erottamattomassa vuorovaikutuksessa. Menneisyyden *minä* rakentaa nykyhetken *minää* ja tämän *minän* käsitystä omasta itsestä. Tai kenties olisi asianmukaisempaa puhua monikossa: menneisyyden *minät*, yksilö eri ikäkausina ja eri elämäntilanteissa, rakentavat sitä, mitä *minä* on nyt. Ymmärtämällä omaa menneisyyttä, ymmärtää omaa nykyistä itseä ja päinvastoin. Ymmärtämällä sen, mitä on nyt, ymmärtää

ja huomaa menneisyyden ja menneisyydessä tehtyjen, tietoisten tai tiedostamattomien, valintojen merkityksen oman persoonan ja oman identiteetin muodostumisessa. Mitä on nyt, on seurausta kaikesta siitä mitä on ollut.

Mitä kyseiseen kerrontamuotoon yleisesti ottaen tulee, sen harvinaisuus kaunokirjallisen kerronnan keinona on periaatteessa ymmärrettävää, kaikissa kielissä ei ole esimerkiksi skandinaavisten kielten *man*-rakenteeseen vertautuvaa muotoa. Kerrontamuodon epäluonnollisuutta voidaan perustella nimenomaan sen harvinaisuudella ja epäkonventionaalisuudella mutta samalla on muistettava, että indefiniittirakenteet ovat merkittävä osa luonnollista kielenkäyttöä ja kerrontaa. Knud Romerin romaani on mainio esimerkki siitä, millainen tulkinnallinen ja temaattinen potentiaali kerrontamuodon näennäisen satunnaisella ja luonnollisella käytöllä voi olla. Johdonmukaisen *man*-muodossa tapahtuvan kerronnan epäluonnottomuus, sen samanaikainen luonnollisuus ja luonnottomuus kirjallisen kerronnan keinona, vertautuu *man*-rakenteen asemoitumiseen aktiivisen ja passiivisen, persoonallisen ja persoonattoman rakenteen välimaastoon.

Tässä luvussa käsittelemäni toisessa persoonassa ja epäpersoonallisessa *man*-muodossa tapahtuva kerronta ankkuroituu "luonnolliselta" kertomukselta odotettuun inhimilliseen kokemukseen selkeästi eritavalla kuin totunnaiset ja luonnolliset kerronnan muodot. Inhimillinen kosketuspinta tavoitetaan ennen kaikkea kertomusteorian näkökulmasta oudoin ja epäluonnollisin keinoin, mikä taasen tuo kyseiset keinot epäluonnottomuuden sfääriin. Näiden kerrontamuotojen avulla on mahdollista tavoittaa ja välittää niin sanotusti suora kokemus. Siksi niitä ei, vaikka olisivatkin marginaalisia ja epäjohdonmukaisesti hyödynnettyjä, tule etenkään omaelämäkerrallisessa kontekstissa sivuuttaa. Yleistäen hän voidaan sanoa, ettei (etenkään modernin) omaelämäkerrallisen tekstin perimmäinen tarkoitus ole kuvata yksinomaan kertojan/tekijän elämää konkreettisen tekemisen ja toiminnan kautta, vaan ennemmin tämän henkilöä mahdollisimman monipuolisesti ja -ulotteisesti. Omaelämäkerralliset tekstit ovat kokemuksellisia ja näin ollen "luonnollisia" tekstejä *per se*.

5 KERRONNAN JA KERTOMUKSEN MAAILMAN TOTEUTUMATON POTENTIAALI

5.1 Tapahtunut ja sen mahdolliset vaihtoehdot

Runousopissaan Aristoteles kirjoittaa, ettei ”historioitsija eroa runoilijasta siinä, että toinen kirjoittaa proosaa, toinen runoa [--]. Ei, ero on siinä, että toinen kuvaa tapahtunutta, toinen sitä, **mitä saattaisi tapahtua.**” Aristoteles korostaa runouden – kaunokirjallisuuden – arvoa historiankirjoitusta filosofisempänä ja vakavampana kirjoittamisen muotona, sillä ”sen kohteena ovat yleiset totuudet, kun sitä vastoin historia käsittelee yksittäistapauksia.” (Aristoteles 1998: 31.) Tässä kiteytyy myös aristoteelisen *mimesis*-käsitteen ero epäluonnollisten narratologioiden edustamasta näkemyksestä, mistä Bo Pettersson on, kuten aikaisemmin olen kirjoittanut, kyseisiä tutkijoita kritisoinut. Pettersson näkee juuri Aristoteleen näkemyksen kaunokirjallisuudentutkimuksen kontekstissa hedelmällisempänä, sillä tällöin ei korosteta yksinomaan fiktion todellisuutta jäljittelevää, vaan myös fiktion sisältävää luovaa aspektia. Mutta lisäksi on huomattava, ettei kaunokirjallisuus myöskään vain jäljittele todellisuutta tai luo (fiktivisiä) todellisuuksia. Esittäessään sen, mitä voisi olla tai mitä saattaisi tapahtua, kirjallisuus tavoittaa yhden ihmisen psyyken ja kognitiivisen toiminnan kannalta perustavanlaatuisimmista ominaisuuksista: kyvyn vaihtoehtoiseen, kontrafaktuaaliseen ajatteluun.

5.1.1 Vaihtoehtoisia käsitteitä: kontrafaktuaali ja epäkerrottu

Jo tavallisessa arkielämässä tavataan pohtia tehtyjä ja tekemättömiä valintoja – miten olisi käynyt tai mitä olisi tapahtunut, jos olisin tehnyt tai valinnut toisin. Tällainen kärjistyy etenkin elämän kriisivaiheissa ja muissa merkittävässä käännekohdissa. Esimerkiksi Knausgårdin *Min kampin* ensimmäisessä kirjassa kertoja joutuu isoveljensä kanssa kohtaamaan isänsä kuoleman. Ilman epäilystään tämä on ollut yksi kertojan elämää mullistavista tapauksista, ottaen myös huo-

mioon Karl Oven ilmeisen vaikean isäsuhteen. Isän kuolemaan liittyvät tekijät ovat kuitenkin kaikkea muuta kuin selviä. Tällaisessa tilanteessa, etenkin kun sitä muistellaan vuosien päästä, menneisyyttä ja tapahtumia halutaan ainakin yrittää ymmärtää: mitä kenties on tapahtunut tai mitä ylipäätään on voinut tapahtua, että tiettyyn tilanteeseen on päädytty. Näin tekevät myös *Min kampin* kertoja ja hänen isoveljensä, jotka aluksi ottavat isänsä kuoleman selviönä. Isä on poissa. Pian he alkavat kuitenkin epäillä, heillähän on vakuutenaan ainoastaan isoäitinsä, dementoituneen vanhuksen, sana. Mutta onko siihen luottaminen? Karl Oven veli Yngve pohtiikin:

For alt vi vet, kan han ha vært i live. Hvordan skulle farmor forstå det? Hun finner ham i sofaen, han svarer ikke når hun snakker til ham, hun ringer til Gunnar, og så kommer ambulansen, huset er fullt av leger og ambulanspersonell, de tar ham med seg på en bare og forsvinner, og det var det. Men tenk om han ikke var død? Tenk om han bare var døddrukken? Eller i en slags koma?
(MK1: 308.)⁷⁹

Vasta kun veljekset näkevät hautausmaan kappelissa arkussa makaavan isänsä, he uskovat tämän olevan peruuttamattomasti kuollut. Isän näkeminen herättää kuitenkin lisää kysymyksiä. Kun isää oltiin tultu hakemaan, hänen nenänsä oli ollut murtunut ja kasvot olivat veressä. Tämä on Karl Ovelle ja Yngvelle uutta ja muuttaa kaiken, mitä he olivat kuolemasta olettaneet. He ovat uskoneet, että vanhan alkoholistin sydän oli yksinkertaisesti pettänyt. Tai niin yksinkertaisesti kuin se on mahdollista. Ensimmäisen kirjan alussa kertoja kyllä toteaa, että ”sydämelle elämä on yksinkertaista: sydän lyö niin kauan kuin voi. Sitten se pysähtyy.” (Knausgård 2011: 7.) Sydämen pysähtyminen saa kuitenkin aikaan tapah- tumasarjan, joka muistuttaa pikemminkin hallittua kaaosta. Palaan tähän myöhemmin.

Kuinka tahansa, veljekset ovat olettaneet isänsä kuolleen enemmän tai vähemmän rauhallisesti television ääreen. Asianlaita ei siis kuitenkaan ollut näin. Kuolemaan liittyvät kysymykset jäävät ensimmäisessä kirjassa avoimiksi. Isän kuolemaan, sitä edeltäneeseen ja heti sen jälkeiseen aikaan palataan kuitenkin vielä pariin otteeseen romaanisarjan viidennen osan lopulla ja vielä kuudennes- sa osassa. Uutta informaatiota tapahtuneesta ei enää juuri saada mutta merkittävä on, kuinka erilaiset kuoleman jälkeen paljastuneet ja siihen liittyvät yksityiskohdat sekä erilaiset dokumentit sotivat toisiaan vastaan. Karl Ove ei kuitenkaan voi edelleenkään muuta kuin esittää vain vähän toisistaan poikkeavia, kaikin puolin mahdollisia hypoteeseja tapahtumien kulusta ja spekuloida niillä:

Hadde han reist seg, i smerte, og falt mot peismuren? Mot gulvet? Men i så fall, hvorfor var det ikke blod på muren eller på gulvet? Og hvordan kunne det ha seg at farmor ikke hadde sagt noe om blodet? For *noe* måtte ha hendt, han *kunne* ikke ha sov-

⁷⁹ ”Mistä sen tietää, vaikka isä olisi ollut elossa? Miten isoäiti olisi sen ymmärtänyt? Hän löytää isän kuolleena sohvalta, isä ei vastaa puhutteluun, isoäiti soittaa Gunnarille, ja sitten tulee ambulanssi, talo on täynnä lääkäreitä ja ambulanssihenkilökuntaa, he vievät isän paareilla ja häipyvät, ja se siitä. Entä jos isä ei ollutkaan kuollut? Entä jos hän olikin vain umpihumalassa? Tai jonkinlaisessa koomassa?” (Knausgård 2011: 347.)

net inn stille og rolig, ikke med alt blodet der. Hadde hun vasket det bort, og så glemte det? Hvorfor skulle hun det?
(MK1: 413.)⁸⁰

Hadde smertene vært så voldsomme at han hadde reist seg, falt mot muren i peisen, for eksempel, brukket nesen, karet seg opp i stolen, dødd og blitt funnet der? Eller hadde han knekt nesen dagen før, på en tur på byen? Eller hadde bruddet og blodet vært det som fikk hjertet til å stoppe?
Men hvor var blodet?
(MK5: 565.)⁸¹

Hvor kom blodet fra? Hadde han falt, og så reist seg opp, satt seg ned i stolen og død? Det kunne ha vært det som drepte ham, blødningen fra nesen, for han hadde forstørret hjerte, det var det eneste jeg husket fra obduksjonen. Begravelsesagenten hadde sagt at dødsfallet var alkoholrelatert.

[--]

Men det var ikke bara blod i ansiktet hans, nesen var også brukket, og hvor hadde han brukket den? Det var ikke blod noe sted i stuen, det visste jeg, der hadde jeg vasket, uansett om Gummar sa at jeg ikke hadde det. Kunne han ha vært ute, blitt slået ned, karret seg hjem og så dødd i stolen av anstrengelsen? Eller falt der inne og slat nesen i stykker mot gulvet eller kanskje peisen? Mest trolig. Men blodet?
(MK6: 1001.)⁸²

Lopulta, tehdessään kuudennessa kirjassa yhteenvetoa tapahtumista kertoja joutuu jokseenkin turhautuneena toteamaan, ettei koskaan saisi tietää, miten hänen isänsä kuoli: "[J]eg visste at jeg aldri ville få vite hvordan han døde" (MK6: 1001). Viidennen kirjan lopulla hän on kuitenkin ollut varma yhdestä asiasta: "Egentlig var det er selvmord. Han ville dø, det er jeg sikker på." (MK5: 575.)⁸³

Isän kuolemaan liittyvien spekulatioiden yhteydessä ei voida puhua varsinaisesti kontrafaktuaalisuudesta, sillä asioiden todellinen laita ei selviä; jollakin kertojan arvuutteleminen tavoista on aivan hyvin voinut käydä. Laajimmin hyväksytyyn käsitykseen mukaan kontrafaktuaalisessa, sanataarkasti "todenvastaisessa", lausumassa on kyse menneisyyden (tai nykyhetken) tapahtumien hypoteettisesta muuntelusta, jopa täydellisestä kieltämisestä tai kumoamisesta. Tätä kautta toteutunut tehdään toteutumattomaksi ja luodaan uusi

⁸⁰ "Oliko isä noussut tuskissaan ja kaatunut takan kylkeä vasten? Lattialle? Miksi takan kyljessä tai lattialla ei sitten ollut verta? Ja mistä johtui ettei isoäiti ollut sanonut mitään verestä? Jotakin oli varmasti tapahtunut, isä ei ollut voinut nukahtaa hiljaa ja rauhallisesti, ei kaiken sen veren keskelle. Oliko isoäiti pyyhkinyt veren pois ja sitten unohtanut sen? Miksi hän olisi tehnyt niin?" (Knausgård 2011: 465.)

⁸¹ "Olivatko kivut olleet niin kovia että hän oli noussut ylös, kaatunut esimerkiksi takan kylkeä vasten, murtanut nenänsä, kömpinyt tuolille, kuollut ja löytynyt siitä? Vai oliko hän murtanut nenänsä edellisenä päivänä kaupungilla? Vai olivatko murtuma ja verenvuoto saaneet sydämen pysähtymään? / Missä oli veri?" (Knausgård 2015: 633.)

⁸² "Mistä veri oli peräisin? Oliko hän kaatunut, noussut sitten ylös, istunut tuoliin ja kuollut? Kenties nenäverenvuoto oli tappanut hänet, sillä hänen sydämensä oli laajentunut. Se on ainoa asia, minkä muistan kuolinsyytutkimuksesta. Hautausseuran virkailijan mukaan alkoholilla oli tekemistä kuoleman kanssa. / [--] / Olisiko hän ulkona käydessään voinut joutua pahoinpidellyksi, raahautunut kotiin ja kuollut tuoliinsa? Tai kaatunut sisällä ja murtanut nenänsä lyötyään sen lattiaan tai takkaa vasten? Hyvin luultavaa. Mutta veri?"

⁸³ "Oikeastaan se oli itsemurha. Hän halusi kuolla, siitä olen varma." (Knausgård 2015: 645.)

vaihtoehtoinen ja mahdollinen versio tapahtuneesta. (Dannenberg 2008: 250.) Kertomuksen teoriassa kontrafaktuaali voidaan määritellä myös väljemmin miksi tahansa kertomuksen todellisuudessa aktualisoituneesta asiaintilasta poikkeavaksi skenaarioksi (Harding 2007: 272).

Kertomusteoriassa tavataan useita kontrafaktuaalisuuteen liittyviä puheenvuoroja. Dannenberg mainitsee näistä keskeisimpinä Marie-Laure Ryanin virtuaalisten maailmojen konseptin, jonka taustalla vaikuttaa filosofiasta ja modaaliologiikasta kumpuava mahdollisten maailmojen teoria⁸⁴ (Ryan 1991), Uri Margolinin henkilöahmojen erilaisia variaatioita tai versioita erittelevän typologian (Margolin 1995) sekä tutkimukseni tämän luvun teoreettisen peruskiven, Gerald Princen kehittämän *epäkerrotun* ("the disnarrated") käsitteen (Prince 1988b; 1992; 2005/2008)⁸⁵.

⁸⁴ Mahdollisten maailmojen teoria tai semantiikkaa – jota kirjallisuustieteen kontekstissa on kutsuttu myös *mahdollisten maailmojen poetiikaksi* ("possible worlds poetics"; Koskimaa 1999) – alettiin soveltaa kirjallisuudentutkimukseen 1970-luvulla (Hägg 2008: 5). Teorian sovellettavuus perustuu siihen, kuinka fiktiiviset maailmat voivat olla reaali maailmamme kaltaisia, siitä johdettuja tai sille vastakohtaisia mutta aina ei-aktualisoituneita ja näin ollen ne voidaan mieltää omanlaisiksiin mahdollisiksi maailmoiksi (Doležel 1998a: 787–788). Mahdollisten maailmojen semantiikka on ollut monien kirjallisuustieteellisten teoriakehittelyjen lähtökohtana (esim. Doležel 1998b; Herman 2002; Ryan 1991) ja siitä onkin kehittynyt yksi narratologian jälkiklassisen vaiheen keskeisistä suuntauksista (ks. Alber & Fludernik 2010: 12). Osa kertomusteoreetikoista suhtautuu kuitenkin varauksellisesti mahdollisten maailmojen semantiikan hyödyntämiseen kaunokirjallista kerrontaa analysoitaessa. Esimerkiksi Ruth Ronen (1994; 1996) ja Bohumil Fořt (2006) ovat painottaneet filosofisten mahdollisten maailmojen ja fiktiivisten tarinamaailmojen perustavanlaatuisia eroja. Keskeisimpiä eroja ovat kielellisyys ja epäluonnollisuuteenkin liittyvä mahdottomuus. Filosofiset mahdolliset maailmat ovat kielestä riippumattomia abstraktioita, fiktion maailmat luodaan nimenomaan kielen kautta. Tarinamaailmat voivat rikkoa ja venyttää reaali maailman sääntöjä ja lainalaisuuksia; mahdottomat ja luonnottomat elementit eivät itsessään (väistämättä) tuhoa tarinamaailman koherenssia ja uskottavuutta. Mahdollisissa maailmoissa mahdottomuus ei ole mahdollista; näiden maailmojen tulee olla sellaisia, jotka voisivat reaali maailman lakien puitteissa aktualisoitua. Yksi varsin klišeinen esimerkki on spekulointi sillä, millainen maailmamme olisi, jos Hitler olisi voittanut toisen maailmansodan.

⁸⁵ Epäkerrottu on suomalaisessa ja suomenkielisessä tutkimuksessa harvakseltaan hyödynnetty käsite huolimatta siitä, kuinka elimellinen kertomusten ja kerronnan elementti tarkemmassa katsannossa on kyseessä. Karttunen on soveltanut Princen ajatusta *Partial Answers* -lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan "A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Lahiri, Roy, Rushdie" (2008) ja Hatavara mainitsee sen artikkelissaan "Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa" (2010). Epäkerrottua/epäkerrontaa on hyödynnetty myös useissa pro gradu -tutkielmissa (esim. Aho 2011; Heinilä 2010; Lajunen 2012; Miettinen 2008; Saarinen 2007). Itse olen esitellyt epäkerrottua kahdessa yhteydessä (Marttinen 2012; 2014a). Tämän luvun perustana on Oulun yliopistossa syksyllä 2012 järjestetyn Kulttuurintutkimuksen "Mahdolliset maailmat"-seminaarin *Mahdollinen kirja* -julkaisussa (2014) ilmestynyt artikkeliini (Marttinen 2014a). Laajemmin kirjallisuudentutkimuksen kentällä Princen konsepti on koettu ilmeisen kiehtovaksi ja produktiiviseksi analyttiseksi työkaluksi. Tuoreesta kiinnostuksesta ei-tapahtunutta kohtaan kertoo muun muassa vuonna 2013 Intian Mumbaissa järjestetty konferenssi "Disnarration: The Road not Taken". Lisäksi epäkerrottu on ollut erinäisten teoreettisten jatkokehittelmiä, kuten Robyn R. Warholin *neonarratiivin* ("neonarrative"; Warhol 2005) ja Richardsonin *vastakerronnan* ("denarration"), lähtökohtana.

Mikäli kerrotulla ("narrated") viitataan kertomuksen maailmassa aktualisoituneisiin kerrottuihin elementteihin ja tapahtumiin, epäkerrottu viittaa tekijöihin, joista on kerrottu mutta jotka muodostavat yksinomaan mahdollisia, uskottavia ja todenkaltaisia mutta toteutumatta jääviä vaihtoehtoja "todella" tapahtuneelle / kerrotulle (Prince 1988b: 2-3). Lisäksi kertomuksissa voi aina esiintyä myös *ei-kerrottavia* ("unnarratable") tai *ei-kerrottuja / kertomattomia* ("unnarrated") elementtejä. Ensin mainittu viittaa elementteihin, joista ensinnäkään ei esimerkiksi sosiaalisten, autoritaaristen, geneeristen tai formaalisten lakien nojalla voida tai ei yksinkertaisesti ole tarpeen kertoa, jälkimmäisellä tarkoitetaan tässä yhteydessä kertomuksen jääviä aukkoja tai ellipsejä, joita kertoja tietoisesti painottaa tai jotka lukija voi retrospektiivisesti päätellä ja joiden tehtävänä on esimerkiksi rytmittää kerrontaa, toimia karakterisaation välineenä tai lisätä jännitystä ja yllätyksellisyyttä. (Prince 1988b: 1-2.)

Princen teorian taustalla vaikuttanut Claude Bremond on kirjoittanut, kuinka fiktiivinen kertomus kehittyy aina tiettyyn suuntaan sulkien ulkopuolelleen lukemattoman joukon potentiaalisia kehityslinjoja, jotka aina implisiittisellä tasolla sisältyvät siihen, mitä on kerrottu tai mitä kertomuksen maailmassa on tapahtunut (Bremond 1973: 22). Samantapaiseen viittaa myös Arne Kinnunen puhuessaan *kertomuksen varjosta*, tavasta, jolla "kertomus esittää aina kaksi maailmaa". Kinnusen mukaan "[j]okainen kertomus on kaksoiskertomus (ja molemmat kertomukset on kerrottava yhtä hyvin): a) miten kävi ja b) miten olisi voinut käydä." (Kinnunen 1978: 437.) Epäkerrotun kautta on mahdollista esittää sekä se "miten olisi voinut käydä", että se miten voisi vielä käydä; sen avulla jokaista kertomusta implisiittisesti rakentavat elementit voidaan tehdä näkyviksi ja kertomusten varjot selväpiirteisemmiksi.

Voidaan sanoa, että puhuttaessa nykynarratologian kontekstissa esimerkiksi juuri sellaisista asioista kuin kontrafaktuaali, virtuaaliset maailmat tai epätodellinen taustalla on juuri Princen epäkerrotun konsepti (Dannenberg 2014: 306). Yksi yhteen samasta ilmiöstä ei vaikkapa epäkerrotun ja kontrafaktuaalin tapauksessa kuitenkaan ole kyse. Kontrafaktuaalista poiketen epäkerrottu voi muun muassa suuntautua kertomuksen nykyhetken perspektiivistä tulevaisuuteen, mikäli kyse on kaikin tavoin uskottavasta skenaariosta, mutta kontekstista käy ennemmin tai myöhemmin ilmi myös se, ettei kyseisellä tavalla missään tapauksessa tule käymään (Prince 1992: 34). Kontrafaktuaalin ollessa kyseessä tällainen ei ole mahdollista jo siitä yksinkertaisesta syystä, että tulevaisuus ei ole vielä toteutunut ja niinpä sitä ei myöskään voida muunnella. Uskottavilla todellisuutta koskevilla spekulatioilla on ainakin periaatteellinen mahdollisuus käydä toteen.

Monien arkisten ja itsestään selvienkin asioiden yllykkeenä voi kuitenkin toimia varautuminen siihen, mitä voisi tapahtua. Ajatellaan esimerkiksi Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanin kertojan isää, vakuutusmyyjää. Hänen tehtävänä on kertoa asiakkaille, mitä kaikkea *voisi* tapahtua, minkä kaiken varalta heidän *olisi* parasta turvata ja vakuuttaa sekä itsensä että omaisuutensa. Isä on vakuutusmies myös toisessa mielessä: hänen "täytyi joka päivä vakuuttaa siitä, ettei mitään sattunut eikä tapahtunut" (Romer 2008: 35). Sivii-

lissä isän pakkomielteisessä käyttäytymisessä, jossa kaikki tähtää ennen kaikkea oman pienen perheen hyvinvoinnin turvaamiseen, häivähtää myös aavistus vakuutusvirkailijamentaliteettia: monista asioista, joita hän tekee, kuultaa va-
rautuminen tulevaan.

Far regnede med det værste og forebygge skader og bekæmpede uheld og fik ikke ro, før alting var sikkert. Han sukkede tilfreds, når han åbnede Folketidende om morgenen, og der stod ingenting – avisen kunne lige så godt være blank. Der skete ikke det mindste, dagene gentog sig uden at et blad faldt til jorden, og livet gik støt og roligt i stå.

(DBBD: 39.)⁸⁶

Esimerkiksi kertojan lapsuudessa isä on toivonut sateisia kesiä ja leutoja ja lumettomia talvia, muutoin uhkana olisivat yhtäältä metsä- ja ruohikkopalot, toisaalta pakkas- ja routavauriot unohtamatta liiallisen lumentulon aiheuttamia ongelmia. Uudenvuodenraketit ovat täydellisiä turhakkeita, jotka kuitenkin sytyttäisivät vain turhia tulipaloja ja aiheuttaisivat tapaturmia. Samalla isä virittelee piikkilankaa talonsa ympärille estääkseen mahdollisen – ja varsin todennäköisenkin – ilkvallan, silläkin uhalla, että voisi itse kompastua siihen. (DBBD: 39, 132.) Niin perusteltuja ja ymmärrettäviä kuin hänen toiveensa ja toimensa periaatteessa ovatkin, täysin normaaleja ne eivät ole. Toki hänen maalailmansa riskit ja uhkakuvat ovat todennäköisiä, vastaavanlaisia asioita epäilemättä tapahtuu reaalityodellisuudessa vuosittain.⁸⁷ Yhtä kaikki isän sairaalloinen ja liioiteltu käytös on hyvistä tarkoituseristä huolimatta osaltaan rajoittanut perheen jo entuudestaan suppeaa elintilaa Nykøbingissä.

Epäkerrotun asemaa fiktiossa voidaan verrata fiktion asemaan todellisuudessa (ks. Dannenberg 2014: 309–310). Periaatteessa epäkerrottu ei ole kertomukselle eikä fiktio todellisuudelle välttämätön elementti, mutta ne molemmat ilmentävät, kuten mainittu, ihmisen perustavanlaisia kognitiivisia erityispiirteitä, kykyä vaihtoehtoiseen ajatteluun, spekulointiin ja hypoteesien esittämiseen. Näin ollen ne siis epäilemättä ovat lähtökohtaisesti luonnollisen kerronnan piirteitä, niitä esiintyy luonnollisissa diskursseissa ja narratiiveissa ja ne perustuvat reaali-
maailman kognitiivisiin malleihin. Epäkerrotun asemoimista luonnollisen kerronnan piiriin motivoi myös Pricen teoreettiset lähtökohdat: klassinen kertomuksen teoria sekä sosiolingvistinen, luonnollisia kertomuksia ja kerrontatilanteita käsittelevä tutkimus.⁸⁸

⁸⁶ ”Isä ennusti aina pahinta, mutta hän yritti estää vahingot ja torjua onnettomuudet eikä saanut rauhaa, ennen kuin kaikki oli turvattu. Lukiessaan aamulla paikallista Folketidendeä hän huokasi hyvillään, kun ei löytänyt sen sivuilta ainoatakaan uutista – hänen puolestaan jokainen aukeama olisi saanut olla tyhjää täynnä. Mitään ei tapahtuisi, päivät soljuisivat tasaisesti, yhdenkään lehden puusta varisematta, elämä hiljenisi, seisautuisi.” (Romer 2008: 36.)

⁸⁷ Tosielämän näyttöä ilotulitteiden mahdollisista vaaroista saatiin vuodenvaihteessa 2014–2015, kun juuri Tanskassa kolme ja Saksassa kaksi ihmistä kuoli niistä aiheutuneissa onnettomuuksissa. Ainakin Tanskan Pohjois-Jyllannissa tapahtuneissa onnettomuuksissa kyse oli tosin laittomista, ammattikäyttöön tarkoitetuista ilotulitteista.

⁸⁸ Prince (1998: 2–3) myös muistuttaa, että epäkerrotun kaltaisia ilmiöitä on käsitelty kertomusteoriassa jo ennen häntä; edeltäjinään Prince mainitsee Bremondin lisäksi

Epäkerrotun luonnollisuudellakin on kuitenkin mahdollista spekuloida. Vaikka omalaistaan epäkerrontaa esiintyy tietenkin myös suullisissa kerrontatilanteissa, Prince analysoi nimenomaan kaunokirjallista kerrontaa. Tällöin kerrotonnassa kielellisesti aktualisoituvat epäkerrotut elementit rakentavat kertomuksen maailmaa aivan yhtä lailla kuin kerrotutkin. Reaalitodellisuudessa sillä, mitä ei ole tapahtunut, on mahdollista spekuloida verbaalisesti, mutta visuaaliseksi ja konkreettisesti todellisuutta rakentaviksi elementeiksi niitä on verrattain vaikeata tuoda. Periaatteessa kun todellisuutta esimerkiksi valokuvataan, voidaan taltioida ainoastaan maailmassa todella ja konkreettisesti esiintyvät ja toteutuvat asiat ja tapahtumat (ks. Karttunen 2008: 428), joskin kuvamanipulaatio on toki aina mahdollista. Myös elokuvissa ja muissa liikkuvaa kuvaa hyödyntävissä mediuumeissa tekniikka mahdollistaa sen, että myös mahdollinen toteutumatta jäänyt vaihtoehto voidaan esittää⁸⁹. Mutta yksinomaan näkemällä, olettaen että näköaisti on kunnossa, ei voida havaita olematonta, oli se kuinka realistista ja mahdollista tahansa. Tästä näkökulmasta epäkerrottukin on nähtävissä omalla tavallaan ”anti-mimeettisenä” ja näin ollen epäluonnollisena keinona. Toisaalta on muistettava, että kirjallisiin kertomuksiin sisältyy lähestulkoon aina visuaalisia (ja epäilemättä myös auditiivisia, haptisia, olfaktorisia ja gustatorisia) elementtejä. Etenkin henkilökerronnassa tämä eri aistien – kenties tavallisimmin näkö- ja kuuloaistin – merkitys omalla tavallaan etualaistuu, sillä kertomuksen maailmaa havainnoidaan korostetusti juuri nimenomaisen hahmon kautta. Visuaalisuus, toteutumattomien vaihtoehtojen sekä konkreettinen että metaforinen näkeminen, on myös Peter Sandströmin romaania luettaessa huomionarvoinen aspekti, sillä se liittyy kiinteästi yhteen yhden romaanissa toistuvan asetelman kanssa. Käsittelen tätä tuonnempana.

Reaalimaailman ja fiktiivisen ja ennen kaikkea tekstuaalisen tarinamaailman yhtäläistäminen on jossain määrin kaukaa haettua, olkoonkin, että, kuten jo aikaisemmin olen Nielsenin viitaten esittänyt, ymmärryksemme fiktiivisestä tarinamaailmasta perustuu ennen kaikkea siihen, että ymmärrämme omaa maailmaamme. Kuten aivan tutkimukseni alussa esitin, David Hermania seuraillen tarinamaailma on mahdollista ymmärtää erityisenä mentaalisenä mallina, jonka lukija konstruoi pyrkiessään ymmärtämään kertomuksen maailmaa – sitä, mitä tuossa maailmassa on tapahtunut, kuka tekee ja mitä, missä ja kenen kanssa, kuinka kauan, kuinka usein sekä mikä on tapahtumien kronologinen järjestys. Tarinamaailman rakentumisessa ei Hermanin mukaan ole oleellista ainoastaan se, mitä tuossa maailmassa on tapahtunut ja mistä on kerrottu, vaikkakin se, mitä saamme kyseisestä maailmasta tietää, perustuu suurilta osin juuri näihin tekijöihin. Jotta kerrottuja tapahtumia ja sitä myötä kertomuksen maailmaa loo-

Viktor Šklovskin (2001/1917), William Labovin (1972), Mary Louise Prattin (1977) ja Marie-Laure Ryanin (1986).

⁸⁹ Näin esimerkiksi Peter Howittin *Sliding Doors*- (1998) ja Charlie Chaplinin *The Circus* (1928) -elokuvissa sekä Bright Light Bright Lightin ja Elton Johnin yhteiskappaleen ”I Wish We Were Leaving” musiikkivideossa. Itse asiassa koko kappale pelaa vaihtoehtoisuudella ilmentäen, nimensä mukaisesti, toivetta, joka ei tule toteutumaan ”And one day you’ll be so good for somebody / For somebody / And one day you’ll make somebody so happy / But it won’t be me” (Thomas 2014).

gisesti toimivana kokonaisuutena olisi mahdollista ymmärtää, ne on suhteutettava kaikkiin niihin vaihtoehtoihin ja mahdollisiin tapahtumiin, jotka olisivat voineet tapahtua tai voisivat tapahtua nyt tai tulevaisuudessa. (Herman 2002: 5, 13–14.) Epäkerrottu avaa suorasanaisesti näiden vaihtoehtojen ja mahdollisuuksien kenttää.

Mitä epäkerrotun luonnollisuuteen tai luonnottomuuteen kerronnallisena strategiana tulee, sitä oleellisempaa on tapa, jolla sen kautta lisätään kertomuksen maailman, sen tapahtumien ja henkilöhahmojen todenmukaisuutta ja uskottavuutta sekä itse kertomuksen kerrottavuutta (Prince 1988b: 5). Epäkerrottu ei luonnollisestikaan ole kertomukselle elimellinen elementti; epäilemättä kertomus on johdonmukainen ja eheä silloinkin, kun se on keskittynyt yksinomaan siihen, mitä kertomuksen maailmassa on todella tapahtunut (Prince 1988b: 4), mutta juuri se tulkinnallisesti, kerronnallisesti ja rakenteellisesti se dynaaminen ja kontrastiivinen vuorovaikutussuhde, johon kerrottu ja epäkerrottu asettuvat, osoittaa, kuinka keskeisiä ja merkityksellisiä hypoteettiset elementit loppujen lopuksi ovat (Dannenberg 2014: 307). Dannenberg on esimerkiksi huomauttanut, että epäkerrottu on usein oleellinen tyylikeino representoitaessa henkilöhahmojen mieliä (Dannenberg 2014: 307). Näin ollen epäkerrottu liittyy kiertelemättä myös Fludernikin peräänkuuluttamaan kertomuksen ideaan, syyhyn, minkä takia kertomus kerrotaan ja minkä takia se on kertomisen arvoinen. Kertomisen arvoinen kertomus on yhtäältä kiinnittyessään inhimilliseen kokemukseen, toisaalta esittäessään paitsi sen, mitä on tapahtunut, myös sen, miten ja miksi on tapahtunut niin kuin on tapahtunut: kertomus juuri sellaisena kuin se on tapahtunut, on kertomisen arvoinen, sillä se, mitä tapahtuu, miten tapahtumat kehittyvät ja mihin tätä kautta päädytään, ei ole alusta alkaen selviö. Epäkerrottu ilmentää kertomuksen ideaa esittäessään vaihtoehtoja sille, mitä on tapahtunut, sekä muistuttamalla siitä, että toisinkin olisi voinut tapahtua. Näin tekemällä epäkerrottu korostaa kerrotun, tai tapahtuneen, ainutkertaisuutta.

5.1.2 Oletetut ja toivotut skenaariot toteutumattomina mahdollisuuksina

Epäkerrotussa tai kontrafaktuaalisuudessa ei siis itsessään ole mitään leimallisen epäluonnollista tai vieraannuttavaa. Siksi pä huomio tulee tässä yhteydessä kääntää itse ilmiöstä sen määrälliseen osuuteen kerronnassa. Entä jos erilaiset toteutumattomaan ja epävarmaan implikoivat piirteet nousevat kerrontaa leimaaviksi ja kertojan diskurssia hallitseviksi elementeiksi? Entä sellaiset elementit, jotka tekevät sen, mitä, miten ja miksi on tapahtunut, selvittämisen vaikeaksi tai jopa mahdottomaksi? Miten nämä seikat peilautuvat epäkerrotun perinteisiin funktioihin ja miten ne vaikuttavat epäkerrotun asemoitumiseen luonnollisen ja epäluonnollisen kerronnan väliselle jatkumolle? Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* on tässä tapauksessa erinomainen analyysinkohde, sillä voidaan huomata, että jo romaanin näennäisen selkeä lähtöasetelma perustuu tarkemmassa katsannossa varsin epävakaaalle pohjalle.

Aivan romaanin alussa kertoja, ajaessaan siskonsa luo kohti pohjoista, pohtii syitä sille, miksi ylipäätään on kyseisellä matkalla:

Jag skulle försöka ta hand om syster, kanske jag inte hade något val. Det kan hända att jag ville hjälpa henne, så gott jag kunde, samtidigt tänkte jag använda tiden till att skriva ihop tre eller fyra manuskript för pornografiska filmer, det var det enda professionella uppdrag jag hade för tillfället. Nånstans i bakhuvudet bollade jag också med tanken på att göra anteckningar om syster och hennes sjukdomar, det kunde bli en serie artiklar som skulle gå att sälja.
(MFPP: 8.)

Kerratessaan matkansa syitä ja omia suunnitelmiaan sen varalle Peter ei esitä juuri mitään varmaa. Hän *yrittäisi* auttaa siskoaan, olkoonkin, ettei ole lainkaan varma omista motiiveistaan: *ehkä* hän todella haluaa tehdä niin, *ehkä* hänellä ei ole muutakaan vaihtoehtoa. Myöhemmin selviää myös, ettei hän edes usko siskonsa olevan varsinaisesti sairas, tai jos onkin, niin ennen kaikkea luulosairas. Romanin edetessä käy selväksi, kuinka ristiriitainen ja monitulkintainen kertojan ja tämän siskon suhde on. Selvittelen heidän suhdettaan vielä työni viimeisissä luvuissa. Jo nyt on kuitenkin todettava, ettei kenties ole sattumaa, että Peter epäilee siskonsa olevan lähinnä luulosairas; luulosairaus, hypokondria, viittaa varsin selkeästi Sandströmin romanille ominaiseen hypoteettisuuteen ja virtuaalisuuteen. Siskon oletetaan kärsivän erinäisistä oireista, joita on kuitenkin hankala todentaa. Muut eivät näitä oireita kenties havaitse mutta siskolle ne ovat täyttä totta. Mahdollisesti luulosairaana sisko elää eräänlaisessa kertomuksen aktuaalista todellisuudesta vain aavistuksen poikkeavassa rinnakkaistodellisuudessa, jossa hän kärsii sairaudesta, joka huomattavalla tavalla rajoittaa hänen elämäänsä. Oma kysymyksensä on, kuinka kertoja voi epäillä ja väheksyä siskonsa sairautta ja oireita, joutuuhan hän itsekin todistamaan niitä ja joissain määrin myös elämään niiden ehdoilla.

Jatkan vielä yllä olevan sitaatin avaamista ja sen selvittämistä, mitä se tuo romanin jokseenkin epävakaisiin ja -varmoihin lähtökohtiin. Kertoja toteaa mielensä perukoilla *palloilleensa* ajatuksella, että tekisi muistiinpanoja siskostaan ja tämän oireista ja haastattelisi joitain alan asiantuntijoita. Tämän pohjalta hän voisi työstää kokoon myyntikelpoisen artikkelisarjan. Ainoa edes jokseenkin varmana annettu elementti yllä siteeratussa jaksossa on pornoelokuvien käsikirjoitusten kirjoittaminen, Peterin kyseisellä hetkellä "ainoa ammatillinen toimeksianto". Itse asiassa näidenkään kirjoittamisesta hän ei mene takuuseen, hän ainoastaan *ajattelee* kirjoittavansa niitä. Jää kunkin lukijan arvioitavaksi, kuinka hyvin kertoja suunnitelmiaan, siskosta huolehtimisessa sekä artikkelisarjan ja käsikirjoitusten kirjoittamisessa, onnistuu, jos onnistuu lainkaan. Itse olen lähtökohtaisesti taipuvainen kallistumaan jälkimmäisen vaihtoehdon puoleen: Peterin suunnitelmat eivät toteudu eivätkä tavoitteet täyty. Eivät ainakaan niin, kuin niiden on kenties ollut tarkoitus.

Epäkerrottuun ja kontrafaktuaalisuuteen liittyvän teoretisoinnin herättämiin kysymyksiin liittyen keskityn seuraavaksi yhteen erityiseen tapaukseen, joka on vaikuttanut merkittäväällä tavalla kertojan elämään ja jonka hän itse olettaa olleen yksi syy siihen, miksi hänestä on tullut sellainen kuin hän on. Kyseessä on hänen lapsuudessaan tapahtunut ampumaonnettomuus. Tapahtumien kulku on lyhyesti seuraava: Peter on 11-vuotiaana varastanut isänsä Browning-pistoolin ja salakuljettanut sen eräänä aamuna kouluun. Koululla hän tapaa ys-

tävänsä Simban ja yhdessä he menevät koulurakennuksen yhteydessä olevaan torniin. Tornissa pojat leikittelevät aseella, joka, syystä tai toisesta, laukeaa ja laukaus osuu Peteriä oikeaan jalkaan. Motiiveistaan ottaa ase kouluun kertoja ei missään vaiheessa ole ollut erityisen varma. Kenties hän on olettanut näkevänsä matkalla isänsä, jolle olisi voinut antaa koululaukun aseineen. Vaihtoehtoisesti hänen tarkoituksensa oli ainoastaan piilottaa pistooli pulpettiin kirjojen ja vihkojen alle. Nämä spekulatiot ovat merkittäviä, sillä mikäli toinen niistä olisi toteutunut, onnettomuutta ei olisi tapahtunut.

Myös sillä, oliko laukaus vahinko vai kenties tahallinen, on mahdollista spekuloida. Yhtäältä kertoja on aikuisiällä kertonut terapeutilleen Naukkariselle "silponeensa" itseään, mutta ei ole varma siitä, minkä takia näin on tehnyt. Samalla hän on viitannut toiveeseensa sekä muistuttaa omaa isäänsä, joka omassa lapsuudessaan sattuneen onnettomuuden seurauksena menetti sormen, että olla erilainen kuin tämä: "Kanske tänkte jag att jag måste kapa lite, men inte på samma sätt som Mästarn, utan på ett annat sätt, så att jag inte skulle bli precis som han" (MFPP: 89). Tämä tunnustus, tai pikemminkin arvelu, antaa ymmärtää, että kyseessä ei ole ollut puhdas vahinko. Toisaalla hän puolestaan toteaa Naukkariselle kerran laukaisseensa aseensa, mutta vahingossa ("Jag har faktiskt avfyrat det där vapnet en gång, som du vet, sa jag åt Naukkarinen, men det var i misstag [--]"; MFPP: 207). Kumpi näistä ristiriitaisista väitteistä pitää paikkansa, sitä on vaikea tietää. Varsin ilmeistä kuitenkin on, että jo varastaessaan kertoja on, kenties alitajuisesti mutta kuitenkin, toivonut, että edes jotain, mitä tahansa, tapahtuisi. Kertojaa itseään ei kuitenkaan kiinnosta niinkään se, oliko laukaus tahallinen vai vahinko, vaan se, ketkä hakivat hänet tornista, tästäkään hänellä ei ole varmaa tietoa:

Jag behöver få veta vem som hämtade bort mig, vem som kom upp i tornet i skolan, vem som lade mig på en bår. Jag har inga minnen, men nån har berättat att de två som bar på mig tappade greppet om båren i trappan, det var så brant, de tappade greppet och jag kom kanande nerför trapporna den sista biten, hölls på rätt köl och rullade sen på båren tvärsöver korridoren, där nyfikna ungar fick kasta sig åt sidorna för att inte bli under, [--]. Jag kom rullande på båren och torpederade nästan akvariet som stod på det röda bordet ute i korridoren. Båren kilades in under bordet och stannade med en smäll, och akvariet skall ha gungat lite fram och tillbaka. Det påstås sen att jag satte mig upp på båren, och att jag glodde på guppyerna som flydde för livet innanför glasrutan, att jag pekade på dem och skrek "Satans fisk". (MFPP: 161.)

Kaupungilla "puhuttiin kaikenlaista" tapahtumiin liittyen ja kertoja suhtautuu itsekin jokseenkin varauksellisesti esittämäänsä versioon. Kyse voi olla pelkästä erilaisista hänen kuulemistaan versioista koostettu "rekonstruktio", kuten kertoja olettaa. Kertojan epäilyyn on mahdollista yhtyä, siitäkin huolimatta, että kyseessä on varsin uskottava ja mahdollinen versio tapahtumista eikä minkäänlaista varmempaakaan versiota tapahtumien kulusta esitetä. Kertoja itse ei edes väitä kertomansa olevan totta ja jää kunkin lukijan itse päätettäväksi, miten kerrottuun suhtautuu.

Oman tulkintani mukaan jaksoa olisi kuitenkin relevanteinta lähestyä eräänlaisena selitysluonnoksena, leimallisesti epätäydellisenä ja kenties virheel-

lisenä versiona, joka esittää mahdollisen tapahtumakulun. Tämä lähestymistapa on sikäli hedelmällinen, ettei se täysin sulje pois sitä mahdollisuutta, että kerrottu versio olisikin totta. Mikäli kyseessä on virheellinen versio, sitä on mahdollista tarvittaessa täydentää ja muokata sitä mukaa, kun uusia yksityiskohtia tapahtumiin liittyen paljastuu. (Routila 1981: 22–23.) Koska emme saa täyttä varmuutta siitä, onko kerrottu tapahtumakulku todella tapahtunut vai ei, jaksoa ei tarkalleen ottaen voi pitää sen paremmin epäkerrottuna kuin kontrafaktuaalinakaan. Pikemminkin jakso on luonteeltaan *semifaktuaalinen* (ks. Goodman 1965: 5–6): se, että onnettomuus on tapahtunut, on kokolailla selviö. Sillä, mitä kaikkea kyseisenä päivänä on tapahtunut ja mitä kaikkea onnettomuuteen liittyy, ei sinällään ole väliä. Olivatpa syyt mitkä tahansa, seuraukset ovat kaikesta huolimatta ne mitkä ne ovat. Tässä ei periaatteessa (eikä käytännössäkään) ole mitään epätavallista. Aina toisinaan todellakin tapahtuu asioita, joiden todellisesta laidasta ei mitenkään voi jälkikäteen saada varmaa tietoa (esim. Karttunen 2008: 423). Sandströmin romaanin kertojan onnettomuus on hyvä esimerkki tällaisesta, Knausgårdilla kertojan isän kuolema melkeinpä tätäkin parempi, sillä romaanisarjan päätösosassa kertoja toteaa saaneensa isäänsä hoitaneelta lääkäriltä tätä koskevia dokumentteja, mutta isän kuolinsyytä nämä dokumentit eivät suoranaisesti paljasta. Kuten jo todettu, kertoja joutuukin tekemään sen loppupäätelmän, ettei saa koskaan tietää, mihin ja miten hänen isänsä kuoli (MK6: 1001). Samankaltaiseen problematiikkaan vertautuu jälleen se, kuinka autenttisiin omaelämäkertoihin sisältyy aina aineista, jonka todenperäisyyttä tai todenmukaisuutta ei voi todentaa kukaan muu kuin omaelämäkerran kirjoittaja itse. Materiaalin, joka ei ole aktualisoitunut ja jolla ei olisi millaisia edellytyksiä aktualisoituakaan, sisällyttäminen omaelämäkertaan ei kuitenkaan vähennä teoksen totuusarvoa tai uskottavuutta eikä näiden elementtien merkitystä kirjoittajalle.

Peterin omaan onnettomuuteen ja onnettomuuden jälkimaininkeihin vertautuva tilanne on myös kertojan esittämä versio hänen isänsä onnettomuudesta, jossa tämä menetti pikkusormensa. Kyseinen versio on uskottava mutta siitä, että juuri näin on käynyt, ei voi mennä takuuseen. Vaikka Peter kertoo tapauksesta varsin varman oloisesti, itse asiassa liiankin varman oloisesti, tapauksen todenmukaisuutta on aihetta epäillä. Kyse on vuosikymmeniä sitten tapahtuneesta asiasta, jota kukaan ulkopuolinen ei oletettavasti ole ollut todistamassa ja josta Peterin isä ei ole koskaan puhunut. Peterin ei siis pitäisi tietää asiasta yhtään mitään, hän voi ainoastaan nähdä onnettomuuden konkreettisen seurauksen, sormentyngän. Epäilemättä tässäkin tarjotaan omanlaisensa selitysluonnos, joskin tämän paikkansapitävyys on vieläkin epätodennäköisempää kuin sen, mitä kertoja välittömästi oman onnettomuutensa jälkeen tapahtuneista asioista kertoo.

Näihin selitysluonnoksiin omalla tavallaan vertautuva mutta kokonaan omanlaisensa elementti romaanin kokonaisuudessa on teksti, "Hospital" (MFPP: 51–57), jonka henkilökertoja on romaanin nykyhetkessä kirjoittanut. Kyseinen teksti kertoo siitä, kuinka kertoja on joskus aikuisiällään vinyt isänsä sairaalaan tutkimuksiin, ja tämän tapahtuman kautta hän purkaa heidän keskinäistä

suhdettaan. Se, onko näin todellakin tapahtunut, kyseenalaistuu ainakin joissain määrin viimeistään siinä vaiheessa, kun Peter toteaa tekstin olleen kirjoitettu ”rakt ur mitt huvud” (MFPP: 57). Tekstiä voisi näin ollen lukea kertojan mielikuvituksen tuotteena, joka kuitenkin vaikuttaisi paljastavan kiintoisia piirteitä kertojasta ja hänen asenteestaan myöhemmin romaanissa kerrottaviin asioihin. Isän vaikenemisella, esimerkiksi, on ollut hyvät ja huonot puolensa.

Faktum är ändå att jag tidvis har känt ett kompakt vemod över den här insikten, att jag inte kände mannen som var min far, att jag inte visste just nånting om vem han var innan heller, för han hade ju inte alltid varit min far, han var också en annan. (MFPP: 52.)

Isän vaikenemisen johdosta kertoja tuntee, ettei ole koskaan todella oppinut tuntemaan häntä; voisi sanoa, ettei hän tiedä, kuka hänen isänsä todellisuudessa on tai millainen ihminen hän on. Toisaalta Peter myös arvelee, että isän tapa vaieta itsestään ja menneisyydestään on ollut vain hyvästä, sillä suurin ongelmanahan ollut hänessä itsessään: ”[K]anske han gärna skulle visa mig lite mera av sig själv, men tiden är knapp, och jag är själv redan så pass förvrängd att jag inte förmår ta emot hur mycket som helst av det som brukar kallas sanning” (MFPP: 57). ”Hospitalissa” kertoja tulee myös paljastaneeksi varsin suorasanaisesti mielipiteensä käymästään terapiasta: ”Terapin var rena skräpet, jag kunde lika gärna ha druckit eller gjort en kortare utlandsresa för samma summa pengar” (MFPP: 52). Huomautettakoon, että tämä on myös yksi harvoista kerroista, jolloin kertoja viittaa mahdolliseen alkoholiongelmaansa.

Omista terapiassa käsitellyistä naissuhteista todetaan terapeutin näkemys olleen, että hän on ollut riippuvainen äidistään ja tämä riippuvuus on ajan saatossa johtanut siihen, että ”jag styrdes av kvinnor, vilket inbegrep min syster och olika typer av väninnor, från regelrätta flickvänner till en brokig skara mer eller mindre tillfälliga älskarinnor” (MFPP: 53). Kertojan ja tämän siskon suhde on, kuten on jo tullut selväksi, vähintäänkin kyseenalainen, eivätkä hänen muutkaan naissuhteensa järin yksiselitteisiä ole. Tosin, vaikka kertoja puhuukin sekä suhteestaan isäänsä että naissuhteistaan, on nähdäkseni verrattain selvää, että läheskään kaikkea hän ei kerro. Jos ajatellaan ”Hospital”-tekstin olevan sepitteellinen suhteessa muuhun kertomukseen, se on tätä kuitenkin varsin omaelämäkerrallisessa, jopa autofiktiivisessä mielessä; omaa nimeään kertoja ei mainitse, mutta isänsä kyllä: ”Så vad finns det att skriva om pappa Brian?” (MFPP: 56).

Tässä yhteydessä voidaan jälleen muistaa se, kuinka Doubrovsky painottaa autofiktiivisen kirjoittamisen merkitystä analyttisen kirjoittamisen muotona. Toisin sanoen totuus muotoutuu kirjoitusprosessissa ja totuus on mahdollista tavoittaa vain kirjoittamalla. Lisäksi kirjoittaja voi tulla sanoneeksi jotain selaista, mitä ei ole aikonut tai tarkoittanut. Näin ollen Sandströmin romaanissa tämä ”teksti”, jossa ei ole minkäänlaisia epäilyksestä tai toteutumattomasta viijaavia diskursiivisia merkkejä mutta jonka kertoja toteaa olleen kirjoitettu suoraan omasta päästä, voisikin olla yksi romaanin totuudenmukaisimmista ja paljastavimmista jaksoista.

Fiktiosta puhuttaessa todenmukaisuus ja totuus ovat tietenkin jo yleisesti ottaen jokseenkin ongelmallisia käsitteitä, mutta tähän kirjallisuusfilosofiseen problematiikkaan en tässä yhteydessä sen perusteellisemmin puutu.⁹⁰ Mutta mikäli jaetaan esimerkiksi Cohnin näkemykset fiktion ainutlaatuisuudesta ja sen omaa todellisuuttaan tuottavasta performatiivisesta voimasta, on osaltaan selvää, ettei tällaisissa ei-referentiaalisissa kertomuksissa annettuja tietoja voida tosimaailmaa koskevan tietämyksen nojalla aukottomasti todentaa, minkä puolestaan voi nähdä johtavan siihen, että kertomukset ja niiden maailmat ovat väistämättömässä aukkoisuudessaankin tietyssä mielessä täydellisiä (Cohn 2006: 27). Näin ollen ilmeisin näkökulma fiktion ja toden suhteeseen on nähdäkseni se, että lausumien, jotka koskevat fiktiivistä maailmaa ja jotka viitataan tähän maailmaan myös tuottavat sen, totuusarvo voidaan määritellä yksinomaan suhteessa siihen, mitä nimenomaisesta maailmasta on kerrottu (tai joissain tapauksissa jätetty kertomatta). Epäkerrotun totuusarvo ei-totena, toteutumattomana asiointilana määrittyisi näin ollen suhteessa siihen, että jokin toinen asiointila on esitetty vallitsevana ja todenmukaisempana.

Entä sitten Sandströmin romaanissa, jossa kerrotaan tapahtumista, joita ei ole tapahtunut tai jotka ovat voineet tapahtua ja jotka saavat vähintään yhtä suuren painoarvon kuin se, mitä kertomuksen maailmassa on tapahtunut? Nämä voidaan toki suhteuttaa siihen, mitä saamme todella tapahtuneesta tietää. Samalla voidaan myös kysyä, onko tämänkaltaisessa tarinassa lainkaan välttämätöntä saada selville sitä, "mitä todella tapahtuu". Se, miksi kertoja kertoo tietyistä (toteutumattomista) asioista tai tietyllä hypoteettisella ja spekulatiivisella tavalla ei ole yhdentekevää. Se, että kerrotaan asioista, joiden olisi pitänyt tapahtua tai joiden kertoja olisi halunnut tapahtuvan, tuo kertomukseen syvemmän, selvemmin kerronnan subjektiivisuutta sekä niin tapahtuneiden kuin tapahtumatta jääneiden asioiden subjektiivisen merkityksen.

Mikäli omaelämäkerta voi Dorrit Cohnin mukaan olla "yhtä autenttinen niin subjektin valehdellessa tai fantasioidessa menneisyydestään kuin hänen esittäessään tarkistettavissa olevia tosiasioita" (Cohn 2006: 43), näin ollen myös (laajassa merkityksessä) omaelämäkerralliseksi luettavan teoksen totuudellisuus voidaan palautta henkilökertojaan ja asioiden, joista kerrotaan, olivat ne toteutuneet tai eivät, arvo todenmukaisuudesta siihen, että niillä on ollut kertojalle henkilökohtaista merkitystä. Ei ainoastaan se, mitä on tapahtunut, ole muokannut kertojaa, vaan häneen on vaikuttanut myös ne mahdollisuudet, jotka aktualisoituneet tapahtumat ovat sulkeneet pois. Päivi Koivisto on kirjoittanut, kuinka Sandströmin "päähenkilö pyrkii kertojana tekemään teoistaan ymmärrettäviä, vaikka mitään suoraa selitystä päähenkilön tilanteelle ei anneta" (Koivisto 2013: 104). Juuri tässä kaikella sillä, mitä ei tapahtunut mutta josta kerrotaan, on merkittävä rooli. Ne eivät suoranaisesti selitä tilannetta kokonaisuutena mutta auttavat ymmärtämään sitä.

⁹⁰ Yleisimmistä fiktion totuusarvoa koskevista tulkinnoista ks. Ryan 1998; Hallila 2006: 35–36.

5.1.3 Kuvittelun valta – kuviteltu valta

Yksi niistä asioista, joita Peter Sandströmin romaanin kertoja yrittää tehdä itselleen ymmärrettäväksi, on hänen ja hänen isosiskonsa välinen suhde. Tähän liittyy myös aikaisemmin mainitsemani visuaalinen aspekti: sisarusten suhteen luonteen ymmärtämisen kannalta monella tapaa oleellisena näyttäytyy romaanissa toistuva asetelma, jossa keskeisellä sijalla on nimenomaan katsominen ja näkeminen.

Romaanin kertoja tekee useaan otteeseen selkoa monesta lähtökohdiltaan huomattavan samanlaisesta tilanteesta, jotka ovat toistuneet hänen lapsuudessaan ja nuoruudessaan: hän on asettunut piiloon katselemaan ihmisiä ja odotamaan. Henkilöhahmo, jota Peter tavallisesti on katsellut tai jota hän on odottanut, on hänen siskonsa. Sisko on ollut salakatselun motiivina silloinkin, kun ei ole ollut fyysisesti paikalla, kuten eräänä kesänä rannalla. Siskon sijaan pensaikossa lymyillyt 11-vuotias Peter on tarkkaillut ensisijaisesti linja-autoaseman lipunmyyjänä työskennellyttä nuorta naista olettaen, että jos sisko olisi rannalla, hän tekisi juuri samantapaisia asioita kuin tämä nainen. Tässä yhteydessä relevantiksi nämä tilanteet tekee tapa, jolla niistä avautuu aina myös kuviteltu, spekulatiivinen, epäkerrottu ulottuvuus: näissä salakatselukohtauksissa kerrotaan paitsi siitä, mitä tapahtuu, myös siitä, mitä kyseisissä tilanteissa voisi tapahtua ja ennen kaikkea mitä Peter itse toivoisi tapahtuvan. Kesällä rannalla toive on siskon saapuminen, sen sijaan asettuessaan perjantai-ilta perjantai-illan jälkeen kotipihaa reunustavan pensasaidan suojiin seuraamaan, kuinka Jerry Julin saapuu Volvo Amazonillaan hakemaan siskoaan, hän viikko viikon jälkeen toivoo, että sisko *ei* lähtisi Jerry'n mukaan.

Och varje gång önskade jag att hon bara hade gått fram till bilen och öppnat dörren och satt sig i sätet bredvid Jerry Julin utan att göra nånting annat. Jag önskade att hon skulle sitta bredvid honom bara en stund, att hon skulle sitta stilla, att de inte skulle röra vid varandra, och att hon sen skulle stiga ur Jerrys Amazon och gå tillbaka uppför backen, upp mot växthuset och hemmet.
(MFPF: 36.)

Samalla hän myös tietää, että hänen toiveensa on turha, sisko lähtisi joka ikinen kerta Jerry'n matkaan.

Elokuva tai elokuvallisuus on Sandströmin romaanin läpäisevä punainen lanka sen otsikosta alkaen. Etenkin ”käsikirjoitus” on romaanin keskeinen motiivi, ja asemaa ja merkitystä romaanissa käsittelen tarkemmin tutkimuksen seitsemännessä luvussa. Tässä yhteydessä elokuvallisuuden kannalta oleellinen on nimenomaan kertojan taipumus vakoilla ihmisiä, sillä näissä salakatselukohdauksissa luotu asetelma synnyttää vaikutelman siitä kuin nuori Peter olisi katselemassa elokuvaa. Ensinnäkin katselu tapahtuu lähes aina heikossa tai täysin olemattomassa valaistuksessa, toiseksi Peterin katselukulma siskoon on aina rajattu. Rajat muodostavat vuorollaan Jerry'n auton, isän työhuoneen ja joitakin vuosia myöhemmin siskon työpaikan ikkunat. Huomattakoon myös, että saapuessaan romaanin alussa siskonsa luo, kertoja näkee hänet, tai pikemminkin hänen hahmonsaa, ensimmäisen kerran nimenomaan ikkunan läpi: ”Jag hörde

en knockning på fönsterrutan, och sen såg jag hennes skeppnad där bakom” (MFPF: 10). Ikkunoiden kautta kertojalle on avautunut näkymä sellaiseen, mitä hänen ei pitäisi olla näkemässä, yksityisiin ja intiimeihinkin tilanteisiin. Näin on periaatteessa myös elokuvissa: katsoja ”tirkistelee” elokuvan maailmaan ja sen hahmojen elämään näiden siitä tietämättä. Sandströmin romaanissa Peter on näennäisesti näkymätön ja poissaoleva todistaja, jonka läsnäolosta voidaan kuitenkin olla tietoisia, se voidaan aavistaa ja siitä voidaan olla välittämättä tai se voidaan paljastaa – kuten kertojan sisko viimeisen kerrotun tilanteen yhteydessä tekee.

Näiden tilanteiden polttopisteessä on siis ensisijaisesti kertojan sisko, johon kertojan katse on kiinnittynyt. Todenmukaisempaa olisi kenties sanoa, että hänen katseensa on keskittynyt hänen *mielikuvansa* siskosta, siskoon sellaisena kuin kertoja toivoisi tämän olevan. Sisko on näissä tilanteissa objekti ja tilanteisiin usein sisältyvän intiimiyden myötä myös voimakkaasti erotisoitu sellainen. Merkittävää onkin, että sisko todellakin on romaanin ainoa millään tasolla erotisoitu hahmo. Vaikka Peter toistuvasti puikin moninaisia ja moninaisia nais-suhhteitaan, nämä satunnaiset naisystävänsä hän on ennemminkin eläimellistänyt ja ei-inhimillistänyt nimeämällä heidät eri eläinlajien mukaan.

Feministiteoreetikko Laura Mulveyn alun perin vuonna 1973 julkaistussa esseessä ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Mulvey 1989) esittämiä ajatuksia soveltaen Peterin toiminnan voidaan nähdä ilmentävän miehistä, kohteen fetisoivaa katsetta. Sisko näyttäytyy etäisyyden päästä ihailtuna, eroottisena mutta saavuttamattomana ja kielletynä objektina, tabuna. Hän on pitänyt siskoaan viehättävänä ja ihailut tätä jopa pakkomielleisesti, mistä hänen tapansa seurata ja vakoilla siskoa muistuttaa. Jo katselu sinänsä voidaan ymmärtää tyydytystä ja mielihyvää tuottavana toimintana. Samalla itselle suotuisempien vaihtoehtojen kehittäminen sen tilalle, mitä tapahtuu, voidaan nähdä pyrkimyksenä hakea entistä enemmän mielihyvää näennäisen ja yksinomaan kuvitellun hallinnan kautta. Tässä yhteydessä katse voidaan ymmärtää myös skopofiiliseksi, sekä voyeuristiset että sadistiset hallinnan tarpeet tyydyttäväksi katseeksi. (Ks. Mulvey 1989: 16–17, 21–22.) Toisaalta Peter on vuosien varrella myös vihannut siskoaan ja nauttinut tämän satuttamisesta. Kertojalle yksi syy vihata siskoa on ollut tämän väitetty pyrkimys yrittää muuttaa häntä mutta ainakin jossain vaiheessa kertoja on itsekin ollut huomattavan mukautuvainen ja uhrautuvainen, varma siitä, että sisko tarvitsee häntä. Näiden tekijöiden valossa kertojan suhde isosiskoonsa näyttäytyy paitsi pakkomielleisenä ja ambivalenttina, myös likipitään perverssinä ja ainakin kertojan itsensä osalta kaikkea muuta kuin viatto-
mana.

Mitä tabuun tulee, Sigmund Freud kirjoittaa sen olevan

ikivanha kielto, joka on asetettu (jonkin auktoriteetin toimesta) ulkoa päin ja joka suuntautuu ihmisen kaikkein voimakkaimpia haluja vastaan. Halu tabun rikkomiseen on jäljellä heidän piilotajunnassaan; ihmisillä, jotka tottelevat tabua, on ambivalentti asenne siihen, minkä tabu kieltää. (Freud 1989: 13.)

Juuri tällaiseksi kertojan suhde ja suhtautuminen siskoon on mahdollista tulkita, ja saman voidaan nähdä pätevän myös päinvastoin: lapsuudessaan ja nuoruudessaan veljeään hallitsemaan pyrkinyt sisko vaikuttaisi kertomuksen nythetkessä ennemminkin kunnioittavan, jopa hieman pelkäävän veljeään.

Sandströmin romaanin salakatselukohtauksissa korostuvat varsinaisten tapahtumien sijaan toteutumattomat, epäkerrotut versiot siitä, mitä kertoja olisi halunnut nähdä tapahtuvan. Näin ollen kertoja hallitsee siskoaan mutta yksinomaan omilla mielikuvissaan laittamalla tämän toimimaan niin kuin haluaisi tämän toimivan. Niin kyseenalainen ja provokatiivinen ele kuin kertojan taipumus onkin, katselemisessa sinänsä ei ole mitään perverssiä, joskin se voidaan freudilaisessa hengessä nähdä perversion esiasteena. Freudin mukaan seksuaalisia normaalitavoitteita edeltävä ja edesauttava katselemishalu kehittyi perversioksi muun muassa silloin, kun se "ei ainoastaan edellä normaalitavoitteita vaan syrjäyttää ne" (Freud 1971: 77). Tässä tapauksessa kertojan pääsy "normaalitavoitteisiin" on evätty; katseleminen ja siihen yhdistyvä kuvittelu on ollut hänen ainoa keinonsa toteuttaa siskoon kohdistuvia fantasioita ja päästä osalliseksi niiden tuottamasta nautinnosta, mielihyvistä ja hallinnan tunteesta. Tältä osin Sandströmin romaanissa todellakin toteutetaan Mulveyn ajatusta miehisestä katseesta, miehestä aktiivisena, tilannetta hallitsevana osapuolena (Mulvey 1989: 19–20).

Samalla on varsin selvää, ettei romaanin kertojalla ole ollut minkäänlaista valtaa siihen, kuinka tilanteet ovat kehittyneet. Totta kyllä, hän on mies ja varsin usein katsojan roolissa, mutta tällöin hän on yksinomaan passiivinen sivustaseuraaja. Hänen katseensa kohteet tekevät juuri niin kuin haluavat hänestä, hänen läsnäolostaan ja mielipiteistään välittämättä. Peter on voinut ainoastaan toivoa, että tapahtuisi toisin. Onkin huomattavaa, että eri elämänvaiheessaan monesti se onkin ollut juuri hän, joka on ollut objekti, naisen katseen kohde. Lapsuudessaan hän on joutunut istumaan harrastelijataiteilija-äitinsä mallina – äiti on halunnut maalata kuvia ainoastaan pojastaan, ei koskaan miehestään tai tyttärestään. Äiti on halunnut kuvistaan täydellisiä, niin täydellisiä, etteivät ne edes muistuta malliaan. Vuosia myöhemmin Peter on kirjoittamansa kirjan herättämän huomion myötä vierailnut tv-ohjelmassa ja hikoillut vihreällä sohvalla spottivalojen ja Wyslowska-nimisen naispuolisen haastattelijan kysymysten ristitulessa. Samalla hän tuntee, että hänen olisi kyettävä hallitsemaan tilannetta: "Jag är en lång man, soffan är mjuk, jag ser kortare ut än jag är. [--] Jag är en lång man. Wyslowska är en kort kvinna. **Jag borde ställa mig upp, kräva att resten av intervjun görs stående. Jag skulle få titta ner på henne.**" (MFPP: 24.) Kuitenkin kaikki se, mitä Peter voi näissä tilanteissa tehdä, on istua passiivisena ja tehdä mitä häneltä pyydetään – istua hiljaa paikallaan ajattelematta mitään tai vastata kysymyksiin.

Manuskript för pornografiska filmer jatkaa viime vuosikymmenien suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa erityisesti mieskirjalijoiden käsittelemää sukupuolten välisiä suhteita käsittelevää tematiikkaa (ks. Malmio 2013a: 209), mutta tekee sen jokseenkin poikkeuksellisella tavalla. Romaanin alussa kerrotaan muun muassa, kuinka vapaaehtoinen koti-isäksi jääminen on tuonut kertojalle

aseman ”uuden miehisyyden guruna” (MFPP: 16). Oleellista onkin se, kuinka Sandströmin romaanissa ”perinteiset” sukupuoliroolit sekä etenkin Mulveyn esittämät feministiset näkemykset miehestä aktiivisena ja hallitsevana ja naisesta passiivisena ja alistettuna osapuolena kääntyvät pääläelle. Kertoja korostaa omaa maskuliinisuuttaan myöntäen samalla mahdolliset heikkoutensa, jotka hän pyrkii kuitenkin peittämään. Ennen kaikkea juuri fyysisellä hallinnalla ja voimankäytöllä hän on pyrkinyt kompensoimaan heikot puolensa ja vastamaan siihen, että naisilla on ollut hänestä henkinen yliote. Kertojana hän tekee näin myös spekulatiivisella tasolla esittämällä sen, mitä olisi voinut tai pitänyt tapahtua ja miten hän kenties olisi voinut vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Etenkin siskoon kohdistuneet kuvitelmat ja siskon katselu ovat kuitenkin myös omanlaistaan masokismia siinä mielessä, että kertoja tiedostaa, etteivät toiveet ja mielikuvat toteudu. Sisko on häneltä ”kielletty”.

Kieltämisestä avautuu lukematon määrä polkuja, joita tässä yhteydessä olisi mahdollista lähteä seuraamaan. Ensinnäkin se liittyy oleellisella tavalla kerronnan negaatioihin ja tätä kautta epäkerrottuun. Prince katsoo tähdelliseksi tehdä selkeän eron epäkerrotun ja negaatiolausein ilmaistujen asiointilojen välille: negaatiolausemassa ei ole kyse epäkerrotusta mikäli lausuman asiasisältö on mahdollista esittää myös positiivisen kautta ja sisältö vastaa tällöin, luonnollisestikin, toteutunutta asiointilaa (Prince 1992: 33–34). Kieltäminen liittyy keskeisesti myös Sandströmin kertojan ja tämän siskon suhteeseen edellä esitetyn lisäksi tavalla, jolla kertoja kieltää kaiken kosketuksen itsensä ja siskon välillä. Käsittelen tätä myöhemmin. Seuraavassa mielenkiintoni kohdistuu tapaan, jolla kerronnassa voidaan kieltää tai kumota jo tapahtuneita ja totena esitettyjä asioita.

5.2 Vaihtoehtoista kieltämiseen, kieltämisestä uudelleenluomiseen

5.2.1 Saako kertomalla tehdystä kertomalla tekemätöntä?

Jag insåg att allting var en enda lögn. Jag har fan aldrig bott på Östermalm, aldrig haft någon försupen morsa som målat och aldrig, aldrig någonsin hade jag haft en vän i någon som heter Carl-Johan Vallien!
(VSR: 334.)

Olen siteerannut yllä olevaa, kenties yhtä Sjölinin *Världens sista romanin* hämmäntävimmistä kohtauksista jo aikaisemmin tutkimuksessani. Tässä kohtauksesta romaanin toiseksi viimeisessä luvussa, Danielin käsikirjoituksen lopulla, henkilökertoja käytännössä parilla virkkeellä kumoo kertomuksen edetessä rakennetun elämäntarinansa siihen keskeisesti kuuluvine elementteineen. Kohtaus on hämmäntävä, luettiin sitä mistä näkökulmasta tahansa. Alkoholisoituneen taiteilijaäidin ja lapsuuden parhaan ystävän CJ:n olemassaolo sekä Östermalmilla vietetty lapsuus ja nuoruus on tähän saakka voitu ottaa annettuna, niiden statusta ja todenperäisyyttä kyseenalaistamatta. Samalla voidaan kuitenkin

kin muistaa myös, mitä kertoja on heti romaanin alussa todennut: "I världens sista roman måste fiktionen dö. Fantasin ska skäras av och skrapas bort." (VSR: 6.) Tämä(kin) voidaan tulkita kahdella tavalla. Yhtäältä voidaan olettaa, että kaikki, mitä romaanissa kerrotaan, on alusta alkaen "totta", todenmukaista ja realistista, kuten kertoja itsekin avausluvussa vakuuttelee. Toisaalta tämä varsin voimakas ilmaus voidaan ymmärtää tavallaan futuurisessa mielessä: fiktio ja sepite "tuhotaan" kertomuksen mittaan ja tämä kulminoituu kertojan ymmärtäessä kaiken elämäänsä liittyvän valheellisuuden.

Tässä päästään siihen, mitä aikaisemmin olen kirjoittanut fiktion ja kielen performatiivisesta, todellisuutta tuottavasta voimasta, joka Sjölinin romaanissa kääntyy pikemminkin fiktion maailman tuhoavaksi tai vähintäänkin sen perustat kyseenalaistavaksi voimaksi. Siteeraamassani jaksossa kumotaan kolme elementtiä, jotka ovat rakentaneet *Världens sista romanin* kertojan elämäntarinaa romaanin molemmissa *minä*-muotoisissa tarinalinjoissa. Danielin käsikirjoituksessa sepitteellisen maailman perustuksia koetellaan vähä vähältä, sitä rakentavat elementit kyseenalaistetaan ja lopulta mitätöidään ainoalla tavalla, jolla Brian Richardsonin mukaan mitään ylipäänsä voidaan kertomuksissa mitätöidä: suorasanaisesti kieltämällä ne (Richardson 2006: 92). Mutta mitä syitä Danielilla on tehdä näin? Etenkin äidin olemattomaksi tekeminen on hämmentävää, tätähän kertoja on romaanin päätös luvussa etsimässä. Tai näin on ainakin täydet perusteet olettaa. Oireellista on, että kun Babel-ohjelman tuottaja soittaa Danielille ja kysyy, missä tämä on, vastaus kuuluu: "'Ja, nä min ... eh ... har försvunnit från ... eller hon bor på hospice och hon har försvunnit. Eller hon har alzheimer. Eller såhär: vi är ute och letar.'" (VSR: 353.) Kenties vastauksesta paistava haparointi enteilee jo romaanin päätöstä, sitä, että se, minkä kertoja lopulta löytää, ei varsinaisesti ole se, mitä hän on ollut etsimässä, ja sitä, mitä hän on etsinyt, hän ei voi (enää) tavoittaa.

Romaanin avausluvussa esitetyn väitteen fiktion kuolemasta ja elämää rakentavien elementtien kieltämisestä olisi tietenkin mahdollista nähdä koskevan nimenomaan Danielin käsikirjoitusta, fiktiota fiktion sisällä. Näin ollen mitään ongelmaa ei periaatteessa ole; kieltäessään östermalmilaistaustansa ja äitinsä ja ystävänsä olemassaolon kertoja yksinkertaisesti vain irrottautuu referentiaalisuuden vaatimuksesta. Kaiken valheellisuus on valheellisuutta nimenomaan kertojan ympärilleen luomassa ja valmiiksi käsikirjoittamassa fiktiivisessä maailmassa, joka yksinomaan muistuttaa romaanin aktuaalia todellisuutta olematta kuitenkaan yksi yhteen sen kanssa.

Jos Barbron olemassaolon kiistäminen on hämmentävää, yhtä lailla vaikeasti ymmärrettävä on tapaus Carl-Johan Vallien. CJ on kertojalle todellisuutta kunnes hänet kielletään. Huomataan toki, että käsikirjoituksessa kertoja on kylä jo ennen tätä koettanut koetella ystävänsä olemassaolon perusteita väittämällä, ettei tätä todella ole, vaan CJ on yksinomaan sitä mitä kertoja haluaa tämän kirjoittamassaan romaanissa olevan (VSR: 245). Merkillepantavaa on myös se, ettei CJ:tä edes mainita sen jälkeen kun hänet on kielletty, ei Danielin käsikirjoituksen loppuratkaisujen yhteydessä eikä romaanin päättävässä preesensmuotoisessa luvussa. Tai periaatteessa kyllä, nimi Carl-Johan Vallien mainitaan,

mutta tällä kertaa kyseessä ei ole kertoja-Danielin lapsuudenystävä, vaan läpi romaanin seuratus "Såret"-radiokuunnelman lääkäri, siis sepitteellinen hahmo. Kertoja kuitenkin reagoi Carl-Johan Vallienin esiintymiseen kuunnelmassa huomattavan voimakkaasti: " - Hej, välkomna. Varsågodå och sitt. Carl-Johan Vallien heter jag. / You're a sick fuck." (VSR: 355.) Ja kun radiokuunnelman paris-kunta, joka saa tietää heidän odottamallaan lapsella olevan Turnerin oireyhtymä, kysyy, kuinka sairauden nimi kirjoitetaan, lääkärin esimerkkinä mainitsema laulaja Tina Turner ei kelpaa sen enempää pariskunnalle kuin Danielillekaan. Ainoa sovelias Turner, tässä tapauksessa, on englantilainen romantiikan ajan taiteilija J.M.W. Turner. Daniel purkaakin turhautumisensa juuri lääkäri Vallieniin: "'Ja, din obildade jävel! Turner', fortsätter jag irriterat. 'Som målaren, ditt rövhål. Världsberömd. Målade skog, svampar, ett särskilt ljus. Du tror du är något för att du är läkare va. Jävla arselhål. Turner sa jag. Som målaren!'" (VSR: 357.)

Henrik Skov Nielsen ja Richard Walsh ovat tahoillaan esittäneet, että kerromnassa voi vaikuttaa aina kaksi ääntä, joista toinen on kertova henkilöahmo, toinen - näkemyksestä riippuen - joko niin sanottu persoonaton ääni tai todellinen tekijä. Kohtaus, jossa Daniel kieltää menneisyytensä Östermalmilla, Carl-Johanin ja äitinsä, on piste, josta eteenpäin romaanin loppuun saakka todellisen tekijän ääni ei kenties täydellisesti syrjäytä kertovan henkilöahmon ääntä, mutta alkaa huomattavalla tavalla sekoittaa henkilökertojan diskurssiin. Esimerkiksi useimpia kertojan romaanin päätösluvun tunteenpurkauksista ja vuodatuksista on hyvin vaikea sovittaa itsestään varsin epäedullisen kuvan antavaan henkilöahmoon, joka vaikuttaisi sekä kammoavan että joissain määrin vihaavan kanssaihmissään. Kohtaus ei kenties ole vielä fiktion täydellinen kuolinhetki, mutta kuitenkin hetki, josta alkaen mielikuvitusta aletaan "kaapia pois", todellisuus ja romaanin kirjoittamisen taustalla vaikuttavat syyt alkavat sulautua omaelämäkerralliseen sepitteeseen ja jollakin tasolla myös syrjäyttävät sen.

Kun kertoja kieltää tai mitätöi aikaisemmin kertomansa, puhutaan Brian Richardsonin termien *denarraatiosta* tai *vastakerronnasta* ("denarration")⁹¹. Princen epäkerrotun käsitteeseen perustuvaa vastakerrontaa tavataan etenkin epäluonnollisen narratologian intresseissä olevissa kokeellisissa ja antimimeettisissä teksteissä, mutta muistetaan toki, että niin omia kuin myös muiden sanomisia kielletään, korjaillaan ja muunnellaan alinomaan myös reaalia-

⁹¹ "Vastakerronta" on Mari Hatavaran ehdottama suomennos "denarration"-käsitteelle (Hatavara: 2010). Vaikka Richardsonin *denarration* onkin osaltaan juuri sitä, että kerrotaan aikaisemmin kerrottua "vastaan", en näe vastakerrontaa kuvausvoimaisimpana denarration-käsitteen vastineena. Mutta koska käytän myös Princen "disnarrated"-käsitteestä yhtäältä yhtä kyseenalaista (ja vakiintumatonta) suomennosta, johdonmukaisuuden nimissä "denarration" on työssäni vastakerrontaa. Tähän liittyen on myös huomattava, että vastakerronnan ja -kertomuksen ("counter narrative") käsittein operoidaan myös esimerkiksi yhteiskuntatieteissä, missä vastakerronnalla tarkoitetaan tapaa, jolla hallitsevia kertomuksia ("master narrative"), ts. kulttuurisia mallitarinoita, puretaan ja kyseenalaistetaan (esim. Eerola 2014: 33). Vaikka vastakerronta narratologisena ja yhteiskuntatieteellisenä käsitteenä tulevatkin omalla tavallaan varsin lähelle toisiaan, ne on luonnollisestikin pidettävä erillään toisistaan.

ilman luonnollisissa diskursseissa. ”Han har hunnit till sjuans spårvagn. Nej fyran, som går till Munksnäs” (Donner 2013: 65), todetaan Jörn Donnerin *Mammutenissa* eikä tässä ole mitään luonnotonta tai mahdotonta.

Luonnollisen kielen performatiivinen voima on loppujen lopuksi varsin vähäinen, onneksi. Vaikka sen avulla voidaan saada asioita tapahtumaan ja näin ollen kieli välillisesti muuttaa todellisuutta, yksinomaan kielellä ei voida radikaalilla tavalla muokata maailmaa tai koetella sen perustuksia. Ollessaan nimenomaan kielellisiä, kerronta-aktin kautta tuotettuja ja kielessä aktualisoituvia maailmoja, fiktiiviset maailmat noudattavat kuitenkin erilaisia periaatteita. Richardsonin mukaan kaikki kerrotut, tarinamaailmaan todella kuuluviksi ja sitä rakentaviksi kielellisesti esitetyt elementit myös ovat sitä, ellei kerrottua tavalla tai toisella kielletä, kumota tai muutella radikaalilla tavalla. Vastakerronnassa on kyse nimenomaan tästä ja tätä kautta se myös korostaa fiktiivisen kerronnan performatiivista luonnetta. (Richardson 2006: 92; Herman et al. 2012: 79.)

Richardson perustelee teoriaansa pääasiassa postmodernien, kokeellisten ja anti-mimeettisten, toisin sanoen leimallisen epäluonnollisten tekstien, kuten Samuel Beckettin tuotannon, kautta. Kun analysoitavat tekstikatkelmat ovat esimerkiksi tällaisia

Say a body. Where none. No mind where none. That at least. A place. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in.

Say ground. No ground but say ground. So as to say pain. No mind and pain? [--] Say remains of mind where none to permit of pain.

(Beckett 1983: 7; 8–9; siteerattu Richardson 2006: 92–93.)

kertomuksen teoriaan perehtymätönkin ymmärtää, kuinka radikaalilla tavalla vastakerronta eroaa epäkerrotusta ja näin ollen konseptien erilaisuuden painottaminen, jota sekä Richardson että Prince ovat tehneet, on periaatteessa perusteltua (ks. Richardson 2006: 87–88; Prince 2005/2008). Keskeisenä näyttäytyvä ero on se, että vastakerronnassa kielletyt tai kumotut asiointilat on alun perin esitetty tarinamaailmaa rakentavina aktualisoituneina elementteinä. Muistetaan, että epäkerrottua ei puolestaan ole määritelmällisesti lähtökohtaisestikaan tapahtunut. Kyseiset keinot eroavat merkittäväällä tavalla myös funktioiltaan. Mari Hatavaraa mukaillen epäkerrotun kaltaiset keinot ”korosta[vat] uusia vaihtoehtoja ja niiden merkitystä”, vastakerronnassa aiemmin kerrotun kieltäminen ”vain korostaa kiellettyjen tapahtumien merkitystä” (Hatavara 2010: 172). En kuitenkaan pidä Princen ja Richardsonin tahoillaan teoretisoimien kerronnan keinojen välistä eroa niin yksiselitteisenä ja selvänä kuin se perusteoretisointien valossa näyttää. Huomioni kiinnittää ennen kaikkea se, kuinka erilaisilla teksteillä tutkijat ajatuksiaan perustelevat ja miten aineisto on vaikuttanut kyseisten ilmiöiden teoretisointiin. Richardson käyttää, kuten todettu, kokeellisia ja anti-mimeettisiä tekstejä, Prince puolestaan realistisia ja mimeettisiä tekstejä. Epäkerrotun ja vastakerronnan välisen eron korostaminen olisi mielestäni perustelua, mikäli ero voitaisiin osoittaa samankaltaisen aineiston kautta.

Epäkerrotun ja vastakerronnan asettaminen vastakkain antaa kuitenkin aihetta useille kysymyksille. Voidaanko kerran kerrottua koskaan täydellisesti kumota ja tehdä tekemättömäksi ja kuinka nämä kerrotut ja kielletyt elementit vaikuttavat romaanin tulkintaan? Miten epäkerrottu niinkin hallitsevana ja silmiinpistävänä kerronnan piirteenä, kuin se esimerkiksi Sandströmin romaanissa on, vaikuttaa tarinamaailman vakauteen ja koherenttiuteen? Millaisena epäkerrotun ja vastakerronnan suhde näyttäytyy metafiktiivisissä teksteissä, jollaisia autofiktiot lähes poikkeuksetta ovat? Vaikka onkin keskittynyt lähinnä realistisiin teksteihin, Prince huomauttaa, että metafiktiossa epäkerrottu korostaa tekstin keinotekoisista luonnetta, fiktiivisen maailman tekstuaalisuutta ja rakentumista kielen kautta (Prince 1988b: 6). Mutta Richardsonin vastakerrontahan toimii hyvin vastaavanlaisella tavalla! Oleellisin kysymys tässä yhteydessä mielestäni kuitenkin on se, onko vastakerronta ja epäkerrottu mahdollista ymmärtää saman kertomuksen ja sen maailman koheesion ja koherenssin kyseenalaiseen ilmiön kahtena ääripäänä. Hieman toisin sanoen, onko epäkerrottu ja vastakerronta peruslähtökohdistaan mahdollista nähdä pohjimmiltaan saman ilmiön luonnollisena ja epäluonnollisena varianttina? Tämän kysymyksen olen esittänyt aikaisemminkin (Marttinen 2014a: 141) ja yritän nyt etsiä vastausta siihen ja sen ohella myös muihin esittämiini kysymyksiin.

Gerald Princen mukaan epäkerrotun on paljastettava toteutumaton luonteensa – tavalla tai toisella ja ennemmin tai myöhemmin. Sitä ei kuitenkaan ole välttämätöntä eksplikoida, vaan se voidaan tuoda ilmi muilla tavoin, kieliopillisin keinoin tai kontekstin kautta. Myöskään vastakerronnassa kiellettävää elementtiä ei tarvitse kieltää heti. Muun muassa luvun alussa siteeraamani *Världens sista roman* -katkelma on hyvä esimerkki siitä, kuinka yli 300 sivun aikana kumuloituneet asiat ja tapahtumat kielletään muutamalla rivillä. Mikäli alun alkaen totena esitetty myöhemmin kielletään, kumotaan tai muunnellaan sen statusta, vakaan ja koherentin tarinan ja tarinamaailman muodostuminen tai muodostaminen ei Richardsonin mukaan ole mahdollista (Richardson 2006: 92). Omalla tavallaan tämä pitää paikkansa Sjölinin romaanin tapauksessa, etenkin jos kaikki kolme keskenään risteävää kertomusta koetetaan saada toimimaan yhdessä loogisena kokonaisuutena. Haastavaa yhtenäisen ja loogisen tarinamaailman koostaminen on myös Sandströmin romaania tarkasteltaessa, vaikka siinä ei mitään suoranaisesti kumotakaan, jos ei aina vahvistetakaan. Osaltaan tähän vaikuttaa myös romaanin tietynlainen fragmentaarisuus; romaanissa kuljetaan rinta rinnan eri aikatasoille sijoittuvia tarinalinjoja, tapahtumat lomittuvat toisiinsa, kehittyvät ja paljastuvat katkonaisesti. Mikä näiden tapahtumien merkitys on ja miksi niistä kerrotaan, on mahdollista hahmottaa luettaessa kertomusta kokonaisuutena ja kertojan eri elämänvaiheita suhteessa toisiinsa. Näennäinen fragmentaarisuus ilmentää sekä sitä, kuinka kaikki loppujen lopuksi liittyy kaikkeen, että yksityiskohtien ja yksittäisten tapahtumien merkitystä osana kokonaisuutta.

Kerran kerrotun – totena tai edes mahdollisena esitetyn – täydellinen kieltäminen, toteutumattomaksi ja mahdottomaksi tekeminen, on kuitenkin lähtö-

kohtaisesti ongelmallista. Richardson esittää, että kertomansa kumoava tai sitä huomattavalla tavalla muunteleva kertoja on väistämättä epäluotettava (Richardson 2006: 93). Käsittelen sekä Sandströmin että Sjölinin romaanien kertojien luotettavuutta tarkemmin tuonnempana, mutta tässä yhteydessä on kuitenkin paikallaan esittää yksi aiheeseen liittyvä kysymys. Mikäli kertoja on epäluotettava, kuinka voimme luottaa siihen, että kertoja kertomansa kieltäessään, teki hän sen selväsanaisesti (kuten Daniel) tai jokseenkin hienovaraisemmin (niin kuin Peter) todella tarkoittaa sitä? Entä jos hän ei puhukaan totta, liioittele tai hänen tajunnantilansa on tavalla tai toisella muuntunut, kuten molempien kertojien tapauksessa asian voidaan nähdä olevan? Emme voi olla varmoja. Kenties tällaisissa tapauksissa meidän pitäisi lähtökohtaisesti epäillä kaikkea kertojan raportoimaa, ja luottaa siihen, että "[n]ågonstans [blir] lögnen i alla fall sanning", kuten Sjölinin *Världens sista romanin* kertojaa siteeraten asian voisi muotoilla (VSR: 190).

Kyseenalaista on myös se, riittääkö kaikin tavoin realistisina ja mahdollisina, jopa todennäköisinä, esitettyjen tapahtumien täydelliseen kumoamiseen, tapahtumattomaksi ja mahdottomaksi tekemiseen ainoastaan se, että ne korvataan toisilla. Diskurssin tasolla kenties, sillä juuri kieli ja kerrontahan tuottavat tarinan maailman ja sen mitä siellä tapahtuu. Kokonaisuutena tarinamaailma on kuitenkin mahdollista ymmärtää lukijan muodostamana mentaalisenä konstruktiona. Näin ollen *kaikki* se, mitä kertomuksen maailmasta, sen asuttajista ja tapahtumista on kerrottu, vaikuttaa väistämättä siihen, kuinka lukija tulkitsee, rakentaa ja muokkaa kyseistä tarinauniversumia. Vaikka aiemmin totena ja tapahtuneena esitetty kiellettäisiinkin, se jää lukijan mielessä taustalle yhdeksi kertomuksen maailmaa rakentavaksi elementiksi muun muassa sulkien pois osan niistä mahdollisista kehityssuunnista, joita kertomus voisi ottaa – kumottu asiointi tai tapahtumakulku ei enää kyseisen kertomuksen kontekstissa ole mahdollinen. Esittäessään sen, mitä *ei* tapahtunut, epäkerrottu toimii hyvin vastaavalla, kertomuksen mahdollisuuksia rajaavalla tavalla.

Kuinka tahansa, puhuttiinpa sitten epäkerrotusta tai vastakerronnasta, yksi samankaltainen, jos ei täysin samanlainen, näiden kerronnan keinojen aikaan sama efekti voidaan havaita. Epäkerrotussa toteutuneiden ja toteutumattomien (siis kerrottujen ja epäkerrottujen) tapahtumien välille muodostuu jännite. Vastakerronnassa vastaavanlainen jännite syntyy siitä, kuinka asioista ensin kerrotaan ja sitten ne kielletään. Jännite johtaa eräänlaiseen erilaisten vaihtoehtojen väliseen "kilpailuun" – mitä on tapahtunut, mitä kenties on tapahtunut, mitä olisi voinut tapahtua, mitä ei ole tapahtunut, mikä puolestaan ei olisi ollut edes mahdollista? Nämä ovat kysymyksiä, joita sekä epäkerrotun että vastakerronnan kaltaiset keinot herättävät. Vastakerronnalle tyypillistä on, että todella valitsevasta asiointilasta ei saada selkoa, ainakin sen selvittäminen on hankalaa. Ei kuitenkaan ole sanottua, että kerrotun ja epäkerrotun välisestä jännitteestä syntyvä häilyminen kahden (tai useamman) mahdollisen asiointilan välillä tekisi tästä sen helpompaa. *Manuskript för pornografiska filmer* on tästä varsin mainio esimerkki, sillä Sandströmin romaanissa juuri sillä, mitä kenties, mahdollisesti tai todennäköisesti, mutta ei missään tapauksessa varmasti, on tapahtunut, on

suuri painoarvo. Uskottavista mutta todenmukaisuudeltaan ja toteutuvuudeltaan epävarmoista asioista kertominen tarkoittaa sitä, että lukijan on mahdollista samanaikaisesti sekä ottaa esitetty asiointi annettuna että kyseenalaistaa se. Tässä sepitteelliset kertomukset erkaantuvat reaali maailman lainalaisuuksista ja asetuvat sitä vastaan, useammassakin mielessä, samalla kun ristiriitaisuus sekä ristiriitojen salliminen ja mahdollistaminen näyttäytyvät osana fiktion ominaisuutena. (Vrt. Cohn 2000.)

Ristiriitaisuus voidaan hahmottaa myös muilla tavoin. Mahdollisten maailmojen semantiikan näkökulmasta (realistinen) fiktiivinen tarinamaailma voidaan ymmärtää yhtenä reaalityodellisuutemme mahdollisista maailmoista, vaikka olisikin perustavanlaatuisesti ristiriidassa omassa todellisuudessamme vallitsevan tilanteen kanssa. Myös autofiktio genrenä ja epäluonnottomuus kaunokirjallisen kerronnan ominaispiirteenä voidaan nähdä mahdollisina ristiriitauttajina tai kyseenalaistajina. Autofiktio on tätä asettaessaan vastatusten enemmän tai vähemmän fiktiivisen tai fiktionalisoidun kertojahahmon ja fyysisen tekijän. Otetaan esimerkiksi Sjölinin ja Sandströmin kertojat. Nämä hahmot ovat samannimisyyden ohella monella muullakin tapaa todellisten tekijöiden kaltaisia, mutta ei niin mairittelevien ominaisuuksiensa myötä eroavat näistä perustavanlaatuisella tavalla. Omalla tavallaan se, mitä tiedämme tekijöistä, vaikuttaa siihen, miten tulkitsemme heidän luomiaan ja heidän kaltaisiaan henkilökertoja, mutta tämä ei päde toiseen suuntaan. Mikäli kohtaamme kyseiset kirjailijat reaali maailmassa, oletan, ettemme ensimmäisenä ajattele Sandströmin olevan väkivaltainen potentiaalinen alkoholisti tai Sjölinin alkoholisoitunut potentiaalinen psykopaatti. Toisin sanoen se, millainen ”Peter Sandström” *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanissa (tai jossakin muussa Sandströmin kertomuksessa) esiintyy, on poikkeava ja ristiriitainen versio todellisesta kirjailijasta, mutta autofiktiivinen kirjoittaminen sallii sen sitä problematisoimatta.

Ristiriitoihin tai ristiriitauttamiseen liittyvä epäluonnottomuus juontaa fiktiivisen kerronnan omaa todellisuuttaan tuottavasta performatiivisuudesta. Koska tarinamaailma on kielellinen ja tekstuaalinen konstruktio, kaikki se, mitä kerrotaan – olivat ne aktualisoituneet tai eivät – rakentaa kyseistä maailmaa ja vaikuttaa siihen, miten lukija tuota maailmaa rakentaa ja tulkitsee. Kertomuksen maailmaa keskeisesti rakentanut elementti voidaan kieltää ja mitätöidä esimerkiksi korvaamalla se täysin päinvastaisella asiointilalla. Täydellisesti kumottua elementtiä ei kuitenkaan saa poispyyhityksi, vaan se jää yhdeksi relevantiksi osatekijäksi tulkinnan taustalle, vaihtoehdoksi, joka kertomuksessa ei (enää) voi aktualisoitua. Kahden huomattavan ristiriitaisenkin asiointilan esittäminen ja tietynasteinen samanaikaisuus ei ole fiktiivissä maailmoissa, osin niiden kieleen ja kerrontaan sidotusta luonteesta johtuen, samanlainen looginen mahdottomuus kuin omassa reaalityodellisuudessamme.

5.2.2 Kerrotun kieltämisestä kerrottavan maailman uudelleenrakentamiseen

Mikäli pidetään kiinni siitä, että kerrottu ja kertomuksen maailmassa toteutunut asiointi on kumottavissa kertomalla, herää kysymys, voidaanko kumotut ele-

mentit vastavuoroisesti tuoda takaisin kertomuksen maailmaa rakentaviksi tekijöiksi. Richardsonin hengessä lähestyn kysymystä oman tutkimusaineistoni radikaaleimman tekstin, Sjölinin *Världens sista romanin*, avulla.

Katsotaan seuraavaa esimerkkiä romaanin kolmannesta toisessa persoonassa kerrotusta luvusta. Barbroa ollaan viemässä Åkebyn metsään.

Ja sannerligen är det **inte 1957**. Vad kostar en kilometer t-bana till? [--]
 Ja sannerligen är det **inte våren -57** och Moberg och Tingsten i republikanska klubben får det motigt nu när *Drottning Elisabeth hälsade på i en folkhemsvilla på Alsikevägen i Bromma*. [--] Ja, **ty det är maj -57** och det tyska kemiföretaget Grünethal pumpar ut allt från extra fingrar och tår, till inga tummar alls, korta och felvinklade armar och ben eller inga armar alls. [--]
 [--]
 De föds och skriker **våren -57** medan havörnsäggen spricker skört i solskenet och de halvfärdiga fågelfostren förgås i gasset.
 (VSR: 206–208.)

Mikä kohtauksessa kyseenalaistetaan, on tapahtuma-aika, kevät 1957, ja tämä kyseenalaistaminen asettuu luontevasti kohtaan, jossa koko romaanin toisessa persoonassa kerrottujen lukujen muodostama kokonaisuus alkaa hiljalleen muuttua koko ajan hämäämääksi ja vaikeaselkoisemmaksi. On huomattavaa, ettei ennen tätä – eikä tämän jälkeen – romaanissa anneta juuri minkäänlaisia tarkkoja aikamääreitä, esimerkiksi romaanin avausluvussa puhutaan eräästä syksystä jo koittaneella vuosikymmenellä, Danielin ”käsikirjoituksessa” puolestaan vain lämpimimmistä syksystä sitten maailmansotien. Intuitiivisesti Barbron menneisyyttä koskettelevat toisessa persoonassa kerrotut jaksot tuntuisi luontevalta sijoittaa jonnekin 1900-luvun puolenvälin tienoille, miksi ei juuri vuoteen 1957, joka sitaatissa ensimmäisenä kielletään. Jos kerronta ymmärrettään *sinä*-hahmon, (vielä toistaiseksi) Barbron, muisteluna, aikaan ja paikkaan liittyvä epäselvyys voidaan nähdä liittyvän dementoituneen vanhuksen ajan- ja paikantajun hämartymiseen, josta saadaan viitteitä jo ensimmäisessä *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa. Sitaatin alussa tapahtuva ajankohdan kieltäminen on tulkittavassa ja selitettävissä dementoituneen mielen epävarmuudeksi: mureneva mieli joutuu hakemaan oikeaa tapahtuma-aikaa, ilmeisin vaihtoehto ei aluksi vaikuta siltä.

Tarkkaa ajankohtaa, jos se on ehdottoman välttämätöntä saada selville, voidaan yrittää päätellä kerronnassa annettujen yksityiskohtien perusteella mutta tarkempi selvittely osoittaa, että nekin antavat jokseenkin ristiriitaisia tietoja. Juuri *Världens sista romanin* sivujen 206 ja 208 aikana puhutaan muun muassa ”uudesta Essingeledenistä” ja ”uudesta Citroën DS19:stä” ja heti tämän jälkeen todetaan vuoden olevan 1957⁹². Mitä Citroën DS19:ään tulee, ajankohta voi hyvinkin pitää paikkansa, sillä malli esiteltiin Pariisin autonäyttelyssä vuonna 1955. Mainittakoon jo nyt, että se, miksi romaanissa mainitaan juuri kyseinen merkki ja malli, voidaan tulkita todellisen tekijän romaanissa viljelemiksi itsesyytöksiksi ja itseinhoksi – auton, jonka mallimerkinnän kirjaimet ovat

⁹² ”Ni ska tydligen ta den nya Essingeleden ut ur stan. En vit Dauphine och den där nya Citroën DS19 som ser ut som en ilsket röd giftpadda. [--] Ja, ty det är maj -57.” (VSR: 207.)

tietenkin samalla tekijän nimikirjaimet, ulkomuotoa luonnehditaan jotakuinkin ”vihaiseksi punaiseksi myrkkysammakoksi” (VSR 207). Katson tällaisten piirteiden olevan oleellisia myös kertojan, kertomuksen ja kirjailijan luotettavuutta arvioitaessa. Essingeledenistä sen sijaan ei vuonna 1957 vielä tiedettykään, sitä ruvettiin rakentamaan vasta vuonna 1960. Hieman myöhemmin mainittu ”lentävän tynnyrin”, Saab J29-suihkuhävittäjän, ”tänään” tekemä aikansa nopeusennätys tehtiin puolestaan mainittua ajankohtaa selvästi aikaisemmin, 6. toukokuuta 1954⁹³. Yhtä kaikki tämäkin haparointi voidaan nähdä dementoituneen ja pirstaloituneen mielen epätoivoisina yrityksinä löytää oikea tapahtumaaika.

Koska viimeiseksi esitetyksi asiantilaksi jää se, että ollaan keväässä 1957, kyseinen ajankohta voidaan fiktiivisen maailman rakentumista säätelevien periaatteiden mukaisesti ymmärtää sitä kontekstoivien yksityiskohtien välillä valitsevista ristiriidoista huolimatta vallitsevana asiantilana. Vielä tässä vaiheessa mikään ei vastusta eikä sulje pois sitä, että näin myös todella olisi. Kun Richardsonin vastakerronnassa kertomuksen maailma puretaan kieltämällä yksityiskohdat, tässä tapauksessa murennettu tarinamaailma rakennetaan uudelleen yksityiskohta yksityiskohdalta, tai, kun kyseessä on Sjölinin *Världens sista roman*, asiallisempaa olisi kenties puhua jonkinlaisesta kertomuksen maailman uudelleenrakentamisyrityksestä, kertomuksen maailman muuttuu romaaniin edetessä koko ajan vaikeaselkoisemmaksi ja monitulkintaisemmaksi. Kuinka vain, tämän kaltaisesta kerronnallisesta ratkaisusta, jossa (oletettu) valitseva asiointi ensin kielletään ja tämän jälkeen myönnetään, että näin sittenkin on, voitaisiin kenties puhua eräänlaisesta uudelleenkeronnasta tai ”renarraatiosta”⁹⁴. Samalla on kuitenkin mahdollista kysyä, mikä funktio tällä on romaanissa, jossa koko kertomuksen maailma lopulta nimenomaan puretaan. Sjölinin romaanissa, etenkin sen toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa, kertomuksen perustat, kehityskulku sekä näkökulma, jonka kautta kerrotut tapahtumat välittyvät, ovat jo lähtökohtaisesti pirstaleiset; näiltä osin Sjölinin kompleksinen romaani ilmentää tulkintani mukaan inhimillisen mielen ja kokemuksen hajoamista. Kenties tapahtumien uudelleenkertominen heijastaa inhimillistä pyrkimystä tai taipumusta koostaa ja hahmottaa asiat ja tapahtumat loogisina syy-seuraussuhteisiin perustuvina kokonaisuuksina – myös silloin, kun tämä vaikuttaisi olevan mahdotonta, kun ei ole kokonaisuuksia, joita hahmottaa.

⁹³ ”den i folkmun så kallade flygande tungan har idag satt hastighetsrekord med en snitthastighet på 977 km/h. [...] I jetplanet SAAB J29 har alltså Sverige fått världens snabbaste flygmaskin någonsin [...]” (VSR: 207.)

⁹⁴ Muistutan, että tässä yhteydessä käytän termiä uudelleenkeronta / renarraatio (engl. ”renarration”) eri merkityksessä kuin missä sitä on tähänastisessa tutkimuksessa tavallisesti käytetty. ”Renarration” voi viitata muun muassa kirjaimellisesti uudelleen kertomiseen tai toisintamiseen ja se on usein liitetty (poliittisten) tekstien kääntämiseen, siihen, kuinka käännösprosesseissa kertomus muokkautuu tai sitä muokataan kulttuurisen ja yhteiskunnallisen kontekstin ehdoilla (esim. Baker 2006; Chesterman & Baker 2008; Pormouzeh 2014).

5.3 Ei-tapahtuneen tärkeydestä

Realistisuudestaan ja verrattain konventionaalisesta pinnastaan huolimatta Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* koettelee luonnollisuuden ja konventionaalisuuden rajoja monella tapaa. Tässä luvussa olen keskittynyt kertomuksen ja kertojan diskurssin läpäiseviin spekulatioihin, arvauksiin ja omanlaisiinsa selitysluonnoksiin, lisäksi on verrattain ilmeistä, että monia oleellisia asioita ei suorasanaisesti paljasteta. Näiden piirteiden hallitsevuuden takia romaani ei myöskään suoranasisesti esitä omaa motiiviaan, eli sitä mistä siitä kerrotaan ja miksi näistä asioista kerrotaan.

Romaanin henkilökertoja pyrkii totuuden selvittämiseen ja sen kuvaamiseen, mikä ei kuitenkaan teoskokonaisuuden kannalta ole merkittävintä. Merkittävää Sandströmin romaanissa on Lauri Routilan termien *mahdollisuuksien pelitilan* avaaminen – sen kartoittaminen, mitä on voinut tai olisi pitänyt tapahtua, miten tapahtumat olisivat voineet kehittyä ja millaiseen lopputulokseen kenties olisi päädytty (ks. Routila 1981: 10). Merkitystä on myös sillä, mitä kertoja uskoo tapahtuneen ja mitä hän olisi toivonut tapahtuneen, mikä hänen henkilökohtainen näkemyksensä ja kokemuksensa tapahtuneesta on, mikä niiden merkitys on ja kuinka ne ovat vaikuttaneet hänen elämäänsä.

Yhtäältä *Manuskript för pornografiska filmer* olisi houkuttelevaa nähdä omanlaisenaan psykoanalyttisena projektina, jolloin keskeistä ei ole todella tapahtunut, historiallinen totuus, vaan nimenomaan subjektiivinen kokemus ja se versio ”totuudesta”, joka on merkittävä yksinomaan subjektin, tai kun puhutaan kaunokirjallisesta romaanista kertojan oman itseymmärryksen kannalta. Juuri subjektiivisten kokemusten ja omakohtaisuuden kauttahan oman elämän mielekkyys pyritään tavoittamaan, ymmärtämään sitä ja antamaan sille merkitys ja muoto. Epäkerrottu, toteutumattomien, kuviteltujen tai toivottujen mahdollisuuksien tai vaihtoehtoinen esittäminen tekee Sandströmin romaanin kerronnasta epävakaa ja häilyvää; siitä, mitä on tapahtunut ja miksi kertoja esittää asiat niin kuin esittää, on vaikea saada otetta. Samalla kerronnan epävakaus ja häilyvyys toimii mimeettisenä kuvana ja analogiana kertojan epävakaaasta psyykestä. Lisäksi monia asioita esitetään negatioiden kautta – ei ”näin tapahtui”, vaan nimenomaan ”näin ei tapahtunut”. Tämä voidaan nähdä retorisenä merkinä kertojan negatiivisesta ja pessimistisestä suhtautumisesta tapahtumiin ja omaan elämäänsä, merkinä hänen luvalla sanoen kieroutuneesta ja sairaalloisesta luonteenlaadustaan. Romaanin kompleksinen kerronnallinen rakenne heijastelee siis myös sen kertojan kompleksisuutta.

Jos palataan kertomuksen ideaan tai motiiviin, voisi tietenkin kysyä, onko kertomus, joka ei kerro suoraan mistä se kertoo, vaan joka jää avoimeksi lukijoiden tulkinnoille, varsinaisesti kertomus (etenkin jos lähtökohdaksi otetaan Fludernikin ”luonnollisen” narratologian määritelmä kertomukselle) ja ennen kaikkea sellaisenaan kertomisen arvoinen. Vastaus molempiin kysymyksiin on: ehdottomasti kyllä. Kertomisen arvoiseksi tämänkaltaiset kertomukset tekee ensinnäkin tapa, jolla ne kutsuvat lukijan aktiiviseen lukemiseen, ja toiseksi se,

kuinka ne osoittavat ja konkretisoivat erilaisten vaihtoehtojen, mahdollisuuksi-
en ja potentiaalisten kehityslinjojen runsauden ja relevanttiuden. Niin suoraviivaisesti kuin kertova fiktio, ja elämä sinänsä, vaikuttaisikin kehittyvän, kokonaisuus on kuitenkin erilaisten ja yksittäisten, tiedostettujen ja tiedostamattomien valintojen ja sattumien summa. Kun pohditaan sitä, mikä edes periaatteessa on mahdollista, relevantteja ja potentiaalisia kehityskulkuja on aina enemmän kuin yksi, eikä ole sanomatta selvää, että näiden mahdollisten joukosta aktualisoitunut vaihtoehto olisi ilmeisin ja paras. Toisinkin olisi voinut olla, olisi kenties jopa pitänyt olla.

Kun luumme kertomuksia, pyrimme kuitenkin useimmiten hahmottamaan niistä kokonaisuuksia, selkeitä, loogisia ja perusteltuja kehityslinjoja. Lukeminen ja tulkinta toteuttavat siis yhtä hahmopsykologian perusajatuksista. Jotta kokonaisuus hahmottuisi, on myös kyettävä erottamaan varsinainen kuvio taustasta, mikä ei aina ole yksinkertaista. Jos kertomus on kokonaisuus ja jos varsinainen kuvio on se kertomuksen elementti tai yksittäinen kerrontalinja, joka kaikkein selkeimmin ilmentää sen ideaa, on kokonaisuuden ja kuvion hahmottamiseksi lähdettävä liikkeelle yksityiskohdista, tapahtumista, kohtauksista, henkilöhahmoista ja heidän motiiveistaan. Ensinnäkin tästä joukosta on osattava poimia olennainen ja merkityksellinen aines, toiseksi niistä on kyettävä koostamaan looginen ja motivoitu kokonaisuus, tapahtumista kausaalisia jatkumoina, juonellistamaan ja merkityksellistämään kertomusta rakentavat osatekijät. Aktiivisen ja ajattelevan luennan kautta lukijan on mahdollista nivoa näennäisen irrallisistakin elementeistä merkityksellinen kokonaisuus. Yksityiskohtien asema ja niiden kantamat merkitykset hahmottuvat ja tulevat ymmärrettäviksi vasta, kun ne suhteutetaan kokonaisuuteen. Yhtäältä kokonaisuus ymmärretään siis sitä rakentavien yksittäisten elementtien kautta, toisaalta yksittäiset elementit ja niiden merkitys tulee ymmärrettäväksi yksinomaan suhteuttamalla ne kokonaisuuteen. Tähän prosessiin osallistuu myös vastakerronnassa kiellettävät tai kumottavat elementit, sillä vaikka aikaisemmin kerrottu voitaisiinkin se kieltämällä tehdä kertomuksen maailmassa tapahtumattomaksi, lukijan mielestä sitä ei kuitenkaan voida pyyhkiä pois. Kielletyt elementit siirtyvät osaksi sitä taustaa, jota vasten varsinainen kuvio piiryy.

Yksi Princen epäkerrotulle osoittamista funktioista on kerronnan rytmittäminen, tarkemmin sanoen kerronnan hidastaminen (Prince 1988b: 4). Mutta kun epäkerrottu ja sille läheiset kerronnan keinot kohosteisella hallitsevat kerrontaa, ne eivät yksinomaan hidasta tapahtuneen paljastumista, spekulatiot voivat jopa syrjäyttää todella tapahtuneen. Peter Sandströmin romaanissa spekulatioiden ja hypoteesien merkittävää asemaa korostaa osaltaan sekin, että myös sellaisissa tilanteissa, joissa diskursiiviset tai kontekstuaaliset piirteet eivät anna aiheutta epäillä esitettyjen tapahtumakulkujen todenperäisyyttä, kertoja itse alkaa epäillä esittämäänsä. Vaihtoehtoista, hypoteeseista ja mahdollisista tapahtumakuluista kertominen paitsi hidastaa kerrontaa, myös häiritsee kertomuksen kehitystä kiinnittämällä huomion näihin todennäköisiin mutta ei-aktualisoituneisiin tapahtumiin. Fiktiossa, jonka oletan useimmiten olevan keskittynyt siihen, mitä

kertomuksessa tapahtuu "todella", tällaiset elementit voidaan nähdä vieraannuttavina lukijan huomion kiinnittävinä elementteinä. Tällöin luonnollisista, ihmisen psyykkisen ja kognitiivisen toiminnan kannalta perustavanlaisista elementeistä tulee kertomuksen teorian läpi puserrettuina "epäluonnollisia" elementtejä. Tämä kaksinaisuus puolestaan, reaali maailmassa luonnollista ja kaunokirjallisuudessa häiritsevää ja vieraannuttavaa, palautuu epäluonnottomuuden ydinsisältöön, kerronnallisen keinon samanaikaiseen luonnollisuuteen ja luonnottomuuteen.

Epäkerrottu, kontrafaktuaalisuus ja vastakerronta poikkeavat muista tutkimuksessani käsittelemistäni kerronnan keinoista siinä, että ne kaikkein selkeimmin osallistuvat kertomuksen maailman rakentumiseen ja tuon maailman tulkitintaan. Mutta Princekin on huomauttanut, että epäkerrotulla on erilaisia merkityksiä ja tehtäviä riippuen siitä, ovatko toteutumattomat asiointilat lähtöisin henkilö hahmojen mielistä (kuten unet, kuvitelmat ja hallusinaatiot) vai onko niistä vastuussa kertoja (kertoja esimerkiksi arvottaa tai ilmaisee asenteensa kertomaansa kohtaan esittämällä sen, mitä olisi voinut tai pitänyt olla) (Prince 1988b: 3). Henkilökerronnassa nämä funktiot ja merkitykset lomittuvat, joten kyseessä on merkittävä henkilökertojaa hahmona luonnehtiva kerronnallinen tyylikeino. Henkilökertojan hahmoon liittyvät oleellisella tavalla myös kahden viimeisen luvun keskeisimmät teoreettiset peruskivet, kaikkietävyys ja epäluotettavuus. Yhtäältä nämä käsitteet auttavat luonnehtimaan henkilö hahmoa kertojana ja kertojaa henkilö hahmona, toisaalta autofiktiiviset tekstit tuovat tarkasteluun oman lisänsä, kun henkilökertoja on enemmän tai vähemmän yhtä todellisen tekijän kanssa.

6 KAIKKITIETÄVYYDEN MUODOT, RAJAT JA ULOTTUVUUDET

6.1 Kaikkietävyys - tietämistä, sanomista vai tietoisia valintoja sanomisissa?

Kaikki tietävät, mitä *kaikkietävällä kertojalla* yleisesti ottaen tarkoitetaan. Kaikkietävällä voidaan viitata monesti luojajumalaan vertautuvaan kertojahahmoon, joka kerronta-aktinsa kautta luo kertomuksen maailman, tietää kaiken kaikesta ja kaikista, kykenee kertomaan yksityiskohtaisesti kertomuksen menneisyydestä, nykyhetkestä ja jopa tulevasta sekä ”tunkeutumaan” kertomuksen henkilö-hahmojen mieliin ja raportoimaan heidän tunteistaan, ajatuksistaan ja mielenliikkeistään. (Culler 2004: 2; ks. Nelles 2006: 118.)

Jo tästä varsin yleispätevästä luonnehdinnasta voidaan kuitenkin huomata, kuinka monet erilaiset piirteet kerronnassa ja kertojan diskurssissa voidaan ymmärtää kaikkietävyytenä. Varsin huomattavia ovat myös Gérard Genetten näkemykset, jotka mukailevat Tzvetan Todorovin ajatuksia. Genetten mielestä kaikkietävyydessä on kyse siitä, että ”kertoja tietää enemmän kuin henkilö-hahmo, tai pikemminkin *sanoo* enemmän kuin kukaan henkilö-hahmoista tietää” (Genette 1980: 189). Genetten tekemä tarkennus on merkittävä, sillä se muuttaa kaikkietävyyden luonnetta merkittäväällä tavalla. Liittyen siihen, miten monin tavoin kaikkietäväiksi mielletyt kertojat voivat erota toisistaan, myös Meir Sternberg on kirjoittanut, ettei kaikkietävien kertojien erilaisuus muodostu heidän tietämyksestään, vaan siitä, mitä he rajattomasta tietämyksestään päättävät jakaa, toisin sanoen, mitä he kertovat (Sternberg 1978: 258). Juuri Sternbergiin viitaten Jonathan Culler on tehnyt varsin radikaalin esityksen: ”miksei sitten sanota, että *kaikki* kertojat ovat kaikkietäviä ja että jotkut heistä vain valitsevat kertoa tarinan eri tavoin rajoittuneesta perspektiivistä?” (Culler 2004: 24–25). Tällaisista näkökulmista kaikkietävyydessä ei siis enää olekaan kyse varsinaisesti tietämisestä (olettaen, että kaikkietävyydellä ylipäätään on mitään tekemistä tietämisen kanssa) vaan valinnoista ja, todellakin, sanomisesta, toisin sanoen kertomisesta – siitä, mitä on päätetty kertoa, mitä puolestaan on

päätetty jättää kertomatta. Tässä luvussa pohdin muun muassa sitä, mitä tällainen lähestymistapa merkitsee kertomuksen, kaikkítietävyyden, luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden kannalta.

6.1.1 Kaikesta tietämisen konventionaalisuudesta ja epäluonnollisuudesta

Rüdiger Heinze on kirjoittanut kaikkítietävyys-käsitteen olevan runsaasti, jopa liiallisesti käytetty, mutta vain harvoin käsitettä hyödyntävät määrittelevät sen tarkemmin, mitä he kaikkítietävyydellä tarkoittavat ja miten käsitettä käyttävät. Näin ollen sen käyttökelpoisuus kertomusteoreettisena työkaluna on hänen mukaansa kyseenalaistunut.⁹⁵ (Heinze 2008: 282; vrt. Culler 2004: 22.) Heinze on tarkastellut artikkelissaan "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction" (2008) piirteitä, jotka hän nimeää rikkomuksiksi ensimmäisessä persoonassa kerrotun kertomuksen mimeettistä epistemologiaa vastaan; hän puhuu siis kerronnasta, joka koettelee ja venyttää inhimillisen tietoisuuden ja / tai luonnollisen henkilökerronnan rajoja ja mahdollisuuksia, eikä näin ollen tarjoa kartoitusta siitä, mitä kaikkea konventionaalinen ei-henkilökerrontaan liitetty kaikkítietävyys voi olla.

Ennen Heinzea eräät teoreetikot, kuten Jonathan Culler (2004) ja William Nelles (2006), ovat kuitenkin kiinnittäneet huomiota kaikkítietävyyden laajaan merkityskenttään ja pyrkineet erittelemään muun muassa sitä, mitä kaikkea määre voi pitää sisällään ja miten eri tavoin se voi teksteissä ilmetä. Kun puhumme kaikkítietävyydestä, voimme Cullerin mukaan viitata (ainakin) neljään eri asiaan. Ne ovat:

- 1) **Kerronnallisten väitteiden performatiivinen autoritaarisuus**, jolla viitataan erilaisiin triviaaleihin ja yleistäviinkin väitteisiin, asioihin, jotka periaatteessa kuka tahansa voisi tietää. Kyse on lausumista, jotka otetaan annettuina osana fiktion ja fiktiivisen kerronnan konventioita ja jotka osaltaan rakentavat fiktiivistä maailmaa.
- 2) Henkilöhahmojen **ääneenlausumattomista ajatuksista ja tunteista** raportointi.
- 3) **Autoritaarinen kerronta**, toisin sanoen kerronta, jossa kertoja esiintyy tekijänä.
- 4) **Synoptinen ja persoonaton kerronta**, joka on ominainen erityisesti realistisen kirjallisuuden traditiolle.
(Culler 2004: 26–32.)

⁹⁵ Kaikkítietävyys-termille on kertomuksen teoriassa esitetty myös vaihtoehtoja, jotka eivät kuitenkaan anna sen eksaktimpaa kuvaa siitä, mistä ilmiöstä on kyse: "nollafokalisoitu ekstra- ja heterodiegeettinen kerronta" (Genette), "autoritaarinen kerronta" (Stanzel), "kertoja-fokalisoija" (Rimmon-Kenan), "psykonarraatio" (Cohn) (Dawson 2013: 50). Viimeksi mainitusta on kuitenkin muistettava, että se keskittyy yksinomaan henkilöhahmojen mielten kuvaamiseen eikä sen kautta voi selittää esimerkiksi tulevaisuutta koskevia tietoja. Näin ollen psykonarraatio on lähinnä osa kaikkítietävyyttä, yksi niistä monista tavoista, joilla kaikkítietävyys voi ilmetä. (Psykonarraatiosta ks. Cohn 1978.)

Nelles puolestaan on eritellyt niin ikään neljä kaikkítietävyydelle vaihtoehtoista ja sitä täydentävää kertojan ominaisuutta:

- 1) **Kaikkivoipaisuus** ("omnipotence"). Kaikkivoipaiset kertojat esittävät itsensä Jumalan kaltaisina entiteetteinä, kertomuksen maailman luojina ja niiden hallitsijoina.
- 2) **Kaikkiaikaisuus** ("omnitemporality") ilmenee kertojan diskurssissa huomiota herättävien ulkoisten anakronioiden kautta. Nellesin mukaan menneisyyttä koskevat tiedot on vielä mahdollista rationalisoida inhimillisen tietämyksen kautta mutta tulevaisuuteen suuntaava kerronta korostaa jälleen kaikkítietävän kertojan "jumalallisuutta".⁹⁶
- 3) **Kaikkiällä läsnä oleminen** ("omnipresence"), jolla Nelles tarkoittaa kertojan kykyä olla samanaikaisesti läsnä kaikkiällä, kertojan tietämys tapahtumista on täydellistä ja näin ollen hän pystyy muun muassa raportoimaan eri paikoissa samaan aikaan tapahtuneista asioista.
- 4) **Telepatia** eli mielten lukeminen, yksinkertaisesti mahdollisuus raportoida henkilöhahmojen ajatuksista ja tunteista.
(Nelles 2006: 119–121.)

Culler ja Nelles puhuvat jaotteluissaan joissain määrin samoista asioista ja muistetaan, että he puhuvat nimenomaan konventionaaliseen kolmannen persoonan kaikkítietävästä kerronnasta. Nelles itse asiassa toteaa suorasanaisesti ensimmäisen persoonan kerronnan kuuluvan ei-kaikkítietävien kerrontamuotojen joukkoon (Nelles 2006: 120). Kaikesta huolimatta heidän ajatuksensa ja jaottelunsa muodostavat mainion perustan, josta voin lähteä tarkastelemaan sitä, kuinka kaikkítietävyys omassa aineistossani ilmenee.

Tässä luvussa keskityn ennen kaikkea Gaute Heivollin pyromaaniromaanisiin *Før jeg brenner ned*, jossa rakentuu yksityiskohtainen ja uskottava kertomus kevään 1978 tuhopolttojen sarjasta sekä tuhopolttajaa ja hänen uhriensa kohtaloista. Romaanin polttopisteessä ei siis ole yksinomaan sen henkilökertojan, vaan myös muiden, ennen häntä eläneiden henkilöhahmojen tarinat. Muisuttamisen arvoista on myös se, että Heivollin romaanissaan kuvaama tapah-tumasarja on todella tapahtunut. Sigurd Myhre tosin huomauttaa, ettei Heivoll kirjoita yksinomaan asioista, jotka todella ovat tapahtuneet. Heivoll kirjoittaa myös asioista, jotka ovat hyvinkin voineet tapahtua ja joiden todenmukaisuudesta emme voi saada varmuutta. (Myhre 2012: 4.)

Kuitenkin, kun muistetaan sekä romaanin vankka todellisuuspohja että tapa, jolla romaani on kerrottu – kertoja, joka on kirjailija, palaa kotiseudulleen kirjoittamaan kevään 1978 tapahtumista ja se, mitä luemme, on tavallaan sitä, mitä kertoja on kirjoittanut – *Før jeg brenner ned* ei kenties ole lähtökohtaisesti paras mahdollinen teksti lähteä purkamaan henkilökerrontaan liitettyä kaikkítietävyyttä. Silti uskon, että juuri samaisista syistä Heivollin teos tuo mielenkiintoisia näkökulmia luvun teoreettisiin perusteisiin. Koska kaikkítietävä hen-

⁹⁶ Termi "omitemporality" vrt. Genette 1980: 70, "omnitemporal".

kilökerronta lähtökohtaisesti on epäluonnollinen kerronnallinen strategia, hyödynnän analyysseissäni etsiessäni toimivinta tapaa lähestyä ja ymmärtää Heivollin kerrontaratkaisua erityisesti epäluonnollisen narratologian johtoteoreetikkoja, Nielsenä, Alberia ja Richardsonia, jotka kaikki lähestyvät aihetta eri tavoin, eri näkökulmista ja puhuvat kutakuinkin samasta ilmiöstä eri käsittein.

Heivollin rinnalla kuljetan Sandströmin jo tähän mennessä varsin seikka-peräisesti analysoimaani romaania, josta ei kuitenkaan ole vielä sanottu kaikkea oleellista. Luvussa 6.2 käsitelen eräitä sellaisia kerronnallisia asetelmia Sandströmin romaanissa, jotka liittyvät oleellisesti edellisen luvun keskiössä olleeseen hypoteettisuuteen ja spekulatiivisuuteen David Hermanin hypoteettisen fokalisaation käsitteen avulla. Syy, miksi olen edellä sivuuttanut tämän, juontaa Paul Dawsonin teoksesta *The Return of Omniscience Narrator* (2013). Teoksessaan Dawson esittelee näkemyksensä kaikkítietävästä henkilökerronnasta, jossa yhdistyy Heinzen ajatus rajoja ja rajoituksia rikkovasta henkilökerronnasta parapsiksenä ja juuri Hermanin hypoteettinen fokalisaatio. Mitä tällainen yhdistelmä käytännössä tarkoittaa, miten se ilmenee ja mitä se tuo kerronnan analyysiin, sitä selvitän luvussa 6.3.

Dawson huomauttaa, että kaikkítietäviä henkilökertoja, tai kertojahahmoja, jotka kertovat enemmän kuin heidän luonnollisen kertomuksen, konventionaalisen ja realistisen kerronnan näkökulmasta pitäisi voida kertoa, on esiintynyt kirjallisuuden historiassa alkaen Laurence Sternin *Tristram Shandy* (1759–1767). Preesensissä tapahtuvan henkilökerronnan tavoin tämä paradoksaalinen ja lähtökohtaisesti epäluonnollinen, tai pikemminkin yliluonnollinen, kerrontamuoto on lisääntynyt 1980-luvulta alkaen. Dawson näkeekin sen nimenomaan kokeelliselle nykykirjallisuudelle tunnusomaisena piirteenä. (Dawson 2013: 196.) Myös Alber, Richardson, Iversen ja Nielsen mieltävät ”epäluonnollisen mielen” tuottaman kaikkítietävän – tai telepaattisen – henkilökerronnan juuri kokeellisessa fiktiossa hyödynnetyksi kerronnalliseksi ratkaisuksi. He sijoittavat sen toiseen päähän jatkumoa, jonka vastakkaisessa päässä on ”hyvin tunnettu ja siksi konventionalisoitunut” kolmannessa persoonassa tapahtuva kaikkítietävä kerronta. (Alber et al. 2010: 120.)

Seuraava sitaatti Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanista antaa osviittaa siitä, minkälaisiin piirteisiin kerronnassa kaikkítietävällä henkilökerronnalla voidaan viitata:

Jag vaktade målet, samtidigt höll jag ögonen på det som hände på andra sidan ståltrådsstaketet mot gatan. Ibland såg jag honom, han kom ut ur servicehallen och öppnade motorhuvu på en eller annan bil som stod på asfalten utanför. Han böjde sig in över motorn, och jag såg bara benen av hans blå overall. Vad jag inte såg var att motståndarlaget kom upp via högerkanten, ett par långa passningar och bollen befann sig nere i hörnet till höger om min målbur. Jag stod och tittade på Jerry Julin, han hade rest sig upp, stod framför bilen och begrundade nånting, och samtidigt kom ett inlägg från höger och jag iakttog Jerry, hur han långsamt förde upp sin högra hand till näsan och klämde om, och bollen kom fladdrande genom luften, rakt mot samslingen av spelare framför målet, mot deras små skallar, och samtidigt som Jerry snöt sig rakt ut i luften, en rejäl portion snor som syntes ända till andra sidan gatan där jag stod i målet, träffade bollen en av de samlade skallarna och tog riktning mot mig. Och jag tänkte att så där snyter sig en riktig karl, inget trams med rutiga näsdukar,

och jag kände en puff i axeln när bollen träffade mig och sedan långsamt rullade in i nätmaskorna.
(MFPP: 38.)

Jaksossa kertoja tekee selkoa kahdesta samanaikaisesta tapahtumasarjasta. Tämä ei periaatteessa sinällään ole täysin mahdotonta. Ensilukemalta epäluonnollisinta asetelmassa on se, että kertoja raportoi sekä siitä, mitä *näkee* (kadun toisella puolella työskentelevä Jerry Julin), että siitä, mitä hän *ei näe* (käynnissä oleva jalkapallo-ottelu), vaikka osallistuukin juuri kyseiseen tilanteeseen. Tästä näkökulmasta asetelman voi katsoa selvästi rikkovan luonnollisen kertomuksen ja kerrontatilanteen asettamia rajoituksia vastaan.

Preesensmuotoisen henkilökerronnan tavoin kaikkítietävyyden ja henkilökerronnan muodostama yhdistelmä on mahdoton nimenomaan silloin, kun ensimmäisessä persoonassa kerrotun fiktion malliksi otetaan reaali maailman diskurssimuotoja jäljittelevät genret, kuten omaelämäkerta- ja muistelmakirjallisuus. Tällöin kerronnan pitäisi periaatteessa olla sidoksissa luonnolliseen puhujaan vertautuvan personoidun kertojahahmon mielenmaailmaan, muistikapasiteettiin sekä kykyyn havainnoida ja arvioida kertomuksen maailmaa, muita henkilö hahmoja ja tapahtumia. Kaiken ja kaikesta tietäminen on tästä näkökulmasta mahdotonta. Frank K. Stanzelin ajatuksia kommentoiden ja henkilökerronnan rajoituksiin viitaten Fludernik on kirjoittanut nollafokalisaation, siis kaikkítietävyyden, yhdistämisen henkilökerrontaan olevan mahdotonta, sillä

[t]ällainen yhdistelmä olisi rikkomus tosielämän parametreja vastaan, koska minäkertoja, jolla ei ole suotu minkäänlaisia erityisiä taikavoimia, on kokonaan tietoisuutensa ja havaintokykynsä rajoitusten alainen eikä siis kykene, poikkeamatta näistä luonnollisista parametreista, siirtymään yhden henkilön paikallisuuden tasolta toiselle tai yhdestä ajallisesta kiintopisteestä toiseen, saati yhden henkilön tajunnasta toiseen.

(Fludernik 2001a: 621; siteerattu Tammi 2010: 70; Tammen suomennos.)

Näin siis reaali maailman ja luonnollisen narratiivin viitekehyksessä. Pekka Tammi on kuitenkin vastannut Fludernikille varsin selväsanaisesti, että

totta kai tällainen on mahdollista. On aivan mahdollista, että minäkertoja havaitsee enemmän kuin yksikään kerrotun maailman henkilöistä, ja homodiegeettinen kerronta voi kuvata toisten henkilöiden tajuntaa kaikkítietävään tapaan, *jos* teksti on fiktiivinen (kuten romaani).

(Tammi 2010: 70.)

Jokseenkin samaan tapaan Dawson on esittänyt, ettei nykykirjallisuudessa hyödynnetyn kaikkítietävän henkilökerronnan malliksi tulisikaan ottaa autenttisia muistelmia tai omaelämäkertoja, vaan verrattain yksinkertaisesti kertomakirjallisuus. Tarkennettakoon, että Dawson puhuu erityisesti romaanimuodosta. Tällöin tämän luonnollisen kerrontatilanteen kehyksissä luonnottoman kerrontamuodon kautta korostetaan sitä, että tarinankerronta on yhtä lailla autoritaarisen kertoja-agentin mielikuviuksellista rekonstruointia kuin samaisen hahmon pelkkään rajoittuneeseen tietämykseen ja muistikapasiteettiin perustuva raportti. (Dawson 2013: 209; vrt. Nielsen 2010: 298–299.) Toisaalta erityisen ker-

toja-hahmon tarpeellisuuden ja tarkoituksenmukaisuuden kyseenalaistava Walsh näkee kertojan merkityksen olevan nimenomaan siinä, että se mahdollistaa kertomuksen lukemisen ”tosiasioihin” perustuvana raporttina enemmän kuin fiktioon vertautuvana mielikuvituksen tuotteena (Walsh 1997: 499).

Kaikkietävällä henkilökerronnalla on siis juurensa syvällä kirjallisuuden historiassa, joten on jokseenkin yllättävää, että käytännössä vasta Henrik Skov Nielsen on osoittanut tämänkaltaisille tilanteille erityistä huomiota esitellessään ajatuksen ensimmäisessä persoonassa kerrotussa fiktiossa vaikuttavasta *persoonattomasta äänestä* (”the impersonal voice”; Nielsen 2004). Nielsenin ajatuksen ydin on se, ettei ensimmäisen persoonan kerronnassa kerrotun maailman havainnointi väistämättä ole riippuvainen henkilökertojaksi mielletyn entiteetin tietoisuudesta. Tämä mahdollistaa sen, että ensimmäisessä persoonassa kerrotuissa narratiiveissa voidaan kertoa asioista, jotka jäävät perinteisesti kertojaksi mielletyltä *minä*-hahmolta huomaamatta tai joista hänellä ei voi muuten olla tietoa. Asioita tässä vaiheessa sen enempää monimutkaistamatta (tai yksinkertaistamatta?) ensin mainitusta esimerkkinä voisi toimia edellä siteeraamani *Manuskript för pornografiska filmer* -katkelma, jälkimmäisestä Heivollin *Før jeg brenner ned* -romaanin kertoja, joka esimerkiksi tekee selkoa aikaa sitten kuolleiden henkilöahmojen ajatuksista ja tunteista. Kertomuksen ja kerrontatilanteen luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden kannalta voidaan kuitenkin huomata, että esimerkiksi tällaiset tilanteet asettuvat jatkumolla luonnollisuus-epäluonnollisuus eri kohtiin. Fludernikin mukaan näet samaan aikaan toisessa paikassa tapahtuvista asioista kertominen ei riko oletettuja luonnollisen kerrontatilanteen kehyksiä samoissa määrin kuin vaikkapa toisten henkilöahmojen ajatusten lukeminen. Nelles arveleekin juuri ajatusten lukemisen tai telepatian olevan piirre, jota kaikkietävyydestä puhuttaessa ensimmäisenä ajatellaan. (Fludernik 1996: 167; Nelles 2006: 121.)

Mainitsemani esimerkitapauksia voidaan lähestyä myös toisesta suunnasta. Luvun alussa siteeraamani jakso Sandströmin romaanista voidaan yhtäältä nähdä esimerkkinä siitä, mitä Nelles kaikkialla läsnä olemisella muun muassa tarkoittaa, eli kertojan kykyä kertoa tavallisesti eri paikoissa samanaikaisesti tapahtuvista asioista. Toisaalta katkelmassa kyse on retrospektiivisestä tilanteesta, tapahtumasta, jota kertoja jälkikäteen muistelee. Vaikka kyseessä onkin epäilemättä toteutunut tilanne ja kertoja myöntää keskittyneensä enemmän kadun toisella puolella olleeseen Jerryyn kuin käynnissä olleeseen peliin, kahdesta samanaikaisesta tilanteesta kertominen *jälkikäteen* on ainakin periaatteessa täysin mahdollista. (Nelles 2006: 121.) Heivollin romaanin kerronnallisia ratkaisuja ja sen todellisen tekijän kanssa käytännössä identtisen kirjailijakertojan ottamia vapauksia käsittelen tarkemmin hetken kuluttua mutta totean jo nyt, että sekä kerrontaratkaisun että koko romaanin ominaisluonne huomioon ottaen sen kerrontaa leimaavat yli- ja epäluonnolliselta vaikuttavat piirteet on huomattavan helppo selittää ja motivoida. Juuri tämän takia mielenkiintoisin kysymys onkin, onko *Før jeg brenner ned* -romaanin kerronta sittenkään tarkalleen ottaen kaikkietävää – jos on, niin missä mielessä, tai jos se ei sitä ole, niin miksei.

Epäluonnollisen narratologian projektin varhaisvaiheen kannalta tärkeässä artikkelissaan "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction" (2004) Nielsen tuo kerrontatilanteeseen uudenlaisen kertovan agentin, edellä mainitun persoonattoman äänen. Mallissaan hän esittää, että ensimmäisen persoonan kerronnasta vastaa kaksi ääntä vuorovedoin: persoonallisten ja idiolektisten piirteiden sävyttämä "luonnollisen" *minä*-henkilöhahmon ääni sekä persoonaton ääni, joka vastaa kaikesta siitä, mikä menee luonnollisen puhujan tietämyksen ja kerrontakyvyn yli ja ohi. Käytännössä Nielsenin mallissa sovelletaan kolmannen persoonan kerronnassa tavallista vapaan epäsuoran esityksen ajatusta ensimmäisessä persoonassa tapahtuvaan kerrontaan ja Nielsen perustelee ajatustaan juuri symmetrialla näiden kerrontamuotojen välillä. (Nielsen 2004: 138–139.) Laura Karttunen on muotoillut asian seuraavasti: "koska kaikkietävässä [kolmannen persoonan] kerronnassa on persoonaton kertoja, myös henkilökerronnassa on oltava sellainen näkyvän kertojahahmon lisäksi" (Karttunen 2010: 244).

Nielsen on kehittänyt malliaan edelleen useassa yhteydessä ja tämän kehittelyn tuloksena esittänyt, että persoonaton ääni on fyysisen tekijän luoma fiktiivinen rakennelma tai abstraktio. Tämä tarkoittaa sitä, että viime kädessä kerronta ja kerronnalliset ratkaisut palautuvat tekijään.⁹⁷ Näin ollen Nielsenin malli lähenee esitystä, jonka Richard Walsh on tehnyt ennen Nielsenia: ensimmäisessä persoonassa kerrotussa fiktiossa voi esiintyä henkilöhahmoja, joilla on myös kertojafunktio, muutoin kerronnasta ja kerronnallisista ratkaisuksista vastaa fyysinen tekijä, jonka nimiin kyseinen kertomus on attribuoitu (ks. Walsh 1997; 2007). Nielsenin ja Walshin voidaan katsoa edustavan niin sanotusti kertojatonta näkökantaa, jolloin erityisen kertovan agentin osoittamista ei nähdä kertomuksen ja kerronnan kokonaisuuden tai analyysin kannalta välttämättömänä.

Epäluonnollistavien lukustrategioidensa kautta Nielsen painottaa sitä epäämätöntä faktaa, että (epäluonnolliset) kertomukset ovat tekijän mielikuviin perustuvia seipitteellisiä kertomuksia, joita tulkittaessa voidaan irrottaa reaali maailman ja "luonnollisten" kertomusten edellyttämistä tulkinta-kehyksistä. Nielsenille todellinen tekijä on kertomusten kertova agentti, joka on vastuussa erilaisista kerrontateknisistä valinnoista, joihin kuuluvat muun muassa luonnollisen puhujan kognitiivisten ja episteemisten kykyjen venyttäminen ja rikkomisen, eli sellaisista asioista raportointi, joista kertomuksen hahmot eivät tiedä tai joita he eivät havaitse, sekä ei-kommunikatiiviselta vaikuttava kerronta. Nielsenin suorasukainen näkemys on, että niin fiktiivisissä kuin eifiktiivisissä kertomuksissa kertoja on paitsi turha ja harhaanjohtava myös kertomuksen tulkinnallisia mahdollisuuksia rajoittava konsepti. (Ks. Nielsen 2010: 293–299; 2014: 254–255.)

Yhtäältä näkemys kertojan turhuudesta tai tarpeettomuudesta on perusteltu, sillä esimerkiksi useimmissa kolmannessa persoonassa kerrotuissa kertomuksissa mitkään (lingvistiset) piirteet eivät viittaa kertojan (tai puhujan) läsnäoloon. Toisaalta, kun kertomusta luetaan luonnollisen kerrontatilanteen viitekehyksessä, on välttämätöntä olettaa kertomukselle myös joku, joka sitä ker-

⁹⁷ Esim. Nielsen 2010; 2011b; 2013.

too⁹⁸. Tämän kertovan hahmon tai äänen tarvitse eksplikoida omaa läsnä- ja olemassaoloaan, vaan se voi olla myös implisiittistä ja ”peiteltyä”. Tästä näkökulmasta oletus jonkinasteisen kertovan agentin olemassaolosta on ensisijaisesti tulkinnallinen ratkaisu, joka palauttaa kertomuksen luonnollisen kerronta- ja kommunikaatiotilanteen kehykseen. (Fludernik 2001a: 622.)

Näen kertomusten ja kerrontatilanteiden palauttamisen Dawsonin ehdottamaan mielikuvituksen relevanssina ja motivoituneena lähestymistapana kuin suoranaisen tekijän merkityksen ja roolin korostamisen; sitä paitsi, viime kädessä tekijään palauttaminen on tekijän mielikuvituksen palauttamista. Tämän takia Dawsonin esitys, jota jo sivusin tämän luvun alussa, on nerokas. Kun kyseessä on *nykykirjallisuus*, Dawson näkee luonnollisia reaali maailman diskursseja relevanssina ensimmäisessä persoonassa kerrotun fiktion mallina romaanimuodon. Merkittävin ajatus tässä näkemyksessä on ajatus siitä, kuinka kertoja periaatteessa toimii todellisen tekijän tavoin, hänellä on käytössään paitsi tarinamaailmaa koskeva tietämyksensä, myös mielikuvituksen.

Dawsonin näkemys on varteenotettava sikäläkin, että tätä kautta painottuu myös kertomuksen ja kerronnan tekstuaalisuus. Lähtökohtainen oletus kertomuksen teoriassahan vaikuttaisi monesti olevan, että kerronta-akti on suulliseen puhetilanteeseen vertautuva teko. Mutta jos ajatellaankin, että kerronta on jo lähtökohtaisesti kirjoittamista sepitteellisen kertojahahmon toimesta, myös kertomisen ja tietämisen suhde pitää ajatellaan uudelleen. Ajatellaan, että henkilökerronta keskittyy välittämään kertojahahmon havaintoja, tunteita, ajatuksia ja tietämystä. Puhe on suoraan ja kiinteästi yhteydessä puhujan tai kertojan persoonaan ja subjektiivisuuteen. Ajatus kaunokirjallisesta kerronnasta puheaktina luo vaikutelman välittömyydestä, jolloin kerrotut asiat myös kiinnittyvät erottamattomasti puhujan omaan persoonaan ja hänen mahdollisuuksiinsa kertoa asioista. Kirjoittaminen puolestaan tuo kertomisen aktiin yhden välivaiheen, kirjoittamisen konkreettisenä tekona, mikä osaltaan etäännyttää ja irrottaa kerrotun kertojasta. Lisäksi muistetaan, että kirjoitusprosessi on selkeästi monisyisempi ja monivaiheisempi kuin luonnollinen puheakti. Esimerkiksi tällaiset kirjoitusta ja puhetta erottavat piirteet mahdollistavat omalta osaltaan sekä ”luonnollisesta” kerronnasta poikkeavat tavat kertoa että luonnollisen puhujan tietämyksen venyttämisen.⁹⁹

Mielikuvituksen, kirjoitusaktiin ja epäluonnollisiin kertomuksiin liittyen Dawson on tehnyt oleellisen huomion:

⁹⁸ Lienee kohdallista huomauttaa, että yhtä lailla omaelämäkertateoriassa oletetaan, että omaelämäkerralla on aina kertoja, joskaan tämä kertojahahmo ei ole erillään todellisesta tekijästä ja päähenkilöstä, vaan näiden kolmen entiteetin välillä vallitsee yhteys ja jatkuvuus (esim. Kosonen 2009: 284–285).

⁹⁹ Tähän liittyen voidaan myös muistaa, että nyky maailmassa kirjoittamalla kertominen (jos unohdetaan älypuhelin mahdollistama viestien puhuminen kirjoittamisen sijaan), on, ei ehkä sinänsä luonnollinen, mutta huomattavan tavallinen tapa kertoa esimerkiksi omista tekemisistä ja kuulumisista.

Jos epäluonnollisten kertomusten *kirjoittajat* kykenevät kuvittelemaan mahdottomia tarinamaailmoja, paradoksaalisia temporaalisuuksia, ajatustenlukemista ja epäluonnollisia kertovia ääniä, **oletettavasti nämä kuvitteelliset aktit ovat reaali maailman kognitiivista toimintaa**. Suoraan sanoen **fiktio** kirjoittaminen on luonnollinen kommunikaatioakti ja se on malli, johon ensimmäisen persoonan kertojat vetoavat esittäytyessään kerronta-aktissaan kaikkitietäviksi. (Dawson 2013: 201.)

Tästä voitaisiin tehdä se verrattain yksinkertaistettu johtopäätös, että olivat kertomuksiin sisältyvät elementit tai kerrontaratkaisut reaali maailman parametreihin suhteutettuna kuinka luonnottomia tai mahdottomia tahansa, fyysinen tekijä, epäilemättä inhimillinen ja luonnollinen entiteetti, on kyennyt kuvittelemaan nämä, joten paitsi ne, myös yleistäen kaikenlaiset kertomukset voitaisiin nähdä ”luonnollisina”. Yhtäältä tämä on totta mutta toisaalta voidaan (jälleen) kysyä, kumpi sepitteellisiä kaunokirjallisia kertomuksia luettaessa ja analysoitaessa pidemmän päälle on hedelmällisempi vaihtoehto: lähtökohtainen pyrkimys sovittaa ne reaali maailman ja luonnollisen kerrontatilanteen kehyksiin, vai lähteä liikkeelle osaltaan niiden tekstuaalisesta ja mielikuvituksellisuuteen palautuvasta ominaisuudesta juontavasta perustavanlaatuisesta epäluonnollisuudesta.

Palatakseni Dawsoniin, hänen näkemyksensä on periaatteessa yhtä yksinkertainen ja yksinkertaistava kuin esimerkiksi Nielsenin esitys palauttaa kerrontatilanne ja kerrontatekniset valinnat persoonattoman äänen kautta todelliseen tekijään. Dawsonin eduksi voidaan lukea se, ettei hän suoralta kädeltä hylkää kertojan konseptia, vaan näkee tämän todellisen tekijän kaltaisena autoritaarisena toimijana. Kertomuksen palauttaminen fyysiseen tekijään on epäilemättä perusteltua, mutta henkilökohtainen mielipiteeni on, että kertoja-agentin säilyttäminen mahdollistaa huomattavan monitahoisen ja oivaltavan erilaisten teoreettisten ongelmien ja kerronnallisten elementtien purkamisen.

Vaikka Nielsenin epäluonnollistavan lukutavan ansio onkin se, kuinka näin tekemällä kunnioitetaan kertomuksen epäluonnollista luonnetta ja säilytetään kertomus itsessään epäluonnollisena, kertomuksen selittäminen tuomalla tulkintaan tekstin liepeillä vaikuttavia tekijöitä, joiden huomioimiseen teksti itsessään kenties antaa aihetta mutta jotka eivät suoranaisesti nouse tekstistä itsestään (kuten Nielsenin analyysissaan Poen ”Soikea muotokuva” -novellista nostamat viittaukset antiikin mytologiaan ja Poen omiin aikaisempiin teksteihin), tekee lukemisesta ja tulkinnasta turhan monimutkaista. Mahdollisimman kokonaisvaltaisen epäluonnollistavan lukemisen edellytyksenä vaikuttaisi tällöin olevan se, että lukija on äärimmäisen lukenut ja sivistynyt sekä (kertomus)teoreettisesti että myös muuten, minkä lisäksi hän tuntee laajasti kirjallisuuden historiaa ja kohteena olevan kirjailijan tuotantoa, jopa julkaisemattomia tekstejä. Tällainen lukija näyttäytyy kuitenkin ennemmin kirjallisuudentutkijan ideaalina kuin niin sanoakseni normaalina lukijana. Kertomuksen tutkimus ei myöskään voi olla ensisijaisesti sitä, että pohditaan fyysisen tekijän tekemiä valintoja, miten esimerkiksi tietyt tapahtumat on fiktionalisoitu ja miksi. (Ks. esim. Nielsen 2011c: 16, 18; 2014.)

Myös Dawson, painottaessaan tekijyyttä ja mielikuvituksellisuutta, jättää epäluonnollisen kertomuksen ja kerrontatilanteen epäluonnolliseksi. Tämä epäilemättä tekee epäluonnollisia elementtejä sisältäville kertomuksille enemmän oikeutta kuin näiden elementtien väkinäinen luonnollistaminen. Toisaalta hänen lähestymistapansa myös neutralisoi tai motivoi kertomusten epäluonnollisuuden. Koska tekijä, johon kertoja kykyjensä ja kerrontamahdollisuuksiensa puolesta vertautuu, on esimerkiksi voinut *kuvitella* tietyn kertomuksen maailmassa esiintyvän epäluonnollisen elementin tai luoda vaikkapa kaikkietävän henkilökerronnan kaltaisen mahdollottoman kerrontatilanteen, niiden perusta on kaikessa epäluonnollisuudessaankin reaali maailman inhimillisessä kognitiossa, kuten Dawsonkin huomauttaa, ja ne ovat kyseisen kertomuksen ja sen maailman puitteissa mahdollisia (vrt. Nielsen 2010: 294; ks. myös Bernaerts et al. 2014: 89).

Jan Alber on unohtanut terminologiset kikkailut ja neologismit ja kutsuu yli- ja epäluonnollisen tietämyksen, kerrontakyvyn ja muistikapasiteetin omaavaa kertojaa yksinkertaisesti *kaikkietäväksi ensimmäisen persoonan kertojaksi*. Luonnollisen kertomuksen ja kerrontatilanteen muodostama viitekehys muistaen hän on tarjonnut periaatteilleen ominaisen ratkaisun luonnollistaa tämänkaltaisen reaali maailman kognitiivisia skeemoja rikkova kerrontatilanne. Hänen mukaansa lukijan ”täytyy olla tietoinen ensimmäisen persoonan kerronnan tiedollisista rajoitteista tosielämässä mutta myös siitä, että tässä tapauksessa rajoitteet eivät päde vaan kertoja muistuttaa kolmannen persoonan kaikkietävää kertojaa”. Tämä vaikuttaa päivän selvältä ja luulen ymmärtäväni logiikan tämän selitysmallin takana mutta en sitä, mitä se palvelee tai mitä se tuo tekstin tulkintaan. Periaatteessa kysymys on turha, sillä Heinzen viitaten Alber selvittää, mitä ”tällaisen epäluonnollisen kerrontatilanteen taustalla voi olla”. Se on ”yleisinhimillinen toive päästä itsensä ulkopuolelle, asettua tekijän asemaan ja ylittää inhimillisen tietämisen rajat.” (Alber 2010: 57; ks. Heinze 2008: 293.) Nähdäkseni on kuitenkin kyseenalaista motivoida ”kaikkietävyys”, se informaatio, jonka todelliset lukijat kertomuksesta saavat, vetoamalla siihen, että tämän informaation taustalla on nimenomaan ”yleisinhimillinen toive”. Ensimmäisenä mieleeni nousee kysymys, kehen tai mihin tuo yleisinhimillinen toive on yksittäisen kertomuksen ja kerrontatilanteen kehyksissä viime kädessä palautettavissa. Onko kyseessä inhimillistetyt henkilökertojan vai kenties fyysisen tekijän toive? Vai toimiiko henkilökertoja yli-inhimillisine tietämyksineen abstraktimmalla tasolla tuon yleisinhimillisen toiveen ilmentymänä?

Kuinka tahansa, sanaan *toive* assosioituu tietty epävarmuus: oli toive kuinka realistinen tahansa, sen toteutumisesta ei ole takuita. Jos siis henkilökertojan epäluonnollinen, mahdoton, yli-inhimillinen – miten sitä halutaankin luonnehtia – tietämys on selitettävissä henkilökertojan toiveena, vaikuttaa tämä väistämättä siihen, miten varmana ja totuudenmukaisena kerrottu näyttäytyy. Ajatus siitä, että kyse olisi todellisen tekijän toiveesta, lienee jokseenkin naiivi ja asiaton. Eihän tekijän, johon kertomus kokonaisuudessaan on loppujen lopuksi palautettavissa, varsinaisesti tarvitse toivoa ”tietävänsä” mitään, mikä hänen

tuottamaansa kertomukseen liittyy. Vaikka luovuttaisiinkin analogiasta kaikkietävän jumalhahmon ja tarinamaailmaa hallitsevan fyysisen tekijän välillä, fyysinen tekijä tietää tasan tarkkaan kaiken sen, mitä tietystä kertomuksesta sekä sen maailmasta ja toimijoista on tarpeen tietää. Hän myös päättää sen, mikä kertomuksessa esitetään totena, mikä puolestaan epätotena (Culler 2004: 24). Culler tosin suhtautuu jokseenkin epäilevästi ajatukseen autoritaarisesta kaikkietävyydestä tai tekijästä ”kaikkietävänä” toimijana:

Tietääkö kirjailija ainoastaan romaanissa nimetyt tosiasiat, vai tietääkö hän lähtökohdaisesti jokaisen romaaninsa henkilöihahmon silmien värin, vaikka sitä ei olisi koskaan mainittu? [...] Tietääkö kirjailija sivuhahmojen täydelliset elämäntarinat? Tunnetusti jotkut kirjailijat kykenevät kertomaan paljon enemmän henkilöihahmoistaan kuin mitä he ovat kertoneet romaaneissaan, mutta onko tällöin kyseessä yksi autoritaarisen kaikkietävyyden aspekteista? (Culler 2004: 23–24.)

Tämänkaltaiset huomiot saattavat vaikuttaa yksityiskohtiin takertumiselta, mikä on mielestäni kuitenkin täysin asiallista ja perusteltua. On epäilemättä selvää, ettei edes tekijä ”tiedä” joka ikistä kertomuksen maailmaa rakentavaa elementtiä tai siihen liittyvää yksityiskohtaa, kertomusten maailmat ovat aina aukkoisia ja epätäydellisiä. Ainoastaan tekijällä voidaan katsoa olevan valta täydentää omaa (alkuperäistä) kertomustaan keksimällä ja sepittämällä aukkoja täydentävää informaatiota. Kuitenkaan kyse ei ole tekijän kaikkietävyydestä, vaan tämän mielikuvituksesta (vrt. Genette 1988: 74).

Kaikkietävä henkilökertojakaan ei ole yksinomaan yleisinhimillisiä toiveita heijasteleva toimija, vaan tekijän valitsema kerronnallinen strategia, tekstuaalinen konstruktio, jonka kautta tekijän mielikuviutus on suodattunut. Kaikkietävä henkilökertoja on reaali maailman kehyksissä mahdollon entiteetti mutta samalla personoitu ja inhimillinen hahmo, joka näin ollen tarjoaa lukijalle mahdollisuuden eläytyä ja samastua kertomuksen maailmaan, tapahtumiin ja toimijoihin ja tekee kertomuksesta kertomuksen. Alber on painottanut sitä, että inhimillinen pohjavire on kertomusten elimellinen edellytys. Kertomusten, niin luonnollisten kuin epäluonnollisten, tulee kertoa ”jotakin meistä ihmisistä ja maailmasta, jossa elämämme”, sillä muussa tapauksessa emme olisi kiinnostuneita niistä. Hänen mukaansa kertomusten tulee pureutua yleisinhimillisiin kysymyksiin, jotta ”niiden lukeminen kertomuksiksi ja kertomuksina on mahdollista.” (Alber 2010: 60.)

Brian Richardsonin ajatus *läpäisevästä kertojasta* (”permeable narrator”) muistuttaa pääpiirteiltään Alberin muotoilua. Läpäisevä kertoja rikkoo kerronta-aktissaan yhden tietoisuuden luonnollisia rajoja. Läpäisevyydellä voidaan viitata esimerkiksi siihen, kuinka kertojalla on kyky kaikkietävään tapaan siirtyä ajassa eteen- ja taaksepäin, paikasta toiseen sekä tunkeutua toisten henkilöihahmojen mieliin. Läpäisevässä kerronnassa on myös mahdollista yhdistää erilaisia kertojanääniä, ja tässä se muistuttaa Nielsenin persoonatonta ääntä. (Richardson 2006: 95–100.) Esimerkiksi lähtökohdaisesti kyvyiltään rajoittuneen henkilökertojan siirtyessä vaikkapa aikapaikalliselta tasolta toiselle ilman loogista ja luonnollista selitystä, tilanne voidaan tulkita tilanteen epäluonnollisuudeksi.

den säilyttävän läpäisevän kerronnan viitekehyksessä, tai ajatella Nielsenin mallin mukaisesti, että tällaisessa tapauksessa tekijän ääni syrjäyttää (tilapäisesti) henkilökertojan äänen. Analogia Richardsonin ja Nielsenin ajatusten välillä on sikäläkin relevantti, että myös Richardsonilla henkilökertojan diskurssin läpäisevän ja syrjäyttävän tekijän äänen läsnäolo on potentiaalinen piirre läpäisevässä kerronnassa (Richardson 2006: 98).

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan Heivollin *Før jeg brenner ned* -romania. Romaanista voidaan erottaa ainakin kolme toisiinsa liittyvää kertomuksen kokonaisuutta rakentavaa osatekijää, joiden kautta kaikkietävyyttä voidaan lähestyä tai joita voidaan lähestyä kaikkietävyyyden kautta. Lähtökohdaksi voidaan ottaa ensinnäkin pintapuolisesti pelkät tapahtumat ja juoni, toiseksi yksittäisille henkilöhahmoille tapahtuneet asiat, joita kukaan ulkopuolinen ei ole ollut todistamassa, ja kolmanneksi henkilöhahmojen sisäinen maailma, ajatukset, tunteet ja niin edelleen, joihin kertojalla vaikuttaisi olevan huomattavan esteetön pääsy. Käsittelen seuraavassa lähinnä ensimmäistä, kahteen jälkimmäiseen piirteeseen palaan luvussa 6.3.

6.1.2 Kirjoittava kertoja ja kerätty tieto

Jonathan Culler ja William Nelles keskittyvät artikkeleissaan purkamaan siis konventionaalisen ja siten ”luonnollisena” nähtyä ei-henkilökerronnassa tavattavaa kaikkietävyyttä. Hyödynnän jatkossa myös heidän ajatuksiaan, sillä näen ne varsin sovelluskelpoisina etenkin Heivollin romaanin kaltaisessa teoksessa, jonka kertoja on kirjailija, joka on kirjoittanut tarinan, josta romaani kertoo. Romaanin kerrontastrategian kannalta huomionarvoista onkin, että vaikka siinä on hyvin näkyvä henkilökertoja, romaani alkaa, mikäli jätetään huomiotta sen aloittava lyhyt prologi (FJBN: 7), kuin mikä tahansa ”perinteinen” kaikkietävyvän ei-henkilökertojan kertomus:

Noen minutter over midnatt mandag 5. juni 1978 slokket Johanna Vatneli lyset på kjøkkenet og dro døra varsomt igjen. Hun gikk de fire stegene gjennom den kalde gangen, åpnet døra til kammerset på gløtt slik at ei strime lys falt over det grå ullteppet som de hadde over seg, selv om det var sommer. Der inne i mørket lå Olav, mannen hennes, og sov. Hun sto noen sekunder på dørterskelen og hørte den tunge pusten hans, så gikk hun inn på det vesle badet der hun lot vannet renne stille fra krana slik hun pleide. Hun sto lenge byd mens hun vasket ansiktet. Det var kaldt der inne, hun sto barbeint på filleryen og kjente det harde golvet under føtene. (FJBN: 11.)¹⁰⁰

¹⁰⁰ ”Muutama minuutti keskiyön jälkeen maanantaina 5. kesäkuuta 1978 Johanna Vatneli sammutti valot keittiöstä ja veti oven varovasti kiinni. Hän käveli neljä askelta kylmän eteisen läpi kamarin ovelle, raotti sitä ja valokuova lankesi harmaalle villahuovalle, jonka alla he nukkuivat vaikka oli kesä. Hämärässä huoneessa makasi Olav, hänen miehensä, täydessä unessa. Johanna seisoi hetken kynnyksellä ja kuunteli miehen raskasta hengitystä, sitten hän meni pieneen kylpyhuoneeseen ja pani veden valumaan hanasta hiljaa niin kuin hänen tapansa oli. Hän seisoi pitkään kumarassa pesemässä kasvojaan. Huoneessa oli kylmä, hän seisoi paljain jaloin räsymatolla ja tunsu kovan lattian jalkapohjiensa alla.” (Heivoll 2012: 11.)

Tämänkaltaista kerronnan muotoa olisi mahdollista luonnehtia Richardsonin termein *pseudo-kolmannen persoonan kerronnaksi* ("pseudo-third-person narration").

Peter Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanissa on joitakin lukuja, joiden fokus on jossain muussa henkilöahmossa kuin romaanin päähenkilö-kertojassa. Esimerkiksi kahdessa peräkkäisessä luvussa romaanin loppupuolella fokus on yhtäältä kertojan isän ajatuksissa ja tekemisissä tämän suorittaessa yhtä satunnaisista öisistä ambulanssikeikoistaan, toisaalta kertojan ystävän Simban ajatusmaailmassa välittömästi koululla sattuneen vahinkolaukauksen jälkeen (MFPF: 237–254). Molemmissa luvuissa Peteristä puhutaan kolmannessa persoonassa, hän on joko "poika" tai "Sändi". Koska romaani on pääsääntöisesti muutoin kerrottu ensimmäisessä persoonassa, näissä tapauksissa voitaisiin puhua juuri pseudo-kolmannen persoonan kerronnasta. Richardsonin mukaan kyse on johdonmukaisesti kolmannessa persoonassa kerrotusta tarinasta, joka ennemmin tai myöhemmin paljastuu henkilökertojan kertomaksi. Pseudo-kolmannen persoonan kerronnassa henkilökertoja viittaa myös itseensä kolmannen persoonan pronomiinilla, minkä lisäksi hän ottanut itselleen kaikki tavallisesti ei-henkilökertojaan liitetyt ominaispiirteet ja etuoikeudet, mukaan luettuna kaikkietävyys.¹⁰¹ (Richardson 2006: 10–11; DoUN s.v. "Pseudo-third-person Narration".) Kyseiset jaksot Sandströmin romaanissa ovat epäilemättä mielenkiintoisia ja etenkin isän tekemisiin keskittynyt luku selventää tämän muutoin varsin mysteeriseksi jäävän hahmon henkilökuvaa. En kuitenkaan problematisoi ja pura niitä tämän enempää. Yhden spekulatiivisen kysymyksen tai vaihtoehdon haluan kuitenkin Sandströmin romaanin ominaisluonne muistaen esittää: onko kyseistä tapahtumaa lainkaan romaanin todellisuudessa tapahtunut vai onko tämä yksinomaan isän lapsuudenonnettomuuteen ja Peterin oman onnettomuuden jälkimmäinkeihin vertautuva uskottava mutta epävarma "rekonstruktio", jonka henkilökertoja on koostanut?

Ajatusta pseudo-kolmannen persoonan kerronnasta voitaisiin soveltaa myös Heivollin romaaniin, joskin on huomattava että, sen kirjailija-kertoja viittaa alusta alkaen itseensä ensimmäisen persoonan pronomiinilla. Romaanin ensimmäisillä sivuilla henkilökertoja on vielä näkymättömissä mutta hän paljastaa itsensä jo muutamien sivujen jälkeen todetessaan, kuinka on nähnyt kuvaamansa tulipalon edessään (tai mielessään) lukuisia kertoja.¹⁰² Mutta jos tai kun pseudo-kolmannen persoonan kerronnan taustalla vaikuttaa henkilökertoja, onko tällöin(kään) asianmukaista puhua kaikkietävydestä ja missä mielessä kaikkietävyys tässä tapauksessa ymmärretään?

Dictionary of Unnatural Narratology -verkkosanakirjan mukaan pseudo-kolmannen persoonan kerronnassa on kyse siitä, että henkilökertoja ainoastaan *teeskentelee* tietävänsä enemmän kuin yksikään todenmukainen henkilöahmo voi tietää. Tällaisesta näkemyksestä voidaan tehdä kaksi johtopäätöstä, jotka puo-

¹⁰¹ Esimerkkejä pseudo-kolmannen persoonan kerronnasta Italo Calvinon *Il cavaliere inesistente* (1959; suom. *Ritari joka ei ollut olemassa*, 1962), Ian McEwanin *Atonement* (2001; suom. *Sovitus*, 2002), Irish Murdochin *The Philosopher's Pupil* (1983), Virginia Woolfin *Jacob's room* (1922; suom. *Jaakobin huone*, 2008).

¹⁰² "Jeg har sett denne brannen for meg så mange ganger" (FJBN: 14); "Olen nähnyt tämän tulipalon mielessäni monta kertaa" (Heivoll 2012: 13).

lestaan muodostavat omat ongelmakenttensä. Ensinnäkin teeskentely voidaan nähdä yhtenä epäluotettavuuden muotona – on tosin muistettava, että painotettaessa kertomuksen ja kerrontatilanteen luonnollisuutta samoin on mahdollista tehdä milloin tahansa (henkilö)kertoja esittää olevansa kaikkietävät: mikäli ihmisenkaltainen hahmo, johon myös liitetään inhimillisiä ominaisuuksia ja kykyjä, esittää tietävänsä kaiken kaikesta ja kaikista, hän ei voi puhua totta, hän on toisin sanoen epäluotettava. Toiseksi, jos ajatellaan, että kerrotusta kaikki se, mikä menee luonnollisen puhujan tietämyksen yli ja ohi, on ”teeskentelyä”, herää kysymys, onko kerrotulla tavalla näiltä osin edes tapahtunut tai pitävätkö kerrotut asiat lainkaan paikkaansa. Epävarmuudessaan ajatus henkilökertojan teeskennelystä tietämyksestä muistuttaa tietystä mielessä Alberin tarjoamaa henkilökertojan kaikkietävyyden luonnollistavaa selitysmallia.

Kysymys kertojan luotettavuuden tai kerrotun todenmukaisuuden asteesta on kaikkietävästä henkilökerronnasta puhuttaessa epäilemättä omalla tavallaan relevantti. Samalla on kuitenkin muistettava kiinnittää huomio siihen, nouseeko itse kertomuksesta tai kerronnasta sellaisia piirteitä, jotka kyseenalaistaisivat ne. Kertojan, kerronnan ja kertomuksen luotettavuuteen liittyvä problematiikka on työni seuraavan luvun aihe, joten en puutu siihen nyt muuten kuin huomauttamalla, että aivan yhtä lailla kuin Heivollin kertojan näennäisessä kaikkietävyydessä, myös kertojan luotettavuudessa on vähintäänkin kaksi puolta, eikä kaikkietävyyttä ja luotettavuutta voida tässä tapauksessa täysin erottaa toisistaan.

Palaan tapoihin, joilla Heivollin romaanissa rikotaan luonnollisen puhujan tietämyksen ja kerrontamahdollisuuksien rajoja. Olisi helppoa ajatella, että henkilökertojan on mahdotonta raportoida yksityiskohtaisesti tapahtumista, jotka ovat tapahtuneet vuosikymmeniä sitten, jotka eivät suoranaisesti kosketele häntä itseään ja joita hän itse ei ole ollut todistamassa. Tällaiseksi ei voida lukea kertojan varmuutta siitä, että hän oli kantokassissa nukkuen ollut vanhempiansa mukana näiden ollessa monien muiden tavoin katsomassa Olga Dynestølin palanutta taloa heti hänen kastetilaisuutensa jälkeen (FJBN: 33). Näin Heivollin kertoja kuitenkin tekee ja hänen motiivinsa kirjoittaa tulipaloista on varsin selkeä. Tapah- tumat sijoittuvat hänen ensimmäisiin elinkuukausiinsa ja kulminoituvat hänen kastajaisiaan seuranneena yönä. Lapsesta asti hän on saanut kuulla kevään ja alkukesän 1978 tapahtumista:

Helt fra jeg var liten har jeg hørt historien om brannene. I begynnelsen var det foreldrene mine som fortalte, men først da jeg ble eldre og hørte den av andre, gikk det opp for meg at alt faktisk var sant. I lange perioder har historien vært fullstendig fraværende, for så å dukke opp igjen i en samtale, et avisoppslag, eller ganske enkelt i bevisstheten min uten noen foranledning. Den har fulgt meg gjennom tretti år uten at jeg visste nøyaktig hva som skjedde, eller hva den egentlig handlet om. [--] *Der brant det da du ble døpt*, sa [faren min], og slik gikk det til at jeg på en eller annen måte har forbundet brannene med meg selv. (FJBN: 22.)¹⁰³

¹⁰³ ”Pienestä asti olen kuullut kerrottavan näistä tulipaloista. Aluksi niistä puhuivat isä ja äiti, mutta vasta kun isompana kuulin niistä muiltakin, tajusin, että ne olivat tosi-tapahtumia. Välillä ne ovat olleet pitkät ajat onohduksissa ja pulpahtaneet sitten

Ymmärrettävästi koko tienoota järkyttäneet tapahtumat on dokumentoitu huomattavan tarkkaan. Tapahtumista on muun muassa sanomalehtiartikkeleita, tallenteita uutispätkistä, päivä- ja muistikirjoja, henkilökohtaisia kirjeitä sekä oikeudenkäyntipöytäkirjoja. Valtaosan näistä dokumenteista kertoja on myös saanut käsiinsä. Lisäksi hän kertomusta kirjoittaessaan kiertelee kotiseudullaan haastattelemassa paikallisia asukkaita, jotka vielä muistavat tulipalot.

Sillä tietomäärällä, joka kertojalla on ollut käytettävissään, yleiskuvan luominen tapahtumista näyttäytyy verrattain helppona tehtävänä, eikä se vaadi henkilökertojalta minkäänlaisia yli- tai epäluonnollisia kykyjä. Selvittäessään menneisyyden tapahtumia niitä koskevaan dokumentaatioon tukeutuen kertoja toimii käytännössä historioitsijan tai tutkijan tavoin. Valitessaan tietomäärän joukosta oleellisen informaation ja koostaessaan siitä oman kertomuksensa kertoja näyttäytyy Nellesin jaottelun mukaisesti omalla tavallaan kaikkivoipaisena ja autoritaarisena kertojahahmona. Varsinaisesta kaikkitietävyydestä ei tällaisessa tapauksessa ole kyse, mutta kuten Nelles näkee, kaikkitietävyys on kaikkivoipaisuuden väistämätön seuraus: mikäli kertoja on luonut (tai keksinyt) kertomuksensa maailman, hänen on periaatteessa tiedettävä kaikki, mitä siitä on mahdollista tietää. (Nelles 2006: 120; Culler 2004: 31.)

Jon Michelet on kritisoinut Heivollia nimenomaan tavasta, jolla hän on kuvannut henkilöhahmojensa mielenmaailmaa: tekijällä ei luonnollisestikaan ole ollut pääsyä todella olemassa olleiden henkilöiden mieliin, mutta silti hän on ottanut oikeudekseen *kuvitella*, mitä he kenties ovat ajatelleet ja tunteneet. Toisin sanoen Michelet syyttää romaanin kirjoittajaa siitä, että tämä on asettunut tekijän asemaan ja hyödyntänyt fiktiivisen kerronnan keinoja koostaessaan menneisyyden tapahtumista niin koherentin, loogisen ja motivoitun, uskottavan ja todenmukaisen kertomuksen kuin mahdollista, eikä ole millään tavalla puolustellut tai motivoinut valitsemaansa strategiaa. Kuinka selväsanaisesti tositapahtumia kertomuksensa materiaalina käyttävän fiktion kirjoittajan täytyy tuoda julki se nähdäkseni itsestään selvä asia, ettei hän ole voinut tietää, mitä hänen kertomuksensa henkilöiden mielissä todella on liikkunut? Heivollin teoksella on vankka todellisuuspohja, mutta sen alaotsikko on ”roman” – nämä kaksi tekijää epäilemättä ohjaavat luentaa kahteen vastakkaiseen suuntaan. Nielsenin taksonomian mukaisesti *Før jeg brenner ned* voitaisiin lukea ylimääräytyneeksi tekstiksi, joka sallii tekstin lukemisen samanaikaisesti sekä fiktiona että ei-fiktiona (Nielsen 2010). Olkoonkin, että lopputuloksena voi olla kehäpäättelmä, viimeistään se, että teoksessa kuvataan myös muiden henkilöhahmojen kuin sen personoidun henkilökertojan sisäisyyttä, on osoitus siitä, että kyseessä on enemmän tai vähemmän fiktionalisoitu ja fiktion keinoja hyödyntävä kertomus (esim. Cohn 2006: 27).

Dorrit Cohn näkee fiktion ei-referentiaalisena kertomuksena, mikä ei tarkoita ”sitä, että fiktio ei voi viitata tekstin ulkopuoliseen todelliseen maailmaan,

esiin jossakin keskustelussa, lehtiartikkelissa tai aivan yksinkertaisesti tajunnassani ilman mitään syytä. Ne ovat seuranneet minua kolmekymmentä vuotta, vaikka en olenkaan tiennyt tarkasti mitä tapahtui ja mistä oikeastaan oli kyse. [...] *Tuossa paloi silloin kun sinut kastettiin*, isä sanoi, ja sen vuoksi tulipalot tuntuivat jotenkin liittyvän myös minuun.” (Heivoll 2012: 22.)

vaan sitä, että sen ei *tarvitse* viitata siihen” (Cohn 2006: 25). Ennen kaikkea hän viittaa fiktion ei-referentiaalisuudella siihen, ”että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen” (Cohn 2006: 23–24). Heivollin romaani viittaa kiistatta todellisuuteen. Tavallaan voitaisiin sanoa, että kertomus tulipaloista on ollut ”valmiina”, kirjailija-kertoja vain antaa sille kirjallisen muodon, kerronnallistaa sen: ”Historien har vært der som en skygge helt til jeg bestemte meg for å skrive den ned” (FJBN: 23)¹⁰⁴. Heivollin romaani kuitenkin luo oman maailmansa, joka pintatasolla perustuu todellisille tapahtumille, muistuttaa reaalityodellisuutta lähes yksi yhteen ja noudattelee reaalityodellisuuden lainalaisuuksia. Juuri todenkaltaisuuden ja -mukaisuuden johdosta voimme lukijoina ymmärtää kyseisen romaanin tarinamaailmaa, sen tapahtumia ja henkilöitä, vaikka emme olisikaan tietoisia tapahtumista, joihin se perustuu.

Ymmärrämme kertomuksen maailmaa ja kertomusta kokonaisuutena yhtäältä ymmärtämällä reaalityodellisuutta sinänsä, toisaalta ymmärtämällä kaunokirjallisuuden maailmoille ja kerronnalle ominaisia, reaalityodellisuudesta mahdollisesti poikkeavia periaatteita, lainalaisuuksia ja konventioita. Nämä luku- tai tulkintakehykset – mikäli sellaisista voidaan puhua – eivät ole toisensa poissulkevia, vaan täydentävät toisiaan. Heivollin *Før jeg brenner ned* -romaanissa esitetty maailma on kaikilla mittapuilla ”luonnollinen” ja realistinen maailma, mutta siitä on kerrottu tavalla, joka ei reaalityodellisuuden ja luonnollisen kertomuksen mittapuilla ole mahdollista. Kertomuksen luonne tosipohjaisena fiktiona, ei-referentiaalisena ja merkittäviltä osin tekijä-kertojan mielikuvitukseen palautuvana kokonaisuutena sekä mahdollistaa tietyissä tilanteissa tai tiettyjen asioiden esittämisessä hyödynnetyt kerronnalliset ratkaisut että perustelee näiden fiktiivisen kerronnan keinojen käyttöä.

Mikäli Heivollin kirjailija-kertoja olisi halunnut koostaa täydellisen objektiivisen kertomuksen, hän pitäisi oman persoonansa piilossa eikä ilmaisisi omaa läsnäoloaan ja osuuttaan kertomuksessa viittaamalla suoraan itseensä (”jeg har sett” -tyyliset ilmaisut) tai välillisesti puhuessaan esimerkiksi omasta isästään (”faren min”, FJBN: 20). Näin kuitenkin tehdään ja näin tekemällä kertomus on yhtä lailla kertojan enemmän tai vähemmän mielikuvituksellinen rekonstruktio tapahtumista kuin todellisuudessa aktualisoitunut tapahtumasarja. Kerrotun tarinan esitetään selväsanaisesti olevan sen maailmassa toimivan henkilökertojan tuottama kertomus ja kertoja myös johdonmukaisesti reflektoi kirjoitusprosessiaan, ei ainoastaan kerronta- tai kirjoitushetken sijoittuvassa kehyskertomuksessa, vaan myös ennakoiden omassa retrospektiivisesti kerrotussa elämäntarinassaan: ”[J]eg passerte banken, der jeg ti år seinere skulle sitte og skrive dette [--]” (FJBN: 183)¹⁰⁵.

Vaikka en voikaan täysin yhtyä Henrik Skov Nielsenin näkemykseen palauttaa kertomukset todelliseen kirjailijaan, Heivollin *Før jeg brenner ned* tavallaan konkretisoi ja kärjistää näkemyksen fyysisestä tekijästä kertomuksen ensisijaisena kertojana toimivana entiteettinä. Periaatteessa olisikin mahdollista aja-

¹⁰⁴ ”Tarina seurasi minua kuin varjo, kunnes päätin kirjoittaa sen” (Heivoll 2012: 22).

¹⁰⁵ ”[O]hitin pankin, jossa kymmenen vuotta myöhemmin istuisin kirjoittamassa tätä [--]” (Heivoll 2012: 187).

tella, että tekijän kanssa identtinen kertoja todella tietää kaiken siitä maailmasta, josta kertoo – on siis kaikkietävä huolimatta siitä, että on myös itse yksi tarinamaailman toimijoista. Heivollin romaanin todellisuuspohja muistaen asia ei kuitenkaan ole näin yksioikoinen eikä kaikkietävyys kuvaavin tai asianmukaisin määre kuvaamaan romaanin kertojaa ja kerrontaa.

Mikäli sovelletaan Nielsenin ajatuksia persoonattomasta äänestä ja siitä, kuinka kerronta on aina palautettavissa todelliseen tekijään, kertomuksissa voidaan katsoa vaikuttavan kaksi ääntä: vuoroin henkilöhahmo, vuoroin fyysinen tekijä. Sitä, kumman ääni milloinkin on kyseessä, ei kuitenkaan aina ole mahdollista yksiselitteisesti osoittaa. Karkeasti voitaisiin sanoa, että silloin, kun kertova diskurssi on niin sanotusti ”luonnollista”, toisin sanoen pitäytyy luonnollisen puhujan kykyjen ja luonnollisen puhetilanteen rajoissa, kertoja on henkilöhahmo. Kaikesta siitä, mikä menee näiden kykyjen ja rajojen yli ja ohi, vastaa todellinen tekijä. Etenkin autofiktiivisessä kirjallisuudessa jako henkilöhahmoon, joka kertoo, ja kertovaan kirjailijaan voi näyttäytyä ongelmallisena, sillä ero näiden kahden välillä on hämärtynyt.¹⁰⁶ Tämä ero on tietenkin paljolti myös tapauskohtaista ja määrittyy sen perusteella, minkälaisia painotuksia tietyllä autofiktiivisellä teoksella on.

Oscar Rossin haastattelussa Karl Ove Knausgård puhunut siitä tekstin välittämästä kuvasta, jonka kirjailija (omaelämäkerrallisessa) tekstissä itsestään luo, ja korostanut, ettei tämä kuva koskaan voi olla täysin identtinen todellisen kirjailijan kanssa (Rossi 2014: 14). Tämä pitää epäilemättä paikkansa, mutta samalla vaikkapa todenmukaisuutta ja omaelämäkerrallisuutta painottavissa autofiktioissa, kuten juuri Knausgårdin romaanisarjassa, on verrattain yksinkertaista ja perusteltuakin tehdä yhtäläisyysmerkki henkilökertojan ja fyysisen tekijän välille. Näin ollen tekijän ja kertojan ääniä on periaatteessa vaikeaa ja täysin turhaakin edes yrittää erottaa toisistaan. Sen sijaan seipitteellisyyttä ja perimmäistä luonnettaan fiktiona painottavissa autofiktioissa yhtäältä ero tekijän ja henkilökertojan välillä on selkeä, mutta toisaalta näiden äänien erottaminen on ongelmallista. Ongelma ei tällöin muodostu ainoastaan tekijän ja henkilöhahmon samankaltaisuudesta, vaan myös siitä, että henkilöhahmo on monesti kirjailija. Kuinka voimme tällaisessa tapauksessa erottaa, onko äänessä henkilöhahmo, henkilöhahmo kirjailijan roolissa vai todellinen tekijä? Ongelmaa voidaan lähestyä hyväksymällä ajatus useista kerronnassa vuorovedoin vaikuttavista äänistä mutta omaksumalla samalla asenne, että nämä äänet voivat esiintyä tekstissä niin täydellisesti toisiinsa lomittuneina ja sulautuneina, että niiden erottaminen on käytännössä mahdotonta ja joissain määrin turhaakin.

Jos halutaan eritellä sitä, mitä ja miten *Før jeg brenner ned* -romaanissa kerrotaan ja kenen ”äänellä”, on otettava huomioon kertojan kaksinainen rooli kertomuksessa ja sen maailmassa. Yhtäältä Gaute on yksi kertomuksen maailman henkilöhahmoista, kyseisessä maailmassa fyysisesti läsnäoleva ”luonnollinen”

¹⁰⁶ Jako tekijään, kertojaan ja henkilöhahmoon on yksi klassisen narratologian keskeisimpiä erotteluja, joten tästä näkökulmasta autofiktio näyttäytyy paitsi omaelämäkerta- myös kertomuksen teorian perusteiden kriisiyttäjänä.

ja tietämykseltään rajoittunut toimija. Toisaalta hänen esitetään olevan kirjailija, joka kirjoittaa kertomusta siitä, mistä romaanissa kerrotaan, tulipaloista. Jos pysytellään kirjan kansien sisällä ja sivuutetaan se eittämätön tosiseikka, että kertomus viime kädessä palautuu todelliseen kirjailijaan, juuri romaanin fyysisen tekijän kaltaisen kertojan rooli kirjailijana mahdollistaa ja omalla tavallaan oikeuttaakin luonnollisen puhujan kerrontakykyjen ja -mahdollisuuksien rajat ylittävän kerronnan. Tietämykseltään ja näkökulmaltaan rajoitetun kertojahahmon periaatteessa mahdotonta ja epäluonnollista ”kaikkietävyyttä” ei motivoi eikä tee ymmärrettäväksi niinkään alberilainen tapa katsoa sen ilmentävän tekijän asemaan asettumista koskevaa yleisinhimillistä toivetta, vaan juuri kertojan kaksinaisen aseman hyväksyminen.

Heivollin romaanissa on yksi kertoja ja kerronnassa vaikuttaa vain si ”ääni” mutta se, mistä näkökulmasta ja miten kertoja tietyistä tapahtumista kertoo ja ennen muuta millaisia vapauksia kertoja on ottanut, juontaa siitä asemasta tai roolista, joka kertojalla on. Toisin sanoen kertooko hän omaa elämäntarinaansa, jolloin hän on periaatteessa ensisijaisesti tietämykseltään ja kerrontamahdollisuuksiltaan rajoitettu hahmo, vai muista henkilöistä ja tapahtumista, jotka eivät ole tapahtuneet hänelle, jolloin painottuu hänen asemansa kertomuksen koostajana tai tuottajana. (Vrt. Hatavara 2010: 184.) Esimerkkinä voidaan mainita se, kuinka kerrottaessa ensimmäistä kertaa Vatnelin tulipalosta, kertoja ei voi ”nähdä” isäänsä, toisin sanoen hän ei voi kertoa, hän ei *tiedä*, mitä isä on palopaikalla ajatellut tai tuntenut.

Jeg har sett for meg at han har kommet kjørende i den blå Datsunen, at han stanset et stykke unna og steget ut akkurat som de andre, men jeg har aldri klart å se for meg ansiktet ordentlig. Han var der, jeg vet at han var der utenfor det brennende huset til Olav og Johanna denne natta, men jeg vet ikke hva han tenkte eller hvem han snakket med, og jeg klarer ikke å se for meg ansiktet hans.
(FJBN: 20.)¹⁰⁷

Tämän voidaan nähdä juontavan siitä, kuinka oleellisella tavalla isä liittyy kertojan omaan elämään. Isä ei ole yksinomaan sivuhahmo kertojan tuhopoltoista kirjoittamassa kertomuksessa, vaan tärkeä, jos ei jopa tärkein, hahmo myös kertojan omassa kasvutarinassa. Sigurd Myhre on tarkastellut Heivollin romaanin tunnustuksellisia piirteitä ja katsoo, että tärkein kertojan tekemä tunnustus liittyy nimenomaan tämän isään: kertoja tunnustaa valehdelleensa isälleen useaan otteeseen ja viimeiset sanat, jotka hän kuolevalle isälleen on sanonut, ovat valhetta. (Myhre 2012: 38–40; 46–47.)

Henkilökertojan oma elämäntarina, johon myös isä lukeutuu, nivoutuu yhteen tuhopolttojen kanssa ja omalla tavallaan myös heijastelee tuhopolttajan elämää. Se ei kuitenkaan ole samalla tavalla dokumentaarinen kertojan ”tuotama” kertomus kuin hänen kertomuksensa tuhopoltoista. Romaanin henkilö-

¹⁰⁷ ”Olen nähnyt mielessäni miten hän tulee sinisellä Datsunillaan, pysähtyy jonkin matkan päähän ja nousee autosta niin kuin toisetkin, mutta hänen kasvojaan en onnistu näkemään kunnolla. Hän oli siellä, tiedän että hän oli katsomassa Olavin ja Johannan palavaa taloa sinä yönä, mutta en tiedä mitä hän ajatteli tai kenen kanssa puhui enkä pysty näkemään hänen kasvojaan.” (Heivoll 2012: 19.)

kertoja kertoo siis omaa tarinaansa selkeän subjektiivisesta ja rajallisesta perspektiivistä, hänellä ei ole omasta elämästään samanlaista lähdeaineistoa kuin tulipaloista. Romaanissa eksplikoidaan se, että kertoja kirjoittaa tulipaloista, omaa tarinaansa hän yksinomaan kertoo. Niiltä osin kuin *Før jeg brenner ned* koskettelee kevään 1978 tuhopolttoihin suoranaisesti liittyviä tapahtumia, henkilökertoja toimii siis, kuten Paul Dawsonkin on esittänyt, romaanikirjailijan tavoin – ja perustellusti: hän on romaanikirjailija. Sen sijaan omaa tarinaa kertoessaan Gaute on enemmän klassisten teoretisointien oman tietämyksensä ja muistitietonsa varassa oleva ”puhuva” kertoja.¹⁰⁸

Jonathan Culler on kirjoittanut, että mikäli kaikkietävä kertoja kykenee raportoimaan yhden henkilön ajatuksista, pitää hänen määritelmällisesti pystyä kertomaan myös muiden henkilöhahmojen mielenliikkeistä. Kuitenkin, jos kertoja ei näin tee, hän ei Cullerin mukaan ole rajoittunut tai valikoiva niinkään tietämyksessään, vaan siinä, miten on päättänyt kommunikoida. (Culler 2004: 24.) Gaute Heivollin henkilökertoja ei siis missään tapauksessa ole kaikkietävä ja niin kirjailija kuin onkin, hän ei hallitse kertomuksensa maailmaa luojajumalan tavoin. Monissa tapauksissa hänen kirjailijanasemansa mahdollistama mielikuvituksen kyky sekä kyky sepittää asioita kuitenkin paikkaavat Heivollin kertojan puutteellista tietämystä. Kuitenkin esimerkiksi se, ettei Gaute kykene ”näkemään” isäänsä, osoittaa, ettei hän ole ulottanut sepityskykyäänkään jokaiselle osa-alueelle. Vastaavanlaisia tapauksia on myös muita, palaan näihin tuonnempana.

Cullerin näkemyksen voi ymmärtää tarkoittavan myös sitä, että vaikei kertoja yhtäältä tiedäkään kaikkea, hän ei myöskään kerro kaikesta ja kaikkea, minkä hänen asemansa mahdollistaisi. Tietämisen ja kertomisen suhde on, etenkin kaikkietävyydestä puhuttaessa, huomattavan jännitteinen. Tästä päästään hienoista sivupolkua pitkin jälleen luvun alussa mainitsemani Gérard Genetten jokseenkin epäselvään ja tulkinnanvaraiseen muotoiluun kaikkietävyydestä. Genetten määritelmä olisi varsin yksiselitteinen ja yleispätevä, ellei hän tekisi nähdäkseni usein varsin vähälle huomiolle jäänyttä tarkennusta, joka siirtää painopisteen tietämisestä sanomiseen ja kertomiseen. Myöhemmin, eritellessään fokalisaation muotoja ja sitä, millaisia mahdollisuuksia ja rajoituksia fokalisaatio kerrontaan tuo, Genette puhuu jälleen tietämisestä: ”Lähestulkoon aina kertoja ’tietää’ enemmän kuin kertomuksen sankari, jopa silloin, kun sankari on hän itse” (Genette 1980: 194). Ensimmäisenä kysyin itseltäni, kuinka henkilökertoja voi ”tietää” enemmän kuin hän itse, ja tämän jälkeen: miksi Genette on laittanut verbin *tietää* lainausmerkkeihin? Nämä kysymykset eivät tässä yhteydessä kenties ole täysin relevantteja. Totean kuitenkin sen, että molemmat kysymykset voidaan palauttaa psykoanalyysin perusteisiin: psykoanalyttisessa katsannossa ihminen ”tietää” aina enemmän kuin tietääkään, mutta

¹⁰⁸ Myhre on tarkastellut Heivollin kerrontaa klassisemman välineistö avulla ja eriteltyt muun muassa sitä, kuinka romaanin kertojan positio vaihtelee sisäisen ja ulkoisen kertojan välillä. Ulkoisen kertojan positiossa tapahtuvan itsen esiintuomisen Myhre näkee keinona luoda etäisyyttä kerronnan ja kerrotun hetken välille. (Myhre 2012: 21–25.)

tämä ”tietämys” on alitajuista ja tiedostamatonta. Analyysiprosessissa tiedostamaton ”tietämys” voidaan saada nousemaan tiedostetuksi tietämykseksi ilman lainausmerkkejä.

Paul Dawson on kiinnittänyt erityistä huomiota Genetten muotoiluun. Hän näkee oleellisena nimenomaan tietämisen ja sanomisen eli kertomisen suhteen. Kun kaikkietävyys otetaan sellaisena, millaisena Genette antaa sen tarkennuksensa jälkeen ymmärtää, siinä ei tarkalleen ottaen ole lainkaan kyse siitä, että kertojalla olisi enemmän tarinamaailmaa, sen toimijoita ja tapahtumia koskevaa tietoa kuin kertomuksen henkilöahmoilla. Kertojana hän, luonnollisestikin, sanoo enemmän kuin yksikään kertomuksen muista hahmoista, hänellä on kerronnallista auktoriteettia ja tätä kautta syntyy illuusio siitä, kuin hänellä olisi ylivertaista tarinamaailmaa koskevaa tietämystä. (Dawson 2013: 198–199.) Myös Cullerin ja Nellesin erittelyissä painottuu se, että kaikkietävän kertojan tietämys ei useinkaan ole erityisen epätavallista, epäluonnollista tai yliluonnollista tietämystä, vaan ennemminkin yleistä kertomuksen maailmaa koskevaa tietämystä, jota voi olla jokaisella tuon maailman asuttajalla.

Painotettaessa sitä, kuinka kaikkietävyys muodostuu siitä, mitä ja miten kertoja kertoo, koko käsitteen perimmäinen luonne ja sisältö muuttuvat täydellisesti. Mikäli kaikkietävyys muodostuu siitä, mitä sanotaan, kyse on ennen kaikkea valinnoista – mitä kerrotaan ja mitä jätetään kertomatta. Myös näennäisen objektiivisessa kaikkietävässä ja luotettavassa ei-henkilökerronnassa on tehtävä valintoja, koska kaikkea on mahdoton (ja turha) kertoa. Valitsemansa strategian kautta kertojalla on myös valta esittää kertomansa niin kuin tietäisi siitä kaiken, mikään ei edellytä sitä, että hänen tulisi tuoda julki mahdolliset puutteet tietämyksessään. Se, mitä ja miten kaikkietävältä vaikuttava kertoja kertoo, määrittää samalla sitä, mitä hänen on yleisesti ottaen edes mahdollista kertoa. Jos kyse on ennemmin sanomisesta tai valinnoista kuin tietämisestä, sellaista kuin kaikkietävyys ei ole. Tästä voisi päätellä, että kaikkietävä kertoja on, jos ei täysin absurdi ja harhaanjohtava, niin ainakin huomattavan ongelmallinen käsite. Jokseenkin yleistäen ja yksinkertaistaen niin sanottu kaikkietävyys voidaan nähdä yksinomaan kerronnallisena tyylikeinona, jonka kautta luodaan illuusio tietämyksestä, ei osoitus kertojan absoluuttisesta ja varmasta tietämyksestä. Tätä ajatusta sivuan vielä tuonnempana.

6.2 Vaillinainen tietämys, hypoteettiset havainnot

Viidennessä luvussa olen käsitellyt Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanille luonteenomaista piirrettä, eli tapaa, jolla romaanissa kerrotaan tapahtumista niin kuin ne mahdollisesti ovat tapahtuneet, tai tapahtumista, joita kenties ei lainkaan ole kertomuksen maailmassa tapahtunut. Tapahtuneeseen ja tapahtumattomaan sekä siihen, ovatko kertojan esittämät kertomusta, sen maailmaa ja toimijoita koskevat tiedot ”varmoja” vai yksinomaan hypoteeseja tai spekulatioita, liittyy oleellisesti David Hermanin lanseeraama, Genetten sisäisen, ulkoisen ja nollafokalisaation rajoja hämärtävä ja kolmijakoa

laajentava käsite *hypoteettinen fokalisaatio* ("hypothetical focalization"; esim. Herman 1994a & 2002). Lähden purkamaan Hermanin teoretisoimaa ilmiötä jälleen Sandströmin romaanin avulla.

Seuraava sitaatti ei kuitenkaan kosketele yksinomaan fokalisaation kysymyksiä, vaan rikkoo luonnollisen kertomuksen parametreja ja henkilökertojan rajoituksia toisellakin tavalla:

Och jag kan se hur hennes ansikte kommer att förändras, inte mycket [--]. Hon kommer att finna nån form av förnöjsamhet, det är jag säker på, hon kommer att resa först tillsammans med barnen till enkla resmål som kanarieholmarna eller Svarta havet, där de kan simma och steka sig på stranden [--], och de kan sitta i strandbrynet alla tre och bygga saker av sanden, kanske de till och med har köpt hink och spade vad jag vet, och sen äter de nånting enkelt på en av terrasserna vid stranden [--] och innan hon har hunnit beställa räkningen så sover lillflickan och den äldre sitter försjunken i ett elektroniskt spel som hon har med sig och medan Zebra plockar upp sitt kreditkort ur handväskan och lägger det på fatet med räkningen så tänds de första stjärnorna på himlavalvet. Havet syns inte längre, det hörs bara som en stilla rörelse. När barnen har somnat, och allt är lugnt i hotellrummet sätter hon sig på balkongen, tar fram en bok, dricker vatten ur flaskan [--]. Hon kommer också att resa på egen hand [--], sen när flickorna är större. Och hon är klädd i kavaj, ljusa ridbyxor och hon promenerar i parker och över kullestorg, genom öde katedraler, sitter på kaféer och läser, går sen i basarerna för att titta på kläder till barnen, och hon överväger om hon ska unna sig själv nånting. Så när hon på en gågata passerar affären med handgjorda smycken stannar hon upp, det är nånting som glimmar till i skyltfönstret, och hennes mun dras uppåt i ett avslappnat leende. Hon går fram till fönstret och ser ett halsband med ett kattsmykke, inget extravagant, rent silver utan diamant, och hon går in i affären och ber att få titta på smycket.
(MFPF: 187-188.)

Jakso on selvästikin romaanin henkilökertojan diskurssia, mutta se on fokalisoitunut pääasiassa toisen henkilöahmon, oletettavasti kertojan entisen puolison, kautta. Ennen kuin menen tähän, käsittelen lyhyesti toisen epäluonnollisen tai mahdottoman piirteen jaksossa. Tapahtumat, joista jaksossa kerrotaan, sijoittuvat näet jopa kertomuksen nykyhetkeen suhteutettuna tarkemmin ajoittamattomaan tulevaisuuteen. Tulevaisuudesta kertominen puolestaan lukeutuu niihin kerrontatilanteisiin, jotka ainakin Alberin mielestä ovat mahdottomia.

Alberin tarjoama selitysmalli on kuitenkin vähintäänkin kyseenalainen. Hänen mukaansa "[t]ulevaisuutta koskevat tiedot voidaan mahdollisesti vielä selittää sillä, että tapahtumat ovat oikeasti tapahtuneet menneisyydessä mutta kertoja haluaa kertoa niistä preesensmuodossa (hypäten välillä ajassa eteenpäin)" (Alber 2010: 57). Kenties tällainen luonnollistamisstrategia on toimiva joissain teksteissä (kuten Alberin esimerkkitekstissä, Rick Moodyn novellisessa "The Grid" vuodelta 1995) mutta nähdäkseni on selvää, että yleispäteväksi malliksi siitä ei ole. En tietenkään tarkoita, että kaunokirjallisuuden tulkintaan tarjottavien mallien tulisi ollakaan ehdottoman yleispäteviä, mutta edellä siteeraamaani Sandström-katkelma on esimerkki tapauksesta, jota alberilainen luonnollistava luenta ei juuri palvele. Jo jaksossa useaan otteeseen esiintyvä "komma att (göra ngt)" -rakenne kertoo varsin selvästi siitä, että kyse on futurisista tapahtumista. Tätä tukevat viittaukset esimerkiksi kertojan lasten varttumiseen, entisen puolison ikääntymiseen ja tämän elämässä tapahtuviin

muutoksiin. Mikään elementti jaksossa ei anna olettaa, että kertoja tekisi futuurimuodossa selkoa menneistä tapahtumista.¹⁰⁹

Alberin tarjoamassa selityksessä korostuu erityisen kertojan merkitys. Menneisyydessä tapahtuneista asioista kertominen ikään kuin ne tulisivat vasta tapahtumaan, nähdään nimenomaan kertojan tekemänä kerronnallisena ratkaisuna. Yhteys Dawsonin ajatukseen kertomuksesta kaunokirjallisia kerrontastrategioita ja omaa mielikuvitustaan hyödyntävän kertojahahmon tuotoksena on ilmeinen. Myönnettäessä autoritaarisen kertojahahmon merkitys kerronnan ratkaisusta vastuullisena olevana toimijana, yksi ensisijaisista pyrkimyksistä on epäilemättä reaalimaailman kehyksistä poikkeavan tai epäluonnollisen kerrontatilanteen luonnollistaminen ja rationalisoiminen. Mutta samalla lähestymistavan voidaan nähdä korostavan kertomuksen asemaa kaunokirjallisena, seipitteellisenä tuotteena. Tällöin hyväksytään seipitteen ja mielikuvituksellisuuden merkitys yhtenä kaunokirjallisen kertomuksen luonteenomaisimmista piirteistä sekä se tosiseikka, että fiktiö ja fiktiiviset maailmat noudattavat omia lainalaisuuksiaan ja periaatteitaan, joita voimme ymmärtää ymmärtämällä oman reaalimaailmamme lainalaisuuksia mutta jotka eivät välttämättä orjallisesti noudattele niitä.

Näin ollen tulevaisuudesta kertominen ei kaunokirjallisessa fiktiössä ole lainkaan mahdotonta. Dawsonin näkemystä soveltaen: fyysinen tekijä on kyennyt kuvittelemaan tilanteen, jossa kerrotaan tulevista tapahtumista, joten kerrontatilanteen taustalla on epäilemättä reaalimaailman kognitiivinen toiminta. Tulevista tapahtumista kertominen ei myöskään ole tuntematon kategoria kertomuksen teoriassa. Tällaista poikkeamaa kertomuksen kronologiasta tavataan kutsua *ennakoinniksi*, Genetten termien *prolepsikseksi*. Prolepsiksen vastinpari on *analepsis*, takaua, joka Genetten mukaan on ainakin länsimaisen kirjallisuuden traditiossa prolepsista tavallisempi. Sekä prolepsis että analepsis voidaan jakaa sisäiseen ja ulkoiseen saman periaatteen mukaisesti. Sisäinen prolepsis viittaa tulevaan tapahtumaan kertomuksen kattavan ajanjakson sisällä, ennen kertomuksen loppua. Edellä siteeraamani jakso on puolestaan esimerkki ulkoisesta prolepsiksestä, toisin sanoen proleptinen tapahtuma sijoittuu aikaan kertomuksen päättymisen jälkeen. (Genette 1980: 40, 68.)

Poikkean jälleen lyhyelle sivupolulle, joka yhtyy pariinkin työssä jo käsiteltyyn aiheeseen. Genette on käsitellyt prolepsiksen esiintymistä ensimmäisessä persoonassa kerrotuissa teksteissä ja näkee, että ensimmäisessä persoonassa tapahtuva kerronta on ennakointia silmällä pitäen suotuisa kerrontamuoto. Genette

¹⁰⁹ Sivuhuomautuksena mainittakoon, että Fludernikin luonnollisessa narratologiassa futuurimuotoinen kerronta sijoittuu sarjaan "oudot" aikamuodot (ks. Fludernik 1996: 256–260). Fludernikin englanninkieliset, *will*-futuuria hyödyntävät esimerkkitekstit (Michael Fraynin *A Very Private Life*, 1968, ja Pam Houstonin "How To Talk to a Hunter", 1990) eivät kuitenkaan mielestäni ole edustavimmat mahdolliset, sillä, kuten Fludernik kirjoittaa, molemmissa teksteissä *will* menettää futuurisen mielensä ja molemmissa teksteissä "lipsahdetaan" (ajoittain) preesensmuotoon. Muistutan myös siitä, ettei ruotsin kielen verbin *vilja* preesensmuodolla *vill* ole englannin *will*-verbiin vertautuvaa futuurista merkitystä, vaan ruotsissa futuuri ilmaistaan apuverbien tai adverbialien (*ska / skall, komma att, tänka*) avulla tai preesensia käyttäen. Sen sijaan tanskan ja norjan *vil*-verbeillä tämä futuurinen merkitys kuitenkin on.

kuitenkin mieltää henkilökerronnan retrospektiiviseksi kerronnaksi, jolloin tilapäiset hyppäykset eteenpäin kertomuksen kronologiassa, viittaukset tulevaan tai kertojan nykyiseen, kerrontahetkellä vallitsevaan tilanteeseen ovat luontevia ja motivoituja. (Genette 1980: 67.) Mutta entä simultaaninen henkilökerronta? Simultaanisuus ei suoranaisesti sulje pois ennakoivan kerronnan mahdollisuutta; tulevien tapahtumien ennakointi saa jopa tukea luonnollisista puhetilanteista. Tekijä, joka erottaa retrospektiiviseen ja simultaaniseen kerrontaan sisältyvän ennakkoinnin toisistaan, on juuri varmuus ja toteutuus. Genette pitää ilmeisesti selvänä sitä, että retrospektiivisessä kerronnassa proleptiset tapahtumat, myös silloin, kun kyse on ulkoisesta prolepsiksestä, myös toteutuvat enemmän tai myöhemmin. Itse en kuitenkaan näe asiaa näin ilmeisenä.

Retrospektiivisessä kerronnassa ennakoitujen tapahtumien toteutumista ei tarvitse kyseenalaistaa, mikäli kerrotun hetken näkökulmasta proleptiset tapahtumat ovat kerronnan hetken näkökulmasta analeptisia, siis takautuvia. Mutta kun proleptiset tapahtumat sijoittuvat aikaan, johon kertomuksen ajallinen kesto ei ulotu ja joka parhaassa tapauksessa sijoittuu myös kerronnan hetken perspektiivistä tulevaisuuteen, näitä proleptisesti kerrottuja tapahtumia ympäröivä konteksti puuttuu. Se, että kerrotulla tavalla tulee käymään, ei saa tukea mistään. Juuri tällainen on myös yllä siteeraamani jakso Sandströmin romaanista: kertomuksen nykyhetkessä, joka ei siis luentani mukaan ole täsmälleen sama kuin kerronnan hetki mutta jonka etäisyys kerronnan hetkeen on periaatteessa merkityksettömän pieni, kertoja viittaa taannoiseen tapaamiseen ex-puolisonsa ja nuoremman tyttärensä kanssa, tyttö on vielä pieni, "hon gurglar och jollrar. Hon har ännu inte många ord att ta till." (MFPP: 182.) Siteerattu jakso, etenkin sen loppupuoli, viittaa aikaan, jolloin tytöt ovat huomattavasti vanhempia. Kertomuksen nykyhetken ja hetken, johon proleptisessa jaksossa viitataan, välillä täytyy olla useampia vuosia.

Simultaanisessa kerronnassa proleptisten tapahtumien toteutuus näytetään huomattavasti yksiselitteisempänä. Kerrottu hetki ja kerronnan hetki ovat sama ja on varsin selvää, että tällaisesta asetelmasta käsin ei tulevista tapahtumista lähtökohtaisesti pitäisi voida sanoa mitään varmaa. Tällaisessa tilanteessa esiintyvä ulkoinen prolepsis on yksinomaan pelkkää spekulatiota tai hyvä arvaus, jonka oikeaan osumisesta lukija ei saa tietää. Vaikka tapahtumat esitetäänkin huomattavan varman oloisesti, varmuutta siitä, että juuri kerrotulla tavalla tulisi tapahtumaan, on mahdotonta saada.

Proleptisen, kertomuksen kattavan ajanjakson puitteissa kertomattomaan tulevaisuuteen suuntautuneen kerronnan lisäksi toinen ja tätä ilmeisempi luonnollisen kertomuksen rajoja rikkova elementti nyt mielenkiintoni kohteena olevassa jaksossa liittyy siis fokalisaatioon. Koska fokalisaatio yleisesti ottaen liittyy oleellisesti kaikkitietävyyteen (tai päinvastoin), tässä tapauksessa olisi mahdollista hyödyntää myös esimerkiksi Alberin kaikkitietävän ensimmäisen persoonan kertojan tai Richardsonin läpäisevän kertojan käsitteitä. Samasta syystä katson kuitenkin, että paitsi tämän, myös seuraavien käsittelemieni tilanteiden lähestyminen juuri fokalisaation kautta on perusteltua ja mahdollisesti myös

antoisampaa kuin suoralta kädeltä kuitata ne niin sanottuna kaikkítietävyytenä, mistä kaikissa tilanteissa ei välttämättä edes ole kyse.

Edellä siteeraamassani *Manuskript för pornografiska filmer* -katkelmassa, kuten muutenkin läpi romaanin, kertoja on "minä", Peter. Kertova diskurssi vaikuttaisi kuitenkin olevan pääosin sidoksissa Seepran, ex-puolison, kokemusmaailmaan: tarinan maailmaa havainnoidaan niin kuin Seepra sitä mahdollisesti havainnoisi. Jo tämä kaksinaisuus tekee kerrontatilanteesta epäluonnollisen. Lisäksi paikoitellen, etenkin jakson loppua kohden, syntyy vaikutelma siitä, kuin kertojan entistä puolisoa ja lapsia tarkasteltaisiin ulkopuolelta, ulkoisen havainnoijan toimesta.

Genetten klassinen kolmijako sisäiseen, ulkoiseen ja nollafokalisaatioon ei tunnu tässä tapauksessa toimivalta eikä riittävältä. Richardson kutsuu *pseudo-fokalisaatioksi* ("pseudo-focalization") tilannetta, jossa henkilöhahmojen ajatuksesta raportoidaan samaan tapaan kuin kaikkítietävässä kolmannen persoonan kerronnassa mutta jossa pikemminkin on kyse henkilökertojan yrityksistä kuvitella tai arvailla, mitä toiset henkilöhahmot mahdollisesti tai todennäköisesti ovat ajatelleet (Richardson 2006: 11). Epäilemättä tämä on yksi mahdollinen lähestymiskulma nyt käsillä olevaan katkelmaan mutta kun tilannetta katsotaan tarkemmin, voidaan huomata, kuinka se kutsuu erityistä luonnollisen toimijan rajoja koettelevaa mutta silti tietyiltä osin rajoittunutta hahmoa, jonka kautta kerronta on fokalisoitunut. Näen tässä tapauksessa soveltuvimpana terminologisena välineenä Hermanin ajatuksen hypoteettisesta fokalisaatiosta, joka paitsi auttaa avaamaan nyt käsillä olevaa ja eräitä muita kohtauksia Sandströmin romaanista, myös tuo oman lisänsä yleisesti ottaen keskusteluun kaikkítietävyydestä ja kaikkítietävyyden suhteesta fokalisaatioon.

Yksinkertaisimmillaan hypoteettisessa fokalisaatiossa oletetaan havainnoija, jonka kautta tapahtumat, joista kerrotaan mutta joita itse kertoja ei (välttämättä) ole ollut todistamassa, ovat fokalisoituneet. Tapahtumista kerrotaan siis tavalla, jolla ne voitaisiin havaita, mikäli paikalla olisi joku havaitsemassa ne. Jotta asia ei olisi liian yksinkertainen, Herman on jakanut hypoteettisen fokalisaation suoraan ja epäsuoraan muotoon, joista hän edelleen erottaa vahvan ja heikon variaation. (Herman 2002: 309–311.)

Suorassa hypoteettisessa fokalisaatiossa fokalisoijan läsnäolo on eksplikoitu: kyseessä voi olla joko yksi tarinamaailman henkilöhahmoista, jolloin kyse on muodon heikosta versiosta, tai tarinamaailmaan kuulumaton, virtuaalinen tai, kuten Herman sitä nimittää, kontrafaktuaalinen todistaja.¹¹⁰ Tällöin puhutaan suoran hypoteettisen fokalisaation vahvasta variaatiosta. Fokalisoijan kuuluminen tai kuulumattomuus kertomuksen maailmaan on keskeinen piirre arvioitaessa sitä, ovatko kerrotut tapahtumat todella tapahtuneet vai eivät. Mikäli oletetaan, että kerrotut tapahtumat ovat fokalisoituneet tarinamaailmaan lukeutuvan hahmon kautta, sitä ilmeisempää on, että ne ovat myös todella toteutuneet.

¹¹⁰ Määreen *kontrafaktuaalinen* käyttö on tässä yhteydessä jokseenkin harhaanjohtavaa. Dannenberg on huomauttanut, että tällaisessa tapauksessa fokalisoija ei ole niinkään kontrafaktuaalinen, vaan pikemminkin hypoteettinen tai spekulatiivinen hahmo (Dannenberg 2006: 116).

Mikäli kukaan ei ole ollut todistamassa tapahtumia, eli mikäli kyseessä on yksinomaan kontrafaktuaalinen todistaja, niiden toteutuminen on astetta kyseenalaisempaa. *Epäsuorassa hypoteettisessa fokalisaatiossa* tapahtumille oletettava hypoteettinen havainnoija tai todistaja on yksinomaan tekstistä implisiittisesti konstruoitava abstraktio. Epäsuora hypoteettinen fokalisaatio vaatii myös lukijalta tarkkaavaisuutta, sillä tämän abstraktion aktiivisuudesta fokalisoijana on jatkuvasti tehtävä päätelmiä. Tapahtumat hypoteettisen fokalisaation epäsuorassa muodossa on jo lähtökohtaisesti esitetty epävarmempina ja kyseenalaisempina kuin suorassa hypoteettisessa fokalisaatiossa, heikossa versiossa kuitenkin varmempina kuin vahvassa. (Herman 2002: 318–322.)

Etenkin suoraa hypoteettista fokalisaatiota esiintyy Sandströmin romaanissa useammassakin yhteydessä. Huomioni nimenomaan seuraaviin kolmeen kohtaukseen kiinnittää se, että havainnointipaikka on niissä kaikissa sama: vesitornin huipulla sijaitseva kahvila. Kaikki tilanteet kuitenkin myös poikkeavat toisistaan merkittäväällä tavalla. Ensimmäisessä esimerkissä on oletettava havainnoija, joka pitää silmällä kertojan siskon taloa:

[D]et borde inte spela nån roll vad som utspelar sig just i det här huset. Ändå sägs här saker som inte går att ta tillbaka, saker som river och sliter. Och **jag tänker mig att nån som står där uppe** i vattentornet och tittar ut över stan skulle låta sin blick gå till just det här huset, inte kunna undgå att lägga märke till taket och sedan iakttas systers hus och förstå. Men i kaffeterian i vattentornet är stängd för säsongen, ingen står där uppe nu. (MFPF: 201.)

Tätä kertojan olettamaa hahmoa ei ole. Kyseessä on siis Hermanin termein kontrafaktuaalinen todistaja ja hypoteettinen fokalisaatio näin ollen suoraa ja vahvaa. Asiayhteys, jossa ajatus jonkun ulkopuolisen tarkkailijan olemassaolosta esitetään, herättää kysymään, miksi tällainen vaihtoehto ylipäätään esitetään, mitä tämä joku, jos olisi olemassa, voisi kenties ymmärtää, mikä on sellaista, jota kukaan ei ole ymmärtämässä. Voisiko olla, että kertoja esittää asian niin kuin esittää, koska ei itse kykene täysin ymmärtämään sanottuja ja tehtyjä asioita ja näin ollen olettaa, ettei kukaan muukaan voi näin tehdä? Toisaalta hahmo jota ei ole mutta joka kenties voisi ymmärtää piilotettuja merkityksiä sanotun, sanomatta jätetyn ja kertojan merkityksettömäksi esittämien tapahtumien takana, tuo väistämättä mieleen terapeutin. ”Joku joka seisoo tuolla ylhäällä” on kuin käänteinen versio Naukkarisesta, kertojan terapeutista. Kerronnan tasolla hän on näennäisesti poissaoleva hahmo mutta esittämällä tarkentavia kysymyksiä ja johdattelemalla keskustelua hänellä on mahdollisuus vaikuttaa siihen, mitä kertoja kertoo.

Kahdessa seuraavassa esimerkissä lähtökohta, hahmo tarkkailemassa vesitornista, on periaatteessa samankaltainen mutta samalla merkittäväällä tavalla erilainen kuin edellisessä:

Och jag undrar **om jag kan se mig själv** nu ifall jag var uppe i vattentornets kafé och stod med näsan tryckt mot fönstret. Skulle jag se mig själv som en liten brun prick i fjärran? Skulle jag se min far som nånting grått och hopsjunket? (MFPF: 287.)

Jag tittar upp mot tornet, och jag ser mig själv där uppfifrån, en man i läderrock. Han står och spejar uppåt. Kan han se mig, jag som sitter i tornet och är elva år, och kan han i så fall se att jag har nånting i handen, nånting som han borde vara rädd för? Nej, det syns inte på det här avståndet. Det är alldeles för många meter, alldeles för många år.
(MFPF: 214.)

Fokalisaation kannalta tilanne on molemmissa tapauksissa periaatteessa ongelmaton: ympäristöä tarkkaileva hahmo vesitornin kahvilassa on kertoja itse. Koska fokalisoijan olemassa olo esplikoidaan ja hän on yksi kertomuksen maailman henkilöahmoista, hypoteettinen fokalisaatio on muodoltaan suoraa ja heikkoa. Luonnollisen kertomuksen näkökulmasta molemmat tilanteet tekee ongelmalliseksi se, että henkilöahmo, jota kertoja tarkkailee, on hän itse, tai tarkemmin hän lapsena. Huomio kiinnittyy perustavanlaiseen eroon tilanteiden välillä. Ensimmäisessä esimerkkisitaatissa kertoja esittää, mitä itse olisi voinut nähdä, jos hän olisi ollut kahvilassa, todellisuudessahan hän ei nimenomaan ollut siellä. Sen sijaan toisessa esimerkissä kertoja näkee itsensä ylhäällä vesitornissa. Toisin kuin näitä kahta kohtaa ennen siteeraamassani jaksossa (MFPF: 201), kerronta on molemmissa esimerkeissä retrospektiivistä. Kertoja palaa lapsuutensa tapahtumiin, mutta ainoastaan jälkimmäisessä hän tekee eron tuolloisen ja nykyisen itsen välille. Vesitornissa kertoja näkee nimenomaan aikuisen itsensä, joka voi sekä ajallisen että fyysisen etäisyyden päästä tarkastella mennyttä *minäänsä*. Tästä välimatkasta kertoo myös pronominivalinta, joka kuitenkin oleellisella tavalla poikkeaa omaelämäkerrallisen kerronnan konventioista: kertoja viittaa kolmannen persoonan pronominilla *nykyiseen* itseensä. Hypoteettinen fokalisaatio voidaan näissä esimerkeissä nähdä omaelämäkerrallisena etäännyttämiskeinona – muistetaan, että kertoja tuo läpi romaanin esille halunsa erottua menneisyyden itsestään. Hypoteettinen, tai vaihtoehtoinen, versio kertojasta – oli kyseessä nuori tai aikuinen versio – voidaan ymmärtää eräänlaisena idealisoituna versiona, joka tietää ja ymmärtää itseään ja tekemisiään tavalla, johon kertoja todellisuudessa ei kykene.

Hypoteettisen fokalisaation eri muodot voivat esiintyä myös yhdessä, toisiinsa sekoittuneina. Näin on myös aikaisemmin siteeraamassani pidemmässä jaksossa, jossa kertoja spekuloi ex-puolisonsa tulevaisuudella. Jakson alussa, kuvauksessa Seepran ja lasten rantalomasta, kyse on edellä olevien esimerkkien tapaan hypoteettisen fokalisaation suorasta ja heikosta muodosta: kerronta on fokalisoitunut tarinamaailmaan kuuluvan hahmon, Seepran, kautta. Sisäisen fokalisaation, joka periaatteessa olisi mahdollista, epää kaksi tekijää: personoitu henkilökertoja ja kohtauksen sijoittuminen määrittelemättömään ajankohtaan kertomuksen päättymisen jälkeen. Hypoteettisen fokalisaation suoran ja heikon muodon puolesta sen sijaan puhuu esimerkiksi päivälliskohtauksen kuvauksen yksityiskohtaisuus, minkä lisäksi voidaan huomata, että sen fokalisoijana toimii hahmo, jonka kyky tehdä havaintoja kertomuksen maailmasta on sidoksissa nimenomaan kyseisen henkilöahmon kykyihin: hän voi esimerkiksi kuulla meren vaimean kohinan mutta ei kykene näkemään sitä. Yksityiskohtaisuus leimaa jaksoa tästä eteenpäinkin mutta kun kertoja siirtyy selostamaan Seepran liikkeitä kaupungilla, syntyy voimakas vaikutelma siitä, kuin naista tarkastel-

taisiin ulkopuolelta. Mahdolliseen tarkkailijaan ei suorasanaisesti viitata, joten hypoteettisen fokalisaation on tässä näin ollen oltava epäsuoraa – spekulatiivisen hahmon olemassa olo jää lukijan pääteltäväksi – ja heikkoa, sillä tapahtumat esitetään verrattain varmanoloisesti. Samalla voidaan kuitenkin myös huomata, että havainnointi on edelleen joissain määrin sidoksissa Seepran tietoisuuteen ja kokemusmaailmaan. Jaksossa voidaan kertoa, mitä Seepra ajattelee (”Hon **överbäger** om hon ska unna sig själv nånting”), mutta ei kaikesta siitä, mitä hän esimerkiksi korukaupan ikkunassa näkee (”**det är nånting** som glimmar till i skyltfönstret”), ei, ennen kuin nainen itse on mennyt lähemmäksi katsomaan.

Edellisissä esimerkeissä huomion kiinnittää kertojan tapa käyttää verbiä *nåhdä*. Yhtä lailla huomionarvoisella tavalla samaista verbiä käytetään myös Heivollin romaanissa, ja molemmissa tapauksissa se liittyy oleellisesti myös siihen, mitä ja miten kerrotaan. Käyttöyhteydet ovat romaaneissa kuitenkin huomattavalla tavalla erilaiset. Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanissa kertoja käyttää *se*-verbiä ennen kaikkea kertoessaan hypoteettisista sekä menneisyyttä että tulevaisuutta koskevista tapahtumista, joita hän ei ole itse ollut todistamassa ja joiden todenmukaisuudesta ei ole takeita. Kertoja on nähnyt *itsensä* vesitornin kahvilassa (”jag ser mig själv där uppifrån”, MFPP: 287); hän on nähnyt isänsä onnettomuuden niin kuin se kenties on tapahtunut (”jag har sett det framför mig”; MFPP: 50) ja hän voi nähdä entisen puolisonsa tulevaisuuden (”jag kan se”; MFPP: 187). Sen sijaan Heivollin romaanissa kertoja esittää nähneensä edessään (tai mielessään) tapahtuman, joka on todella tapahtunut mutta jota hän tai juuri kukaan muukaan ei ole nähnyt (esim. ”Jeg har sett denne brannen for meg”, ”Jeg har sett alt for meg”; FJBN: 14, 18). Periaatteessa muotoilut ovat täysin korrekkeja ja luontevia, etenkin Heivollin tapauksessa. Kaikki ymmärtävät, mitä puhuja tarkoittaa sanoessaan nähneensä jotain mielessään. Heinzen näkemys tosin on, että mikäli henkilökertoja käyttää aistiverbejä kertoessaan asioista, joista hänellä esimerkiksi ei yksinkertaisesti voi olla omakoh-taista tietoa, kyseinen strategia on vaikeaa, jopa mahdotonta luonnollistaa, etenkin jos kerronta tapahtuu preesensissä (Heinze 2008: 290). Sandströmin romaanissa piirre on mielenkiintoinen sikäli, että monesti pettämättömänä pidettyyn aistiin¹¹¹ liitettyä verbiä käytetään kerrottaessa mahdottomista tai epävarmoista tapahtumista ja yksinomaan diskurssin tasolla kerronta voi olla varmempaa kuin monista ”varmuudella” toteutuneista asioista kerrottaessa.

Sandströmin kertojan ”näkemistä” tapahtumista esimerkiksi juuri kuvaus hänen entisen puolisonsa ja heidän lastensa tulevaisuudesta on samalla myös yksi niistä jaksoista koko romaanissa, jossa kerronta ilmeisellä tavalla erkaantuu siitä, mikä olisi inhimillisen henkilökertojan lähtökohtaisesti rajallisen tietämyksen ja kerrontakyvyn kehyksissä ylipäätään mahdollista ja uskottavaa. Sen sijaan Heivollin *Før jeg brenner ned* -romaanissa *nåhdä*-verbiä käytetään lähinnä metaforisessa mielessä ja näin ollen periaatteessa hyvin luontevalla taval-

¹¹¹ Näköaistin näennäisen pettämättömyyden ja luotettavuuden puolesta puhuu esimerkiksi silminnäkiä- tai todistajalausuntojen merkitys oikeuskäsittelyissä.

la. Toisaalta juuri tämä ”näkeminen” voi avata ensiarvoisen näkökulman romaanin kerrontaan.

Klassisessa narratologiassa fokalisaatio, jossa on toki kyse monella muullakin tavalla ja eri aisteilla tapahtuvasta havainnoimisesta kuin vain näkemisestä, ja kerronta tavataan pitää erillään. Kuitenkin useat kohtaukset niin Sandströmin kuin etenkin Heivollin romaanissa vaatii tarkastelemaan kerronnan ja fokalisaation suhdetta toisesta näkökulmasta: millaisia mahdollisuuksia fokalisaatio avaa kerronnalle? Toisin sanoen, miten fokalisaation eri muodot vaikuttavat siihen, mitä ja miten voidaan kertoa, ja erityisesti, miten Hermanin hypoteettisen fokalisaation konsepti auttaa avaamaan perustavanlaatuiselta mahdotomuudelta vaikuttavaa henkilökertojan kaikkitietävyyttä.

6.3 Hypoteettinen fokalisaatio ”tietämyksen” lisääjänä ja rajaajana

Vaikka juuri Genette yhtäältä erottaakin fokalisaation ja kerronnan toisistaan, toisaalta hänen teoriassaan fokalisaatio ja kaikkitietävyys liittyvät oleellisella tavalla yhteen. Genetellehän kaikkitietävyys on kutakuinkin sama asia kuin fokalisoimaton tai nollafokalisoitu hetero- ja ekstradiegeettinen kerronta. Tarkastellessaan erilaisia henkilökerronnan episteemisiä rikkomuksia Rüdiger Heinze ei puhu kaikkitietävyydestä, vaan ehdottaa sen sijaan Manfred Jahniin (2005) viitaten käytettäväksi Genetteltä peräisin olevaa *paralepsis*-käsitettä. Genette käyttää käsitettä puhuessaan fokalisaatioon liittyvistä muutoksista tai poikkeamista (”alterations”). Fokalisaation muoto rajaa osaltaan sitä, mistä kaikesta voidaan kertoa ja miten; nollafokalisaation rajat ovat ymmärrettävästi huomattavasti väljemmät kuin henkilöhahmoon sidotun ja useimmiten henkilökerronnassa hyödynnetyn sisäisen fokalisaation. Kun kyse on paralepsiksesta, tarinaa koskevaa informaatiota annetaan enemmän kuin valitun fokalisaatiomuodon rajoissa olisi mahdollista. Paraleptinen henkilökertoja on siis kertoja, joka ”kertoo liikaa”, toisin sanoen raportoi asioista, joista hänen ei omien kognitiivisten tai episteemisten kykyjensä rajoissa pitäisi olla kykeneväinen kertomaan. (Genette 1980: 195; ks. Jahn 2005.)¹¹²

Heinze on eritellyt viisi erilaista paralepsiksen muotoa: *illusorinen* (”illusory”), *humoristinen* (”humorous”), *mnemoninen* (”mnemonic”), *globaali* (”global”) ja *lokaali* (”local”) paralepsis. Näistä hän kuitenkin hylkää suoralta kädeltä kolme ensimmäistä, sillä niiden kautta esitetty epäluonnolliselta ja -uskottavalta vaikuttava tietämys on helposti selitettävissä ja luonnollistettavissa. Ainoastaan kahden viimeksi mainitun, globaalin ja lokaalin, Heinze katsoo todella rikkovan mimeettistä epistemologiaa vastaan: ne ovat *ei*-luonnollisia kerronnan piirteitä,

¹¹² Paralepsiksen vastakohtana on *paralipsis*. Tällöin tarinaa koskevaa informaatiota annetaan ”liian vähän”, toisin sanoen sellaisia oleellisia asioita, joista kertominen käytetyn fokalisaatiomuodon kehyksessä olisi mahdollista, uskottavaa tai perusteltua, voidaan jättää kertomatta. (Genette 1980: 195.)

joita ei voida luonnollistaa tai rationalisoida reaali maailman kehyksissä. (Heinze 2008: 285–287.) Dawson on kritisoinut sekä Heinzen termivalintaa että tämän jaottelua ja todennut, että mikäli viidestä Heinzen erittelemästä muodosta ainoastaan kahden tapauksessa voidaan puhua ”todellisesta” paralepsiksesta, kyseessä ei ole paras mahdollinen valinta luonnehtimaan käsiteltävää ilmiötä (Dawson 2013: 204).

Esittämästään kritiikistä huolimatta Dawson tarttuu itsekin ajatukseen kaikkítietävyydestä paralepsiksena ja nostaa sen rinnalle Hermanin hypoteettisen fokalisaation käsitteen: Heinzelle kaikkítietävä (henkilö)kerronta on paraleptista kerrontaa, Herman puolestaan luo yhteyden hypoteettisen fokalisaation ja paralepsiksen välille ja esittää hypoteettisen fokalisaation olevan erityistapaus paralepsiksesta (Herman 2002: 410 viite 7). Dawson kysyykin, mikä tällöin on kaikkítietävyyden ja hypoteettisen fokalisaation välinen suhde. Hän päätyy siihen, että henkilökertojan kaikkítietävyyden voidaan nähdä perustuvan oletukseen virtuaalisesta (tai hypoteettisesta / kontrafaktuaalisesta) fokalisoijasta. Henkilökertoja voi kerronta-aktissaan omaksua hypoteettisen näkökulman ja näin tekemällä irrottautua omasta rajallisesta perspektiivistään. Hypoteettisen fokalisaation myötä henkilökertojalle avautuu mahdollisuus esittää se, mitä konventionaalinen kaikkítietävä ei-henkilökertoja voisi havaita, mikäli kyseinen näkökulma olisi mahdollinen. (Dawson 2013: 206–207.) Edellä käsittelemäni jakso Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanista on nähdäkseni varsin osuva esimerkki tästä. Jakso on henkilökertojan diskurssia mutta liittää esäänsä kertomansa siihen, mitä ja miten hänen entinen vaimonsa tai täydellisen hypoteettinen hahmo olisi voinut havaita, hän ”laajentaa” valtuuksiaan kertojana ja asettaa itsensä positioon, joka olisi mahdollinen fokalisoimattomassa ei-henkilökerronnassa.

Siirryn jälleen Heivollin romaaniin, jota on kritisoitu tavasta esittää todella eläneiden ihmisten tekemisistä, ajatuksista ja tuntemuksista. Kaikkítietävyys, perinteisessä mielessään, ei siis kuitenkaan ole paras mahdollinen määre luonnehtimaan romaanin paikoin poikkeuksellisen yksityiskohtaista ja inhimilliset kyvyt ylittävää kerrontaa. Romaani on kaksijakoinen, monellakin tapaa. Yhtäältä henkilökertojan voimakas läsnäolo tekee kerronnasta leimallisen subjektiivista. Toisaalta siinä hyödynnetään peittelemättömästi fiktion sallimia keinoja esimerkiksi juuri kuvattaessa muiden henkilö hahmojen tajuntaa.

Kertojan menneitä tapahtumia koskeva tietämys on ymmärryksen rajoissa, vaikkei hänellä omakohtaista tietoa niistä olekaan, sillä, kuten todettu, tapahtumat on dokumentoitu verrattain tarkkaan. Kirjeiden, päiväkirjojen ja muiden muistiinpanojen kaltaisten henkilökohtaisempien dokumenttien kautta kertoja on ainakin osittain voinut tavoittaa tiettyjen kertomuksen henkilö hahmojen mielenmaailman. Toki muiden henkilö hahmojen ääneen lausumattomien ajatusten ja tunteiden selvittäminen on lähtökohtaisesti mahdotonta, mutta periaatteessa tätäkin hämmäntävämpi on kertojan kyky raportoida muiden näkemistä olemattomista hahmoista ja heidän harhoistaan kuten Johannan näkemästä savuhahmosta, Olavin näkemästä ”hämärästä hahmosta”, jonka voi tulkita

epäilemättä olevan heidän kuollut poikansa Kåre, sekä Dagin pimeässä vajassa käymästä keskustelusta, jonka toisena osapuolena on hänen isänsä, jonka Dag uskoo olevan paikalla (FJBN: 15, 271, 161–163).

Seuraavassa esimerkissä kerrottu tilanne on kaikin tavoin mahdollinen ja todenmukainen, mutta kerronnan kohteena on tapahtumasarja, jota kukaan ulkopuolinen ei ole ollut todistamassa:

Han [Dag] kom opp i fart. [--] **Det var ingen biler på veiene. Husene lå mørke.** Han kjørte det bilen var god for.

[--]

[--] Han kjørte det brannbilen tålte. Det ristet og skalv i rattet. Det var som om han kjente blodet helt ut i fingertuppene. Han kastet den halvspiste sjokoladen ut av vinduet, utenfor butikken på Breivoll krenget bilen voldsomt, like etter kom det en bil imot, og han la seg så langt ut mot grøfta at sand og grus sprutet ut i mørket. **Han lo en lys, trilende latter som ingen andre hørte.**

(FJBN: 99–101.)¹¹³

Jos kyse olisi konventionaalista ei-henkilökerronnasta, olisi varsin helppoa sanoa kerronnan fokalisoituvan Dagin kautta. Kohtaus on fokusoitunut täysin hänen tekemisiinsä sekä siihen, mitä hän tuntee ja miten hän havainnoi ympäristöään. Huomiot siitä, että liikkeellä ei ole ollut muita autoja ja talot ovat olleet pimeinä, korostavat sitä, että Dag on todellakin ollut liikkeellä yksin, hänen tekemisillään ei ole ollut ulkopuolisia todistajia. Periaatteessa kaikki, mitä romaanissa kerrotaan, myös asiat, joista kertominen rikkoo henkilökertojaan liitettäviä rajoituksia vastaan, voidaan selittää vetoamalla yhtäältä Heivollin teoksen statukseen fiktiona, toisaalta kertojan rooliin tulipaloista kirjoittavana kirjailijana. Etenkin edellä olevan sitaatin yhteydessä voidaan huomioida myös hypoteettisen fokalisaation henkilökerrontaan tuomat mahdollisuudet. Vaikka yhtäältä voidaan sanoa, että yllä olevassa jaksossa fokalisoija on Dag, toisaalta tilanne Breivollin kaupan kohdalla – paloauton heilahtaminen, vastaantuleva auto ja väistö pientareelle – on esitetty tavalla, joka avaa mahdollisuuden myös ulkopuolisen, hypoteettisen havainnoijan olemassaololle.

Heivollin *Før jeg brenner ned* -romaanin ominaispiirteiden ja kerrontastrategian takia sellaiset kysymykset kuten ”mitä kertoja tietää” ja ”miten hän voi sen kaiken tietää” eivät ole erityisen kiinnostavia. Yleisesti ottaen on perusteltua sanoa, että todellinen tekijä tietää kaiken kertomuksestaan ja siitä, mitä sen maailmaan ja tapahtumiin liittyy; tai ehkä paremminkin, tekijä tietää kaiken sen, mitä kertomuksesta on ylipäätään tarpeen tietää. Yhtä lailla voidaan perustellusti sanoa, että *Før jeg brenner ned* on romaani, jonka tapauksessa edes kirjailija Heivoll ei voi tietää kaikesta, mitä teoksessa kerrottuihin tapahtumiin *todella* liittyy. Mielenkiinto olisikin kohdallisinta siirtää suoranaista tietämisestä siihen mitä romaanin kertoja *ei tiedä*, mitä hän *ei kerro* ja missä hänen episteemiset

¹¹³ ”Hän [Dag] kiihdytti vauhtia. [--] Yhtäkään autoa ei tullut vastaan. Talot olivat pimeinä. Hän ajoi minkä autolla pääsi. / [--] / [--] Hän ajoi minkä paloautosta lähti. Ratti tärisi ja nytkähteli. Tuntui kuin hän olisi tuntenut veren sykkeen sormenpäissä asti. Hän heitti puoliksiyödyn suklaapatukan ikkunasta, Breivollin kaupan kohdalla auto heilahti rajusti, heti sen jälkeen tuli auto vastaan ja hän väisti kauas pientareelle niin että hiekka ja sora ryöppysivät pimeään. Hän päästi kirkkaan, helisevän naurun, jota kukaan muu ei kuullut.” (Heivoll 2012: 101–102.)

ja kognitiiviset rajat menevät. Tähän liittyen tulee oleelliseksi pohtia sitä kuinka hypoteettinen fokalisaatio paitsi laajentaa kertojan kerrontamahdollisuuksia, myös toimii potentiaalisesti omanlaisenaan rajoittimena. On selvää, että monessa yhteydessä kertoja on paikannut vaillinaista tietämystään sepittämällä uskottavia ja todenmukaisia skenaarioita tapahtuneesta. Kertomukseen jää tai siihen jätetään kuitenkin myös aukkoja, jotka kiinnittävät huomion ennen kaikkea siksi, että jonkin kertomatta jättäminen erottuu selkeänä poikkeamana muutoin tarkasta ja varmanoloisesta kerronnasta. Seuraavassa joitakin ilmeisimpiä esimerkkejä tästä:

Noen satte i å le, det var ikke mulig å se hvem.
(FJBN: 19.)¹¹⁴

[J]eg vet ikke hva [faren min] tenkte eller hvem han snakket med, og jeg klarer ikke å se for meg ansiktet hans.
(FJBN: 20.)¹¹⁵

Så var det stille, bortsett fra fuglene.
Ingen vet hva de fire snakket om.
(FJBN: 276.)¹¹⁶

Näitä voidaan verrata esimerkiksi edellä siteeraamaani jaksoon, jossa mainitaan Dagin nauru, ”jota kukaan muu ei kuullut”. Kertojan tekemiä valintoja painottaen Heivollin romaanin kerrontaa voisi näiltä osin luonnehtia Phelanin termin *tukahdutetuksi kerronnaksi* (”suppressed narration”). Tällä viitataan kertojan tapaan jättää huomiota herättävällä tavalla kertomatta merkittäviä ja relevantteja tietoja liittyen henkilöhahmoihin, tilanteisiin tai tapahtumiin. Vaikka kerrontamuodolla on yhtymäkohtansa aliraportointiin, yhteen Phelanin erittelemistä epäluotettavuuden muodoista, tukahdutettu kerronta ei Phelanin mukaan ole epäluotettavaa sikäli kun teoksen implisiittinen tekijä esittää kerrotun kaikin tavoin luotettavana. (Phelan 2005: 138.) Kysymystä siitä, mistä tämänkaltaiset epämääräisyyskohdat johtuvat ja mikä niiden mahdollinen merkitys on, voidaan lähestyä kahdesta suunnasta. Onko kyse siitä, ettei kertoja kerro, koska ei yksinkertaisesti tiedä, vai kenties siitä, että hän on päättänyt olla kertomatta, ei halua kertoa tietyistä asioista? Kysymyksistä ensimmäinen antaa aiheutta myös jatkokysymykselle: tuhopolttoihin liittyvä kertomus perustuu varsin selvästi paitsi kertojan tekemälle tutkimustyölle, myös hänen mielikuvitukseensa, joten miksei hän myös näissä tapauksissa korvaa vaillinaista tietämystään mielikuvituksellaan ja ulota sepittämiskykyään kertomuksen jokaiselle osa-alueelle?

Puran seuraavaksi romaanin kerrontaa suhteessa tietämisestä, kertomisesta, kertomatta jätetystä ja fokalisaatiosta nouseviin kysymyksiin keskittyen ensisi-

¹¹⁴ ”Joku purskahti nauruun, oli mahdotonta nähdä kuka.” (Heivoll 2012: 19.)

¹¹⁵ ”[E]n tiedä mitä hän ajatteli tai kenen kanssa hän puhui enkä pysty näkemään hänen kasvojaan” (Heivoll 2012: 19).

¹¹⁶ ”Tuli hiljaista, vain linnut lauloivat. / Kukaan ei tiedä mitä he neljä puhuivat.” (Heivoll 2012: 282.)

jaisesti romaanin ensimmäiseen varsinaiseen lukuun, luonteeltaan proloptiseen ensimmäiseen kuvaukseen Vatnelin palosta (FJBN: 11–22).

Romaani alkaa, kuten todettu, kuin mikä tahansa ei-henkilökertojan kertoma tarina fokalisoituen yhden tietyn henkilöahmon, Johannan, kautta. Saamme hyvin yksityiskohtaisesti tietää, mitä vanha nainen on ajatellut ja tuntenut hetki ennen tulipalon syttymistä ja välittömästi syttymisen jälkeen. Vaikka henkilökertoja paljastaakin itsensä muutaman sivun perästä (FJBN: 14), se ei välittömästi erota hänen kerrontaansa Johannan kokemusmaailmasta.

Johanna ropte på Olav. Først én gang, så to, så fire. Det var med ett uhyggelig å høre sin egen stemme sammen med lyden av flammene. [--] Hun sprang rundt til uthuset mens smertene hogg nederst i magen. Det kjentes ut som det var gått hull på en stor byll der inne, og at blodet rant varmt fra den. Mellom huset og låven sto han, som fanget i det intense lyset. Nattskjorta flagret om kroppen hans, selv om det ikke var et vindpust, og han sto helt urørlig. Da hun nærmet seg, oppdaget hun at vinden kom som et illevarslende pust fra selve brannen, et pust som samtidig var iskaldt og sortærende varmt. Hun trakk ham med seg, de kom seg opp igjen på veien, og der sto de tett sammen idet Odd Syvertsen kom springende ned skråningen. Han var andpusten og oppkavet der han stilte seg ved siden av de to gamle. Han prøvde å få dem bort fra den voldsomme varmen, men det gikk ikke. De ville stå og se huset sitt brenne ned. Ingen fikk fram et ord. Olav var som forsteinet, samtidig gjorde nattskjorta ham myk, det hvite stoffet foldet seg kjølig over skuldrene og nedover begge armene. Ansiktene var lyse, klare, reine som om alderen ble visket ut. Så fattet ilden plutselig i det gamle kirsebærtreet utenfor kjøkkenvinduet. Det som alltid blomstret så tidlig, og som Kåre pleide å klatre opp i. Om sensommeren ble det tungt av bær, har det blitt meg fortalt, og de største og søteste hang alltid ytterst på greinene. Nå flammet det straks opp. Det gikk et skred av ild gjennom blomstene og greinene, og så brant hele krona med en særegen knitring. Like etter hørtes en lys stemme, men det var umulig å avkjøre om den tilhørte Johanna eller Olav: *Herre Jesus. Herre Jesus.* (FJBN: 17–18.)¹¹⁷

Sitaatin alku noudattelee samaa linjaa kuin kerronta tähän astikin keskittyen ennen kaikkea siihen, mitä Johanna tekee, havaitsee ja tuntee. Muutos tapahtuu noin sitaatin puolella välissä ja tästä eteenpäin kerronta pidättäytyy lähinnä tapahtumien pintapuolisessa raportoinnissa. Muutoksen voidaan katsoa juon-

¹¹⁷ ”Johanna huusi Olavia. Ensin kerran, sitten kaksi, neljä kertaa. Tuntui pelottavalta kuulla oma äänensä liekkien jyminän keskeltä. [--] Johanna juoksi ulkorakennusta kohti, kipu vihloi alavatsaa. Tuntui kuin hänen sisällään olisi puhjennut suuri paise, josta valui lämmintä verta. Mies seisoi talon ja ulkorakennuksen välissä kuin liekkien loimun vangitsemana. Hänen yöpaitansa lepatti vaikka tuulenhenkäystäkään ei tuntunut, hän seisoi hievahtamatta. Lähemmäksi päästyään Johanna tajusi, että tuuli puhalsi pahaenteisinä henkäyksinä tulipalosta, yhtä aikaa jäätävän kylmänä ja korventavan kuumana. Hän alkoi kiskoa miestä mukaansa ja yhdessä he palasivat tielle, seisovivat siellä kylki kyljessä kun Odd Syvertsen juoksi rinnettä alas. Huohottaen ja kiihtyneenä hän pysähtyi vanhan pariskunnan viereen. Hän yritti vetää heitä kauemmas rajusta kuumuudesta, mutta turhaan. He halusivat seistä katselemassa, kun heidän talonsa paloi poroksi. Kukaan ei saanut sanaa suustaan. Olav näytti kivettyneeltä, mutta samalla pehmeältä yöpaidassaan, valkoinen kangas laskeutui viileinä poimuina harteilta pitkin käsivarsia. Kasvot olivat valkoiset, kirkkaat ja puhtaat, aivan kuin ikä olisi pyyhitty pois. Sitten tuli tarttui äkkiä vanhaan kirsikkapuuhun, joka kasvoi keittiön ikkunan edessä. Siihen joka aina kukki aikaisin ja jossa Kåre kiipeili. Syyskesällä sen oksat notkuivat raskaina, niin minulle on kerrottu, ja suurimmat ja makeimmat kirsikat olivat aina oksien kärjissä. Nyt puu roihahti liekkeihin. Tuli hulmahti oksiin ja kukkiin, koko latvus paloi rätisten aivan omalla tavallaan. Ja silloin kuului ohut ääni, mahdoton sanoa oliko se Johannan vai Olavin: / *Herra Jesus. Herra Jesus.*” (Heivoll 2012: 17.)

tavan yhdestä erityisestä syystä: palopaikalle saapuu ensimmäinen ulkopuolinen, Johannan ja Olavin naapuri Odd Syvertsen. Tämän jälkeen emme saa enää tietää yhdenkään paikalla olleen tai paikalle saapuvan henkilöhahmon mielenliikkeistä tai tunteista. Vasta aivan luvun lopussa, kerrottaessa tulipalon jälkeisestä aamusta, palataan jälleen Johannan kokemusmaailmaan:

Etterpå da alle var gått, kom hun til å tenke på tennene som lå på speilhylla i glasset ved siden av Olavs, men så husket hun at det ikke lenger fantes noen speilhylle, eller noe glass eller tenner [-]. Jeg har sett det for meg, det forunderlig klare, iskalde øyeblikket da det gikk opp for henne at hun hadde mistet absolutt alt, till og med sine egne tenner, og at tårene først da begynte å renne stille over kinnet. (FJBN: 21–22.)¹¹⁸

Sen esittäminen, että romaanin ensimmäisillä sivuilla tapahtumat fokalisoituvat sisäisesti Johannan kautta, ei herättäne suurempia vastalauseita. Mutta kun Odd Syvertsen on saapunut paikalle, vaihtuuko fokalisaatio ulkoiseen, mikä kenties olisi ensimmäisenä mieleen tuleva vaihtoehto, vai voidaanko paikalle kenties olettaa tapahtumia havainnoiva hypoteettinen hahmo? Koska ensin mainittu vaihtoehto todellakin on verrattain luonteva ja luonnollinen tulkintamalli tällaisessa kerrontatilanteessa, keskityn seuraavaksi siihen, kuinka jälkimmäinen vaihtoehto toimii ja mitä se mahdollisesti tuo ensinnä Heivollin romaanin tulkintaan, toiseksi Dawsonin ajatukseen henkilökerronnan kaikkitietävyydestä hypoteettisena fokalisaationa. Lähestyn näitä kysymyksiä kolmen ensimmäisestä luvusta poimitun esimerkkisitaatin avulla, joista ensimmäinen itse asiassa kyseenalaistaa jo oletuksen Johannasta tapahtumien henkilöfokalisoina:

Der ble de stående og stirrede på huset der de hadde bodd siden 1950. De sa ikke et ord, det var ingenting å si. Etter kanskje ett eller to minutter rev [Johanna] seg likevel løs, mens Olav ble stående i bare nattskjorta. I det flakkende skjæret lignet han et lite barn. Munnen var halvåpen og leppene beveget seg så vidt, som om han forsøkte å forme et ord som ikke fantes. (FJBN: 14.)¹¹⁹

Tässä vaiheessa paikalle ei siis vielä ole saapunut muita, tulipaloo ovat todistamassa ainoastaan Johanna ja Olav. Oletetaan, että kerronta on näin palon alkuvaiheessa ollut fokalisoitunut Johannan kautta. Mutta nyt hän kuitenkin lähtee, hän palaa palavaan taloon hakemaan käsilaukkuaan, jossa on 3000 kruunua. Mutta hänen mennessään, kuka jää havainnoimaan Olavia? Vastaus saa odottaa vielä hetken, otan seuraavan esimerkin:

¹¹⁸ ”Kun kaikki olivat lähteneet, hän muisti tekohampaat, jotka olivat lasissa Olavin lasin vieressä, sitten hän muisti ettei peilihyllyä ollut enää olemassakaan niin kuin ei laseja eikä hampaitakaan [-]. Olen nähnyt sen mielessäni, sen oudon kirkkaan, jääkylmän hetken kun Johannalle valkeni, että hän oli menettänyt aivan kaiken, jopa omat hampaansa, ja vasta sitten kyyneleet alkoivat valua hiljaa pitkin hänen poskiaan.” (Heivoll 2012: 21.)

¹¹⁹ ”Siinä he seisoivat tuijottamassa taloa, jossa olivat asuneet vuodesta 1950 asti. He eivät sanoneet sanaakaan, ei ollut mitään sanottavaa. Minuutin tai parin kuluttua Johanna kuitenkin lähti liikkeelle, Olav jäi seisomaan tielle yöpaitasillaan. Hulmuavien liekkien valossa hän näytti aivan lapselta. Suu oli raollaan ja huulet liikahtelivat hivenen aivan kuin tapaillen sanaa, jota ei ollut olemassakaan.” (Heivoll 2012: 14.)

Så kom brannbilten.

De hørte sirenene helt borte på Fjeldsgårdsletta, eller kanskje enda lenger unna, kanskje helt oppe ved bedehuset på Brandsvoll, kanskje hørte de ulingen fra alarmen på Skinnsnes også? [--] Men brannbilten hørte de uansett [--].

Da brannbilten stanset, hoppet **en ung mann** ut og kom springende mot dem.

(FJBN: 18-19.)¹²⁰

Paloauton saapuessa paikalla ei edelleenkään ole kuin kolme henkilöä, Olav, Johanna ja Odd Syvertsen. Tiivistetyssä selostuksessa paloauton lähestymisestä heijastuu paikallistuntemus; epäilemättä jokainen paikalla ollut on äänien ja valojen perusteella osannut päätellä, missä kohdin auto on tulossa. Osaltaan tämän takia mieleeni nousee kysymys, miksi puhutaan paloautosta hyppäävästä *nuoresta miehestä*. Tästä nuoresta miehestä ja hänen toiminnastaan kerrotaan kuin hän olisi täydellisen vieras hahmo, vaikka selvää lienee se, että kaikki paikalla olleet ovat taatusti tienneet, kuka hän on. Miehen henkilöllisyyttä ei paljasteta, ei myöskään sitä, että hän on paitsi tulipalojen sammuttamiseen osallistunut kylän palopäällikön ainoa poika, myös tulipalojen sytyttäjä. Muutoin tuhopolttajasta ja hänen teoistaan kevään 1978 aikana kerrotaan, ja kerrottaessa romaanin ensimmäisessä luvussa ensimmäistä kertaa hänen kiinnijäämisestään, puhutaan yksinomaan "hänestä":

Han er tatt.

Nyheten ble brakt videre. Man gikk i mørket i nattedoggen over jordene til naboen, ga seg til kjenne og fortalte at han var tatt. Man sa hvem det var, og da ble det helt stille noen sekunder før den andre fikk summet seg.

Han?

(FJBN: 27.)¹²¹

On ymmärrettävää, miksei tuhopolttajan henkilöllisyyttä vielä paljasteta, olkoonkin, että siitä epäsuorasti vihjaillaan. Pyromanin henkilöllisyyden perusteltu pimittäminen ei kuitenkaan suoranaisesti motivoi sitä, miksei tulipalooa sammuttamaan saapuvan nuoren miehen henkilöllisyys ei selviä oikeastaan ennen kuin vasta romaanin toisen osan ensimmäisen luvun alussa (FJBN: 49).

Kolmas ja viimeinen esimerkki tuo mieleen tilanteen, jossa ei voida sanoa, kumpi, Olav vai Johanna, on huutanut:

Akkurat da smalt det så høyt inni flammene at hele bakken ristet og alle som var der krøket seg sammen, som om et prosjektil hadde truffet dem i magen. **Noen satte i å le, det var ikke mulig å se hvem** [--].

(FJBN: 19.)¹²²

¹²⁰ "Sitten tuli paloauto. / He kuulivat sireenin jo Fjeldsgårdslettalta, tai ehkä vieläkin kauempaa, ehkä jopa Brandsvollin rukoushuoneelta asti, ja ehkä he kuulivat myös palosireenin ujelluksen Skinnsnesistä. [--] Mutta paloauton sireenin he ainakin kuullivat [--]. / Kun paloauto pysähtyi, siitä hyppäsi **nuori mies** ja juoksi heitä kohti." (Heivoll 2012: 18.)

¹²¹ "*Kiinni on.* / Uutista vietiin eteenpäin. Käveltiin hämärissä kasteisten peltojen poikki naapuriin, huudettiin tervehdykseksi ja kerrottiin että mies oli otettu kiinni. Kerrottiin hänen nimensä ja sitten tuli hetkeksi hiljaista kun kuulijat sulattelivat tietoa. / *Hän?"* (Heivoll 2012: 27.)

Väki ei edelleenkään ole juuri lisääntynyt, nyt Vatnelin pariskunnan, heidän naapurinsa ja nuoren miehen lisäksi paikalle on ehtinyt ainoastaan neljä palokuntalaista. Kerrotut tapahtumat ovat jälleen sellaisia, jotka kaikki paikalla olleet epäilemättä ovat havainneet, ja ne esitetään tavalla, jolla kaikki paikalla olleet ovat voineet ne kokea. Aistiverbin käyttäminen, ”ikke mulig å se”, herättää kuitenkin kysymään, olisiko jokin muu, kenties mielenkiintoisempi ja hedelmällisempi tulkinta mahdollinen. Epäilemättä kyllä.

Näissä kaikissa kolmessa esimerkissä, kuten myös jo aiemmin siteeraamassani pidemmässä jaksossa Odd Syvertsenin saapumisesta palopaikalle, on elementtejä, jotka avaavat mahdollisuuden olettaa tapahtumien fokalisoituneen nimenomaan hypoteettisesta perspektiivistä. Tapahtumille voidaan olettaa havainnoija, joka olisi voinut olla paikalla todistamassa Vatnelin paloa sen ensihetkestä alkaen, joka olisi voinut nähdä ja kuulla kaiken sen, mitä kuka tahansa paikalla ollut on nähnyt ja kuullut, mutta joka ei voisi erottaa tarkkoja yksityiskohtia, eikä mitään sellaista, mitä inhimillinen hahmo ei voisi havaita. Samalla yhtäältä sen mahdottomuus, että joku olisi voinut olla alusta asti paikalla, toisaalta tapa, jolla palopäällikön poikaa kuvataan, voidaan nähdä viittaavan siihen, että kyse on yksinomaan hypoteettisesta tai kontrafaktuaalisesta havainnoijasta, jonka ”läsnäolo” jää pääteltäväksi tekstistä.

Kun ajatellaan Heivollin romaania ja sen kerronnalle ominaisia piirteitä kokonaisuutena, ajatusta hypoteettisesta fokalisoijasta olisi houkuttelevaa kehittää edelleen. Mietin lähinnä sitä, voisiko kyseessä mahdollisesti olla hypoteettinen versio henkilökertojasta itsestään. Kertojahan toteaa useaan otteeseen nimenomaan *nähneensä* tapahtumat edessään, joten varsin perusteltu tulkinta olisi, että hän kertoo tapahtumista juuri niin kuin olisi itse voinut ne havaita, jos olisi ollut paikalla havainnoimassa.

Dawsonin ajatuksen ydin lienee se, että hypoteettista fokalisaatiota hyödyntämällä rajoittunut henkilökertoja laajentaa tietämystään, kertoo hypoteeseja asioista, joista hänellä ei ole varmaa tietoa mutta jotka ovat uskottavia ja todennäköisiäkin. Heivollin romaanissa niissä kohdin, kun kerronta tapahtuu hypoteettisesta perspektiivistä mutta silti kaikesta ei kerrota, hypoteettinen fokalisaatio ei kuitenkaan toimi keinona ilmentää kertojan kaikkietävyttä, vaan pikemminkin eräänlaisena tietämyksen suodattimena tai rajoittimena. Dawson onkin huomauttanut, että joissain tilanteissa hypoteettisuus voidaan ymmärtää Genetten termein *paralipsiksena* – kertoja kertoo vähemmän kuin tietää. Näin esimerkiksi silloin, kun kertoja spekuloi tilanteella, jonka hän tietää mutta jota hän ei vahvista. (Dawson 2013: 207.)

Tämänkaltaisesta näkökulmasta ei *Før jeg brenner ned* -romaanin suoranaisesti voida lähestyä. Nyt kyse on pikemminkin muutoin yli-inhimillisen ja epäluonnollisen kerrontatilanteen inhimillistämistä. Kertoja voisi kertoa Vatnelin

¹²² ”Juuri silloin liekkien keskellä jysähti niin että koko mäki tärisi ja kaikki kyyristyivät kuin olisivat saaneet luodin vatsaansa. Joku purskahti nauruun, oli mahdotonta nähdä kuka [--].” (Heivoll 2012: 19.)

palosta ja sitä ympäröivistä tapahtumista aivan kaiken, ellei se olisi luonnon ja mahdottoman ratkaisu, "[k]ukaan ei ole voinut kuvailla paloa koska paikalla ei ollut muita kuin Olav ja Johanna" (Heivoll 2012: 14). Hypoteettisen fokalisoijan kautta tämän mahdottomuuden rajaa venytetään, mutta samalla Vatnelin tapahtumista kerrotaan se mitä ja niin kuin niistä on inhimillisen tietämyksen ja havaintokyvyn rajoissa mahdollista kertoa. Samaten tällä tavalla rajoitetun tai Phelanin termein tukahdutetun kerronnan myötä muistutetaan verrattain hienovaraisesti siitä, että perimmiltään kertomus on inhimillisen, kognitiivisilta ja episteemisiltä kyvyiltään rajoitetun hahmon kertoma. Hän ei voi tietää kaikkea kaikesta ja kaikista, vaan hänen kertomansa perustuu joko ulkopuoliseen tapahtumia koskevaan informaatioon ja dokumentaatioon, jonka hän on saanut käsiinsä, tai, kuten mikä tahansa fiktionalisoitu kertomus, hänen mielikuvitukseensa.

Tähän liittyen, Heivollin romaanin ensimmäisen luvun perusteella voitaisiin tehdä myös se johtopäätelmä, että kerronnasta vastuullinen henkilökertoja käyttää ilmeisiä fiktiiviselle kerronnalle ominaisia keinoja, kuten toiseen henkilöhahmoon liittyvää sisäistä fokalisaatiota, yksinomaan silloin, kun kyseinen henkilö on yksin eikä paikalla ole ulkopuolisia todistajia tapahtumille. Toki Olav on lähes jatkuvasti fyysisesti Johannan kanssa mutta samalla enemmän tai vähemmän henkisesti poissaoleva. Niin myös luvun lopulla palaaminen Johannan ajatuksiin on jälleen mahdollista, sillä "kaikki olivat lähteneet", Knud Karlсенin luo majoitetut Johanna ja Olav olivat jälleen kahden, joskin "Olav makasi leposohvalla huovan alla ja tuijotti kattoon muissa maailmoissa" (Heivoll 2012: 20).

Aikaisemmin kiinnitin huomion verbin *nåhdå* käyttöön Peter Sandströmin romaanissa, joten lopuksi vielä huomio samaisen verbin esiintymisestä Heivollin romaanissa. "Jeg har sett det for meg" on fraasi, joka toistuu erilaisina variaatioina nimenomaan nyt ensisijaisena kiinnostukseni kohteena olleessa Heivollin romaanin ensimmäisessä luvussa. Konteksti muistuttaa siitä, ettei kyse ole suoranaisesti konkreettisesta näkemisestä, vaan kertoja, kuten suomennoksessakin asia esitetään, on *nåhnyt tapahtumat mielessään*. Muistetaan myös aistiverbin käyttäminen mainittaessa, kuinka joku Vatnelin palopaikalla purskahti nauramaan; kuka tuo joku oli, "det var ikke mulig å se". Tässä tapauksessa kertoja siis esittää tapahtumat niin kuin olisi voinut havaita ne, jos olisi ollut paikalla. Tietenkään hän ei ollut, joten hypoteettinen mielessä näkeminen voidaan ymmärtää hienovaraisempana keinona tuoda esille kerrottuihin, todellisiin tapahtumiin liittyvä seipiteellinen aspekti.

On myös mainittava toinen, kenties hieman tulkinnanvaraisempi mutta oleellisesti tähän liittyvä yksityiskohta. Siinä missä "jeg har sett" -fraasi esiintyy lähinnä romaanin ensimmäisessä luvussa, läpi romaanin toistuu sanapari "og så". Esimerkiksi:

Av og til denne følelsen av at jeg lever to parallelle liv. [...] Det første livet kan være fraværende i lange perioder, men av og til dukker det opp, det er som om jeg plutse-

lig er nær ved å tre in i det, jeg er like ved, og jeg får en følelse av at jeg når som helst vil få øye på han som kanskje egentlig er meg.

Og så.
(FJBN: 77.)¹²³

Hvem er det vi ser når vi ser oss selv?
Det går tre, kanskje fire sekunder.

Og så.
(FJBN: 263.)¹²⁴

Det var omtrent da jeg snudde meg og fikk et glimt av mannen som satt bak meg.
Det varte noen sekunder.

Og så:
Det er jo han.
(FJBN: 297.)¹²⁵

Jeg er snart ferdig, det er ikke mer å skrive. Jeg reiser meg, går bort til vinduet og legger hånda mot glasset.

Og så.
(FJBN: 302.)¹²⁶

Päivi Kivelän suomennoksessa "og så" on käännetty "ja sitten", mikä toki on korrekti käännös. Mietin kuitenkin, olisiko tämä mahdollista ymmärtää myös merkityksessä "ja minä näin"? Romaanissahan ei, etenkään preesensmuodossa kerrotuissa jaksoissa, ei ole tavatonta jättää subjektia pois. Kun *så* ymmärretään verbin *se*, 'nähdä', preteritimuotona, sanaparin esiintymiskonteksti ja sen avaamat tulkinnalliset mahdollisuudet vertautuvat romaanin ensimmäisen luvun "jeg har sett" -ilmaisuuun. Näin ollen romaanissa syntyy jokseenkin kiehtova jännite, kun kerrottujen tapahtumien välittämiseen liittyvä vertauskuvallinen visuaalisuus yhdistyy kertomuksen korostetun tekstuaaliseen luonteeseen. Tässä yhteydessä en näe yhdistelmän mahdollisten merkitysten ja seurausten pidemmälle vietyä pohdintaa tarpeellisena. Yhden varteenotettavan tulkintavaihtoehdon kuitenkin mainitsen. Kertoessaan tarinaansa kirjailija-kertoja ei ainoastaan luo todellisuuteen pohjautuvaa sepitteellistä maailmaa, vaan myös tekee tapahtumista, joista hän on aina saanut kuulla mutta joiden muodostamaa kokonaisuutta ja merkitystä hän ei ole onnistunut hahmottamaan, itselleen todellisia ja eläviä, ei ehkä kouriintuntuvia vaan ennemmin silminnähtäviä.

Dictionary of Unnatural Narratology -sanakirjassa kaikkietävyys mainitaan esi-merkkinä leimallisesti epäluonnollisesta kerronnan muodosta, oli kyse sitten

¹²³ "Toisinaan minulle tulee tunne, että elän kahta rinnakkaista elämää. [--] Edellinen elämä voi olla välillä pitkään poissa, mutta sitten se taas ilmaantuu, on kuin olisin yhtäkkiä aivan vähällä astua siihen sisään, olen kynnyksellä ja tuntuu kuin minä hetkenä hyvänsä saisin näkyviini hänet, joka ehkä oikeastaan on minä. / Ja sitten." (Heivoll 2012: 18.)

¹²⁴ "Kenet me näemme kun näemme itsemme? / Kuluu kolme, ehkä neljä sekuntia. / Ja sitten." (Heivoll 2012: 267.)

¹²⁵ "Suunnilleen silloin käänsin päätäni ja näin vilahdukselta takana istuvan miehen. Kului muutama sekunti. Ja sitten: / Sehän on hän." (Heivoll 2012: 301.)

¹²⁶ "Työni on pian valmis, kirjoittamista ei enää ole. Nousen, menen ikkunan ääreen ja painan käteni ruutuun. / Ja sitten." (Heivoll 2012: 305.)

henkilö- tai ei-henkilökerronnasta (ks. DoUN s.v. "Narration, Unnatural"). Ero on siinä, että ei-henkilökerronnassa kaikkítietävyys on runsaasti hyödynnetty, tuttu ja siksi konventionaalinen strategia. Ei-henkilökerronnan ei myöskään katsota palautuvan ihmisenkaltaiseen toimijaan samalla tavoin kuin henkilö-kerronnan. Ei-henkilökerronta mielletään autoritaariseksi kerronnan muodoksi, joka viime kädessä palautuu todelliseen tekijään. Heivollin *Før jeg brenner ned* on kuitenkin omanlaisensa esimerkki siitä, ettei kirjailijaakaan ole kaikissa tapauksissa relevanttia pitää varsinaisesti kaikkítietävänä. Ennemmin hän tietää kaiken sen, mitä kyseessä olevan tarinamaailman kannalta on oleellista tietää.

Vaikka kaikkítietävyyden ja henkilö-kerronnan yhdistelmäkään ei ole täysin tuntematon, tapa, jolla sen kautta usein huomiota herättävällä tavalla rikotaan luonnollisen puhujan kognitiivisten kykyjen rajat, tekee siitä kuitenkin radikaalilla ja huomiota herättävällä tavalla epäluonnollisen. Mutta jos kertojan oletetaan olevan inhimillinen ja ihmisenkaltainen hahmo, on hänelle myös oletettava yksi oleellinen piirre: mielikuvitus sekä tästä juontava kyky sepittää kaikin tavoin uskottava ja todenkaltainen kertomus, joka vain tietyiltä osin perustuu siihen, mitä tämän kertojahahmon voisi sanoa varmasti "tietävän". Vaillinaista tietämystä paikkaavat muiden muassa kyky päätellä asioita, kyky kuvitella asioita sekä, jälleen yksi oleellinen inhimillinen piirre, kyky samastua muiden kokemuksiin.

Kun kertojan katsotaan olevan kaikkítietävä, huomio kiinnittyy usein siihen, mitä kaikkea hän tietää ja miten hän voi sen tietää. Kuten todettu, "tietämisen" piiriin voi lukeutua varsin monenlaisia asioita. Monesti kyse voi olla tapahtumia ja maailmaa koskevasta yleisestä tiedosta, siitä mitä periaatteessa kaikki tietävät. Mikäli kerronta on retrospektiivistä, selon tekeminen samanaikaisista tapahtumista on aivan mahdollista. Menneisyydessä käydyt keskustelut puolestaan ovat enemmän muistin kuin tiedon asia. Gaute Heivollin romaanissa henkilö-kertoja on kerännyt kokoon kaiken mahdollisen tapahtumia käsittelevän materiaalin, johon hän on kertomusta koostaessaan tukeutunut. Osaltaan tämä "luonnollistaa" hänen luonnottomalta vaikuttavan tietämyksensä. Lisäksi on huomattava, että dokumenttien joukossa on ollut myös henkilökohtaisia materiaalia, kuten kirjeitä. Tämä on avannut kertojalle pääsyn eräiden muiden henkilö-hahmojen mieliin.

Tietämisen tai tietämyksen ohella (tai sen sijaan) olisikin yhtä lailla relevanttia kiinnittää huomio siihen, mitä kerrotaan ja miten asiat esitetään. Lukijoina olemme epäilemättä kertojan välittämien tietojen varassa. Vaikka kertojan tietämys olisikin puutteellista, kertomus voidaan aina koostaa ja esittää tavalla, joka luo vaikutelman siitä, kuin se todella perustuisi kertojan ehdottomaan ja aukottomaan tietämykseen. Lisäksi se, perustuuko hänen kertomansa tarinan maailmaa koskeviin varmoihin tietoihin vai täydentääkö hän tietämyksessään olevia puutteita mielikuvituksellaan, ei myöskään ole oleellista mikäli kokonaisuus on uskottava ja todenkaltainen.

Kaikkítietävyyden voitaisiin katsoa olevan epäluonnollista kahdestakin syystä. Ensinnäkin inhimillinen, kaiken kaikesta ja kaikista tietävä hahmo on reaali maailmassa mahdoton entiteetti. Toiseksi kaunokirjallisissa kertomuksissa

sellaista ominaisuutta kuin kaikkítietävyys ei tarkalleen ottaen ole; ensinnäkään siinä, mitä tämän käsitteen alle luetaan, ei useinkaan ole kyse suoranaisesta tietämisestä ja, toiseksi, jos onkin, tietämykselle on lähestulkoon aina mahdollista löytää jonkinlainen luonnollinen lähde tai selitys. Lisäksi se voidaan palauttaa perustavanlaisiin inhimillisiin ominaisuuksiin, kuten mielikuvitukseen, kykyyn samastua toisiin tai taitoon "lukea" kanssaihmiä joko suoraan heidän sanomistensa tai heidän habituksensa, käyttäytymisensä ja kehonkielensä perusteella. Kaikkítietävyydessä piilee siis huomattava ristiriita, ristiriita, joka heilauttaa sen ilmeisestä luonnottomuudesta luonnollisen ja epäluonnollisen väliselle epäluonnottomalle vyöhykkeelle.

Moniselitteisyydestään huolimatta, tai ehkä juuri sen takia, kaikkítietävyys on lähtökohtaisesti käyttökelpoinen kerrontatekninen käsite. Oleellisesti kertojahahmoon liittyvänä ominaisuutena se johdattelee meidät myös seuraavaan ja samalla tutkimuksen viimeiseen analyysilukuun. Periaatteessa, kun henkilökerroja esittää tietävänsä sellaisia asioita kertomuksensa maailmasta ja sen henkilöhahmoista, joista hänellä ei millään muotoa voi olla tietoa, hänen luotettavuutensa väistämättä kyseenalaistuu; voidaan sanoa, että väittäessään tietävänsä jotain, mitä ei voi tietää, kertoja ei puhu totta, tai jopa valehtelee. Tosin Rüdiger Heinze on huomauttanut, että ellei tekstissä ole ylliluonnollista ja epäilyksiä herättävää tietämystä lukuun ottamatta minkäänlaisia signaaleita, jotka implikoisivat epäluotettavuuteen, meillä ei ole riittävästi informaatiota arvioida kertojan raportin luotettavuuden astetta (Heinze 2008: 280). Epätoden puhuminen ja suoranainen valehtelu on tietenkin vain yksi ja yksinkertaistettu tapa lähestyä epäluotettavuutta, joka – kuten seuraavassa luvussa käy ilmi – on kaikkítietävyyden tapaan huomattavan monisyinen ilmiö.

7 KYSEENALAISTUVA (EPÄ)LUOTETTAVUUS

Kaikkietävyuden tapaan kerronnan ja etenkin kertojan epäluotettavuus on monitulkintainen ja usein varsin löyhästi määritelty käsite. Se on myös ollut yksi narratologisen keskustelun kestoaiheista sekä kritiikin ja uudelleenmäärittelyn kohteista siitä saakka, kun Wayne C. Booth teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961) esitteli ja määritteli käsitteen kytkien sen vieläkin kritisoidumpaan ajatukseen implisiittisestä tekijästä¹²⁷. Esimerkiksi Ansgar Nünning on valmis hylkäämään ”antropomorfisena aaveena” tai Mieke Baliin (1981: 209) viitaten, ”jäännöskategoriana” näkemänsä implisiittisen tekijän, jonka kautta erilaiset teoreettisesti ongelmalliset kysymykset voidaan selittää. Nünning näkee implisiittisen tekijän paitsi hämäränä ja ristiriitaisena myös kaikkea muuta kuin tarpeellisena ja riittävänä teoreettisena työkaluna epäluotettavuutta tarkasteltaessa. (Nünning 1997: 86–89; 1999: 55–56.) *Narrative Discourse Revisited* -teoksessaan Genette puolestaan esittää, ettei narratologisen analyysin tarvitse ulottua kerrontatilanteen ulkopuolelle, minne esimerkiksi sellainen konsepti kuin implisiittinen tekijä (ja implisiittinen lukija sen vastapainona) hänen näkemyksensä mukaan sijoittuu (ks. Genette 1988: 137–154).¹²⁸

¹²⁷ Implisiittinen tekijä on tekstin kautta hahmotettava konstruktio, joka tulee erottaa sekä todellisesta kirjailijasta että fiktiivisestä kertojasta. William Nellesin muotoilun mukaan ”[h]istoriallinen tekijä kirjoittaa, implisiittinen tekijä tarkoittaa ja kertoja puhuu” (Nelles 1993: 22). Yksinkertaistaen implisiittistä tekijää voidaan pitää teoksen ilmentämisen etiikan ja estetiikan takana olevana arvojärjestelmänä. Boothille implisiittinen tekijä ei ole ainoastaan tekstuaalinen agentti tai tekstin sisäinen konstruktio, vaan omanlaisensa ”versio” todellisesta tekijästä. Hän nimittääkin implisiittistä tekijää jokseenkin harhaanjohtavasti kirjailijan ”toiseksi minäksi” (”second self”) (Booth 1961/1991: 71–76, 151.) James Phelanille (2006: 216) implisiittinen tekijä on fyysisen tekijän ”virtaviivaistettu” versio, joka on vastuussa kertovan tekstin ja sen merkityksen muodostavista valinnoista. Yksinkertaistetusti todellisen tekijän, implisiittisen tekijän ja kertojan suhdetta voi jäsentää seuraavasti: todellinen tekijä kirjoittaa, implisiittinen tekijä hallitsee teoskokonaisuutta, sen arvoja ja normeja ja kertoja kertoo.

¹²⁸ Varsin päinvastaista näkökantaa esimerkiksi Nünningin ja Genetten näkemyksille edustavat Tom Kindt ja Hans-Harald Müller, joiden mielestä implisiittinen tekijä on yksi 1900-luvun akateemisen kirjallisuudentutkimuksen menestyksekkäimmistä konsepteista. Käsitteeseen liittyvä tulkinnanvaraisuus, josta Nünning puhuu epäselvyytenä ja ristiriitaisuutena, vaikuttanee tämän näkemyksen taustalla. Kindtille ja Müllerille implisiittinen tekijä on mielenkiintoinen konsepti ennen kaikkea siksi, ettei

Joka tapauksessa epäluotettavuus Boothin määritelmänä on edelleen vaikutusvaltainen käsite ja useimpien sitä koskevien uudelleenarviointien lähtökohta. Boothin määritelmän mukaan kertoja on epäluotettava silloin, kun hänen diskurssinsa ei ole sopusoinnussa teoskokonaisuuden eikä ennen kaikkea teoksen implisiittisen tekijän normien kanssa. Kun näin on, kertoja on luonnollisesti luotettava. (Booth 1961/1991: 158–159; myös Phelan 2005: 218.)

Teoreettiselta taustaltaan tämä luku poikkeaa huomattavasti edellisistä luvuista, sillä teoreetikot, joihin luentani ensisijaisesti perustan, eivät pääasiallisesti vaikuta epäluonnollisen narratologian piirissä. Yhtenä syynä tähän on se, ettei epäluotettavuudessa sinällään ole mitään epäluonnollista, ei useinkaan edes kertomusteorian näkökulmasta. Epäluonnollisista narratologeista etenkin Richardson on kuitenkin eritellyt erinäisiä epäluonnollisia (tai anti-mimeettisiä) epäluotettavuuden muotoja, joita sivuan luentojeni yhteydessä. Fludernik puolestaan mainitsee epäluotettavan kertojan tyyppiesimerkkinä tapauksesta, jonka lukija pyrkii erityistä lukustrategiaa hyödyntämällä luonnollistamaan: mikäli henkilökertojan diskurssiin sisältyy ristiriitaisia piirteitä, lukija haluaa ratkaista ne ja nämä ”ristiriidat ratkaisemaan pyrkivässä lukustrategiassa oletetaan, että kertoja on ’epäluotettava’ – että hän salaa jotakin” (Fludernik 2010: 26).

Jokseenkin häiritsevää Fludernikin näkemyksessä on se, että Boothin alkuperäisessä määritelmässä periaatteessa mikään ei suoranaisesti viittaa salailuun. Mutta mikäpä estäisi irtautumisen tästä määritelmästä, juuri näinhän useat teoreetikot ovat tehneet luodessaan uusia (ja tarkempia) epäluotettavuuden määritelmiä ja epäluotettavuuden monimuotoisuuden osoittavia taksonomioita. Toisaalta voidaan huomata, että suomen *epäluotettava* merkitsee *Uuden suomen kielen sanakirjan* mukaan ’pettävää’, ’viekasta’, ’epärehelistä’ tai ’valheellista’; ’salaileva’ näistä mielistä puuttuu. Salailu on kuitenkin oleellinen kaunokirjalliseen epäluotettavuuteen liittyvä aspekti, jota ei useinkaan voida sivuuttaa. Vaikka Fludernikin tulokulma sekä ”luonnollisuuteen” ja luonnollistamiseen että etenkin epäluotettavuuteen on edellisessä muotoilussa yhtäältä jokseenkin pelkistetty ja harhaanjohtavakin, toisaalta se on perusteltu: epäluotettavuus ei ole yksinomaan salailua, vaan salailu on yksi mahdollinen epäluotettavuuden muoto.

Epäluotettavuuteen liittyvää monitahoisuutta lisää entisestään se, että toisistaan voidaan erottaa kertojan epäluotettavuus, kerronnan epäluotettavuus ja kertomuksen epäluotettavuus. Näissä ei tarkalleen ottaen ole puhtaasti kyse samasta ilmiöstä, vaikka yleistäen olisi toki mahdollista sanoa, että kertojan ollessa epäluotettava myös kerronta on epäluotettavaa ja päinvastoin. (Hansen 2005: 299.) Mielenkiintoinen kysymys onkin, voiko epäluotettavuuden kriteerit täyttävä henkilökertoja olla oman kertomuksensa kertojana sittenkin luotettava, tai päinvastoin – luotettavaksi osoittautuva kertoja kertoa epäluotettavan kertomuksen.

Olen aikaisemmin sivunnut niin sanottua kertojatonta mallia sekä näkemyksiä, joissa kertomus ja kerronnalliset ratkaisut palautetaan todelliseen teki-

kyseessä ole puhtaan tekninen eikä myöskään, vaikka liittyikin tekijyyden kysymyksiin, ohjelmallinen käsite. (Kindt & Müller 2006: 1–2.)

jään ja tulkitaan tätä taustaa vasten. Yleisesti ottaen tällainen saattaa olla kaikin puolin toimiva ja perusteltu ratkaisu mutta kun puheeksi tulee oletettu tai mahdollinen epäluotettavuus, herää kysymyksiä. Mikäli kertojan käsite hylätään tai ainakin kyseenalaistetaan onko tällöin enää relevanttia puhua epäluotettavuudesta? Entä viitataan epäluotettavuudella tällöin enää samaan asiaan, johon teoretisoinneissa on perinteisesti viitattu?

Richard Walsh on periaatteessa aivan oikeassa siinä, ettei erityisen kertojahahmon osoittaminen tuo kertovan fiktion analyysiin mitään uutta. Hän kuitenkin kysyy aivan perustellusti, mikä merkitys kertojan hylkäämisellä on epäluotettavuuden asemaan kertomusteoreettisena työvälineenä. Walsh päätyy siihen, että juuri kertomuksen ja kerronnan luotettavuutta tarkasteltaessa, silloin kun kerronnan epäjohdonmukaisuudet ja ristiriitaisuudet halutaan selittää muutoin kuin ”syyttämällä niistä tekijää”, kertojan konsepti on kuin onkin tarpeen. Epäluotettavuutta ei Walshin mukaan voida yhdistää fyysisen tekijän kaltaiseen verrattain persoonattomaan ja autoritaariseen kertoja-agenttiin, vaan se on motivoitava kertovan henkilöhahmon (siis: kertojan) psykologisten ominaisuuksien kautta. (Walsh 1997: 505.) Jokseenkin samansuuntaisesti Per Krogh Hansen on todennut, että määriteltäessä henkilökertoja epäluotettavaksi luonnehditaan ennen kaikkea kertojaa henkilöhahmona, ei henkilöhahmoa kertojana (Hansen 2005: 297).

Nämä Hansenin ja Walshin näkemykset epäilemättä osoittavat tekijästä erotettavan kertojahahmon merkityksen. Vaikka kuinka haluttaisiin korostaa tekijän roolia kertomuksesta ja kerronnallisista valinnoista viime kädessä vastuullisena olevana entiteettinä, erityistä kertovaa agenttia, oli kyse sitten henkilö- tai ei-henkilökertojasta ja vaikutti tämä sitten intra- tai ekstradiegeettisellä tasolla, ei voida täydellisesti hylätä. Mutta entä jos tarinamaailmassa ja tapahtumissa osallisena oleva henkilökertoja kykenee, tai esittää kykenevänsä, raportoimaan asioista, joista hänellä ei voi olla tietoa, teki hän sen kuinka vakuuttavasti ja luotettavan tuntuisesti hyvänsä, toimii siis jotakuinkin kaikkietävän henkilökertojan tavoin? Tällaisessa tapauksessa on nähdäkseni kaksi vaihtoehtoa: joko kertoja yksinkertaisesti valehtelee ja on näin ollen varsin yksiselitteisesti epäluotettava tai vaihtoehtoisesti hänellä on yli- ja epäluonnollisia kykyjä. Jälkimmäisessä tapauksessa kyse ei kuitenkaan enää ole varsinaisesti inhimillisestä ja luonnollisesta kertojahahmosta. Yksinkertaisinta olisi tällöin omaksua Nielsenin epäluonnollistava lukutapa ja palauttaa kertoja yksinomaan fiktiiviseksi konstruktiksi, todellisen tekijän ilmaisun keinoksi tai ”välikädeksi”.

Kaikkietävyyden tavoin epäluotettavuutta on teoretisoitu runsaasti. Epäluotettavuus on kysymys, joka tavallisesti on nähty relevanttina yksinomaan henkilökerrontaa ja fiktiivisiä tekstejä tarkasteltaessa. Näin ollen oma tutkimusaineistoni, vaikka autofiktio genrenä yleistäen häilyykin fiktiivisen ja faktuaalisen välimaastossa, sopii lähtökohtaisesti varsin ilmiön tarkasteluun.¹²⁹

¹²⁹ Käsitys faktuaalisten ja ei-fiktiivisten tekstien väistämättömästä luotettavuudesta palauttuu yhtäältä kertojan merkityksen minimalisointiin tai täydelliseen hylkäämiseen liittyvään problematiikkaan. Hyvin pelkistäen voitaisiin sanoa, että aina kun to-

Varsin laajalti hyväksytty näkemys on ollut, että ei-henkilökerronta, kolmannessa persoonassa tapahtuva ekstra- ja heterodiegeettinen kerronta, ei voi olla epäluotettavaa (Gaasland 2012: 241). Esimerkiksi Alan Palmerin varsin yksinkertaistetun näkemyksen mukaan ei-henkilökertoja ei ”koskaan valehtelee” (Palmer 2004: 33). Konventionaalinen kolmannessa persoonassa tapahtuva kerronta tavataan nähdä objektiivisena ja persoonattomana, kertova agentti on helppo samastaa autoritaariseen ja tekijän kaltaiseen entiteettiin, jonka kerronta-akti luo kertomuksen maailman ja jonka diskurssi otetaan annettuna. Tällöin ei-henkilökertojan diskurssia ei ole syytä edes lähtökohtaisesti kyseenalaistaa, vaan kerrontaa voidaan pitää luotettavana.

Tietenkin tämä pitkään vallalla ollut käsitys ei-henkilökerronnan epäämättömästä luotettavuudesta on myös kyseenalaistettu. Rolf Gaasland on analyysissään Franz Kafkan novellista ”Erstes Leid” (suom. ”Ensimmäinen tuska”) näyttänyt, kuinka novellissa kyseenalaistuu paitsi ekstra- ja heterodiegeettisen kerronnan luotettavuus myös kerrontamuotoon lähes poikkeuksetta liitettävä kaikkietävyys. Gaasland tarkastalee epäluotettavuutta yksinomaan retorisisella tasolla, ei suoranaisesti kertojaan liitettävänä ominaisuutena, kuten useissa teoretisoinneissa on tehty. (Gaasland 2012.)

Per Krogh Hansen ja Poul Behrendt puolestaan ovat yhteisartikkelissaan ”The Fifth Mode of Representation: Ambiguous Voices in Unreliable Third-Person Narration” (2011) kiinnittäneet huomiota henkilö- ja kertojafunktioiden väliin jääviin ”harmaisiin alueisiin” – suoraan, epäsuoraan ja vapaaseen epäsuoraan esitykseen; tapauksiin, joissa esimerkiksi persoonattoman autoritaarisen kertovan agentin ja henkilöahmon diskurssit sekoittuvat, mikä puolestaan avaa mahdollisuuden epäluotettavuudelle. Hansen ja Behrendt toteavat, että grammatteisesti esimerkiksi autoritaarinen henkilöahmosta ja tämän tietoisuudesta riippumaton ei-henkilökerronta ja vapaa epäsuora diskurssi eivät eroa toisistaan. Niiden väliin jää epäluotettavuutta kutsuva monimerkityksinen ja -tulkintainen kertova diskurssi (”ambiguous voice”), joka Behrendtin ja Hansenin mukaan on juuri kieliopillisten samankaltaisuuksien vuoksi usein vaikea havaita ja tunnistaa. Monissa tapauksissa tämän monitulkintaisen äänen voi erottaa autoritaarisesta kerronnasta tai vapaasta epäsuorasta esityksestä ainoastaan yksittäisten pienten nyanssien, kuten sananvalintojen, kautta. Vaikka kolmannen persoonan kerronta voitaisiin muuten mieltää kaikkietäväksi ja luotettavaksi, vapaassa epäsuorassa esityksessä näin ei ole. Kerronta ei näet ole suodattunut persoonattoman ja autoritaarisen kertovan agentin, vaan henkilöahmon kautta. (Behrendt & Hansen 2011: 219, 227, 229–230, 246–247.)

dellisen tekijän ja kertojan välille voidaan piirtää selvä yhtäläisyysmerkki, periaatteessa aina mahdollinen epäluotettavuus muodostuu mahdottomaksi. Tällä peristeella esimerkiksi Pekka Tammi on esittänyt varsin suorasanaisesti, että ei-fiktiossa kerronta ei voi olla epäluotettavaa (Tammi 2012: 221, 225–229). Tämä on selvää etenkin kun ymmärretään epäluotettavuus boothilaisesta näkökulmasta implisiittiseen tekijään palautuvana ominaisuutena: mikäli teoksen kertoja ja tekijä todistettavasti ovat yksi ja sama entiteetti, implisiittisellä tekijällä ei ole sijaa heidän välissään. Periaatteessa samanlaiset argumentit pätevät myös selkeän omaelämäkerrallisissa kertomuksissa, palaan tähän tuonnempana.

Monika Fludernik on todennut, että ainoastaan henkilökertojat voivat olla epäluotettavia sanan varsinaisessa merkityksessä (Fludernik 1996: 213). ”Luonnollinen” henkilökertoja on lähtökohtaisesti rajoittunut agentti, ja Shlomith Rimmon-Kenanin mukaan epäluotettavuus juontaa muun muassa kertojan episteemisestä rajoittuneisuudesta, osallisuudesta kerrottuihin tapahtumiin sekä kyseenalaisesta arvomaailmasta (Rimmon-Kenan 1991: 127–128). Yleistäen ja yksinkertaistaen jokainen tapahtumiin osallisena oleva henkilökertoja olisi näin ollen epäluotettava. Tällaisen väittäminen herättänee epäilemättä vastalauseita. Periaatteessa näin voisi hyvinkin olla, mutta Sari Salin on muistuttanut, että ”kukaan kertoja ei voi olla täysin epäluotettava, vaan hänen kertomuksensa luotettavuus kyseenalaistuu vain tietyiltä osin” (Salin 2007: 6). Muistutus on epäilemättä paikallaan, mutta antaa myös aiheen pohtia sitä, että mikäli kertoja voidaan jossain suhteessa todentaa epäluotettavaksi, mistä voidaan tietää, mihin hänen kertomuksessaan on luottaminen ja milloin. Kenties Rimmon-Kenanin varsin laveasta määritelmästä tehtävässä johtopäätöksessä on totuuden murunsa: epäluotettavat kertojat eivät ehkä koskaan ole läpeensä epäluotettavia, mutta luotettavatkaan kertojat eivät koskaan ole täysin luotettavia. Myös James Phelan on huomauttanut, että aina kun kohtaamme henkilökertojan, kysymys tämän luotettavuuden asteesta on väistämätön (Phelan 1996: 110–111).

Usein henkilökerronnan epäluotettavuutta käsitelleet teoreetikot ovat erilaisten taksonomioiden kautta pyrkineet erittelemään epäluotettavuuden monimuotoisuutta ja osoittamaan sen, kuinka monenlaisista tekijöistä se voi rakentua. Boothin epäluotettavuuden muodostumisen retorista puolta painottava alkuperäismääritelmä ei äkkiseltään vaikuta sanovan mitään tästä monimuotoisuudesta. Greta Olson on kuitenkin huomauttanut eräästä lähtökohtaisesti merkittävästä seikasta, jonka monet muut ovat tyystin sivuuttaneet tai ainakin jättäneet mainitsematta. Määritellään epäluotettavan kertojan Booth ei puhu yksinomaan epäluotettavuudesta, vaan käyttää sen rinnalla kolmea muuta määrettä: kertoja voi olla *epäuskottava* (”untrustworthy”), *tietämätön* (”inconscience” t. ”unconscious”) tai *erehtyväinen* (”fallible”). Epäuskottavuus ja epäluotettavuus viittaavat ensisijaisesti kyseisen hahmon henkilökohtaisiin ominaisuuksiin kertojana, tietämättömyys ja erehtyväisyys puolestaan hänen kykyihinsä tehdä havaintoja ympäröivästä tarinamaailmasta ja raportoida niistä. (Booth 1961/1991: 158–160; Olson 2003: 95–96.) Ansgar Nünning puolestaan on painottanut epäluotettavan ja epäuskottavan kertojan välille tehtävän eron tähdellisyyttä: ensin mainitun hän rajoittaisi viittaamaan yksinomaan kertojiin, joiden tarinamaailmaa koskevaa esitystä lukijan on syytä epäillä, kun taas jälkimmäisellä hän viittaisi kertojiin, joiden kerronta poikkeaa silmiinpistäväällä tavalla konventionaalisista sekä yleisesti hyväksytyistä arvoista ja normeista. (Nünning 1997: 89.)

Runsaasta ja monipuolisesta epäluotettavuutta koskevasta teoretisoinnista huolimatta perustan luentani ensisijaisesti kolmen teoreetikon esittämiin malleihin. Tukeudun ensinnäkin Phelaniin, joka palauttaa epäluotettavuuden kertojan, tekijän yleisön (”authorial audience”) ja implisiittisen tekijän väliseen

vuorovaikutukseen sekä heidän toimintojensa synteisiin. Toiseksi hyödynnän jo mainitun ja implisiittisen tekijän hylänneen Nünningin erittelemiä epäluotettavuuden signaaleita, joiden tunnistamisessa Nünning painottaa todellisen lukijan keskeistä merkitystä. Kolmantena lähtökohtanani on Per Krogh Hansenin luoma neliosainen taksonomian, jossa painotetaan epäluotettavuuden luonnetta monin eri tavoin varioituvana ilmiönä. Oleellinen näiden teoreetikoiden malleja yhdistävä piirre on epäluotettavuuden monimuotoisuuden korostuminen: jokaisessa mallissa epäluotettavuuden eri muodot tai signaalit toimivat yhdessä ja ovat keskenään vuorovaikutuksessa. Esimerkiksi Hansenin mallissa epäluotettavuus ilmenee kertojan diskurssissa, mutta samalla se on suhteutettava paitsi muiden mahdollisten kertojien esityksiin ja ”hahmotyyppiin” (”character type”), johon kertoja perustuu, myös niihin arvoihin ja tietämykseen, jotka lukija itse tekstiin tuo. (Hansen 2007: 241–242; 2008: 334.)

Nünningin mallia kohtaan voidaan lähtökohtaisesti esittää myös kritiikkiä. Nünning on siis eritellyt erilaisia tekstuaalisia ja kontekstuaalisia signaaleita, joiden avulla kertojan epäluotettavuus on mahdollista paljastaa, ja näiden signaalien tunnistaminen ja näin ollen kertojan epäluotettavuuden paljastaminen on, kuten todettu, todellisen lukijan tehtävä (Nünning 1997: 87, 95–98). Nünningin signaalit ovat ehdottomasti käyttökelpoisia etenkin epäluotettavuuden monisyisyyttä avattaessa, mutta Hansen on huomauttanut tällaisen lukijan roolia painottavan ajatustavan johtavan viime kädessä siihen, että kukin lukija itse määrittelee sen, milloin kertoja on luotettava ja milloin ei: ”Jos lukija jakaa kertojan maailmankuvan, moraaliset standardit, arvot tai uskomukset, kertoja näyttäätyy lukijalle luotettavana. Jos näin ei tapahdu, kertoja on epäluotettava.” (Hansen 2007: 227–228.) Tällöin epäluotettavuus ei siis ole tekstistä itsestään nouseva, tekstuaalisiin vihjeisiin perustuva vakio, teoksen sisäinen kertomuksen ja kerronnan ominaispiirre, vaan jatkuvasti muuttuva suure, joka määrittyy kunkin lukijan kohdalla ja kullakin lukukerralla erikseen.

Periaatteessa aina kun kertomuksella on henkilökertoja, olisi perusteltua kiinnittää huomio niin kertojan, kuin koko kertomuksen luotettavuuden asteeseen. Autofiktio on, muistutan jälleen, määritelmällisesti ensimmäisessä persoonassa kerrottua proosaa. Autofiktiossa on siis aina henkilökertoja ja näin ollen maape- rä potentiaaliselle epäluotettavuudelle on otollinen. Tutkimukseni viimeisissä luennoissa tarkastelen muun muassa edellä esiinnousseita teoreettisia kysymyksiä ja näkökantoja kolme varsin erilaisen romaanin ja kertojahahmon kautta.

Aloitan Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanista kiinnittäen huomioni erityisesti romaanille ominaiseen, työni viidennen luvun keskiössä oleeseen piirteeseen, tapaan, jolla kertoja kertoo asioista, joita ei kenties ole tapahtunut tai jotka olisivat voineet tapahtua. Tämän jälkeen otan käsitte- lyyn Knud Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanin, jota en toistai- seksi ole juuri analysoinut. Romerin pieni teos on epäluotettavuuteen liittyvän problematiikan kannalta – ja toki muutenkin – mielenkiintoinen, sillä kertoes- saan erilaisista tapahtumista kertoja hyvin usein esittää kuvaamiensa asioiden toistuneen aina samalla lailla. Ennen kuin paneudun romaanin luotettavuuden

asteeseen, käsittelen lyhyesti Romerin romaanille ominaista iteratiivista ja toisteista kerrontaa Genetten klassisen teorian avulla. Viimeiseksi palaan teosluen-
nat aloittaneeseen teokseen, Sjölinin *Världens sista romaniin*. Lähden liikkeelle
ilmeisimmästä, eli kertojan luotettavuuteen vaikuttavien seikkojen erittelystä.
Tämän jälkeen siirrän kysymyksenasettelun hieman toiselle tasolle ja pohdin
sitä, missä määrin kertojan (oletettu) epäluotettavuus heijastelee todellisen teki-
jän mahdollista ”epäluotettavuutta”, sekä sitä, mitä tällainen tulokulma mah-
dollisesti tuo romaanin omaelämäkerrallisen puolen tarkasteluun.

7.1 Epäilevän kertojan epäilyttävä epäluotettavuus

Jag tittar upp mot tornet, och ser mig själv där uppifrån, en man i läderrock, mörka
solglasögon. Han står och spejar uppåt. Kan han se mig, jag som sitter i tornet och är
elva år, och kan han i så fall se att jag har nånting i handen, nånting som han borde
vara rädd för?
Nej, det syns inte på det här avståndet. Det är alldeles för många meter, alldeles för
många år.
(MFFF: 214.)

Ajallista etäisyyttä kerrottuihin tapahtumiin voidaan pitää yhtenä kyseisistä
tapahtumista kertomisen edellytyksistä. Tuolla etäisyydellä on epäilemättä vai-
kutuksensa myös kerrottujen tapahtumien paikkansapitävyyteen ja varmuu-
teen. Ajankulumisen mukanaan tuoma elämäkokemus voi auttaa hahmotta-
maan paremmin tapahtumien merkitystä osana laajempaa kokonaisuutta. Sa-
malla nimenomaan aika voi myös haalistaa mielikuvia ja estää näkemästä ta-
pahtumia selkeästi.

Näihin molempiin viitataan myös yllä olevassa sitaatissa. Oleelliseksi tä-
män tilanteen, jota olen käsitellyt jo aikaisemmin, tekee paitsi ajallisen etäisyy-
den korostaminen, myös persoonapronominien vaihtelu. Viitatessa kertojaan
tai kerronnan kohteena olevaan nuorempaan versioon hänestä kolmannen per-
soonan pronomiinilla pyritään luomaan objektiivinen kokonaiskuva tapahtu-
mista sekä siitä, mikä merkitys näillä tapahtumilla on ollut henkilökertojan
elämän sekä sen saamien käännteiden ja kehityksen kannalta. Paino on kuitenkin
sanalla *pyritään* – pyrkimyksessä ei välttämättä aina onnistuta. Yllä siteeratusta
kohtauksessa aikuisen kertojan ja yksitoistavuotiaan Peterin välillä on aivan
liian suuri ajallinen etäisyys, ”alldeles för många år”. Kertoja tiedostaa kyseisen
tapahtuman, oman onnettomuutensa, merkityksen, mutta aikaa on kulunut lii-
kaa ja hänen elämässään on tapahtunut niin paljon, ettei hän kykene selkeästi
näkemään ja hahmottamaan tuota merkitystä elämäkulkunsa kokonaisuudes-
sa. Hän ei kykene näkemään tapahtumaa tarkasti eikä myöskään tiedä siitä
varmasti. Tämän takia hän joutuu turvautumaan arveluihin ja spekulatioihin,
kuulopuheisiin siitä, mitä onnettomuuspäivänä mahdollisesti on tapahtunut.

Sandströmin romaanin kertojan henkilökuvan muodostaminen on jokseenkin
yhtä vaikeaa kuin sen selvittäminen, mitä kertomuksen maailmassa on ”todella”

tapahtunut. Kuten olen jo esittänyt, henkilökertojan kompleksisuus voidaan nähdä analogisena romaanin kompleksisuuden kanssa. Romaanin, sen kerronnan ja kertojan tietty kaksinaisuus palautuu kuitenkin oleellisella tavalla inhimillisyyteen. Lauri Routila on kirjoittanut, miten "[i]nhimillinen elämäntodellisuus on [--] eräänlainen *mahdollisuuksien pelitila*, jonka ihminen toisaalta luo omalla toiminnallaan ja joka toisaalta on riippumaton hänen elämänsä vaikuttava realiteetti" (Routila 1981: 10). Sandströmin romaani, esittäessään spekulatioita ja mahdollisia tapahtumakulkuja, nimenomaan avaa tätä pelitilaa.

Ainoat edes jokseenkin varmana annetut piirteet kertojassa ovat hänen väkivaltaisuutensa sekä ristiriitainen ja kieroutunutkin persoonallisuutensa. Hän myös aloittaa kertomuksensa pohtimalla omaa kärsimättömyyttään paljastaen omat väkivaltaiset, etteikö jopa sadistiset, taipumuksensa (MFPF: 5–6). Hän kuitenkin tiedostaa nämä piirteet itsessään ja pitää valitettavana sitä, ettei usko voivansa "parantua" ja että hänestä ei koskaan tule sitä "kelpo miestä", jollaiseksi hän lapsuudessaan on toivonut tulevansa. Hän on kuitenkin uskonut, että voisi kirjoittamalla muuttaa itseään, tehdä itsestään sellaisen, jollaiseksi hän on itsensä teksteissään, esimerkiksi "Från far till dotter" -nimen saaneessa kirjassaan, kuvannut.

Tavallaan tällainen kielen muutosvoima palautuu kielen ominaislaatuun fiktiossa, jossa tarinamaailma sekä kaikki sitä rakentavat elementit ja toimijat ovat kielellisiä luomuksia, tuotettu kertomalla niistä; ilman kieltä näitä fiktiivisen universumin muodostavia osatekijöitä ei ole. Tällä varsin epäämättömällä tosiseikalla on myös Nielsenin perustellut edellisessä luvussa käsittelemääni persoonatonta ääntä. Hän viittaa Dorrit Cohnin ajatukseen fiktion erityisyydestä ja siitä, kuinka fiktiivisen teoksen maailma luodaan itse kerronta-aktissa, sillä hetkellä, kun siitä kerrotaan (Cohn 2006: 23–24). Samalla Nielsen kiinnittää huomion tällaisessa näkemyksessä piilevään paradoksiin: fiktion omaa todellisuuttaan tuottava voima tarkoittaisi väistämättä myös sitä, että luodessaan kerronta-aktin myötä tarinansa maailman fiktiivinen henkilökertoja loisi samalla myös itsensä (Nielsen 2004: 145). Juuri näinhän Sandströmin kertoja omalla tavallaan esittää tekevänsä.

Periaatteessa sama ajatus kielen ja kerronta-aktin performatiivisesta voimasta toimii myös autofiktiossa teoksen omaelämäkerrallisuuden tai seipitteellisyiden asteeseen puuttumatta. Tekijä ei luo teoksessaan yksinomaan fiktiivistä universumia, vaan (re)konstruoi tekstissään myös yhdenlaisen (vaihtoehtoisen) version itsestään. Näiden kahden, fyysisen tekijän ja fiktiivisen henkilöahmon, välillä vallitsee kiistaton symbioosi: tekijän liittäessä omia piirteitään ja ominaisuuksiaan henkilöahmoon hän samalla kytkee hahmon ja sen, kuinka hahmoa tulkitaan, itseensä yhtäältä juuri enemmän tai vähemmän kyseenalaisen samankaltaisuuden nojalla, toisaalta siitä syystä, että teos, jossa kyseinen hahmo esiintyy, on attribuoitu kyseiselle tekijälle. Jos tästä yritetään muodostaa aasinilta takaisin kysymykseen kertojan luotettavuudesta, voisin todeta, että se "versio", jonka fyysinen tekijä itsestään omaa henkilöhistoriaansa hyödyntämällä teoksessaan luo, voi olla enemmän tai vähemmän totuudenmukainen ja luotettava kuva tekijästä. Sandströmin romaanin kertoja on varsin äärimmäinen

esimerkki siitä, kuinka pitkälle oman identiteetin ja henkilöhistoriallisen variointi voidaan viedä.

7.1.1 Oletuksena epäluotettavuus

Retorisen narratologian edustajana Phelan seurailee Boothin jalanjalkia ja on omissa töissään laajentanut Boothin esittelemää epäluotettavuuden määritelmää. Luomassaan taksonomiassa Phelan ottaa huomioon niin epäluotettavuuteen kytkeytyvät episteemiset kuin myös yhtä lailla oleelliset moraaliset aspektit. Hänen mallissaan epäluotettavuus määräytyy kolmen "akselin" kautta. Nämä akselit ovat *faktuaalinen* ("axis of facts / events"), *eettinen* ("axis of ethics / evaluations") sekä *tiedon ja havainnon* ("axis of knowledge / perception") akseli. Kaksi ensimmäistä akselia mukailevat Boothin klassista määritelmää, jossa epäluotettavuus määrittyy joko annettujen faktojen tai eettisten arvojen perusteella. Kolmesta akselistaan Phelan on johtanut edelleen kuusi epäluotettavuuden muotoa, joiden rajat ovat kuitenkin häilyviä. Ne voivat esiintyä – ja usein esiintyvätkin – erilaisina yhdistelminä toisiinsa limittyen. Phelanin mallin mukaisesti kertoja on siis aina epäluotettava useammalla kuin yhdellä tavalla. (Phelan 2005: 49–53.) Näin on (ainakin lähtökohtaisesti) myös Sandströmin romaanin kertoja.

Avatessaan kertomukselle ja kerronnalle potentiaalisia ja vaihtoehtoisia kehityssuuntia, epäkerrottu on lähtökohtaisesti liikaa kertomista (Prince 1988b: 2). Kerrontaa hallitsevana tehokeinona se kuitenkin voi johtaa *aliraportointiin* ("underreporting"): sen sijaan, että kerrottaisiin siitä, mitä kertomuksessa todella tapahtuu, kerrotaan siitä, mitä ei tapahdu (mutta mitä voisi tapahtua). Kertomukseen jää siis aukkoja, jotka lukijan pitää yrittää täyttää. Todellinen asiantila voidaan päätellä esimerkiksi asiayhteydestä suhteuttamalla se, mitä tässä yhteydessä esitetään varmuudella tapahtuneeksi, siihen, millainen tilanne epäkerrotun kautta esitetään ei-aktualisoituneeksi. Mitä liikaa tai liian vähän kertomiseen tulee, mielenkiintoinen yksityiskohta Sandströmin romaanissa on sen henkilökertojan ja tämän isän ruumiillinen vajavuus ja kuviteltu ylimäärä. Tämä voidaan näet nähdä heidän tavastaan vaieta tai "kertoa liikaa". Kertojan isältä puuttuu siis oikean käden pikkusormi, hänellä on vain yhdeksän sormea. Hän ei koskaan ole puhunut itsestään ja menneisyydestään hän on vaiennut tyystin. Kertoja, jolla on vain yhdeksän varvasta, ei puolestaan kerro kaikkea minkä tietää tai aavistaa tai mikä olisi kertomuksen kannalta oleellista. Varpaan puuttumista kuitenkin kompensoi Peterin itselleen kuvittelema yhdestoista sormi, jolla hän voi tehdä asioita, joita hän ei itse voi tai saa tehdä, sormi, joka auttaa häntä "laittamaan kaiken järjestykseen" (MFPP: 177). Tämä voidaan nähdä analogiana siitä, kuinka kertoja kertoo liikaa kertoessaan asioista, joita ei (todennäköisesti) ole tapahtunut tai jotka hän yksinomaan kuvitellut.

Manuskript för pornografiska filmer -romaanin kertojan lähes kaikenkattavaan epävarmuuteen implikoivat myös kieliopilliset piirteet; sananvalinnat sekä modaalisten verbien ja adverbien runsaus kertojan diskurssissa viittaavat kerronnan subjektiivisuuteen sekä kertojan kognitiiviseen ja episteemiseen rajoittuneisuuteen.

teen. Tämänkaltaiset diskursiiviset merkitsijät ovat paitsi keinoja todentaa epäkerrottujen tapahtumien asemasta ei-aktualisoituneina asiainloina myös sekä Nünningin epäluotettavuuden signaaleita erittelevässä mallissa että Hansenin taksonomiassa ilmeisiä epäluotettavuuden osoittimia. Hansenin termein tässä tapauksessa on kyse *intrakerronnallisesta epäluotettavuudesta* ("intranarrational unreliability"), jonka voidaan Hansenin luokittelussa katsoa edustavan perinteisiä ja "klassisia" näkemyksiä epäluotettavuudesta. (Nünning 1997: 98; Hansen 2007: 241–242; 2008: 298–299). Voidaanko siis olettaa, että diskurssin tasolla epäkerrottu itsessään tematisoi epäluotettavuuden? Kenties, mutta itse en näkisi tätä hedeelmällisimpänä tapana lähestyä nimenomaista kysymystä.

Vaikka monien Sandströmin romaanissa kyseenalaiseksi jäävien tapahtumien status paljastetaankin usein kieliopillisin keinoin ja sananvalinnoin, ei tämänkaltaisen kertojan diskurssia leimaava epävarmuus yksiselitteisesti toimi osoituksena kertojan epäluotettavuudesta. Muistetaan, kuinka varman oloisesti kertoja kertoo tapahtumista, joiden todenperäisyys tai toteutuvuus näyttäytyy juuri tämän varmuuden takia kyseenalaisena. Toistan sen huomion, jonka tein jo viidennessä luvussa: mitä varmempaa Sandströmin romaanin kerronta diskurssin tasolla vaikuttasi olevan, sitä kyseenalaisempana voidaan nähdä se, että kyseisellä tavalla, juuri niin kuin kertoja sen esittää, on tapahtunut. Voidaanko kertojan diskurssin epävarmuus siis nähdä osoituksena kertojan *luotettavuudesta*? Ei ehkä johdonmukaisesti läpi romaanin, mutta epäilemättä monissa temaattisesti ja tulkinnallisesti merkittävissä ja merkityksellisissä kohdissa. Näin siksi, että ilmaisemalla epävarmuutensa kertoja ilmaisee myös tietämyksensä rajoittuneisuuden, ja etenkin kertomuksen luonnollisuuden kannalta rajoittunut ja kerronta-aktissaan paikoin haparoiva henkilökertoja näyttäytyy tietyssä mielessä uskottavampana ja luotettavampana, kuin sanoissaan varma ja kaiken tietävä kertoja.

Toisesta näkökulmasta kertoja vaikuttaisi myös olevan tietoinen siitä, ettei hänen kertomansa välttämättä ole totta, että hänen kertomansa tapahtumat ovat yksinomaan vain mahdollisesti tapahtuneita tai yksinkertaisesti toteutumattomia. Tähän viittaa esimerkiksi tapa, jolla kertoja, onnettomuutensa välittömistä jälkimainingeista kertoessaan, toteaa suoraan, että kyse on vain kaupungilla kulkeneista huhupuheista ja ettei hän itsekään välttämättä usko niihin. Totuudenmukaisempaa versiota ei tapahtumista esitetä, joten kertojan voidaan katsoa turvautuvan, Phelanin epäluotettavuuden muotoihin palatakseen, tietoiseen *väärinraportointiin* ("misreporting"). Väärinraportointi on epäilemättä jokseenkin jyrkkä ilmaisu, sillä onhan täydet perusteet olettaa, ettei kertoja todellakaan tiedä tapahtumien todellisesta kulusta. Tässä tapauksessa väärinraportointi, erilaisten vaihtoehtojen sepittäminen ja niillä spekulointi ovat hänen keinojaan yrittää paikata tietämyksensä ja kertomuksensa aukot.

Näin ymmärrettyinä väärinraportointi sekä se, että kertoja yhtäältä yrittää uskoa esittämiinsä mahdollisesti ja jopa todennäköisesti virheellisiin versioihin tapahtumista ja toisaalta ollessaan jokseenkin kyvytön näkemään kokonaisuutta sekä ymmärtämään tapahtumia ja paitsi omaa myös muiden henkilöahmojen toimintaa, Peter *tulkitsee* ja *arvioi* tarinamaailmaa virheellisesti ("misevalu-

ating” / ”-regarding”). Lisäksi romaanin lukijalla on syytä epäillä, että kertoja ei, kaikesta epäroinnistään ja vaihtoehtojen esittämisestään huolimatta, kerro kaikesta siitä, minkä tietää mutta mikä kenties olisi kertomisen arvoista; näistä yksi voisi olla vaikkapa kertojan ja siskon luvalla sanoen epämääräinen ja monitulkintainen, rivien välistä luettuna¹³⁰ inestiin vivahtava suhde. *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin kertoja siis selvästikin aliraportoi myös tässä mielessä.

Sovellettaessa Nünningin erittelemiä signaaleita Sandströmin romaaniin diskursiivisten merkitsijöiden ohella yksi ilmeisimmistä osoituksista kertojan epäluotettavuudesta on hänen ajatus- ja arvomaailmansa sekä konkreettisten tekemisten välillä vallitseva ristiriitaisuus. Kenties raskauttavin todiste saadaan jo verrattain varhaisessa vaiheessa kertomusta, kun Peter pohtii suhdetta erilaisiin sairauksiin:

Så här i efterhand tycker jag det är märkligt att det är sjukdomarna jag fäster mig vid, som om det skulle vara sjukdomarna och deras ofrånkomlighet som är den enda öppningen för mig att se livet och hur det kunde ha varit om inte plågorna hade slagit till och erövrat de människor jag tvingades vara nära. Och jag inser att jag själv är sjuk, inte synligt, men nånstans inuti, sjuk på ett sätt som kanske till och med är medfött. Det mest beklagliga är att jag har vant mig vid mig själv, vant mig på ett sätt som gör att jag inte längre tror att jag bli bättre.
(MFPP: 41.)

Mikäli kertoja itse näinkin selvällä tavalla epäilee omaa mielenterveyttään, niin kuin sitaatti nähdäkseni tulee ymmärtää, ei häntä lähtökohtaisestikaan voida pitää täydellisen luotettavana kertomuksensa raportoijana ja arvioijana. Tällaiset piirteet luonteessa ja persoonallisuudessa epäilemättä vaikuttavat siihen, miten kertoja hahmottaa ja tulkitsee paitsi tarinamaailman tapahtumia, myös muita henkilöahmoja, itseään ja omaa toimintaansa.

Varsin konkreettinen osoitus tekojen ja arvojen tai ajatusten välillä olevasta ristiriidasta on se, kuinka Peter yhtäältä antaa ymmärtää halveksuvansa miehiä, jotka pahoinpitelevät naisia ja lapsia, toisaalta juuri sitä hän on itse menneisytydessään tehnyt. Siskon henkinen pahoinpitely jatkuu periaatteessa myös kertomuksen nykyhetkessä: kertoja vähättelee siskon oireita, kyseenalaistaa niiden todenperäisyyden ja haluaa koetella niitä. Tarkoittaako tämä siis sitä, että Peter halveksuu itseään? Ei välttämättä, sillä hänhän, jokseenkin kyseenalaisesti tosin, korostaa omaa maskuliinisuuttaan ja sitä, kuinka hän on ainakin näennäisesti hallinnut tilanteita, joiden toisena osapuolena on nainen, mikä omalla tavallaan puhuu ilmeisen hyvän itseluottamuksen puolesta. Kuvittelisi kertojan sanoin ”leikkimisestä” pitäneen Variksen olleen mieluisa kumppani, mutta tämä suhde loppui lyhyeen kertojan mielenkiinnon lopahtaessa. Muun muassa väkivaltaisuuden takia kertojan tapa yhtäältä nimetä naisystävänsä

¹³⁰ Mainittakoon, että Ansgar Nünning on edeltäjiinsä, etenkin Seymour Chatmaniin, viitaten hyökännyt tämänkaltaista metaforisuutta vastaan. Esimerkiksi juuri ”rivien välistä lukeminen” ei hänen mukaansa paljasta tai ota kantaa siihen, kuinka epäluotettavuus lukuprosessissa havaitaan. (Nünning 1997: 89–90) Sitä paitsi, rivien välissä ei ole mitään.

varsin mielenkiintoiseen tapaan eri eläinlajien mukaan, toisaalta jättää tyttärensä ja ennen kaikkea siskonsa nimeämättä on oireellinen.

Österblomille, miehelle, joka on tilannut pornoelokuvien käsikirjoitukset, Peter puolestaan toteaa olleensa lapsena ”kiltti poika”, joka on ollut varma yhdestä asiasta: ”Jag kan inte ens skada ett djur, det vet jag, jag kan inte ens döda en katt [--]” (MFPP: 262). Kissan tappaminen on tietenkin äärimmäinen teko, oleelliseksi on se, ettei hän ole voinut *edes satuttaa* eläintä. Yhtäältä voidaan siis ajatella, että kertoja ei tämä periaatteen mukaan ole myöskään voinut satuttaa naisystäviään; heidän eläimellinen nimeäminen näyttyy tästä perspektiivistä tapana hyvillä tapahtuneita väkivallanteoja, jopa yrityksenä tehdä ne kokonaan tekemättömiksi, ainakin kertojan omalta kannalta. Toisaalta varsin ominaistuneen nimeämisen myötä kertoja on epäinhimillistännyt naisensa. Sitä paitsi eläimet, joiden mukaan kertoja on naiset nimennyt, ovat lähes järjestään luonnonvaraisia eläimiä tai eläimiä, jotka pitää kouluttaa.

Häst och Ekorre och Skata. Stövare, Giraff. Det kändes ingenstans, inte då längre. Schimpans och Gorilla, det kan låta manhaftigt, men också de var små till växten. Jag sökte aldrig upp dem, de bara kom i min väg.
(MFPP: 91.)

Tämä voidaan nähdä pyrkimyksenä tai uskona siihen, että naiset voidaan keksyä ja kouluttaa, että heitä voidaan näin hallita ja omalla tavallaan tehdä myös itsestä riippuvaisiksi; kertojahan esittää, kuinka naiset ovat uskoneet voitavansa muuttaa hänet ja tätä kautta omalla tavallaan ”hallita” häntä. Nimeämisen myötä tilanne on käännetty, pyritty kääntämään, päinvastaiseksi.¹³¹

En näe puhtaana sattumana sitä, että puolessaan väkivaltaisista taipumuksistaan kertoja puhuu nimenomaan kissan tappamisesta. Sandströmin romaanissa juuri kissa on eläin, joka kaikkein kiinteimmin liitetään nimeättä jätettävään siskoon. Siskolla on kaksi kissaa, joiden Peter olettaa olevan ainoita, joita sisko ajattelee ilolla: ”[A]lltid när de snodde runt stolen där hon satt orkade hon böja sig ned och röra vid dem, orkade tala till dem och med dem” (MFPP: 7). Toista kissoista hän suunnittelee saksivansa korvasta – yksinomaan nähdäkseen, kuinka sisko reagoisi (MFPP: 123). Yleisesti ottaen kissa on voimakkaalla symboliikalla ladattu eläin. Yhtäältä se ilmentää itsenäisyyttä, riippumattomuutta sekä vapaata ja voimakasta tahtoa, toisaalta sen on nähty symboloivan myös feminiinisyyttä, etenkin feminiinistä seksuaalisuutta, muun muassa. Siirrettynä

¹³¹ Sandströmin tuotannolle on ominaista paitsi omaelämäkerrallisten faktojen ja samankaltaisten teemojen viljeleminen, myös aikaisempien tekstien kierrättäminen tai hyödyntäminen tavalla tai toisella kertomusten raaka-aineena. Maininnan arvoinen on *Till dig som saknas* -novellikokoelmaan (2012) sisältyvä kertomus ”Tiger”. Novellissa aikuinen naispuolinen anonyymi kertoja setvii suhdettaan kirjailijaisänsä ja sivuaa myös tämän tuotantoa: ”I en av sina böcker hade han använt artnamn på kvinnor, han skrev om Zebra och Kråka och Ekorre. Zebra var min mor, och han gjorde vad han kunde för att svälta ut henne.” (Sandström 2012b: 105.) Yhteys ei tässä yhteydessä kenties ole kovinkaan relevantti, mutta novellin peilaaminen *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin voisi yleisesti ottaen tuottaa kiintoisan tulokunnan puolin ja toisin.

nämä ominaisuudet Sandströmin romaaniin ja sovellettaessa niitä siskon hahmoon, ensin mainitut kuvastelevat sitä, mitä tai millainen kertojan sisko on, jälkimmäiset puolestaan sitä, millaisten linssien läpi kertoja siskonsa näkee tai on nähnyt.

Siskolla on ollut voimakas persoona ja vaikutus kertojaan. Kertoja on itse vastavuoroisesti yrittänyt vaikuttaa siskoonsa mutta turhaan. Kertomuksen nykyhetkessä "valta" sisarusten välisessä suhteessa siirtyy näennäisesti Peterille tämän vastatessa käytännön tasolla arjen pyörittämisestä. Hän pyrkii saamaan siskostaan myös henkisen yliotteen muun muassa pakottamalla tämän kuuntelemaan omien terapiaistuntojensa yhteydessä nauhoitettuja kasetteja ja kovistelemalla tätä käsiraudoilla, mikäli sisko ei vapaaehtoisesti suostu kuuntelemaan:

Men du ska lyssna, säger jag, det kan vara hälsosamt för dig, det här är intressanta saker. [--]
 Jag kunde klicka fast dig i värmeelementet, då kommer du inte undan. Hon stirrar på handklovarna som jag håller framför hennes ansikte. Det är rejäla grejor, säger jag.
 [--]
 Du har inte varit bra på att se mig, säger jag. Kanske du kunde höra på mig istället.
 (MFPF: 87.)

Kuitenkin se, kuinka kertoja aivan romaanin lopulla, viimeisen kertomuksen nykyhetken sijoittuvan luvun päätteeksi kytkee samaisilla käsiraudoilla itsensä lämmityspatteriin, heittää avaimen itsensä ulottumattomiin ja jää odottamaan sohvalta nukkuvan siskonsa mahdollista ja toivottua heräämistä, ilmentää sitä, että yliote on kaikesta huolimatta edelleen siskolla. Varsin uhkarohkean tekonsa myötä kertoja alistaa itsensä ja alistuu siihen, ettei hänellä ole valtaa siskonsa suhteen.

Mikä tekee teosta verrattain uhkarohkean ja miten tämä liittyy kissan tapamiseen? Ensinnäkin se, että kertoja todellakin vaikuttaa epäilevän sitä, että sisko heräisi. Toiseksi, ennen kuin kiinnittää itsensä patteriin, Peter on näet ollut vakuuttunut siitä, että sisko aikoo tappaa itsensä ja lisäksi tehdä sen niin, että hän on todistamassa sitä - "Den glädjen vill jag inte ge henne" (MFPF: 308). Kertoja on tehnyt kaiken voitavansa turvatakseen talon, toisin sanoen tehdäkseen itsensä tappamisen mahdottomaksi, kunnes tarkistaessaan siskonsa makuuhuonetta ymmärtää, kuinka henkilökohtaisella alueella hän liikkuu:

Det är hennes privata område, det inser jag nu, och samtidigt vet jag att det inte finns någon möjlighet för mig att kontrollera vad hon har här uppe. Om hon måste göra nånting åt sig själv så måste hon få göra det i fred, bara det sker här. Det här är hennes område, bara hennes.
 (MFPF: 310.)

Tässä ei voi olla näkemättä yhteyttä siihen, kuinka kertoja luonnehtii siskonsa huonetta heidän lapsuudenkodissaan. Huone oli "maailma", johon kertojalla ei ollut pääsyä, "ett rum med dolda hemligheter men också med synliga koder som jag ännu inte lärt mig tolka" (MFPF: 191). Peter on tiennyt, ettei hän saisi olla huoneessa, se on hänelle "kielletty alue". Kuitenkin hän on tunkeutunut tuolle alueelle, aluksi salaa ollessaan yksin kotona, myöhemmin myös siskon luvalla mutta ainoastaan siskon ja tämän ystävän seurassa. Siskon huone ja se,

miten kertoja sen kokee tai millaisia merkityksiä hän sille antaa, vertautuu tavallaan siihen, millainen sisarusten suhde on ollut, millaisena kertoja kokee ja on vuosien kuluessa kokenut sekä kuva siitä romaanista hahmottuvien juonteiden yhteenkietoutumana muodostuu.

Luotettavuus ja epäluotettavuus kytkeytyvät omalla tavallaan myös psykoanalyysiin. Peter on käynyt jonkinlaisessa terapiassa ja terapiaistunnoissa nauhoitetut kasetit ovat monella tapaa huomionarvoisia. Muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta juuri se, mitä sisko on joutunut kuuntelemaan, on samalla kaikki, mitä me lukijoina saamme terapiassa käydyistä keskusteluista tietää. Periaatteessa luemme romaanista sen, mitä sisko on kertomuksessa kuullut. Sandströmin romaanissa korostuu useaan otteeseen kertomuksen tekstuaalinen luonne, artefaktius sekä keinotekoisuus, mitä myös nämä ”keskustelut” ilmentävät. Käytännössä se, mitä luemme, ei vastaa täydellisesti sitä, mitä sisko on kuullut, vaan kertoja on liittänyt kertomukseensa itse suurpiirteisesti puhtaaksi kirjoittamansa versiot siitä, mitä kaseteilla on puhuttu. Vieläkin tarkemmin sanoakseni saamme lukea yksinomaan siitä, mitä kertoja on terapeutilleen Naukkariselle puhunut. Kaiken sen, mitä Naukkarinen on sanonut, hän on jättänyt pois: ”[J]ag är osäker på hur det är med upphovsrätten till det som sägs på ett band. Allt som jag säger själv borde jag rimligtvis ha rätt att använda [--]. (MFPP: 88.) Naukkarisen osallisuus keskusteluiden kulkuun on kuitenkin havaittavissa kertojan vastatessa tämän esittämiin kysymyksiin ja kommentteihin. Analysoidesaan näitä keskusteluja kertoja huomauttaa ”tarjoilleensa” terapeutilleen ennen muuta *kertomuksia*: ”[J]ag tänkte att jag ’berättade’, det kändes mera avkopplat på det viset, även om **det mesta var sant**. Men det var ’berättelser’ jag serverade [--].” (MFPP: 204.)

Peterille itselleen on aivan se ja sama, onko näillä kertomuksilla mitään tekemistä hänen itsensä – tai kenenkään muun – kanssa. Hän tähdentää sitä, että suurin osa hänen kertomastaan on ollut totta, mutta tällaista avomielisyyttä ja totuuden kertomista on etenkin psykoanalyttisessä katsannossa mahdollista epäillä. Asiansa osaava psykoanalytikkohan epäilee kaikkea, mitä analysoitava kertoo. Analyysin yhtenä lähtökohtana on nimenomaan istunnoissa kerrotun todenmukaisuuden kyseenalaistaminen, oletus siitä, ettei se, mitä analysoitava istunnossa kertoo, ole varsinainen totuus. Kerrottua oleellisempaa on se, mitä jätetään kertomatta tai mikä kielletään. Kertomatta jätettyyn tai kiellettyyn tarttumalla analytikko voi johdatella analysoitavan koostamaan mielekkään ja loogisen kertomuksen tapahtuneesta. Sillä vastaako näin rekonstruoitu kertomus yksi yhteen historiallista totuutta, ei psykoanalyysin onnistumisen kannalta ole merkitystä: analyysi on yhtä kaikki täyttänyt tehtävänsä, mikäli analyysissä muodostettu kuva tapahtumien kulusta selittää analysoitavan psyykkisiä oireita ja saa hänet vapautumaan niistä. (Brooks 2000: 52–55.)¹³²

¹³² Sigmund Freud on käsitellyt psykoanalyysissä tehtäviä konstruktioita, sanotun ja sanomatta jätetyn sekä myönnön ja kiellon merkitystä niiden koostamisessa sekä niiden merkitystä analysoitavan eheytyksen kannalta muun muassa esseessään ”Konstruktioita analyysissä” (”Konstruktionen in der Analyse”, 1937) (ks. Freud 2005b).

Analyttikko tarttuu siis siihen, mitä ei ole kerrottu ja ohjailee näin ollen analyysin kulkua ja kertomuksen muodostumista, vaikka ensisijainen vetovastuu istunnon ja koko analyysin onnistumisesta on analysoitavalla itsellään. Mitä tällainen voisi tarkoittaa Sandströmin romaanin tapauksessa, jossa emme saa tietää, mitä Naukkarinen on sanonut ja mihin kaikkeen hän on tarttunut, millaisille raiteille hän on keskustelua ohjannut? Suoraan terapiakeskusteluihin koodatuissa jaksoissa kertoja kyllä puhuu siskostaan, mutta olisiko Naukkarinen osannut tarttua näihin ja olisiko kertoja tällöin puhunut niistä niin suorasanaisesti kuin mitä ”sinulle” osoitetuissa jaksoissa tekee? Toisaalta taas asiat, joita kertoja olisi näissä tilanteissa terapeutilleen tunnustanut, ovat yleisten moraalisääntöjen kannalta varsin epäilyttäviä, joten miksi hän tässä tilanteessa valehtelisi? Tai ehkä näissä kertomuksissa, joiksi kertoja itse terapiapuheitaan nimittää, on yksinomaan kyse hänen siskoaan koskevista fantasioista, yhdestä isosta kertomuksesta, jota kertoja haluaa itselleen kertoa, koska ei muuten voi saada lapsuudessaan ihailemaansa isosiskoa. Voidaanhan työni viidennessä luvussa käsittelemäni kertojan taipumus vakoilla siskoaan ja kertoa itselleen, kuinka asioiden tulisi lähinnä hänen kannaltaan edullisella tavalla kehittyä, nähdä omanlaisenaan kertomuksena, jonka perimmäinen pyrkimys on hallita siskoa. Katsellessaan pensasaidan suojissa siskoa ja Jerry Julinia kertoja toivoo, etteivät he millään muotoa koskettaisi toisiaan, kenties siksi, että häneltä itseltään on siskon intiimi koskettaminen mainittujen moraalisääntöjen valossa kielletty.

Se, että Peter kaikesta huolimatta kaipaa tai on kaivannut, asemaansa ja sisarusten suhteeseen muutosta, käy varsin selväsanaisesti ilmi jaksoissa, jotka kertoja on osoittanut siskolleen puhutellen tätä toisen persoonan pronominia käyttäen. Noin parikymppisenä, muutettuaan pois kotoa ja siskon perässä uuteen kaupunkiin kertoja on pohtinut muun muassa sitä, kuinka on edelleen tuntenut olevansa se, joka oli yksitoistavuotiaana – ”Sändi”, joka livahti salaa siskon huoneeseen ja joka toivoi olevansa Jerry Julin. Samalla hän on vakuuttunut siitä, että ”ei enää halunnut olla huomaamaton tarkkailija” (MFPP: 143). Toisin sanoen Peter tekee tai ainakin pyrkii tekemään itsensä siskolleen näkyväksi. Siskolle kohdistetuissa luvuissa huomio kiinnittyykin osaltaan juuri siihen, kuinka merkittävä osa siskon elämää Peter on ollut siskon raskausaikana ja synnytyksessä – ja nimenomaan tänä aikana sisarusten suhde on saanut huomattavan läheisiä ja intiimejäkin sävyjä: ”Jag försökte vara som en syster för dig, jag ville att du skulle våga tala om allt med mig. Det gick inte så bra, men du vände dig vid att jag fanns i din närhet, även om du ibland var irriterad över att jag ringde dig.” (MFPP: 142.)

Aikuisiällä kertoja on kuitenkin ensisijaisesti kieltänyt hänen ja siskon välisen kosketuksen: ”Vi brukar inte röra vid varandra”, ”Vi brukade inte krama om varandra, inte ens skaka hand” (MFPP: 11, 92). Tästä näkökulmasta ristiriitaisesti mutta samalla ymmärrettävästi, tiivistäessään romaanin alussa sen, millaista elämä siskon kanssa on ollut, hän myöntää, kenties olosuhteiden pakosta, koskeneensa siskoon mutta toteaa myös sen olleen vaikeaa (MFPP: 7). Äkkiseltään näistä esimerkeistä vaikuttaisi olevan turha etsiä minkäänlaisia piilomerkityksiä. Niinkin viattoman eleen kuin kättelyn kieltäminen on kuitenkin

kin hämmentävää. Laura Karttunen on esittänyt, että kieltolauseet voivat toimia kahdella tavalla: ne joko puhtaasti ja yksinkertaisesti esittävät tietyn vallitsevan asiointilan sen negaation kautta tai rikastuttavat kerrontaa sisällyttäessään itseensä viittauksen hypoteettisiin tai toteutumatta jääviin kehityslinjoihin. Oleellista on, että kerrottaessa jostain, mitä ei ollut tai mitä ei tapahtunut, voidaan siihen ymmärtää implisiittisesti sisältyvän oletus, että näin olisi pitänyt olla tai tapahtua. (Karttunen 2008: 419–420, 425, 431.)

Peterin kieltämässä kättelyssä ei pitäisi olla mitään kiellettyä, joten kenties sen kieltäminen paljastaakin jotain kertojan omasta asennoitumisesta kyseisiin tilanteisiin ja kosketuskieltoon. Ehkä todellakin on ollut niin, ettei sisaruksilla ole etenkään aikuisiällä ollut tapana koskea toisiinsa, millään tavalla. Tämän esille tuominen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että näin olisi todella pitänyt tai ollut toivottavaa olla. Enemmän tähän sisältyy epäsuora viittaus jälleen siihen, kuinka kertoja olisi toivonut ja halunnut olleen, että heidän suhteessaan olisi ollut enemmän fyysistä ja jopa intiimiä läheisyyttä ja että kertoja olisi selvemmin voinut, niin fyysisesti kuin henkisesti, hallita siskoaan. Insestiseen suhteeseen voisi viitata myös se, kuinka kertoja romaanin alussa kertoo käsiensä tunteen ”karheilta ja likaisilta” hänen joutuessaan koskettamaan siskonsa ihoa. Toisin sanoen kertoja olisi (jo aiemmin) ikään kuin ”liannut” kätensä koskettamaan siskoaan väärällä ja kielletyllä tavalla. Käsien likaisuus ja myöhemmin kosketuksen kieltäminen kokonaan implikoisi tästä perspektiivistä sitä, että kertoja nyt myöhemmin katuu sitä, mitä heidän välillään on ollut.

Esseessään ”Tabu ja tunteiden ambivalenssi” (”Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen”, 1913) Sigmund Freud kirjoittaa kosketuksen olevan ”aina ensimmäinen askel silloin kun pyritään saamaan valta toiseen ihmiseen, kun yritetään alistaa joku ihminen tai jokin asia palvelemaan omia tarkoituksiperiä” (Freud 1989: 52). Kieltämällä suoran kosketuksen kertoja voi siis väittää tyytyneensä osaansa pikkuveljenä, osaan, jossa isosisko saa olla hallitseva osapuoli¹³³ ja hän puolestaan on valmis tekemään mitä tahansa siskonsa vuoksi (MFPP: 91–92). Freudilaisessa psykoanalyysissä kieltäminen ja torjunta liittyvät kiinteästi toisiinsa. ”Kieltäminen” (”Die Verneinung”, 1925) -esseessä Freud esittää, että ”[k]ieltämisen avulla voidaan päästä perille torjutusta aineksesta [ja] oikeastaan kieltäminen on jo torjunnan horjuttamista mutta ei tietenkään torjutun aineksen hyväksymistä.” Yhtäältä kieltämisen ensisijainen funktio on estää torjutun aineksen pääsy tietoisuuteen ja mahdollistaa asian käsittely älyllisellä tasolla mutta toisaalta se, että torjuttu asia tai mielle ylipäänsä voidaan kieltää, nimenomaan mahdollistaa sen pääsyn tietoisuuteen. (Freud 2005a: 183–184.)

Freudin esseessään tarjoamaa esimerkkiä mukailtaen *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin Peterin lähes itsepintainen oman ja siskon välisen (fyysisen) etäisyyden painottaminen voitaisiin lukea esimerkiksi seuraavasti: ”Meil-

¹³³ Freud (2010: 214) on kirjoittanut, kuinka sisarusuhteen hallitseva osapuoli on aina sisaruksista vanhin. Esikoinen ”on aikansa ollut ainokainen” ja saanut näin ollen vanhempiansa jakamattoman huomion; jokainen uusi tulokas on vihollinen, jonka kanssa kilpaillaan vanhempien huomiosta.

lä ei ole ollut tapana koskettaa toisiamme. Ei se voi olla mahdollista, eihän se muutoin olisi juolahtanut mieleeni.” Mutta mahdollisesti juuri näin onkin ollut. Sisimmäinen toive tai suoranainen halu ilmenee siis sen negaation kautta. (Ks. Freud 2005a: 183.)

”Tabussa ja tunteiden ambivalenssissa” Freud ei kuitenkaan tarkoita kosketuksella yksinomaan fyysistä, ruumiillista kosketusta, vaan kaikkea ”mitä vertauskuvallisesti tarkoitetaan sanonnalla ’joutua kosketuksiin jonkin kanssa’”. Kosketuskiellon, joka Freudin mukaan on tabun ydinkielto, piiriin kuuluu ”[k]aikki mikä johtaa yksilön ajatuksen kiellettyyn asiaan, kaikki mikä saa ajatukset koskettamaan sitä, on yhtä kiellettyä kuin välitön ruumiillinen kosketus”. (Freud 1989: 45.) Sandströmin kertoja kieltää nimenomaan fyysisen kosketuksen, ei lapsuutensa ja nuoruutensa likimain perverssiä taipumusta seurata ja vakoilla siskoaan. Päinvastoin, useasta samankaltaisesta tilanteesta kertominen nimenomaan korostaa tätä taipumusta. Hän ei myöskään kiellä sitä, etteikö sisko myös olisi, ainakin olisi ollut, miellyttävä katsella: ”Hon var ingen ful kvinna, tvärtom hade hon speciellt i sin ungdom uppfattas som attraktiv, hon var lång och hade hållning, hennes hår var ljus och tjockt och lockigt” (MFPF: 11).

Kosketus tai koskettaminen voidaan ymmärtää myös abstraktimmin siskoa koskevana fantasioina tai vaihtoehtoisina kertomuksina siskon tekemisistä siten kuin kertoja olisi mielessään halunnut siskonsa toimivan. Likaiset kädet siskon iholla näyttäytyy yhtä lailla vertauskuvallisena kuin kertojan lapsuudessa itselleen kuvittelema ylimääräinen yhdestoista sormi. Siinä missä lapsena ja nuorena kuviteltu sormi on mahdollistanut asiat, joita Peter ei ole voinut tai saanut tehdä (koskivat nämä asiat siskoa tai eivät), käsien likaisuus on nimenomaan siskoon kohdistuneiden ajatusten likaisuutta. Yhdessä itsepintaisen kosketuskiellon kanssa se, kuinka voimallisena ja ahdistavanakin kertoja likaisuuden kokee, kielii siitä kuinka aikuinen kertoja kertomuksen nykyhetkessä vallitsevassa tilanteessa, jossa sisko ja veli ovat riippuvaisia toinen toisistaan, ”[d]et var bara hon och jag nu, vi var hänvisade till varandra, som två barn, en flicka och en pojke” (MFPF: 7), todella kokee sen, millainen heidän suhteensa on joskus ollut.

Kertojan naissuhteet, kosketuksen kieltäminen sekä esittämäni ajatukset siskosta tabuna ja siihen liittyvästä kosketuskiellosta valottavat osaltaan kertojan (epä)luotettavuuden arviointiinkin vaikuttavia piirteitä. Kaikki ne viittaavat omalla tavallaan kertojan kyseenalaiseen tapaan tulkita ja arvioida tapahtumia, muita henkilöahmoja ja myös omaa käyttäytymistä sekä sitä, mikä merkitys näillä kaikilla kokonaisuuden kannalta on. Samalla ne puhuvat myös sen puolesta, kuinka ristiriitainen hahmo kertoja on. Hän pui väkivaltaisuuttaan, mahdollista alkoholismiaan ja suhdetta siskoonsa paikoin yhtäältä hyvinkin tyynesti, aivan kuin ne olisivat itsestään selviä ja verrattain merkityksettömiä asioita, toisaalta hän analysoi näitä asioita ladaten niihin huomattavaa painoarvoa ja ennen kaikkea hän kykenee analysoimaan omaa toimintaansa nähden mahdolliset siihen liittyvät epäkohdat. Toisin sanoen, hänen tekemisensä, ajatuksensa

ja kertomansa vaikuttaisi olevan ristiriidassa keskenään, mikä on, kuten todettu, yksi Nünningin erittelemistä ilmeisistä epäluotettavuuden osoittimista.

Sandström-analyysieni lopuksi poikkeen hieman luvun aiheesta ja otan käsittelyyn romaanin läpäisevään käsikirjoitus-motiivin. Täydellisesti harhapoluille en kuitenkaan ajaudu, sillä tässäkin yhteydessä yksi oleellisista tekijöistä on juurikin kertojan väkivaltaiset naissuhteet.

7.1.2 Romaani käsikirjoituksena

Sandströmin romaanin otsikko, *Manuskript för pornografiska filmer*, herättää kysymyksiä. Otsikon voi yhtäältä katsoa viittavaan henkilökertojan työtehtävään mutta toisaalta kyseinen juonne jää loppupeleissä varsin ohueksi, joten tutkijana haluan löytää otsikolle tulkinnallisesti ja temaattisesti mielenkiintoisempia perusteita. Tarkoitukseni on seuraavassa hahmottaa sitä, voidaanko *Manuskript för pornografiska filmer* itsessään ymmärtää kirjaimellisesti omanlaisenaan pornoelokuvan tai -elokuvien käsikirjoituksena tai vähintäänkin niiden aihiona, ja jos voidaan, miten.

Yleisesti ottaen käsikirjoituksen idea on mahdollista ymmärtää kahdella tavalla: käsikirjoitus joko kuvaa todellisuutta tai toimii performatiivisesti tuottaen sitä. Verrattain yksinkertaistaen nämä molemmat ajatukset voidaan lukea myös Sandströmin romaanista, yhdestä ja samasta jaksosta, jota olen lyhyesti sivunnut jo edellä. Kyseisessä jaksossa kertoja kertoo kirjoittamastaan ja sittemmin julkaistusta käsikirjoituksesta, joka on saanut nimen ”Från far till dotter”, sekä sen seurauksista. Kirjassaan kertoja luo, omien kokemustensa pohjalta, idyllisen ja ideaalin kuvan isän ja pienen lapsen suhteesta, keskinäisestä vuorovaikutuksesta ja niiden kehittymisestä. Kirjan lukeneet ovat oletaneet, että siinä kerrottu pitää paikkansa, mutta ”oli niin paljon, mitä he eivät tienneet” (MFPP: 22).

Arkipäiväiset tilanteet ovat muodostaneet verrattain todenmukaisen kehysten ja tässä mielessä kertojan käsikirjoitus, tai kirja, on kuvannut todellisuutta. Näiden kehysten sisälle mahtuu kuitenkin asioita, jotka on jätetty kertomatta: riittämättömästi itsehillinnästä siihen, että tytön hoitaminen on vaikuttanut olleen lähinnä välttämätön pakko eikä kertoja ole tuntenut ”mitään aitoa missään tilanteessa” (MFPP: 20). Voidaan sanoa, että kertoja on joissain määrin kaunistellut asioita ja näin tekemällä luonut eräänlaisen vaihtoehtoisen todellisuuden, joka ei siis paljon eroa siitä, mitä todella on ollut, mutta vähäinenskin eroavuus on oleellinen. Tämä teoksessa annettu kuva heijastelee kertojan omaa oletusta siitä, kuinka asioiden olisi kuulunut olla, kuinka hänen olisi pitänyt tuntea. Nyt ajatukset ja tunteet, joita hän ”maalaili käsikirjoituksen sivuilla” ovat olleet lähinnä ”skisser av den verklighet som jag antog borde finnas runtom mig i den situation där jag just då befann mig” (MFPP: 20). Tämä versio todellisuudesta on kuitenkin saanut asioita tapahtumaan. Kirjan myötä kertoja on saanut leiman ”uuden miehisyyden” guruna, hänestä tulee ”asiantuntija” siinä mitä tulee isän ja lapsen suhteeseen. Paljastavaa kuitenkin on, että kertoja itse tiedostaa sen, kuinka paljon käsikirjoitus on etäännytynyt todellisuudesta,

mutta samalla hän on itse uskonut, että hänestä voisi muuttaa itseään, omaksumaan ja toteuttamaan roolin, jonka hän teoksessa on itselleen kirjoittanut.

Mutta entä Sandströmin romaanissa kerrottu tarina kokonaisuutena omanlaisenaan käsikirjoituksena sitten? Tämän ja oikeastaan koko romaanin tematiikan kannalta merkillepantavaa on, kuinka kertoja heti romaanin alussa luonnehtii siskonsa taloa ”kulissiksi, joka ei peitä mitään” (MFPP: 31). Verrattain paljastavaa, etenkin mitä tulee kertojan ja siskon suhteeseen, on myös se, kuinka kertoja on olettanut sisarusten yhdessä ololla olevan positiivinen vaikutus pornokäsikirjoitusten tekemiseen: ”Jag hade tänkt mig att systers och min samvaro **skulle verka stimulerande** på det jag hade att göra, att det **skulle uppstå en laddning** som jag kunde ta tillvara i det Österblomska projektet” (MFPP: 276). Käsikirjoitukset tilannut Österblom on asettanut tiettyjä vaatimuksia käsikirjoitusten suhteen, kertoja ei saa syyttää minkälaista tusinapornoa tahansa: ”Det här är rumsrena grejor, [--] sånt som säljs över disk, givetvis i specialaffärerna, men ändå. I den softare genren, inget blod alltså, och inga djur. Men känslomässiga intrigen får givetvis vara hardcore.” (MFPP: 67.) Mielenkiintoista on, että Österblom itse käyttää eläinmaailmaan assosioivaa metaforaa vaatiessaan kertojalta ”sisäsiistejä juttuja”.

Yhtä kaikki, romaanissa ei välttyä sen paremmin vereltä kuin eläimiltäkään, sillä, kuten jo aiemmissa yhteyksissä olen tuonut ilmi, kertoja on nimenyt naisystävänsä eri eläinlajien mukaan ja varsin ilmeistä on, että jokaiseen, tai lähes jokaiseen, suhteeseen on sisältynyt myös väkivaltaa jollain tasolla. Niimeämällä naisystävänsä uudelleen hän on periaatteessa myös roolittanut heidät. Yhtä lailla hän on roolittanut myös itsensä korostaessaan kertomuksen lopulla sitä, kuinka on aina ollut jonkun muun: ”Jag har alltid varit nåns. Varit nåns barn, syskon, kamrat, älskare, man. Nåns förälder. Nåns pappa.” (MFPP: 307.) Hänen tehtävänsä on ollut täyttää ne odotukset, jotka häneen on kussakin roolissa kohdistettu – ja tässä(kään) hän ei ole onnistunut, etenkin silloin, kun hänellä on ollut useita rooleja samanaikaisesti. Vaikka roolit ovat tavallisesti olleet ristiriidassa keskenään, kertoja on määritellyt itsensä näiden roolien ja muiden henkilöahmojen kautta, ollut niistä ja heistä riippuvainen; itsessään hän ei ole ollut mitään.

Takaisin naiseen. Kertomuksen kokonaisuuden kannalta näiden kertojan erinäisten naisystävien osuus on ollut käytännössä merkityksetön; he eivät esiinny kuin mainintana yhdessä kohdassa (MFPP: 91). Poikkeuksen tekevät kertojan entinen puoliso Seepira, Orava, jonka pojan isä kertoja on, sekä Varis, jota ei tosin mainita kuin pariin otteeseen. Seepira voidaan nähdä kertojan yrityksenä ”normalisoitua” ja vakiintua, mistä ei kuitenkaan tule mitään; päinvastoin, kertoja on erotettu ex-vaimostaan ja tyttäristään erinäisten lähestymiskieltojen nojalla. Kaksi muuta naista taas, kun asiaa katsotaan tässä yhteydessä oleellisen kertojan ja tämän siskon suhteen näkökulmasta, ovat ”elävöittäneet” tätä suhdetta, aivan kuten siskon kissat kertomuksen nykyhetkessä elävöittävät siskon kodin elämää.

Oravaan kertojalla on ollut ”lyhyt ja poikkeuksellisen epäonnistunut suhde” (MFPP: 93). Kertojan järjestämällä yhteispäivällisillä, joihin hänen lisäkseen osallistuivat juuri Orava ja sisko, sisko alkaa hiillostaa Oravaa tämän seksuaalisesta suuntautumisesta ja osuu oikeaan, nainen on lesbo. Kertoja ei pysty hillitsemään verrattain helposti periksi antanutta siskoaan. Myöhemmin hän pohtii naisten reaktioita, jotka hämmästyttävät häntä:

Jag var förvånad av två orsaker, dels för att syster gav upp så lätt, jag hade väntat mig att hon skulle kasta sig över Ekorre och tugga henne sönder och samman, dels var jag förvånad över att Ekorre tycktes behärska förmågan att slinka undan helt enkelt, jag hade väntat mig att hon skulle ställa sig till förfogande som måltavla, att hon inte kunde annat.
(MFPP: 99.)

Tässä kertoja projisoi omat fantasiansa naisiin: mielikuvissaan ja odotuksissaan hän laittaa heidät toimimaan niin kuin itse olisi vastaavassa tilanteessa toiminut – tai halunnut toimia. Hänen oletuksensa Oravan omaksumasta uhrin roolista kuvastaa pikemminkin hänen omaa tuntemusta itsestään – kertojahan useassa yhteydessä nostaa esille yhtäältä oman osansa ”uhrina”, toisaalta valmiutensa uhrautua, ennen kaikkea siskonsa tähden. Kertoja on myös toivonut tappelua, kenties olisi ollut valmis itsekin ryhtymään siihen tai ainakin olleensa syynä siihen – mitä muita syitä siskolla olisi ollut repiä Orava kappaleiksi? Toistaiseksi kertoja tukahduttaa halunsa mutta myöhemmin, sisarusten erottua Oravasta, hän hakkaa siskonsa keskellä katua, näennäisesti ilman mitään syytä ja kenenkään puuttumatta. Tämä tilanne voidaan myös nähdä aihiona yhdelle kertojan suunnittelemissa elokuva-aiheista: ”Jag har försökt med ett utkast om lapplisan, [--]. Jag kan inte se annat än batonger framför mig, poliser och batonger. Gestalterna får inte till det, en vanlig felparkering urartar i misshandel, en kropp som ligger på marken, fötter som går över kroppen på marken.” (MFPP: 269.)

Naista, jota kertoja kutsuu Varikseksi, Peter luonnehtii edelleen jotakuinkin ”kostonhimoiseksi lehmäksi”¹³⁴. Hän on kyllästynyt tähän ”leikkimisestä” pitäneeseen naiseen melko nopeasti, mutta muistoksi tästä jäivät käsiraudat. Etenkään tässä kontekstissa, ole mikään viaton esine. Ensinnäkin ne ovat varsin ilmeinen viittaus DBSM-seksiin. Toiseksi kyseessä ovat samaiset käsiraudat, joilla kertoja kertomuksen alussa uhkailee siskoaan ja joilla hän kertomuksen lopussa kytkee itsensä lämpöpatteriin. Vaikka Variksen ja kertojan suhde on niin ikään ollut ilmeisen lyhyt, tämän suhteen muistot heijastuvat kuitenkin oleellisella tavalla kertojan ja siskon nykysuhteeseen ja vaikuttavat siihen, millaisia käännteitä se saa, miten heidän valta-asemansa suhteessa toisiinsa muuttuvat. Vielä kertomuksen alussa kertoja hallitsee tilannetta ja saa siskonsa toimimaan niin kuin haluaa, toisin sanoen kuuntelemaan Naukkarisen kanssa käytyjä keskusteluja. Romaanin lopussa hän puolestaan jättäytyy täydellisesti siskonsa armoille kytkiessään itsensä lämpöpatteriin ja heittäessään avaimen itsensä

¹³⁴ ”En hämndlysten satmara” (MFPP: 87). *Satmara* eli *satkärring* on sananmukaisesti suomennettuna ’epämiellyttävä nainen’. Englanniksi se kääntyy merkityksessä ’bitch’ tai ’cow’, joten, kertojan eläimellinen nimeämisperiaate huomioon ottaen, katson ”lehmän” olevan verrattain osuva käännös.

ulottumattomiin – sisko nukkuu sohvalla eikä kertojalla ole varmuutta siitä, että hän varmasti herää.

Kaikkien Sandströmin romaanissa esiintyvien naisten joukosta sisko erotetaan paitsi keskeisyydellään, myös siksi, että hän on ainoa hahmo, jota ei nimetä ja johon ei ole liitetty mitään epiteettiä (toisin kuin esimerkiksi tyttäriin, joita kertoja tavallisimmin kutsuu vanhemmaksi tytöksi ja pikkutytöksi). Pitäen samalla mielessä Österblomin vaatimukset on oleellista, että anonyymiydestään huolimatta – tai kenties juuri sen takia – sisko on romaanin ainoa millään tasolla erotsoitu hahmo, tämä ilmenee ennen kaikkea jaksoissa, jotka kertoja on kohdistanut siskolleen. Jokseenkin ristiriitaisena voidaan toki pitää sitä, että samalla sisko on se henkilöahmo, joka kaikkein karvaimmin on saanut tuta kertojan väkivaltaisuuden, oli se sitten fyysistä tai henkistä väkivaltaa. Veri näissä tilanteissa ei kuitenkaan tavallisesti ole lentänyt, ainakaan siitä ei kerrota. Kertomuksen nykyhetkessä kertoja nimenomaan yrittää välttää satuttamasta siskoaan niin, että verta vuotaisi. Useaan otteeseen hän kuitenkin pohtii, miten *voisi "koetella"* – mikä voitaneen ymmärtää: tavalla tai toisella satuttaa siskoaan. Nämä suunnitelmat ovat kuitenkin lähinnä spekulatioita (mikä palautuu oleelliseen romaanin kerronnan ominaispiirteeseen). Kerran, romaanin loppupuolella, kertoja on jo testaamassa, kuinka todellisia sähköyliherkän siskon oireet ovat, mutta sitä, miten pitkälle hän tuolloin menee, ei kerrota. Lisäksi omanlaisekseen koetteluksi voidaan laskea myös se, kuinka kertoja pakottaa siskonsa kuuntelemaan terapiakeskustelujaan. Veren vuodattamisesta, tai vuodattamattomuudesta, poikkeuksen tekee ensimmäinen kerta, kun kertoja *"pahoinpiteli"* siskonsa; hän oli tuolloin 5-vuotias ja tietämättä mitä oli tekemässä, hakkasi 9-vuotiasta siskoaan puulevyllä niin, että tämä alkoi vuotaa verta ja oli viettävä sairaalaan tikattavaksi; kertoja muistaa yksinomaan veren näkemisen nostattaman kiihtymyksen ja kiukun, jotka saivat hänet hakkaamaan siskoaan entistä kovempaa (MFPP: 125).

Keskityttäessä etenkin Peterin ja isosiskon suhteeseen, kertomusta, joka Sandströmin romaanissa kerrotaan, on mahdollista eritellä Österblomin määrittämien kriteerien kautta. Ensinnä elokuvien juonen tulee tavalla tai toisella olla tunteita herättävä (*"den känslömässiga intrigen"*), mitä kertojan ja isosiskon suhde kaikkine vuosien saatossa saamine käännteineen epäilemättä on, ainakin mitä kertojaan itseensä tulee. Juuri hänhän vaikuttaa kokeneen suhteen, siinä tapahtuneet muutokset ja omat tunteensa varsin voimakkaina. Kovinkaan tarkasti sitä, miten sisko on suhteen kokenut, on vaikea sanoa, mutta selvää on, ettei hänenkään asenteensa sitä kohtaan ole ollut täysin neutraali, eikä heidän suhteensa hänenkään perspektiivistään ole ollut normaalein mahdollinen sisarusuhde. Toiseksi tämän juonen tulee *"tietenkin olla hardcorea"*. Tällaiseksi sisarusten suhteen *"juoni"* voidaan lukea, kun muistetaan siihen sisältyvä sekä henkinen että ennen muuta fyysinen väkivalta ja inestinen juonne. Tämä, tai edes sen mahdollisuus, oli se ilmaistu kuinka hienovaraisesti tahansa, tuskin jättää ketään kylmäksi. Kolmanneksi käsikirjoituksia tehtäessä on otettava huomioon *"älykkäät kuluttajat"* (*"intelligenta konsumenter"*; MFPP: 64). Tässä

tapauksessa älykkäitä kuluttajia ovat lukijat, joita kehoitetaan ja yllytetään lukemaan kertojan ja tämän isosiskon suhteeseen liittyvät suoraan sanomattomat ja aukikirjoittamattomat juonteet esiin. Lisäksi kompleksisuudessaan romaani kokonaisuudessaan haastaa lukijan.

Yhdessä suhteessa kertomus, joka Sandströmin romaanissa kerrotaan, kuitenkin poikkeaa siitä käsityksestä, joka kertojalla pornofilmeistä on ja joka tätä kautta myös etualaistuu romaanissa. Muistellessaan isänsä verrattain merkityksetöntä ja kertojalle mitäänsanomattomaa maisemapostikorttien kokoelmaa Peter näet vetää niistä analogian juurikin pornoelokuvaan: ”På samma sätt är inte heller en pornografisk film speciellt laddad, snarare är den uttryck för en typ av tristess” (MFPF: 141). Ymmärrettynä käsikirjoituksena kertojan ja siskon suhde ei missään tapauksessa ole tällainen, vaikka tunnelmaa siskon kotona luonnehtiikin tietty ankeus ja synkkyys, ja näin ollen kertojan käsikirjoituksen kirjoittajana voidaan sanoa luoneen jotain uudenlaista pornon kaltaisesta verrattain kuluneesta ja kliseisestä genrestä, mitä hän tosin vielä romaanin alkupuolella on epäillyt (MFPF: 64). Österblomin mukaan elokuvien tavoitteena on myös tuottaa mielihyvää ja tyydytystä, mutta on jokseenkin kyseenalaista, että kertomus täyttäisi tämän vaateen. Ainakaan kertojan näkökulmasta näin ei suoranaisesti ole, ellei kyseessä ole masokistinen, itseään kiusaava, persoonallisuus.

7.2 Mitä tapahtuu, jos ”aina” tapahtuu samalla tavalla?

7.2.1 Toiston mahdollisuus ja mahdottomuus

Joitain lyhyitä mainintoja lukuunottamatta en ole toistaiseksi juurikaan käsitellyt Knud Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanin. Etenkin edellisessä luvussa Romerin teos olisi ollut varsin relevantti tarkastelunkohde, sillä keskittyessään merkittävältä osin myös muiden henkilöiden elämäntarinoihin, *Den som blinker er bange for døden* rinnastuu Gaute Heivollin pyromaani-kertomukseen. Selvitän tuonnempana, miksi en näin tehnyt. Kuitenkin, kun vielä tässä vaiheessa on mahdollista, katson aiheelliseksi käsitellä romaania yksityiskohtaisemmin. Erityisesti haluan pureutua tarkemmin yhteen romaanin kerrontaa hallitsevaan piirteeseen, toistoon ja iteratiivisuuteen. Iteratiivi liittyy elimellisesti Genetten toistoteoriaan ja toisto puolestaan kertomuksen aikaan, kerronnan aikaan ja niiden suhteeseen. Tätä suhdetta voidaan Genetten mukaan jäsentää kolmella tapaa: kiinnittämällä huomio järjestykseen, duratioon tai frekvenssiin. Tässä yhteydessä mielenkiintoni kohdistuu nimenomaan viimeksi mainittuun.

Frekvenssi on Genetten termi sille, kuinka monta kertaa yksittäisestä tapahtumasta tekstissä kerrotaan. Kerran tapahtuneesta voidaan kertoa kerran, kahdesti tai aivan niin monta kertaa kuin puhuja haluaa tai katsoo tarpeelliseksi. Periaatteessa luonnollisessa kielessä ja kerronnassa mahdollisuus toistoon on aina läsnäoleva mahdollisuus ja yhtäältä sekä kielenkäyttö että kielenoppiminen perustuu pitkälti nimenomaan toistolle; on esimerkiksi vaikeaa, ellei jopa

mahdotonta, sanoa jotain, joka tarkoittaisi jotain mutta jota ei olisi jo sanottu. Kuitenkin jo pelkkä ajatus identtisestä kirjallisesta toistosta on yksinomaan mentaalinen konstruktio, pelkistävä ja yleistävä abstraktio. Vaikka sama asia on periaatteessa mahdollista kertoa yhä uudestaan täsmälleen samoin sanoin, esimerkiksi toistettava lause tai sana ei kuitenkaan koskaan ole samanlainen, ei vaikka se esimerkiksi seuraavassa sitaatissa Malte Perssonin *Livet på den här planeten* -romaanista (2002) saattaa siltä vaikuttaa: "(Hamlet: 'Words, words, words.' Elvis: 'Girls, girls, girls.' The Beatles: 'Yeah, yeah, yeah.' Jesaja: 'Helig, helig, helig.')" (Persson 2002: 128.) Konteksti ja sen kautta määrittyvät piirteet erottavat ja spesifioivat toistettavat sanat toisistaan tai lauseen muista sanasta sanaan samanlaisista lauseista jopa silloin, kun samaa lausetta tai sanaa toistetaan peräperää. (Genette 1980: 113–114.) Persson-esimerkissäni vaikkapa Hamlet-sitaatin kolmas "words" poikkeaa kahdesta sitä edeltävästä siinä, että kyseinen sana ei enää sen jälkeen toistu; ensimmäinen puolestaan siinä, ettei kyseinen sama sana edellä sitä.

Tästä näkökulmasta toisto, ilman minkäänlaisia variaatioita, on jo lähtökohtaisesti mahdotonta. Ja jos mahdoton on kutakuinkin synonyymi epäluonnolliselle, kuten Alberilla, toiston (kaunokirjallisuudessa) pitäisi itsestään selvästi lukeutua epäluonnollisen narratologian intresseihin. Alber on kyllä eritellyt erilaisia postmoderneissa kertomuksissa esiintyviä epäluonnollisia tempo-raalisuuksia sekä ajanesityksiä, jotka ovat ominaisia fantasian ja tieteiskirjallisuuden kaltaisille genreille, mutta ei realistiselle kirjallisuudelle alberilaisessa mielessä. Näitä ovat muun muassa kronomontaasi, käännteinen kausaalisuus, ajan paikallinen nopeuttaminen tai hidastaminen sekä retrogressiivinen tempo-raalisuus. (Ks. Alber 2012.) Toisto ei näiden epäluonnollisten ajanesitysten joukkoon kuulu, koska toisto näyttyy lähtökohtaisesti "luonnollisena". Näin ollen ei sen enempää Alber kuin kukaan muukaan epäluonnollisen narratologian johtoteoreetikoista ole ottanut huomioon edellä mainitsemaani Genetten toistoteoriaan liittyvää aspektia. He ovat kiinnittäneet huomiota yksinomaan yhteen Genetten erittelemistä frekvenssin muodoista, mainittuun iteratiiviin ja yhteen sen lajeista, niin sanottuun pseudoiteratiiviin. Tähän myös oma mielenkiintoni tässä luvussa kohdistuu, ensin iteratiivin ja pseudoiteratiivin roolin Romerin romaanissa, sen jälkeen siihen, mitä tällainen kerronnan piirre ja sen dominoivuus kerronnassa kertoo kertojan ja kertomuksen luotettavuudesta.

Jos jätetään asian turha problematisointi ja ajatellaan sitä yksinkertaisesti, toisto kertomuksissa ja kerronnassa todellakin on periaatteessa aina mahdollista. Genetten mukaan kerronta on kuitenkin tavallisimmin *singulatiivista*, toisin sanoen tapahtumista kerrotaan juuri niin monta kertaa kuin ne ovat tapahtuneet: kerran tapahtuneesta kerran, kymmenen kertaa tapahtuneesta kymmenen kertaa, kustakin tapahtumakerrasta erikseen. Genette havainnollistaa tätä pseudomatematisella kaavalla $1N/1S$ tai nN/nS , jossa N viittaa siihen, kuinka monta kertaa kerrotaan, S kerrottujen tapahtumien määrään. Kerronta voi olla myös *repetiivistä*, eli kerran tapahtuneesta voidaan kertoa monta kertaa ($nN/1S$), kerronnan tasolla kyse on siis suoranaisesta toistosta. (Genette 1980: 114–116.)

Sivuhuomautuksena en voi tässä yhteydessä olla mainitsematta Brian Richardsonin analyysissaan TaraShea Nesbitin *me*-muodossa kerrotusta romaanista *The Wives of Los Alamos* (2014) tekemää havaintoa. Nesbitin romaanissa monikon ensimmäisen persoonan pronomina *me* käytetään todella itsepintaisella tavalla. Tämä johtaa Richardsonin mukaan äärimmäisen epätavallisiin muotoiluihin ja vaikutelmiin, kuten epäluonnollisen monikolliseen kuvaukseen yhdestä ainoasta tapahtumasta. (Richardson 2015b: 208.) Vaikka kerronnan pronominalinnon synnyttämä vaikutelma ei tietenkään suoranaisesti liity singulatiiviin ja iteratiiviin, tämänkaltainen huomio on relevantti sikäli, että näiden muotojen suhde voi todellakin näyttäytyä varsin häilyvänä. Kummasta esimerkiksi seuraavassa *Den som blinker er bange for døden* -katkelmassa on kyse?

Harro Schulze-Boysen stillede sig op på rampen og kiggede fuld af foragt på vidnerne – og så blev det sorte forhæng hevet for. Manden med silkehatten trådte ud af cellen – for et øjeblik så man kroppen spjætte – og forhænget faldt igen bag ved bødlen. Han trådte frem foran statsadvokaten og erklærede: "Das Urteil ist vollstreckt" og løftede armen til Hitlerhilsen.

Som på et stikord åbnede døren sig til hallen, og mellem to fangevogtere kom den næste ind: "Sie sind Arvid Harnack?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind John Graudenz?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind Kurt Schumacher?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind Hans Coppi?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind Kurt Schulze?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind Herbert Gollnow?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind Elisabeth Schumacher?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" – "Sie sind Libertas Schulze-Boysen?" – "Jawohl" – "Das Urteil ist vollstreckt" [.] (DBBD: 141.)¹³⁵

Periaatteessa esimerkissä on kyse singulatiivista: jokaisesta yksittäisestä teloituksesta kerrotaan erikseen. Mutta käytännössä konkreettinen teko, josta kerrotaan, on joka kerta sama, siis luonteeltaan repetiivinen, jos asia näin halutaan nähdä.

Yllä siteeraamani jakso on osa romaanin kertojan saksalaisen äidin muisteluja tämän natsivastaisessa liikkeessä toimineen kihlatun kuolemasta, joka on yksi äidin elämän katkerista ja traumaattisista tapahtumista. Irene Kacandes on esittänyt, kuinka tekstissä voidaan erilaisin kerronnallisoin keinoin jäljitellä erilaisia traumaattisia kokemuksia. Esimerkiksi juuri toisto voi toimia satunnaisesti mieleen nousevien muistikuvien ja takaumien tekstuaalisena vastineena. (Kacandes 2001: 111.) Romerin teoksessa äidin menneisyyden menetyksiin ja traumoihin peilautuvat erityisesti toistuvat pikkusikarit ja vodkapaukut, jotka il-

¹³⁵ "Korokkeelle asetuttuaan Harro Schulze-Boysen loi halveksivan katseen todistajiin, sitten vedettiin musta verho eteen. Seuraavassa silmänräpäyksessä silinteripäinen pyöveli astui sen takaa, sätkivä ruumis näkyi vilaukselta verhon raosta. Pyöveli palasi syyttäjän eteen. 'Das Urteil ist vollstreckt', hän ilmoitti ja kohotti oikean kätensä natsitervehdykseen. / Ovi avautui kuin iskurepliikistä näyttämöllä, ja kaksi vanginvartijaa toi halliin seuraavan teloitettavan. 'Sie sind Arvid Harnack?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind John Graudenz?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind Kurt Schumacher?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind Hans Coppi?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind Kurt Schulze?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind Herbert Gollnow?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind Elisabeth Schumacher?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.' – 'Sie sind Libertas Schulze-Boysen?' – 'Jawohl' – 'Das Urteil ist vollstreckt.'" (Romer 2008: 132–133.)

menevät myös seuraavissa, edellä siteeraamaani teloituskohdaukseen liittyvissä jaksoissa:

De slagtede ham, sagde mor, Horst Heilmann, hendes Horstchen, han blev henrettet og hængt i en kødkrog. Hendes stemme gjorde ondt og tillørte en anden kvinde. Hun boede inde i mor og var død for længst. Jag var bange for hende og gemte mig på værelset, når hun kom frem, og hendes øjne blev kolde og fjerne og kiggede på mig fra den anden side af graven.

Mor drak for at holde det nede og gjode det bare værre. Hver gang hun tømte en vodkaflaske, sagde hun "vollstreckt", og det var en grå vinter dag i december 1942. (DBBD: 135.)¹³⁶

[H]un tømte vodkaflasken og nåede bunden og tænkte på Horstchen, "das Urteil ist vollstreckt". Det var en smerte i hendes stemme, som var skinger og skarp, og den skar sig ud af hendes ansigt og stak mig i hjertet - hun stirrede på mig - og jeg var ved at gå til af skræk og vidste ikke, hvem hun var. (DBBD: 141.)¹³⁷

Pitkälle vietytä singulatiivinen kerronta (esimerkiksi kymmenen kertaa kymmenen kertaa tapahtuneesta asiasta kertominen) ei ole tiiviiseen ja ekonomiseen ilmaisuun pyrkivän kerronnan, eikä luonnollisen kielenkäytön, kannalta ideaali vaihtoehto. Kolmas Genetten erittelemä frekvenssin muoto onkin *iteratiivi*: siitä, mitä tapahtui monta kertaa, kerrotaan vain yhden ainoan kerran – tai paremmin yhdellä kertaa (1N/nS). Samuli Hägg on huomauttanut, että iteratiivi on kertomuksen teorian ja kertovan fiktion perspektiivistä verrattain marginaalinen, joka saa Genetten *Discours du récit* -tutkimuksessa kenties suhteettoman suuren merkityksen ennen kaikkea siitä syystä, että sillä on merkittävä asema Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjassa (Hägg 2009: 66). Luonnollinen kieli ja kerronta perustuvat toistolle ja pyrkivät ekonomisuuteen: mitä enemmän, mitä tiiviimmin, mitä pelkistetympin – sen parempi. Myös Genetten iteratiivi palvelee tätä tarkoitusta. Iteratiivi on ekonominen ja verrattain luonnollinen keino ilmaista toiminnan ja tekemisen jatkuvuutta.¹³⁸

¹³⁶ "Ne teurastivat hänet", äiti sanoi. Horst Heilmann, äidin rakas Horstchen oli teloitettu lihakoukkuun. Äidin ääni raastoi korviani, se kuului toiselle naiselle, joka asui äidin sisällä ja oli kuollut kauan sitten. Minua kylmäsi niin että piilouduin huoneeseeni, kun haamu tunki esiin ja jäätii äidin silmät selvänäkijän silmiksi, jotka katsoivat minuun haudan takaa. / Äiti yritti hukuttaa haamua vodkaan, mutta siitä se vain vahvistui. 'Vollstreckt', hän sanoi aina juotuaan pullon tyhjäksi ja humahti silmänräpäyksessä keskelle harmaata talvipäivää [joulukuussa]1942." (Romer 2008: 127.)

¹³⁷ "Vodkapullo tyhjeni, hän ajatteli Hortscheria, "das Urteil ist vollstreckt". Tuska äänessä kirskui ja vihloi, se leikkautui kasvoista ja viilsi minua sydämeen. Äiti tuijotti minua, lamaanuun pelosta kun en tunnistanut häntä enää." (Romer 2008: 133.)

¹³⁸ Vaikka iteratiivin käsite onkin kertomuksen teoriassa hyvintunnettu käsite, Genetten klassiseen määritelmään ei, kenties hieman yllättäen, juuri ole kajottu. Radikaaleimman (ja kenties ainoan) uudelleenteoretisoinnin on esittänyt Danièle Chatelain teoksessaan *Perceiving and Telling. A Study of Iterative Discourse* (1998). Chatelain kritisoi Genetten iteratiiviteoriaa siitä, että se keskittyy toisteisuuteen yksinomaan tapahtumien ja toiminnan tasolla jättäen esimerkiksi kuvaukseen sisältyvän toiston kokonaan huomiotta. Chatelain nostaa keskeiseksi iteratiivisuutta määrittäväksi piirteeksi kertomuksen maailmassa toimivan kertojahahmon havaitsemisaktin ja pluraalisuuden kertojan diskurssissa. Kun kerrontaan tai kuvaukseen sisältyy monikollisia elementtejä, monikomuoto implikoi toisteisuuteen, joka palautuu nimenomaan kertojan tapaan havainnoida kertomuksensa maailmaa.

Genetten laaja metodinen essee perustuu, kuten hyvin tiedetään, kokonaisuudessaan Proustin romaanisarjan yksityiskohtaiseen analyysiin. Näin ollen, kun puhe on Genetten kyseisessä teoksessa esittelemästä toistoteoriasta, en voi tässä yhtedessä olla sivuuttamatta yhtä Karl Ove Knausgårdin *Min kamp* -sarjan mielenkiintoisimmista jaksoista. Knausgårdiahan on kansainvälisesti tituleerattu milloin Norjan (Hoby 2014), milloin koko Pohjolan Proustiksi ja verrattu tähän, kirjailija itse puolestaan on nimennyt Proustin teoksen yhdeksi tärkeimmistä kirjoistaan (*HS Kuukausiliite* 3.11.2014)¹³⁹.

Itse asiassa Knausgårdin romaanisarjan voi kokonaisuudessaan ymmärtää perustuvan toistolle rakenteellisessa mielessä. Useimmat niistä aiheista ja elämäntilanteista, joita sarjan eri osissa käsitellään, tulevat ainakin sivutuksi jo ensimmäisessä kirjassa. Henkilökohtaisesti näenkin juuri ensimmäisen kirjan (kuudennen ohella) koko sarjan merkittävimpänä osana, jossa kerrotaan kaikki oleellinen siitä, mistä *Min kampissa* on kyse, ja jota sarjan muut kirjat täydentävät ja motivoivat. Tosin, sarjan edetessä esiin nousee muitakin kohtia, jotka näyttävät omanlaisinaan ”tiivistelminä” *Min kampista*. Esimerkiksi kun kertoja kertoo aikanaan käymästään keskustelusta kollegansa Arven kanssa:

Men uansett, han fikk hele historien. Pappa som døde, det helvetet, debuten og alt som kom samtidig, og da jeg hadde fortalt det, bare fortsatte jeg. [--] Oppvekst, ungdomstid, det var ikke den ting jeg ikke var inom. Bare meg selv, ingenting annet. Jeg, jeg, jeg.
[--]
Plutselig kunne jeg si alt det jeg inntil da hadde holt inne i meg, og mer til [--]. Kanskje jeg tross alt var forfatter? Arve var det. Men jeg? Med all min vanlighet? Med mitt fotball- og underholdningsfilmliv?
(MK2: 181-182.)¹⁴⁰

Genetten toistoteorian kannalta kiintoisin ja maininnan arvoinen on kuitenkin romaanisarjan aloittava reilu sivun mittainen kuvaus kuolemasta, tarkemmin sanoen siitä, mitä ruumiissa tapahtuu sen jälkeen, kun sydän lakkaa sykkimästä. Etenkin ensimmäinen lause, ”For hjertet er livet enkelt: det slår så lenge det kan” (MK1: 7)¹⁴¹, on mieleenpainuva ja kyseessä on muutenkin kiehtovimpia ja hel-

¹³⁹ Vastaavasti monia muita pohjoismaisia omaelämäkerrallista kirjoittamista harjoittavia kirjailijoita verrataan nykyisin Knausgårdiin. Esimerkiksi kriitikko Jukka Koskelainen aloittaa arvionsa Sandströmin *Transparente Blanche* -romaanista: ”Karl Ove Knausgård on nostanut *Taisteluni*-romaanisarjallaan omaelämäkerrallisen fiktion kovaan arvoon. Nyt on hyvä hetki huomata, että meillä Suomessakin osataan.” Koskelainen säilyttää kasvonsa tekemällä myöhemmin oleellisen huomion. Sandströmin yksittäiset omaelämäkerrallisen kirjoittamisen sateenvarjon alle laskettavat teokset eivät kenties ole yhtä massiivisia kuin Knausgårdin, mutta ”hän [on] julkaissut jo useita romaaneja samoista lähtökohdista, ja jo kauan ennen Knausgårdia.” (Koskelainen 2014.)

¹⁴⁰ ”Mutta oli miten oli, hän sai kuulla koko tarinan. Isän kuoleman, siihen liittyvän helvetin, esikoisteokseni ja kaiken sen mitä samaan aikaan tapahtui, ja kun olin kertonut sen, jatkoin vain. [--] Lapsuus, nuoruus, ei ollut asiaa johon en puuttunut. Vain minä itse, ei mitään muuta. Minä, minä, minä. [--] / [--] Yhtäkkiä saatoin sanoa kaiken sen mitä olin siihen saakka pitänyt omana tietonani, ja enemmänkin [--]. Ehkä olin sittenkin kirjailija? Arve oli kirjailija. Entä minä? Kaikessa tavallisuudessaani? Minä ja minun jalkapallo- ja viihde-elokuvaelämäni?” (Knausgård 2012: 205-206.)

¹⁴¹ ”Sydämelle elämä on yksinkertaista: sydän lyö niin kauan kuin se voi” (Knausgård 2011: 7).

poiten mieleen jääviä kohtauksia sarjassa, jonka ensipainoksessa on sivuja yhteensä 3 622. *Min kampin* avauskohtaus palautuu mieleen myös viidennessä kirjassa Karl Oven vietyä isoisänsä sairaalaan ja kertojan miettiessä, kuinka merkilisiä paikkoja sairaalat ovat. Tässä(kin) pohdinnassa päädytään näet sydämeen: ”For sykehuset er alle hjerter like” (MK5: 399)¹⁴².

Oleellista tässä yhteydessä on se, että vaikka sarjan avauskohtaus kytkeytyykin ensimmäisessä kirjassa myöhemmin käsiteltyyn kertojan isän kuolemaan, siinä ei kuvata yhdenkään tietyn henkilön kuolemaa. Ruumiissa tapahtuvat samat muutokset itse kunkin kohdalla ennemmin tai myöhemmin – oli kuolintapa mikä hyvänsä. Näin ollen jakso voidaan tulkita iteratiiviseksi: kuvauksen kohteena ei ole yksi erityinen kuolema, vaan kuolema yleensä. Kun jaksossa kuvataan sitä, kuinka bakteerilaumat valloittavat ruumiin elin elimeltä, paljastuu myös ihmisyksilöiden välinen toisteisuus:

De enorme svermene med bakterier som begynner å spre seg ut i kroppens indre, kan ingenting stanse. [...] De når Haverske kanaler, de Lieberkühnske krypter, de Langerhanske øyer. De når Bowmans kapsel i Renes, Clarks søyle i Spinalis, den svarte substans i Mesencephalon. Og de når hjertet. (MK1: 7.)¹⁴³

Olemme kaikki elimellisesti identtisiä toistemme kanssa.

Vaikka elämä ja kuolema sydämen kannalta olisikin yksinkertaista, ruumiissa kuoleman jälkeen tapahtuvia prosesseja voisi luonnehtia järjestelmälliseksi kaakokseksi. Järjestelmällisenä siinä mielessä, että muutokset ruumiissa sekä ensi- ja toissijaiset kuolemanmerkit ilmenevät aina, olosuhteista riippuen, kutakuinkin samassa järjestyksessä ja saman ajan kuluessa. Kun sydän lakkaa sykkimästä

[...] blodet begynner å renne seg mot kroppens laveste punkt, hvor det samler seg i en liten kulp, synlig fra utsiden som et mørkt og bløtlig felt på den stadig hvitere huden, alt mens temperaturen synker, lemmene stivner og tarmene tømmes. Disse første timenes forandringer foregår så langsomt og blir utført med en slik sikkerhet at de har noe nesten rituelt over seg, som om livet kapitulerer ifølge bestemte regler, en slags *gentlemen's agreement* [...]. (MK1: 7.)¹⁴⁴

Kaoottisuus syntyy siitä, kuinka kuolemassa representoituu kaikki se, mikä on elämälle, ihmisen ”normaalille” olotilalle vastakkaista. Kuten Knausgårdin kertojakin pohtii, koko maailma on täynnä kuolemaa, niin todellisia, uutiskuvien

¹⁴² ”Sairaalalle kaikki sydämet olivat samanlaisia” (Knausgård 2015: 445).

¹⁴³ ”Mikään ei voi pysäyttää valtavia bakteerilaumoja kun ne alkavat levittäytyä ruumiin sisuksiin. [...] Ne tavoittavat Haversin kanavat, Lieberkühnin kryptat, Lagerhansin saarekkeet. Ne tavoittavat Bowmanin kapselin munuaisissa, Clarkin pylväikön selkäytimessä, keskiaivojen mustan substanssin. Ja ne tavoittavat sydämen.” (Knausgård 2011: 7.)

¹⁴⁴ ”[...] veri alkaa virrata kohti elimistön matalinta kohtaa ja kerääntyy siellä pieneen syvänteeseen joka erottuu yhä valkeammaksi käyvästä ihoa vasten tummana ja pehmeänomaisena kaistaleena, samaan aikaan kun ruumiinlämpö laskee, raajat jäykistyvät ja suolet tyhjenevät. Nämä ensimmäisten tuntien muutokset tapahtuvat niin hitaasti ja varmasti, että niissä on jotakin melkein rituaalinomaista, ja tuntuu lähes siltä kuin elämä antautuisi näille muutoksille noudattaen määrättyjä sääntöjä, eräänlaista herrasmiehekköistä.” (Knausgård 2011: 7.)

kautta välittyviä kuin fiktiivisiä kuolemia, ja niin saa ollakin. Mutta heti kun kuolema tulee omaan arkitodellisuuteen, syntyy pakottava tarve peittää ja kieltää se. Kuolema jättää jälkeensä kaaoksen, jos ei muiden, niin vainajan omaisten kannalta. Elävälle kuolema, maailman luonnollisin ja ainoa asia, joka elämässä on varmaa mutta josta ei voi itse päättää ja jota ei voi hallita, on luonnotonta. Voisin melkein sanoa, että kuolema näin ajateltuna avaa jälleen uuden näkökulman epäluonnottomuuteen.¹⁴⁵

Min kampissa vainaja on kertojan isä ja tämän kuolema on jättänyt jälkeensä myös konkreettisen kaaoksen kertojan isoäidin kodissa. Jakso, jossa veljekset ovat siivoamassa taloa, on ladattu toisteisuudella. Ajatellaan esimerkiksi siivoamiseen liittyvää toisteista liikettä, joka heijastuu myös tapaan, jolla siitä kerrotaan: "Å, det var bare å vaske, det. Skure og skrubbe og gnikke og gni. Se hvordan flis etter flis ble ren og skinnende. Tenke at alt som hadde blitt ødelagt her, skulle gjenopprettes. Alt. Alt." (MK1: 315.)¹⁴⁶ Samalla lähestulkoon maaninen keskittyminen siivoamiseen ja tavoite saada talo edes jokseenkin säälliseen kuntoon voidaan nähdä konkreettisenä pyrkimyksenä ottaa kuolema haltuun. Isän kuolema on saanut aikaan kaaoksen myös kertojan mielessä: tapaukseen liittyy monia epäselviä ja epävarmoja seikkoja, jotka kertoja haluaa selvittää mutta joita hän ei koskaan saa selville. Kuoleman kuvaus romaanisarjan alussa – romaanisarjan, jossa Knausgård on alun alkaen halunnut kirjoittaa omasta isästään ja isäsuhteestaan (MK6: 390; luku 1.3) – voidaan nähdä yrityksenä ottaa kuolema ja kaaos haltuun, yrityksenä ymmärtää sitä. Mitä yksittäisten kuolemantapausten suhteesta toisteisuuteen tulee, yksikään tapaus ei ole identtinen, kuolema on aina oma yksilöllinen tapahtumansa. Kuten todettu, *Min kampin* aloittaa yksinkertaistettu ja yleistetty, perimmäiseltä luonteeltaan iteratiivinen esitys siitä, mitä ruumiissa kuoleman jälkeen tapahtuu.

Genette on nimennyt kolme iteratiivin lajia: generalisoivan eli ulkoisen tai yleistävän iteratiivin, syntetisoivan eli sisäisen iteratiivin ja jo mainittuun, epäluonnollisten narratologiainkin verkkosanakirjassaan huomioimaan pseudoiteratiivin. *Pseudoiteratiivi* on iteratiivista kerrontaa mutta samalla niin tarkkaa ja yksityiskohtaista, että on yksinkertaisesti mahdotonta, että kerrotulla tavalla, ilman minkäänlaisia variaatioita, tapahtuisi aina, kun kyseisellä tavalla tapahtuu. (Genette 1980: 116–121.) Juuri tällä epäluonnolliset narratologit kerrontamuodon epäluonnollisuutta perustelevat (ks. DoUN s.v. "Pseudo-Iterative"). Toistuvan tapahtumasarjan yksityiskohtaisuus liittyy edellä mainitsemaani identtisen toiston mahdollisuuteen – tai paremminkin sen mahdottomuuteen.

En tiedä, ovatko epäluonnollisen narratologian teoreetikot ottaneet tässä ilmeisen naiivin asenteen suhteessa pseudoiteratiiviin lukiessaan sitä, kuten vaikuttaa, kirjaimellisesti. Voidaan huomata, että jo Genette itse nimenomaan painottaa, että pseudoiteratiivi on *aina* tulkintaa vaativa retorinen keino, jota ei

¹⁴⁵ *Min kampin* aloittavaa "sydänkohtausta" sekä yleisemmin Knausgårdin romaanisarjassa ilmenevää kuolema-teemaa on käsitellyt Claus Elholm Andersen artikkelissaan "At finde vej ud af verden. Død, sprog og poststrukturalisme" (2014).

¹⁴⁶ "Ei auttanut muu kuin siivota. Hinkata ja hangata ja jynssätä ja puunata. Nähdä miten kaakeli kaakelilta muuttui puhtaaksi ja kiiltäväksi. Ajatella että nyt korjattaisiin kaikki mikä täällä oli tuhottu. Kaikki. Kaikki." (Knausgård 2011: 355.)

alun alkaenkaan ole tarkoitus ottaa kirjaimellisesti. Yksityiskohtaisuus totta kai epää sen, että kyseessä voisi olla kerta toisensa jälkeen samalla tavoin toistuva tilanne, mutta samalla sen ensisijaisena funktiona on luoda *toden illuusio*. Pseudoiteratiivia ei lähtökohtaisesti pidä ymmärtää merkityksessä ”joka päivä tapahtui näin”, vaan ”joka päivä tapahtui jotain tämänkaltaista, mistä tämä kerrottua tilanne on vain yksi realisoitunut tapaus muiden joukossa”. (Genette 1980: 122.) Näistä lähtökohdista luen seuraavaksi esimerkinomaisesti yhtä monista Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanin kohtauksista, jossa ”aina samalla lailla” toistunut tapahtumasarja kuvataan silmiinpistävän yksityiskohtaisesti:

Det var det samme hver gang vi skulle ud og købe ind. Mor sukkede og hankede op i indkøbstasken og tok pelsfrekkan på – det var gul med sorte pletter, en ozelot, og far havde sagt, att det passede på hende. Hvis nogen kom for tæt, forestillede jeg mig, at de blev spist. Mor satte en matchende pelshue på hoved, så rakte hun ud efter min hånd og smilede trist og sagde ”so, Knüdchen, jetzt gehen wir einkaufen”, og vi tog mod til os og trak vejret dybt og gik i byen.

Bageren lå et par gader henne på Enighedensvej, og det blev stille i det øjeblik, vi trådte ind ad døren, og folk stirrede på os og vendte sig om. Vi stod i en kø, som blev længere og længere, og **det blev aldrig vores tur**. Mor sagde ”undskyld” og **løftede måske hånden en smule** for at gøre opmærksom på os, men ingen reagerede, og sådan fortsatte det, indtil ekspediterne ikke kunne holde sig og fnistede og udvekslede blikke med de andre i butikken og sprugte mor, hvad hun ville?

Mor bad om et lyst franskbrød og et groft rugbrød og en liter sødmælk og en pakke smør. Hun talte nervøst og gebrokkent, og de puttede sur mælk og harsk smør og gammelt brød i poserne og gav hende for lidt tilbage i byttepenge, og mor bøjedede hovedet og sagde ”mange tak” og ”undskyldt”, og vi skyndte os ud og **kom der ikke mer**. Vi gik op ad Grønsundsvej og ind til slagter Bengtsen på hjørnet og over Højbroen til grønthandleren i Østergade og Kaffe Jeppesen i Slotsgade, og det gentog sig i butik efter butik.

Mor og jeg gik **vores daglige runde** gennem en by, som havde vendt os ryggen, og vi så alting bagfra og mødte ikke andet end folk, der var på vej væk og vinkede afværgende, når mor henvendte sig til dem. De kiggede i den anden retning, og dørene var lukkede, og varerne udsolgt, og stolene optagede, og præsten trak hånden til sig efter kirken til jul. Vi var de eneste mennesker i verden, mor holdt mit liv i sine hænder, og jeg holdt hendes og løb med små skridt ved siden af, mens vi fulgtes ad til Torvet og hele vejen tilbage igen.

(DBBD: 22–23.)¹⁴⁷

¹⁴⁷ ”Ostosretket olivat aina samanlaisia. Äiti huokaisi, otti kauppakassin ja veti ylleen turkkinsa, kellertävän ja mustatäpläisen. Se oli oselottia, isä sanoi että se suojeli äitiä, ja minä kuvittelin mielessäni, kuinka se söisi suihin joka kerran joka tulisi liian lähelle. Päähänsä äiti laittoi oselottilakin, sitten hän tarttui minua kädestä. ”So, Knüdchen, jetzt gehen wir einkaufen”, hän sanoi surullisesti hymyillen. Me keräsimme rohkeutta, vedimme syvään henkeä ja lähdimme ihmisten ilmoille. / Leipämyymälä sijaitsi Enighedensvejlla, lähikadulla. Koko puoti hiljeni siinä silmänräpäyksessä, kun me astuimme ovesta sisään, kaikki katsoivat meitä pitkään ja kääntyivät vaivihkaa pois päin. Me seisoiimme jonossa joka venyi venymistään, eikä meidän vuoromme tullut lainkaan. ”Anteeksi”, sanoi äiti tanskaksi ja kohotti välillä kättään, jotta meidät nähtäisiin, mutta kukaan ei ollut huomaavinaanakaan, ei pitkään aikaan. Lopulta myyjä alkoi hihityttää, he vaihtoivat merkitseviä silmäyksiä muiden asiakkaiden kanssa ja kysyivät, mitä äiti ottaisi. / Saksaksi murtaen ja miltei änkyttäen äiti pyysi ranskanleivän, karkean ruisleivän, litran täysmaitoa ja paketin voita. Pahentunutta maitoa, eltaantunutta voita, homeista leipää lykättiin hänelle pusseihin eikä rahasta annettu tarpeeksi takaisin, äiti painoi päänsä kiittäessään ja pyysi jälleen anteeksi, kun me työnnyimme ovelle. Kumpikin vannoi mielessään, että tänne ei enää palattaisi. Matka jatkui Grønsundsvejn

Sitaatin alku antaa selvästi olettaa, että kyseessä ei olisi mikään tietty kauppa-matka, vaan kertoja tarjoaa jonkinlaisen yleistävän mallin, johon kaikki vastaavat reissut voidaan sovittaa. Tähän viittaa myös myöhempi luonnehdinta kauppatavasta ”jokapäiväisenä kierroksena”. Samaisessa virkkeessä viitataan myös nyt kuvatun tilanteen ulkopuolelle: kaupunkilaisten halveksiva ja välinpitämätön asenne kertojan äitiä kohtaan ei rajoitu ainoastaan vain niihin kertoihin, kun he käyvät kaupassa. Minne tahansa äiti menikin ja milloin tahansa hän kaupungilla liikkui ”ihmiset karttoivat” häntä, he ”kaikkosivat” hänen lähestyessään ja ”katseet kiertyivät toisaalle”. Minne tahansa hän menikin ”ovet olivat lukossa, tavarat lopussa ja tuolit varattuina”. Kappaleen viimeisessä virkkeessä palataan jälleen kaupassakäyntiin ja siihen, kuinka äiti ja poika voisivat huokaista vasta päästyään kotiin.

Yksinomaan alun ja lopun perusteella jaksoa voi lukea puhtaasti iteratiivisena tapauksena, jossa yhdistyy syntetisoiva ja yleistävä iteratiivi, tämä ei ole lainkaan mahdotonta (ks. Genette 1980: 120–121), kuitenkin niin, että ensin mainittu muoto on hallitsevampi. Jakson avaus, etenkin ilmaisu ”Det var det samme hver gang”, implikoi oletuksen siitä, että jaksossa tarjotaan omanlaisensa pelkistetty ja variaation salliva samanlaisina tai vähintään samankaltaisina toistuvien tapahtumien ”runko”. Tämän syntetisoinnin jälkeen kerronta alkaa kuitenkin olla paikoin epäilyttävän yksityiskohtaista ja yksityiskohtat paikoin liiankin spesifejä, etenkin jos oletuksena on, että ostosretket olisivat olleet ”aina” samanlaisia, nyt kuvatun kaltaisia. Yksityiskohtaisuudessaan, ainakin näennäisessä sellaisessa, jakso olisi siis tulkittavissa singulatiivisia läheneväksi pseudoiteratiiviksi.

Luettuani kohtausta oman aikansa pseudoiteratiivina mieleeni nousi kysymys, olisiko näitä tilanteen spesifioivalta vaikuttavia yksityiskohtia mahdollista lukea kahden verrattain luonnollisen iteratiivin muodon puitteissa. Esitän, että on ja tähän on useita perusteita. Ensinnäkin on aivan mahdollista, että ennen uloslähtöä on toimittu joka kerta jotakuinkin samalla tavalla, kovinkaan suurta variaatiota näissä rituaalinomaisissa toimissa tuskin on ollut. Toiseksi, mitä ”jokapäiväiseen kierrokseen” kaupungilla tulee, intuition varassa tuntuisi niin ikään luonteelta ja jopa todennäköiseltä, että kaupat on kierretty aina samassa järjestyksessä. Kolmanneksi, edes yksityiskohtainen lista tavaroista, joita he ovat pyytäneet ja saaneet, ei tarkemmassa katsannossa hämää: hänen *nimenomaan* ovat leipämyymälässä. Neljänneksi jopa äidin käytös myymälässä voidaan nähdä syntetisoivan iteratiivin valossa. Kertoja toteaa hänen ”nostaneen ehkä kättään” (”løftede måske hånden en smule”, vrt. suomennos), mikä voidaan lukea myös: ”toisinaan hän nosti kättään, toisinaan ei”. Syntetisoiva itera-

kulmaan, jossa poikkesimme Bengtsenin lihakauppaan, ja sen jälkeen Højbron yli Østergadelle hedelmä- ja vihannesmyymälään ja Slotsgadelle Jeppesenin kahvipuotiin, ja joka paikassa meitä kohdeltiin samalla tavalla. / Äiti ja minä vaelsimme jokapäiväisen kierroksemme kaupungissa, joka oli kääntänyt meille selkensä, me näimme kaiken takaapäin, ihmiset karttoivat meitä tai kaikkosivat äidin lähestyessä. Katseet kiertyivät toisaalle, ovet olivat lukossa, tavarat lopussa ja tuolit varattuina, eikä pappi kätellyt jou-lukirkon jälkeen. Me olimme ainoat ihmiset maailmassa, minun elämäni äidin kädessä ja äidin elämä minun kädessä, kun viipotin hänen vierellään torille ja koko matkan takaisin kotiin.” (Romer 2008: 19–20.)

tiivihan sallii vaihtelun ja tällaisessa tilanteessa niitä ei monta ole: äiti joko nosti kättään tai sitten ei. Ja kun viidenneksi otetaan huomioon, mitä kaupunkilaiset ovat ajatelleen äidistä ja saksalaisista ylipäänsä, heidän käytöksensä tuskin on juurikaan muuttunut, ainakaan lyhyellä aikavälillä.

Kuudes huomionarvoinen ja jakson asemoitumisen singulatiivi-iteratiivi-pseudoiteratiivi -akselille problematisoiva seikka on se, kuinka Knud ja äiti kiihruhdettuaan ulos myymälästä ovat päättäneet, etteivät enää menne sinne ("kom der ikke mer"). Tämä kohta saa aivan erityisen painoarvon Arja Kanteleen suomennoksessa: "Kumpikin vannoi mielessään, että **tänne ei enää palattaisi.**" Jos äiti ja poika olisivat joka kerta tehneet tällaisen päätöksen, tarkoittaisi se myös sitä, että jo seuraavana päivänä he olisivat pyörtäneet sen – tehdäkseen saman päätöksen vain saman tien uudelleen. Kyseessä on siis oltava yksittäistapaus, mikä taasen heilauttaisi jaksoa pseudoiteratiivin suuntaan. Pidän kuitenkin tiukasti kiinni tulkinnasta, että jakso on perimmäiseltä luonteeltaan iteratiivinen. Sitä paitsi kertojan ja tämän äidin rituaalimainen käytös ja toimintatavat on mahdollista tehdä ymmärrettäväksi muutenkin kuin vetoamalla niiden "luontevuuteen": perheen arkea on hallinnut lähestulkoon neuroottisen vakuutusvirkaileijaisän käytös, joten äiti ja poika ovat epäilemättä tottuneet (joutuneet tottumaan?) rituaalimaisuuteen, siihen, että asiat tapahtuvat aina samalla lailla. Loppupäätelmä nyt käsittelemästäni jaksosta siis on, että vaikka jakso on sen epäämättömän yksityiskohtaisuuden nojalla mahdollista tulkita pseudoiteratiiviseksi, juuri samainen yksityiskohtaisuus tekeekin siitä luonteeltaan yksinomaan iteratiivista: perheen elämässä kaikki säännöllisesti tapahtuneet asiat nimenomaan ovat toistuneet samalla tavoin ja vain vähäisin variaatioin. Kerronta on nimenomaan iteratiivista, ei pseudoiteratiivista eikä singulatiivista, vaikka sitä yksityiskohtien perusteella voitaisiin sellaisinkin pitää. Perustelen luentaani ennen muuta sitaatin aloittavan ilmaisun, "hver gang", kautta.

Edellä problematisoin kenties hieman kärjistäen singulatiivin ja repetiivin suhteen. Käytännössä sillä, kerrotaanko tietyistä asiasta kerran vai samasta asiasta monta kertaa, on merkittävä ja selkeä ero – se, kuinka monta kertaa asiasta kerrotaan. Sen sijaan jo Genetten teoretisoimana singulatiivin ja iteratiivin (tai pseudoiteratiivin) välinen ero on huomattavasti kyseenalaisempi. Kuten olen edellä kirjoittanut, pseudoiteratiivi eritoten on retorinen kuvio, jonka kautta pyritään luomaan illuusio todenkaltaisuudesta. Käytännössä pseudoiteratiivi ei ole niinkään varsinainen iteratiivi, vaan ennemmin singulatiivi, joka synekdokeena edustaa monia vastaavia tai vastaavanlaisia tilanteita. Seuraavien esimerkkien kautta pyrin paikallistamaan pseudoiteratiivin asemoitumisen singulatiivin ja iteratiivin välimaastoon sekä hahmottamaan eri frekvenssin muotojen monitulkintaisuutta.

Reputettuaan Tanskassa ennen koulun alkua suoritettavan kypsyyskokeen Knud on matkustanut äitinsä kanssa saksalaisen isoäidin luo Frankfurtiin. Täällä äiti on lopulta itse alkanut opettaa poikaansa. Seuraa varsin yksityiskohtainen kuvaus siitä, miten heidän päivänsä *tavallisesti* ovat sujuneet: aamupäivisin ("om formiddagen") luettiin, piirrettiin ja matematiikan sijaan käytiin Senckenbergin

luonnonhistoriallisessa museossa, iltapäivisin Knud saisi tehdä mitä itse haluaisi ja hän lähti ”tietysti Palmengarteniin” (DBBD: 107–108). Loppua kohti jakso alkaa kuitenkin saada tilanteen spesifioivia singulatiivisia piirteitä:

Det var nærmest umuligt at få mig ud af Palmengarten, og mor kom og hentede mig på legepladsen om aftenen, hvor jeg sad i klatrestativet. [--] Mor stod og frøs og tiggede mig om at komme ned, indtil det endelig lykkedes, fordi hun slokkede med slik ved utgangen [--]. Neste dag var hun syg og havde feber og blev sendt på hospitalet – jeg besøgte hende med mormor – og vi fik at vide, at hun havde fået lungebetændelse og var lige ved at dø.
(DBBD: 108–109.)¹⁴⁸

Syy sille, että joka ikinen kerta ei ole voinut tapahtua kerrotulla tavalla, on äidin sairastuminen: hän ei luonnollisestikaan ole aina voinut sairastua hengenvaaralliseen keuhkotulehdukseen. Näin ollen jaksoa ei voida tulkita kokonaisuudessaan iteratiiviseksi. Jokseenkin ristiriitaista, ja pseudoiteratiivin iteratiivisuuden kyseenalaistavaa, kuitenkin on, että jakso on tulkittavissa nimenomaan pseudoiteratiiviksi, jonka perimmäinen, singulatiivinen luonne korostuu lopun yksityiskohdan myötä ja josta viitteen saa kertojan maininnasta, kuinka kulutti kaikki taskurahansa lammella souteluun (DBBD: 108).

Vastaavanlaisia kohtauksia on Romerin romaanissa lukuisia. Seuraavat kaksi sitaattia liittyvät samaan tapahtumaan, kertojan syntymäpäivään:

Det eneste jeg ønskede mig til fødselsdag, var ikke at have fødselsdag, og jeg lå natten før og bildte mig ind, at den blev sprunget over, og ingen lagde mærke til det, og det var **aldrig** sket[.] [--]
Det var **altid** for meget og forkert.
(DBBD: 71.)¹⁴⁹

Det vigtigste var at få dagen til at gå og komme igennem det, jeg kunne alligevel ikke forhindre katastrofen, som ventede forude – det var **en fast tradition** [.]
(DBBD: 73.)¹⁵⁰

Jälleen kerran kerronnasta syntyy vaikutelma, että tapahtumista kerrotaan niin kuin ne ”aina” ovat tapahtuneet. Tähän viittaavat erityisesti temporaaliset adverbit *aldrig* (”ei koskaan”) ja *altid* (”aina”) sekä myöhemmin puhe perinteeksi muodostuneesta ”kauhukokemuksesta”. Yhtä lailla kun voidaan kysyä, kuinka monta kertaa ”saman” asian tulee tapahtua tai kuinka monta kertaa samasta asiasta tulee kertoa, että voidaan puhua toistosta, voidaan kysyä myös, kuinka monta kertaa tietyn asian tulee toistua, että voidaan puhua perinteestä. Selvää

¹⁴⁸ ”En olisi millään suostunut lähtemään Palmengartenista, vaikka äiti tuli hakemaan minua vasta sulkemisaikaan. Silloin leikin lastenpuiston kiipeilytelineessä [--]. Äiti värjötteli kylmissään ja aneli minua laskeutumaan, lopulta suostuin kun hän lupasi ostaa karkkia [--]. Sen jälkeen äiti sairastui ja joutui korkea kuumeen vuoksi sairaalaan. Kun me isoäidin kanssa menimme käymään siellä, hoitajat kertoivat äidin saaneen niin pahan keuhkotulehduksen, että hän olisi voinut kuolla.” (Romer 2008: 101–102.)

¹⁴⁹ ”Toivoin syntymäpäivälahjaksi vain yhtä asiaa: ettei syntymäpäivääni vietettäisi. Edellisenä iltana ennen nukahtamista unelmoin sen unohtumisesta, haaveilin että sen yli hypättäisiin, mutta toiveeni ei koskaan toteutunut. [--]/ Sain aina liikaa ja vääränlaista.” (Romer 2008: 67.)

¹⁵⁰ ”Yritin vain kestää samalla kun valmistauduin kauhukokemukseen, josta oli jo tullut perinne” (Romer 2008: 69–70).

on, ettei yksi kerta vielä riitä toistolle eikä perinteeksi muodostumiselle. Näin ollen jaksossa luodaan runko tapahtumasarjalle, jolla on ollut potentiaalia toistua kutakuinkin samalla tavoin vuodesta toiseen. Yksi virke kuitenkin spesifioi kyseisen tilanteen: ”Jeg var ved at dø af skræk, når tiden nærmede sig, og de ringde på hjemme hos os og kom en og to og tre ad gangen og stak mig en femmer i døren – den var ikke pakket ind, og det var, **hvad man gav i 1970** [--]” (DBBD: 72)¹⁵¹.

Ensilukemalta iteratiivisilta tai pseudoiteratiivisilta vaikuttavien jaksojen singulatiivisen perimmäisluonteen paljastamiseksi ei riitä, että kiinnitetään huomio ainoastaan kerronnan yleisiin suuntaviivoihin, vaan usein on takerruttava hyvinkin pieniin yksityiskohtiin. Pseudoiteratiivin ja singulatiivin välinen raja on kuitenkin siinä määrin kyseenalainen ja epäselvä, etten pidä lainkaan mahdollisena sitä, etteikö samaan jaksoon voisi sisältyä aineksia molemmista frekvenssin tyypeistä. Olisi kenties relevanttia pohtia, onko lukeutuuko pseudoiteratiivi lainkaan iteratiivin muotoihin, vai onko kyseessä enemmän oma frekvenssityyppinsä, joka sijoittuu jonkin singulatiivin ja iteratiivin välimaastoon. Jätän tämän kysymyksen avoimeksi ja palaan pitkältä sivupolulta luvun aiheeseen, siis kertojan ja kertomuksen kaikkitehtävyyteen.

7.2.2 Subjektiivisen kokemuksen luotettavuudesta

Kolmesta tässä luvussa käsittelemästani kertojahahmosta Romerin henkilökertoja antaa yhtäältä itsestään selkeästi luotettavimman kuvan. *Den som blinker er bange for døden* on myös selkeästi omaelämäkerrallisin ja todellisuuteen perustuva, joten periaatteessa sitä ei ole edes relevanttia lähestyä luotettavuuden ja epäluotettavuuden problematiikan kautta. Oleellista ei suoranaisesti ole myöskään romaanin todenmukaisuudesta Tanskassa herännyt keskustelu. Kyseessä on kuitenkin ensisijaisesti omaelämäkerrallinen ja autofiktiivinen *romaan*i, joten sikäli kun henkilökertoja on mahdollista ymmärtää fyysisestä tekijästä erillisenä itsenäisenä toimijana, kysymys sekä kertojan että kertomuksen luotettavuuden asteesta on kohdallinen.

Yksi syy romaanin kertojan lähtökohtaiseen ja näennäiseen luotettavuuteen on se, ettei hän milloinkaan kiinnitä huomiota nyky- tai kerrontahetken *minäänsä*, toisin kuin esimerkiksi juuri Sandströmin ja Sjölinin kertojat, jotka kaiken muun lisäksi tekevät sen hyvin silmiinpistävällä ja jopa yliampuvalla tavalla. Salinin mukaan “[m]itä enemmän romaanissa korostetaan kertovan *minän* ja kokevan *minän* ajallista ja henkistä etäisyyttä, sitä mahdollisempaa on epäluotettavuuskin” (Salin 2007: 11). Etenkin Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin henkilökertoja kiinnittää kerta toisensa jälkeen huomion juuri tähän eroon yhtäältä korostaessaan haluaan olla toinen kuin menneisyyden itse, toisaalta pahoitellessaan sitä, ettei kykene muuttumaan. Romerin

¹⁵¹ ”Kauhu kuristi kurkkuani illansuussa, kun ovikello alkoi kilahdella ja vieraita ilmestyi ulkoportaalalle kaksi tai kolme kerrallaan. Kukin työnsi kouraani viitosen – sen verran annettiin vuonna -70 [--].” (Romer 2008: 68.)

Den som blinker er bange for døden -romaanissa tätä, tai mitään vastaavaa, ei tehdä. Tekstissä esiintyvä ”jeg” on johdonmukaisesti kokeva *minä*, henkilökertoja kouluikäisenä poikana. Tarkka ikä jää tavallisesti mainitsematta – kerran se voidaan päätellä kertojan selostaessa syntymäpäiviensä ”tavanomaista” kulkua vuonna 1970 – mutta selvää on, että kertomus kattaa useamman vuoden Knudinin lapsuudesta ja varhaisnuoruudesta. Toisin kuin muissa ensisijaisissa kohdeteksteissäni, Romerin kertoja ei missään vaiheessa viittaa ”tähän hetkeen”, joka lukemissani autofiktioissa poikkeuksetta on paitsi kerronnan, usein myös kirjoittamisen hetki. Vasta aivan romaanin lopulla, kun tarinassa siirrytään joitakin vuosikymmeniä eteenpäin kertojan äidin kuolemaan, kohdataan aikuinen kertoja, mutta varsinainen kerronnan hetki sekä kertova *minä* jäävät vieläkin tavoittamatta.

Toisaalta on huomattava, että verrattuna muihin tässä tutkimuksessa analysoimiini teksteihin, Romerin kerronnallinen ratkaisu on poikkeuksellinen, enkä tarkoita yksinomaan toisteisuutta, joka heijastuu paitsi romaanin kerrontaan myös sen rakenteeseen. Samaan tapaan kuin Heivoll hahmottelee romaanissaan kevään 1978 ja pyromaanin tarinaa oman kasvutarinansa rinnalla, myöskään Romer ei kerro vain tarinaa omasta lapsuudestaan, vaan sukunsa vaiheista keskittyen pariin edeltävään sukupolveen, erityisesti omaan äitiinsä. Romaanin kertoja ei myöskään pyri kätkemään omaa persoonaansa tai naamio kerrontaa näennäisen objektiiviseksi ei-henkilökerronnaksi. Puhuessaan esimerkiksi isovanhemmistaan hän ei puhu heistä kuin keistä tahansa, vaan nimenomaan omina isovanhempinaan. Tämä tuodaan ilmi heti romaanin alussa:

Jeg har altid været bange for morfar og ikke andet end bange. Jeg kendte ham kun som Papa Schneider. Hvad han ellers hed, og hvad han hed til fornavn, vidste jeg ikke, og det ville aldrig falde mig ind at kalde ham ved fornavn. Han var ikke en mand, man var på fornavn med.
(DBBD: 7.)¹⁵²

Sitaatista ilmenee myös toinen kiinnostava piirre: tässä kertoja puhuu saksalaisesta isoisästään, tarkemmin äitinsä isäpuolesta, kuin olisi henkilökohtaisesti tuntenut hänet. Papa Schneiderin kerrotaan kuitenkin kuolleen 1948, kun taas kertoja on syntynyt yli kymmenen vuotta myöhemmin, vuonna 1960. Samoin on myös kertojan isänpuoleisten isovanhempien tapauksessa, he ovat kuolleet ennen kertojan syntymää. Hän on tavannut ja tuntenut ainoastaan saksalaisen äidinäitinsä.

Kuinka on siis mahdollista, että kertoja on pystynyt koostamaan niinkin varman ja uskottavan oloisen kertomuksen sukunsa menneisyydestä? Tämä olisi ollut relevantti kysymys myös edellisessä luvussa. Romerin *Den som blinker er bange for døden* ja Heivollin *Før jeg brenner ned* ovat tietyiltä osin yllättävän samankaltaisia. Molemmilla teoksilla on vankka todellisuuspohja ja kertomukset ovat verrattain fragmentaarisia: selkeitä yhtäjaksoisia kerrontalinjoja ei

¹⁵² ”Olen aina pelännyt saksalaista isoisääni, yksinomaan pelännyt. Hän oli minulle Papa Schneider, etunimeä en edes tiennyt. Vaan mitäpä minä sillä, en kuitenkaan olisi uskaltanut käyttää sitä. Papa Schneider ei ollut sellainen mies, josta olisi puhuttu tuttavallisesti.” (Romer 2008: 5.)

muodostu, vaan romaaneissa kuljetetaan rinnakkain lyhyehköinä välähdyksinä eri aikatasoille sijoitettavia ja eri henkilöihin fokuoituvia tarinoita. Mikäli sivuutetaan Heivollin hyödyntämät fiktiivisen kerronnan keinot, joita hän käyttää esimerkiksi kuvatessaan muiden henkilöiden mielenmaailmaa, kielen ja kerronnan tasolla *Før jeg brenner ned* on huomattavan neutraali sekä omanlaiseensa objektiivisuuteen ja dokumentaarisuuteen pyrkivä. Sen sijaan Romerin kerronta on alusta alkaen selkeästi subjektiivisempää ja intensiivisempää. Tämän lisäksi ennen kaikkea kertomukseen sisältyvät myyttisävytteiset ja selkeän fantastiset elementit johdattavat lukemaan teosta sen seipitteellisyyttä ja fyysiseen tekijään palautuvaa mielikuvituksellisuutta painottaen.

Leif Søndergaard on kiinnittänyt huomiota erityisesti seuraavaan, romaanin päättävään kohtaukseen:

[J]eg ledte efter granatsplinterne, som jeg havde fået af onkel Helmut. Stykke for stykke satte jeg dem sammen, indtil jeg sad med en russisk håndgranat – nøjagtigt som han havde sagt. Jeg fyldte den med alt, hvad jeg havde i mig, sorgen og fortvivlelsen og raseriet – og satte tændsatsen i og gik op på Højbroen og kiggede ud over Nykøbing for sidste gang. Så trak jeg splitten ud og kylede den så langt, jeg over hovedet kunne og lukkede øjnene og stak en finger i hvert øre.
(DBBD: 178.)¹⁵³

Søndergaard esittää tämän kohtauksen korostuvan muun muassa siksi, että se poikkeaa romaanin muutoin realistisesta esitystavasta: kranaattia ei voi koota sirpaleista uudelleen, sitä ei voi täyttää omilla tunteilla eikä sitä voi räjäyttää keskellä kaupunkia. Olen tästä samaa mieltä, mutta mietin myös, ovatko esimerkiksi kaupungin kaduille öisin nouseva meri, jolloin Nykøbing vertautuu myyttiseen Atlantikseen, ja kaupunkilaisten sokerijuurikaspäät (DBBD: 13–14, 160–161) Søndergaardin mielestä siis realismin puitteissa? Ilmeisesti. En tartu nyt tähän. Päättökohtaus on toki erityisen merkittävä ja kohosteinen. Søndergaardin mukaan kohtauksen erityisyys perustuu ennen kaikkea sen itserefleksiiviseen ja metafiktiviseen luonteeseen: kaupungin lähinnä metaforinen räjäyttämisen ennakoi sitä huolellisesti laskelmoitua vaikutusta, jonka kirja mahdollisesti saa Nykøbingissä aikaan: ”Sanoma leviää kuin kranaatinsirpaleet ja anetaan ymmärtää, että he, joihin se osuu ja jotka siitä loukkaantuvat, tulevat reagoimaan.” (Søndergaard 2012: 65.) Ja näinhän romaanin ilmestyttyä todella kävi. Søndergaard katsoo, että kirjailija Romerin tarkoituksena nimenomaan oli saada ihmiset, jotka romaanissa mainitaan, reagoimaan.

Omaelämäkerta- ja muistelmakirjallisuudelta ei tavallisestikaan edellytetä objektiivista näkökulmaa, mutta vaikka kerrotut tapahtumat ovatkin lähes väistämättä subjektiivisen näkökulman sävyttämiä, niiden on kuitenkin oltava totuudenmukaisia. *Den som blinker er bange for døden* on tässä suhteessa huomattavan ristiriitainen. Vaikka tämänkaltaisessa omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa

¹⁵³ ”Kaivoin esiin Helmut-sedältä saamani kranaatinsirpaleet. Pala palalta kokosin niistä venäläisen käsikranaatin, juuri sellaisen mistä Helmut-setä oli kertonut. Täytin kranaatin surulla, epätoivolla ja raivolla, kaikella mitä sisältäni löysin, asetin nallin ja lähdin Højbrolle. Sieltä katselin Nykøbingiä viimeistä kertaa. Sitten vetäisin sokan irti ja heitin kranaatin kauemmas kuin mitään ikinä, suljin silmäni ja työnsin sormet korviini.” (Romer 2008: 166–167.)

dessa subjektiivisille näkemyksille ja tulkinnoille on aina annettava sijaa, Romerinin kerronnasta välittyvä selkeä subjektiivisuus ja muiden asianosaisten reaktiot kyseenalaistavat kirjailijan lausunnot siitä, että romaanissa kuvataan asioita niin kuin ne ovat tapahtuneet. (Søndergaard 2012: 66–67.) *Den som blinker er bange for døden* herättääkin pohtimaan sitä, mihin rajaan asti subjektiivista kokemusta ilmentävien ja sen värittämiä tapahtumien voi sanoa vastaavan tositapahtumia.

Kaikesta huolimatta *Den som blinker er bange for døden* on vahvasti omaelämäkerrallinen ja todellisuuteen perustuva. On kuitenkin selvää, että ehdottoman todenperäisyyden ja todellisuuden ja romaanissa kerrotun täydellisen vastaavuuden sijaan romaanissa painottuu ja etualaistuu nimenomaan kertojan eli kirjailijan oma persoona ja omat kokemukset. Sekä tapahtumat että muut henkilöt nähdään sellaisina kuin kertoja on heidät nähnyt. Tämä ei koske ainoastaan esimerkiksi romaaniin reagoineita entisiä opettajia ja luokkatovereita, vaan sama pätee myös, ja ennen kaikkea, siihen, miten kertoja omista sukulaisistaan kertoo. Esimerkiksi kertojan isän esitetään olleen säntillisyyden perikuva, mutta kerrottaessa siitä, kuinka isä noudattaa aina tietynlaista kaavaa ja pakonomaisia rituaaleja, hänestä piirtyy kuva lähinnä neuroottisena persoonana. Henkilökuvauksella on myös yksi romaanin osa-alueista, joissa kerronnan toisteisuudella on merkittävä rooli.

Yksittäisissä tapahtumissa ja ennen kaikkea tavassa, jolla niistä kerrotaan, korostuu, toistettakoon se vielä, ensinnäkin se, kuinka kertoja on ne kokenut, ja toiseksi se, mikä merkitys niillä on hänelle ollut. Knud kuvaa perheensä arkea esimerkiksi seuraavasti: ”Det var os tre rundt om spisebordet, morgen, middag og aften og år efter år[.] [--] / [--] Alting gentog sig og gik i ring.” (DBBD: 113.)¹⁵⁴ Hän on kokenut kaiken toistuneen ”samanlaisena ainiaan”. Yleisesti ottaen verrattain marginaalinen iteratiivi on Philippe Lejeunen mukaan omaelämäkerralliselle kerronnalle varsin ominainen piirre. Omasta menneisyydestään kertovan on turha kertoa esimerkiksi säännöllisesti toistuvista ja rutiininomaisista asioista singulatiivisesti, mikäli sama asiasisältö voidaan teon tai toiminnan jatkuvuutta korostaen ilmaista yhdellä lausumalla. (Lejeune 1975/1996: 114; Genette 1988: 39.) Periaatteessa jo tämä riittää motivoimaan iteratiivisuuden hallitsevan aseman Romerinin romaanin kerronnassa. Kehämäistä jatkuvuutta korostaa myös niinkin triviaali ja periaatteessa merkityksetön maininta siitä, kuinka pieni kolmen hengen perhe kerääntyi pöydän ympärille (”rundt om spisebordet”). Myöhemmin kertoja toteaa, kuinka ainoa merkki ajan kulumisesta perheen kodissa oli vanhan kaappikellon raksutus, ”bornholmeuret [--] var det eneste, der gik. Alt andet var gået i stå.” (DBBD: 165.)¹⁵⁵

En voi olla huomauttamatta, että eihän aika kellosta mitattuna mene sananmukaisesti eteenpäin, vaan viisarit kiertävät kehää ja kaappikellon heilurit toistavat samaa edestakaista liikettä niin kauan kunnes pysähtyvät. Ympyrän

¹⁵⁴ ”Ruokapöydän ympärille kokoonnuimme me kolme aamuisin, puoliltapäivin ja iltaisin vuodesta toiseen[.] [--] / Vuodet kiersivät kehää, kaikki toistui samanlaisena ainiaan.” (Romer 2008: 105–106.)

¹⁵⁵ ”[Kaappikello] olikin ainoa, mikä enää raksutti eteenpäin, kaikki muu oli pysähtynyt” (Romer 2008: 155).

muoto, kellon viisareiden ja heilurin liikkeet – molemmat kohtaukset ovat täynnä tiivistettyä toisteisuutta. Oma kysymyksensä tietenkin on, missä määrin tämänkaltaiset subjektiiviset tuntemukset vastaavat todellisuutta, mikä puolestaan liittyy oleellisesti kysymykseen, ei vain kertojan, vaan myös kertomuksen luotettavuudesta.

Pitäydyn kuitenkin vielä toistossa ja toisteisuudessa, sekä siinä, kuinka se heijastuu Romerin romaanin rakenteeseen. Tämä on kiintoisa piirre romaanissa: samoista asioista tai tapahtumista saatetaan kertoa kaksi tai kolmekin kertaa. Romaanin alkupuolella kertoja saattaa esimerkiksi ohi menen mainita jonkin yksittäisen joko kertojaan tai toiseen henkilöhahmoon liittyvän anekdootin avaamatta sitä tai sen merkitystä enempää ja palata myöhemmin samaan asiaan runsassanaistemmin. Heti romaanin alussa Knud kertoo, kuinka hänen saksalainen isoäitinsä ”räjähti” toisen maailmansodan aikana (DBBD: 9–10). Tämä voi herättää ihmetystä sillä siitä, kuinka tämä tapahtui, ei kerrota – vielä. Myöhemmin lukija saa tietää kuinka ”[i]soäiti oli joutunut ilmahyökkäyksen uhriksi” (Romer 2008: 83) ollessaan kellarissa, jossa säilytetyt bensiinikanisterit olivat räjähtäneet. Päinvastoinkin voi käydä: jo kertaalleen kerrotusta voidaan kertoa uudelleen mutta huomattavasti tiiviimmällä tavalla. Esimerkiksi esitellessään ensimmäisen kerran jatkuvasti optimistisen, utopistisia ja alusta alkaen tuhoon tuomittuja suunnitelmia kehittelleen isänisänsä kertoja antaa yksityiskohtaisen raportin isoisän perustamasta linja-autoyhtiöstä (DBBD: 11–13). Muutama kymmenen sivua myöhemmin kertoja palaa lyhyesti tähän tilanteeseen, tällä kertaa isoäitinsä näkökulmasta:

Han havde tænkt sig at åbne en vognmandsforretning, og den ville betale for huset og børnene of mere til! [–] Karen sagde ingenting og pakkede ud og hængte køkkenuret på væggen. Nogle år senere var han gået konkurs.
(DBBD: 48.)¹⁵⁶

Merkittävin jakso on kuitenkin romaanin päättävä ajallisesti myöhäisempi reilu kymmensivuinen jakso. Nyt aikuinen Knud palaa Nykøbingiin huolehtimaan vuodepotilaana olevasta äidistään isän jouduttua sairaalaan. Näiden sivujen aikana esiin nousee tilanteita ja yksityiskohtia, joiden voidaan nähdä palautuvan erilaisiin merkittäviin tapahtumiin ja henkilöhahmoihin kertojan suvun tarinassa. Valvoessaan äitinsä vierellä kertoja yrittää saada hänet nukahtamaan ja unohtamaan kivun muistelemalla menneitä, aikaa Frankfurtissa ja myös sitä kertaa, jolloin äiti oli Palmengartenissa Knudia odottaessaan saanut keuhkotulehduksen (DBBD: 169). Vielä saman yön aikana äiti kuolee. Tätä seuraavat hautajaisjärjestelyt puolestaan palauttavat mieleen kertojan isän neuroottisen ja pakkomielteisen luonteenlaadun:

¹⁵⁶ ”[H]än perustaisi liikenneyhtiön. Linjurikuljetuksilla maksettaisiin talot ja lapset ja paljon muutakin [–] Karen ei puhua pukahtanut, purki vain muuttolaatikon ja ripusti seinäkellon keittiöön. Muutaman vuoden kuluttua liikenneyhtiö meni vararikoon.” (Romer 2008: 45.)

[F]ar begyndte at rode ved en nullermand på gulvet med stokken, irriteret, og pegede så på bordet og sprugte, "hvad er det?" Jeg forstod ikke og sprugte, hvad mener du, hvad? "Det der", sagde han, "det der ligger der, hvad er det, hvorfor ligger det der, hvem har lagt det der?" Det var en pose med te, som jag havde lagt på bordet [.]. (DBBD: 173–174.)¹⁵⁷

Isä ei myöskään olisi halunnut kuolinilmoitusta, ei etenäkään "mitään kiintymyksestä kertovaa ilmaisua", eikä haudalle tullut myöskään hautakiveä; kertojan äiti on "pelkkiä numeroita vain", haudalla on ainoastaan "mustavalkoista soraa ja pieni numerokyltti." (Romer 2008: 164–166.) Itse hautajaistilaisuus muistuttaa puolestaan siitä, mistä kaikesta äiti on joutunut luopumaan muuttaessaan Tanskaan ja naidessaan tanskalaisen miehen.

Min mor var en verdensdame, som var endt ved verdens ende, og hun havde mistet mere og gik mere til i Nykøbing, end jeg nogensinde forstod. Efter krigen forlod hun resterne, der var tilbage af hendes liv – hendes familie og hendes navn, hendes land, hendes sprog – og flyttede til Danmark fordi hun forelskede sig i far. Hun fandt sig i ydmygelserne og foragten og tog tyskerhadet på sig og elskede far og kalde ham for solguden. (DBBD: 25.)¹⁵⁸

Hautajaisissa kirkko on tyhjä, saksalaiset virret eivät tule kysymykseen, pappi ei sano äidin kokonimeä, vaikka kertoja on erityisesti pyytänyt sitä, ja kuolinilmoituksen saksankielisissä muistosanoissakin on painovirhe (DBBD: 176).

Samoihin asioihin palaaminen eri vaiheissa kertomusta ei ole erityisen ekonominen ratkaisu. Tästä näkökulmasta onkin hämmäntävää, kuinka laaja romaani sisällöllisesti on, vaikka sivumääräisesti kyseessä on lyhyt, vain vajaa 180-sivuinen teos. Periaatteessa romaanissa kerrotaan kolmen sukupolven ja seitsemän henkilön tarinat. Usein toisteisesti kerrotut tilanteet ovat kuitenkin merkittäviä joko temaattisesti, kertomuksen kokonaisuuden tai kertojan persoonan kannalta. Eri vaiheissa romaania kerrotut versiot eivät myöskään ole ristiriidassa keskenään, vaan jokainen versio tukee ja motivoi toisia vastaavia. Periaatteessa saman asian toistaminen ei siis tietenkään toimi merkkienä kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta. Nünning näet näkee nimenomaan *ristiriitaisuus* samoja tapahtumia koskettelevat, usein eri kertojien kertomat, versiot yhtenä epäluotettavuuden signaalina (Nünning 1997: 96). Kutakuinkin samaan viittaa Hansen puhuessaan *interkerronnallisesta* ("internarrational") epäluotettavuudesta (esim. Hansen 2007: 242).¹⁵⁹ Romerilla samojen asioiden toisto kielii pikem-

¹⁵⁷ "Isä huomasi lattialla pölyhahtuvan ja alkoi sohia sitä kävelykepillään. 'Mikä tuo on?' hän ärähti osoittaen sohvapöytää. 'Niin mikä?' minä kysyin ymmälläni. 'Tuo tuossa. Tuo joka tuossa lojuu, mikä se on ja mitä se siinä tekee, kuka sen on siihen tuonut?' Pöydällä oli teepussi, minun siihen jättämäni [--]." (Romer 2008: 163–164.)

¹⁵⁸ "Äiti, maailmannainen, oli päätenyt ahtaaseen maailmankolkkaan, Nykøbingiin, missä hän riutui ja kärsi enemmän kuin ikinä ymmärsin. Rakastuttuaan isään hän oli luopunut sodanjälkeisen elämänsä rippeistä – suvustaan ja nimestään, kielestään ja kotimaastaan. Äiti kesti halveksunnan ja nöyryytykset ja sieti saksalaisvihaa, koska hän rakasti isää, omaa auringonjumalaansa." (Romer 2008: 22.)

¹⁵⁹ Genetten termi *moninkertainen sisäinen fokalisaatio* ("multiple internal focalization") viittaa siihen, kuinka samoista tapahtumista voidaan kertoa useiden henkilöiden näkökulmasta (Genette 1980: 190). Tällöin eri versiot eivät välttämättä ole täysin yhteneväisiä mutta eivät täydellisesti ristiriidassakaan keskenään. Versioissa painottuu henkilö-

minkin johdonmukaisuudesta ja siitä, että toistetuilla tapahtumilla on ollut merkitystä joko kertojalle tai henkilöille, joita ne koskevat, ja tätä kautta kertojalle itselleen. Kertoja taustoittaa omaa tanskalaista taustaansa: "Der var ingen, hvor mine bedsteforældre skulle have været – og mine danske fætre og kusin og onkler og tanter – det var mærkeligt ikke at være i familie med nogen" (DBBD: 114).¹⁶⁰ Vaitonaisuilla vanhemmilta nyhdetyistä tiedonmurusista ja saattunaisista maininnoista kertoja on koostanut isovanhempiansa tarinat ja kertojalle nämä mahdollisesti omalla mielikuvituksella höystetyt tarinat ovat korvanneet niin isovanhempien kuin muidenkin (tanskalaisten) sukulaisten puutteen.

Romaanin päättävän kaupungin räjäyttämisen lisäksi myös muut aikaisemmin mainitsemani fantastiset tai mielikuvituksellisuutta korostavat piirteet – kaupungin tai tarkemmin koko Falsterin, Tanskan eteläisimmän saaren, vajoaminen öisin mereen ja nykøbingiläisten pään tilalla kasvava sokerijuurikas – ovat huomionarvoisia elementtejä. On todellakin selvää, etteivät tämänkaltaiset asiat voi olla todellisuutta, mutta kertoja esittää kuitenkin itse vakaasti uskovansa niihin, toisin kuin muut kaupunkilaiset, minkä kertoja jonkinasteisen hämmennyksenkin vallassa panee merkille. Phelanin erittelyn mukaisesti romaanin kertojan voitaisiin tämän tähden nähdä havainnoivan ja tulkitsevan väärin tai vääristyneellä tavalla kertomuksen maailmaa ja vielä raportoivan siitä virheellisesti. Myös kerrontaa leimaavan subjektiivisuuden takia kertoja olisi varsin kiistatta osoitettavissa epäluotettavaksi. Jälleen päädytään subjektiivisessa totuudessa piilevään ongelmaan. Mutta entä jos se mitä on kerrottu, vaikka kyseessä olisi-kin reaali maailman kehyksissä mahdollon asiointi (kuten sokerijuurikaspää), vastaa sitä kokemusta, joka kertojalla todella on ollut – tai vaihtoehtoisesti: jos tämä on ollut kertojan keino kestää todellisuutta? Samaan kysymykseen palautuvat myös kerronnan toisteisuuden kaltaiset diskursiiviset piirteet ja kokemus siitä, kuinka kaikki on tapahtunut aina samalla lailla, mikä myös on omanlais-taan väärinraportointia.

Omalla tavallaan Romerin kertoja vertautuu Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin kertojaan, joka näkee fiktion pakopaikkanaan. Sandströmin kertojan olen puolestaan tulkinnut epäluotettavaksi, mutta Romerin romaania ei voi lähestyä samasta kulmasta. Yksi syy tähän on selkeä ero romaanien omaelämäkerrallisuuden asteessa. Niin kuin olen jo maininnut, omaelämäkertojen ja muiden vastaavien ei-fiktiivisten ja referentiaalisten tekstien yhteydessä kysymystä kertojan luotettavuuden asteesta ei tavallisesti nähdä relevanttina. On mahdollista esittää, että omasta elämästään ja omista kokemuksistaan kertova tekijä-kertoja ei yksinkertaisesti voi olla epäluotettava, kos-

hahmojen subjektiiviset kokemukset, näkemykset ja tulkinnat, jotka eivät itsessään yksiselitteisesti implikoi epäluotettavuuteen. Yhtenä esimerkkinä voidaan mainita *Raamatun* Uuden testamentin evankeliumit. Niissä kerrotaan periaatteessa samoista henkilöistä ja tapahtumista mutta eri näkökulmista, eri painotuksin ja ne ovat keskenään jopa joissain määrin ristiriidassa.

¹⁶⁰ "Meillä ei ollut Tanskassa sukulaisiakaan, minulta puuttuivat isovanhemmat, tädit, sedät ja serkut – omituisia, etten ollut sukua kenenkään kanssa" (Romer 2008: 107).

ka kerrotut tapahtumat ovat totta – jos eivät muille niin tekijä-kertojalle itselleen (esim. Fludernik 2001b: 100). Ei-fiktiossa ja faktuaalisissa teksteissä kertoja yhtäläistetään tekijään ja tekijä kertojaan. Muun muassa Dorrit Cohn ja Pekka Tammi näkevät tällaisen sulkevan pois epäluotettavuuden mahdollisuuden. Cohn on perustellut tätä sillä, että omaelämäkertojen tekijä-kertojiin ei voida yhdistää sellaisia merkityksiä, jotka poikkeavat siitä, mitä he eksplisiittisesti ovat esittäneet (Cohn 2000: 307).

Mikäli sivuutetaan Romerin romaanin omaelämäkerrallinen painotus ja luetaan sitä fiktiivisenä – tai paremminkin fictionalisoituna – romaanina, sen kertoja voidaan nähdä epäluotettavana monelta näkökantilta ja kaikkien kolmen tässä luvussa hyödyntämäni teoreettisen ja terminologisen apparaatin kautta. Mutta jos esimerkiksi päivien tai tapahtumien samankaltaisuus vastaa sitä subjektiivista kokemusta, joka kertojalla asioista on, onko silloinkaan relevanttia puhua epäluotettavuudesta? Onko tässä käytännössä kyse niinkään kertojan epäluotettavuudesta kuin *kertomuksen* epäluotettavuudesta? Näen, että *Den som blinker er bange for døden* on romaani, jossa on ensiarvoista erottaa nämä kaksi, kertojan luotettavuus kertomuksen luotettavuudesta, minkä lisäksi herää kysymys subjektiivisuuden ja subjektiivisten kokemusten merkityksestä luotettavuuden suhteen. Subjektiivisuudestaan huolimatta kertoja voi olla luotettava mutta hänen tositapahtumiin perustuva kertomuksensa ei ole luotettava sikäli kun hänen subjektiivisuutensa on merkittävällä tavalla värittänyt ja muokannut tapahtumia ja vaikuttaa tapaan, jolla hän asiansa esittää.

Kerronta, henkilökerronta erityisesti, on aina enemmän tai vähemmän subjektiivisesti väritynyttä; Phelanin taksonomian mukaisesti ympäristöä havaitaan ja tulkitaan sekä siitä kerrotaan aina joissain määrin virheellisesti ja vääristyneesti. Mahdollisesti kärjistän hieman, mutta tämä tarkoittaisi näin ollen sitä, että kaikki kertojat olisivat väistämättä epäluotettavia – kuten myös meistä itse kukin. Pekka Tammen sanoin ”meistä kaikista tulee potentiaalisesti epäluotettavia kertojia sillä hetkellä kun avaamme suumme” (Tammi 2012: 224). Vaikka esitystapa voitaisiinkin pintatasolla nähdä epäuskottavana ja kertojan luotettavuuden kyseenalaistavana, niin kuin Knud Romerin romaanissa omalla tavallaan tapahtuu, kokemus, jonka tarina välittää, voi kuitenkin olla todellinen – nimenomaan (henkilö)kertojalle itselleen. Ja erityisesti kun kyseessä on omaelämäkerrallinen kirjallisuus, tapahtumien subjektiivinen totuusarvo voidaan nähdä merkittävämpänä kuin objektiivinen, todennettavissa oleva totuus ja ehdoton luotettavuus.

On selvää, että mikäli joku, oli kyseessä sitten fiktiivinen kertoja tai luonnollinen puhuja, esittää tiettyjen tapahtumien noudattaneen aina samaa kaavaa, asioiden tapahtuneen aina samalla tavalla ja päivien toistaneen toisiaan, hän ei puhu totuudenmukaisesti. Voidaan puhua toistosta ja kaikki ymmärtävät, mitä sillä tarkoitetaan, mutta tarkalleen ottaen yksikään toisto ei ole identtinen sitä edeltävän tai sitä seuraavan toiston kanssa. Kuten jo Genette on todennut, kun kertoja esittää tietyn asian tapahtuneen aina samalla tavalla, kerrontaratkaisu edellyttää aina lukijan tulkintaa. Lukijan on suhteutettava sekä ilmaisun sisältö että esitystapa teoksen kokonaisuuteen – se, miksi tietystä asiasta (tai tietyistä

samankaltaisina toistuneista asioista) kerrotaan juuri tietyllä tavalla, ei ole yhdenmukaista, vaan kyse on temaattisesti, kerronnallisesti ja rakenteellisesti merkittävästä keinosta.

Lopuksi on vielä huomautettava, kuinka Romerin romaanin kerronta ja rakenne omalla tavallaan peilaa erästä tässä yhteydessä huomattavan relevanttia filosofista kysymyksenasettelua. *Toisto* ("gjentagelse") on yksi Søren Kierkegaardin filosofian keskeisistä käsitteistä. Samoin nimetyssä, pseudonyymilla Constantin Constantius kirjoitetussa teoksessaan vuodelta 1843 Kierkegaard tarkastelee fiktiivisen esimerkkitapauksen kautta väitteen "koko elämä on toistoa" pitävyyttä, aidon toiston olemusta ja sen mahdollisuutta. Toisto liittyy Kierkegaardilla siihen, kuinka ihmisen on elämässään jatkuvasti tehtävä valintoja kohdatessaan erilaisia absurdeja tilanteita. Aito toisto, joka auttaa selviämään näistä tilanteista, on kuitenkin mahdollista ainoastaan olemisen uskonnollisella tasolla.

Toiston perimmäistä olemusta merkittävämpi jo otsikkotasolla Romerin romaanille kuitenkin on *Toistossa* esiintyvä ja niin ikään Kierkegaardin filosofialle oleellinen, kreikkalaisen filosofian hetken käsitteeseen vertautuva *silmänräpäyksen* ("øieblikket") käsite. Kierkegaardin ajattelua tutkineen ja Kierkegaardin tuotantoa suomentaneen Olli Mäkisen mukaan Kierkegaardille silmänräpäys on ajallisen ja ikuisen, olleen ja tulevan välistä rajaa kuvaava abstraktio, "piste, jossa ikuisuus ja ajallisuus kohtaavat" sekä "nimitys sille jännitteiselle ja kohtalonomaiselle hetkelle, jossa tai josta persoonallisuuden ratkaisevat hypyt tapahtuvat" (Kierkegaard 2001: 131 viite 35). Romerin romaani rakentuu yksittäisistä toisiinsa selkeästi kytkeytyvistä episodeista. Nämä tapahtumat ovat ratkaisevalta tavalla vaikuttaneet kertojan suvun tarinaan sekä kertojan itsensä persoonan ja elämän kehitykseen. *Den som blinker er bange for døden* voidaan siis ymmärtää omanlaisenaan silmänräpäysten sarjana, kertojan esi-isän Tanskaan saapumisesta alkaneena epäonnistumisten ja vastoinkäymisten sarjana. Tämä päättyy aivan romaanin lopussa, kun kertoja äitinsä kuoleman jälkeen "räjäyttää" lapsuutensa kotikaupungin ja, mikä huomionarvoista, *sulkee* silmänsä. Tämä ei tietenkään ole lopullinen, kaiken mahdollisen loppu, vaan ennemmin apokalyptisen ajattelun mukainen tietyn aikakauden tai ajanjakson päätös. Apokalyptisen lopunajan myllerryksissä on luotu myös perusta sille uudelle ajalle, joka loppua seuraa.

7.3 Kertojan epäluotettavuus kirjailijan epäluotettavuutena

Edellä käsittelemäni Sandströmin ja Romerin romaanien henkilökertojat eroavat toisistaan merkittävästi ja niin eroavat myös heidän romaaninsa autofiktioina. Tekijän kertojaansa liittämiä omaelämäkerrallisia faktoja lukuun ottamatta Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* voidaan kyseenalaistamatta lukea niin sanotuksi puhtaaksi fiktioksi, Romerin *Den som blinker er bange for døden* -romaanilla puolestaan on vankka todellisuuspohja ja sitä voidaan myös

lähestyä sen omaelämäkerrallista luonnetta painottaen. Daniel Sjölinin *Världens sista roman* poikkeaa näistä molemmista.

Henkilöhahmona *Världens sista romanin* kertoja tuo mieleen Sandströmin romaanin Peterin. Jos Peter Sandströmin kaltaiseensa fiktiiviseen hahmoon liittämät ominaisuudet eivät ole mairittelevia, eivät sitä ole myöskään ominaisuudet, jotka Sjölin on liittänyt sepitteelliseen kaimaansa. Päätän luentani lähestymällä Sjölinin romaanin epäluotettavuutta kahdesta näkökulmasta. Aloitan tarkastelemalla romaanin kertojaa fiktiivisenä hahmona, vertaan myös Sjölinin kertojaa Sandströmin kertojahahmoon. Tämän jälkeen ulotan kysymyksen kertojan ja koko romaanin luotettavuudesta sen ulkopuolelle ja lähestyn sitä ottaen huomioon Sjölinin romaanin peiteltyä omaelämäkerrallisen luonteen. Haluan selvittää, miten kiinnittämällä huomio kertomuksen luotettavuudenasteeseen voidaan uuttaa esille se, mistä Sjölinin romaanissa ”todella” on kyse ja miten kertomusteoreettinen epäluotettavuus voidaan tällaisessa kontekstissa käsittää.

Världens sista romanin kertoja Daniel luonnehtii itseään kutakuinkin alkoholisoituneeksi, sosiaalisesti rajoittuneeksi, kosketuskammoiseksi ja ”onnellisina hetkinä” itseään ”mediastrategiksi” kutsuvaksi psykopaatiksi, patologiseksi valehtelijaksi ja itsepetturiksi, joka elää täysin ympärilleen luomassa sepitteellisessä maailmassa osaamatta erottaa totta ja valhetta (tai sepitettä) toisistaan. Vain jäljittelemällä television välittämää maskeerattua ja valmiiksi kirjoitetun käsikirjoituksen pohjalta toimivaa kuvaa itsestään hän voi tuntea ”olevansa olemassa”, hän voi paitsi toteuttaa itseään, myös tehdä itsensä todelliseksi.

Omalla tavallaan kyvyttömyys erottaa tosi ja sepite toisistaan yhdistää *Världens sista romanin* Danielia ja Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin Peteriä. Kertajat kuitenkin erottaa toisistaan jos ei muu niin se, että Sandströmin romaanin kertojalla todellakin on jonkin asteista realiteettien tajua, sillä ainakin periaatteessa hän tiedostaa toden ja sepitteen eron. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Peter käytännössä olisi kykenevä pitämään ne erossa toisistaan; toteaahan hän, että hänen kirjoittamalla tuottamansa vaihtoehtoinen ja enemmän tai vähemmän fiktiivinen maailma on usein ollut hänen ”turvapaikkansa”. *Världens sista romanin* kertoja sen sijaan toteaa olevansa tottunut omiin valheisiinsa, joten periaatteessa kyvyttömyydestä erottaa tosi valheesta, sepitteestä, fiktiosta – miksi sitä halutaankaan kutsu – ei ole suurtaakaan haittaa.

Molempien kertojien, mutta ennen muuta Danielin, tapauksessa herää kuitenkin kysymys siitä, valehtelee tai vähintään liioitteleeko kertoja luonnehtiessaan itseään, ja jos hän näin tekee, mikä tälle on syynä. Kun kyseessä on kertoja, jonka luotettavuus voidaan jo lähtökohtaisesti kyseenalaistaa, kaikkea, mitä hän sanoo, voidaan epäillä – jopa silloin kun hän puhuu (tai esittää puhuvansa) totta. Tietenkään epäluotettava kertoja ei ole epäluotettava koko aikaa, joten suurin ristiriita tai epävarmuus muodostuu siitä, mihin hänen kertomassaan voimme luottaa ja milloin.

7.3.1 Arveluttava avomieliisyys

Tapa, jolla romaanien kertojat huomioivat kertomuksensa vastaanottajat, erottaa niin Knud Romerin, Peter Sandströmin kuin Sjölininkin romaanien kertojat. Romerin kertoja Knud ei puhuttele lukijoitaan tai yleisöään lainkaan, ei millään tasolla, Sandströmin romaanissa tällaiseksi voitaisiin hienoisella varauksella laskea kohta, jossa Peter osoittaa sanansa niille, joka ovat lukeneet hänen proosakirjojaan (MFPF: 213). Sen sijaan *Världens sista romanissa*, etenkin sen avausluvussa Daniel huomioi toistuvasti yleisönsä, ”rakkaat kriitikot ja lukijat” ja kääntyy kerta toisensa jälkeen sen puoleen. Näin tekemällä hän muun muassa pyrkii vakuuttamaan heidät (vai meidät?) siitä, että kaikki mitä ”tässä kirjassa”, ”maailman viimeisessä romaanissa” kerrotaan, on paitsi ehdottoman totta, myös realistista.

Jo romaanin ensimmäiset lauseet puhuvat kertojan avomieliisyyden puolesta: ”Amen kom igen. Orka läsa inledningen åtminstone. Den är lättsmält och otroligt öppenhjärtig. Den är kanske jättejätteviktigt också. Proppad med skvaller och skval.” (VSR: 5.) En voi olla kysymättä itseltäni joissain määrin epäoleellista kysymystä, mikä on ”johdanto”, josta kertoja puhuu. Onko se kenties juuri romaanin avausluku, jossa kertoja peittelemättömästi lastaa persoonaansa kenties enemmän negatiivisia attribuutteja kuin missään muussa vaiheessa romaania. Nämä attribuutit myös selkeästi erottavat fiktiivisen kirjailija-juontaja Daniel Sjölinin todellisesta kirjailija-Sjölinistä. Kuinka tahansa, kaiken tämän ryöpytyksen keskellä kertoja hakee ironiseenkin sävyyn lukijoiltaan myötätuntoa tuskaillessaan, kuinka vaikeaa realistinen ja todenmukainen kirjoittaminen on:

Okej, jag säger så här: min mamma är en tom burk. Hur mycket människoporträtt går det att göra av en tom burk? Jag har alkoholproblem, hur kul är det att skriva om? Vad fan vill ni ha av mig?
(VSR: 6–7.)

Ja, kära kritiker och läsare. Jag är uppvuxen på Östermalm i Stockholm. Inte i Sollentuna, som jag kanske hävdar för att nå viss framgång. Eller kanske och kanske. Ofta: kalla mig mediestrateg. Jag är ju för fan programledare. Den här boken till exempel, ska jag skriva sladdrigare och mer privat och mer ”rätt på” eftersom jag tänkte att den kunde sälja bra nu när jag är på teve.
(VSR: 23.)

Smaka på den. Är det vad ni vill ha?
Bikt?
(VSR: 24.)

Varsågoda kära kritiker: såhär kul är det med realism!
(VSR: 33.)

Huomautettakoon, että varsinaisten omaelämäkertojen yhteydessä sekä oman itsen ja elämän kuvaamisen vaikeus, että oman muistin ja sanojen paikkansapitävyyden kyseenalaistaminen on mahdollista nähdä omaelämäkertojen lajityypillisenä konventiona, eivätkä tällaiset piirteet siis niinkään toimi (omaelämäkerran kontekstissa periaatteessa mahdollittoman) epäluotettavuuden osoittimina (Koivisto 2011: 30). Sen sijaan fiktiivisessä Sjölinin *Världens sista romanin* kertojan

kaltaiset kertojahahmot, Nünningin sanoin ”pakkomielteisen monologistit”, egoistit, joiden lempisana on ”minä”, sekä toistuvasti yleisöään puhuttelevat ja näin omaa käytöstään ja maailmankuvaansa oikeuttamaan pyrkivät henkilökerrotojat ovat tyyppiesimerkkejä pragmaattisesti ilmenevästä epäluotettavuudesta (Nünning 1997: 97). Sjölinin romaanin kertojan itsekeskeisyyttä pönkittää osaltaan sekin, että kun hän romaanin nykyhetkessä, toisessa presensmuodossa kerrotussa luvussa pohtiessaan sitä, miksi ylipäätään lukee käsikirjoitustaan äidilleen, päätyy siihen, että lukee ennen kaikkea itsensä takia. Daniel ei edes ajattele pitävänsä äidilleen seuraa, mistä hoitajat ovat häntä itse asiassa kiitelleet.

Danielin varsin selväsanaisesti eksplikoima ja lähes pakkomielteisesti vakuutteleva pyrkimys avomielisyyteen sekä sen väittäminen, että puhuu totta, näyttäytyvät psykoanalyttisessa katsannossa epäilyttävinä piirteinä. Toin jo edellä esille sen, että asiansa osaava psykoanalyttikko epäilee kaikkea, mitä analysoitava kertoo – totuus piilee useimmin siinä, mitä jätetään kertomatta, mitä analysoitava ei halua kertoa (Brooks 2000: 52). Mitä analyysi-istunnoissa kerrottuihin asioihin ja tapahtumiin tulee, lähtökohtainen oletus on, ettei niistä suoraan käy ilmi se, miksi analysoitava juuri kyseisistä asioista kertoo ja mikä merkitys paitsi kerrotuilla, myös kertomatta jätetyillä asioilla analysoitavalle on. Olisiko siis mahdollista sanoa, että huolimatta analyysinarratiivien ilmeisestä inhimillisestä kokemuksellisuudesta, ne eivät ole fluderniklaisessa mielessä täydellisen ”luonnollisia” kertomuksia, koska niiden ideaa tai syytä, miksi analysoitava kertoo juuri tietyistä asioista, ei kerrota suoraan? Fludernikin luonnollisilta kertomuksilta edellytettävän pointin selvittäminen vaatii analyttikon tulkintaa ja johdattelua, eikä tämäkään aina johda historiallisen totuuden selviämiseen – oleellisintahan tällaisissa tapauksissa historiallisesta totuudesta kenties poikkeava, mutta analysoitavan oireita selittävä ja eheytyksen kannalta oleellinen psykoanalyttinen totuus. Stefan Iversen on tutkinut keskitysleireiltä selvinneiden todistajakertomuksia, joten yhtä lailla psykoanalyysinarratiivit tai esimerkiksi Freudin potilaskertomukset, joita on koottu muun muassa suomeksi *Tapauskertomukset*-kokoelmaan (2006), voisivat kenties olla epäluonnolliselle narratologialle mielenkiintoinen ja antoisa tutkimuskohde. Toki on muistettava, että Freudin potilaskertomukset on kirjoitettu nimenomaan analyttikon perspektiivistä.

Palatakseni *Världens sista romanin* henkilökertojaan, oli hänen lupailmansa avomielisyyden täysin vilpittöntyä tai oli siihen suhtauduttava varauksella, yksinomaan yllä lainaamiensa kohtien valossa häntä ei yksiselitteisesti voida osoittaa epäluotettavaksi. Etenkin kahdessa ensimmäisessä sitaatissahan hän tekee suoranaisia tunnustuksia, jotka epäilemättä vaikuttavat siihen, millaisen kuvan ”yleisö” hänestä saa. Näitä katkelmia ei voi nähdä epäluotettavuuden osoittimina ellei oleteta, että kertoja näissä tapauksissa, jälleen kerran, liioittelee tai valehtelee. Vaihtoehtoisesti asiaa voidaan tarkastella sen kautta, mitä fyysisestä tekijästä tiedetään: hänellä ei oletettavasti ole dementoitunutta äitiä eikä julkisten esiintymisten perusteella alkoholiongelmaa ja hän nimenomaan on syntynyt Sollentunassa. Tällainen biografisten faktojen kaivaminen ja luettele-

minen menee kuitenkin tässä tapauksessa ja asiayhteydessä liiallisuuksiin, mutta tällainen vertailu voidaan nähdä myös sovelluksena Hansenin *intertekstuaaliseksi epäluotettavuudeksi* ("intertextual unreliability") nimeämästä epäluotettavuuden muodosta. Intertekstuaalisella epäluotettavuudella Hansen tarkoittaa sitä, miten "hahmotyyppi" tai kertomuksen "ulkopuolelta" (esimerkiksi muista kertomuksista, joissa kyseinen hahmo esiintyy) saatavat tiedot hahmosta ohjaavat lukijaa kiinnittämään huomiota hahmon luotettavuuteen kertojana sekä piirteisiin, jotka mahdollisesti viittaavat tämän epäluotettavuudesta. (Hansen 2007: 242; 2008: 332–333.)

Mitä yleisön puhutteluun tulee, *Världens sista romanin* avausluvussa muodostuu merkittävä ja mielenkiintoinen jännite, kun Daniel kaiken ylenpalttisen yleisönsä, lukijansa ja kriitikkonsa huomioonottamisen lomassa hetkeksi näyttää unohtavan heidät pohtiessaan, mitä tekisi jos joku sattuisi lukemaan "tämän", viitaten oletettavasti samaiseen kertomukseen, jota todellinen lukija parhaillaan on lukemassa. Daniel suunnittelee puolustautuvansa sanomalla, että kyse on pelkästä seipiteestä, uudesta luonnosvaiheesta olevasta romaanista ja että teksti on hänen keinonsa käsitellä ongelmiaan ja tekstinsä avulla hän lähestyy niitä "kuin ne olisivat fiktiota" (VSR: 39). Sjölinin romaanin ensimmäisessä persoonassa kerrotuista luvuista voidaan löytää myös muita hämmästyttäviä kohtia ja ristiriitaisuuksia, niin lukujen muodostamien tarinalinjojen sisältä kuin niiden väliltäkin. Vaikka kyse onkin usein lähinnä pienistä yksityiskohdista, en voi ohittaa niitä, sillä erilaiset ja eri tasoilla ilmenevät ristiriitaisuudet ovat varsin ilmeisiä epäluotettavuuden osoittimia sekä Nünningin että Hansenin malleissa.

Yksi silmiinpistävimmistä *Världens sista romanin* kahden *minä*-muodossa kerrotun tarinalinjan välisistä ristiriitaisuuksista on se, kun Daniel käsikirjoituksessa muistelee sitä, kuinka CJ:n isä kerran löi häntä. Omaa poikaansa CJ senior ei kuitenkaan lyönyt koskaan. (VSR: 121.) Sen sijaan toisessa preesensmuodossa kerrotussa luvussa Daniel istuu Dalenin ruokalassa pohtimassa äitinsä kirjoittamaa nonsense-kirjettä ja tämän menneisyyttä ja tällöin hänelle alkaa kaiken muun ohella valjeta myös se, miksei CJ senior *ei koskaan* koskenutkaan *häneen*, vaikka löikin toisinaan poikaansa. (VSR: 194–195.) Huomattavan ristiriitaisia tapauksia ovat myös kertojan pohdinnat oman isänsä henkilöllisyydestä. Romaanin avausluvussa hän nimittää isäänsä kutakuinkin "tuntemattomaksi paskiaiseksi" ja tämän henkilöllisyys alkaa valjeta kertojalle vasta romaanin puolenvälin tienoilla, juurikin mainittua kirjettä ja sen sanomaa pohdittaessa. Käsikirjoituksessaan Daniel toteaa isänsä henkilöllisyyden kuin se olisi tiettyjen osatekijöiden loksahdettua paikoilleen itsestään selvyys – hänen isänsä on CJ senior. Niin mielenkiintoisia kuin tämänkaltaiset ristiriitaisuudet yhtäältä ovatkin, toisaalta voidaan kuitenkin pohtia sitä, onko etenkin romaanista aikamuodon perusteella erotettavien mutta toisiinsa lähes erottamattomalla tavalla lomittuvien tarinalinjojen välisellä suhteella pidemmän päälle mitään väliä ja miksi niihin ylipäätään tulisi kiinnittää huomiota. Olenhan jo aikaisemmin esittänyt, että menneessä aikamuodossa kerrottujen lukujen muodostama kokonaisuus voidaan ymmärtää preesensluvuissa esiintyvän Danielin enemmän

tai vähemmän fiktiivisen omaelämäkerrallisen, jopa autofiktiivisen, teoksen käsikirjoituksena – fiktion sisäisenä fiktiona. Tällöin ainakaan referentiaalisuuden vaade ei sido näitä päällisin puolin ja tietyiltä osin toisiinsa lomittuvia kertomuksia toisiinsa, joten kaikkien niissä annettujen faktojen ja detaljien tarvitse olla yhteneväisiä.

Aikamuodon erottamien *minä*-linjojen välisten ristiriitojen lisäksi huomion kiinnittävät eriaistiset ristiriitaisuudet näiden tarinalinjojen sisällä. Esimerkiksi käsikirjoituksessa, ollessaan hakemassa Pyttania, Daniel pohtii, minne CJ:n vanhemmat pian poikien ylioppilasjuhlien jälkeen katosivat; hänellä ei ole siitä aavistustakaan. Hetkeä myöhemmin asia on päivänselvä, ”CJ:s föräldrar skilde sig när vi tagit studenten. Liss drog till Madrid och CJ senior till New York.” (VSR: 115.) Minkäänasteista tilapäistä muistihäiriötä tässä lienee turha syyttää. Yhäältä tällaiset ”lapsukset” voidaan ymmärtää Hansenin terminologian interkerronnallisena epäluotettavuutena, joka kattaa samoista tapahtumista eri yhteyksissä esitetyt ristiriitaiset versiot. Toinen ja verrattain luonteva selitys voi tietenkin olla, että tämänkaltaiset yksityiskohdat ovat fyysisen tekijän tahattomia ja inhimillisiä erehdyksiä. On täysin luonnollista, että emme aina muista asioita, olivat ne kuinka tärkeitä tahansa, nimet ja kasvot unohtuvat itse kultakin. Mutta kun luemme ja tulkitsemme kaunokirjallisia kertomuksia, tämä perin inhimillinen unohtelu voi näyttäytyä merkityksellisenä, sillä ristiriitaisuuksien kertominen, asioista kertomatta jättäminen ja asioiden toistelu vaikuttaa oleellisella tavalla siihen, kuinka luotettavana ja uskottavana kertoja ja hänen kertomuksensa näyttävät.

Kuten olen aiemmin todennut, fiktion seipiteellinen ja ei-referentiaalinen luonne sekä todellisuudesta poikkeava logiikka mahdollistavat ja sallivat kertomusten sisäiset ristiriidat. Kuitenkin, kun puhutaan yhdeksi ja samaksi entiteetiksi mielletyn henkilökertojan esittämistä ristiriitaisista lausumista, puhutaan samalla myös varsin merkittävästä kertojan luotettavuuteen vaikuttavasta piirteestä. Brian Richardson on eritellyt erilaisia epäluonnollisia ja ennen kaikkea postmodernistisessä kirjallisuudessa tavattavia epäluotettavuuden muotoja. Näitä kertojan ”äärimmäisen” epäluotettavuuden muotoja, joita ovat myös *petollinen* (”fraudent”) ja jo aikaisemmin mainittu *läpäisevä* kertoja, kertoja, joka ”rikkoo” kertomuksen kehyksiä ja tasoja (”dis-framed narrator”; vrt. Genetten *metalepsis*)¹⁶¹ sekä tässä yhteydessä huomionarvoinen ristiriitaisia ja vaihtoehtoisia versioita samoista asioista esittävä *ristiriitainen kertoja* (”contradictory narrator”) (esim. Herman et al. 2012: 53). Tällaiseksi voidaan määritellä myös *Världens sista romanin* Daniel. Ristiriitaisen kertojan käsitettä voitaisiin periaat-

¹⁶¹ Richardsonin mukaan tällaisia kertoja ovat esimerkiksi kertojat, jotka esittävät kirjoittaneensa heidät luoneen todellisen kirjailijan kirjoittamia teoksia. Tästä näkökulmasta myös autofiktiivinen kirjallisuus olisi täynnään epäluotettavia kertoja. Knausgårdin kertoja puhuu aikaisemmin kirjoittamastaan romaaneista ja Sjölinin *Världens sista romanin* kertoja puhuu kahdesta aikaisemmin kirjoittamastaan teoksesta, joita ei mainita nimeltä mutta jotka pelkistävänkin kuvauksen perusteella tuovat Sjölinin tuotantoa tuntevan lukijan mieleen todellisen tekijän kaksi ensimmäistä romaania. Janssonin *Nyckelromanin* kertoja puolestaan esittää kirjoittaneensa romaanin ”Brev till min Matilda” (Jansson 2013: 25), jonka nimi assosioi Janssonin kyseistä romaania edeltäneeseen proosalyyrikkateokseen *Brev till min K* (2011).

teessa soveltaa myös Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanin kertojaan, mutta vain periaatteessa. Vaikka romaanin kertoja esittääkin vaihtoehtoisia ja myös keskenään ristiriitaisia versioita tapahtumista, täyttä varmuutta siitä, mikä näistä versioista vastaa todella tapahtunutta, ei saada. Eihän näin tapahdu myöskään *Världens sista romanissa*, mutta piirre, joka erottaa Sandströmin ja Sjölinin romaanit tässä tapauksessa toisistaan, on se, että Sandströmin romaanissa henkilökertojan epävarmuus tavallisesti eksplikoidaan esimerkiksi sananvalintojen ja verbimuotojen kautta. *Världens sista romanin* kertoja puolestaan tarjoaa mahdollisesti esittämänsä ristiriitaiset vaihtoehdot likipitäen varmoina, tavallisesti ilman minkäänlaista epäilyä.

Världens sista romanin avausluvusta voidaan löytää toisenkinlainen "erehdys": kertoja ottaa mukanaan tuoman käsikirjoituksen laukustaan kahteen eri otteeseen: "Jag slår mig ner i fåtöljen och packar upp manuset" (VSR: 43). Tämän jälkeen, ennen kuin alkaa lukea käsikirjoitusta, Daniel pohtii hetken äitiään, tämän sairautta, sitä, miten kasvot ja sanat katoavat hänen mielestään, kunnes: "Hon möter mig inte ens med blicken. Jag öppnar min väska och tar ur manuset." (VSR: 48.) Tämä on omalla tavallaan mielenkiintoinen yksityiskohta, johon en kuitenkaan voi tässä yhteydessä tarttua. Sen sijaan toinen erityinen kohta romaaniin myöhäisemmässä vaiheessa on myös tässä yhteydessä tähdellinen. Tarkoitin tietenkin jo useaan otteeseen mainittua kohtausta, jossa Daniel ymmärtää kaiken olevan valetta – tai niin hän ainakin väittää. Yhtäältä tällainen teko saa pohtimaan kertojan luotettavuutta ja kyseenalaistamaan sen; toisin sanoen tulkitsemaan kertojan epäämättömän epäluotettavaksi. Toisaalta tämä kohtausta ristiriitauttaa koko romaanin: kuten aiemmin työssäni olen esittänyt, kyseessä se piste romaanissa, josta alkaen todellinen tekijä nousee yhä selvemmin esille antaen oman äänensä ja omien tuntojensa vuotaa seipitteellisen henkilökertojakaimansa diskurssiin.

7.3.2 Epäluotettava kertoja vai epäluotettava kirjailija?

Sekä Sandströmin että Romerin romaanien kertojia analysoitaessa Phelanin akselit ovat osoittautuneet hedelmällisimmäksi tavaksi lähestyä kertojien luotettavuuden astetta. Herää epäily, onko Phelanin taksonomia kenties liiankin tehokas (ja potentiaaliset ylitulkinnat mahdollistava) apparaatti, sillä myös *Världens sista romanin* kertoja voidaan sen kautta osoittaa epäluotettavaksi useammalla kuin yhdellä tavalla. Sandströmin romaanissa ainoastaan vihjaillaan kertojan alkoholismista, Sjölinin kertoja myöntää sen suoraan (jälleen olettaen, että hän puhuu totta). Tämän perusteella voidaan olettaa, että hänen tajunnantilansa on enemmän tai vähemmän muuntunut, mistä voidaan edelleen päätellä hänen havainnoivan ja tulkitsevan tarinamaailmaa väärin. Vaikka hän onkin tietoinen omasta varsin kyseenalaisesta käytöksestään ja suhtautumisestaan ympäröivään todellisuuteen, hän suhtautuu itseensä ja toimintaansa jokseenkin itseironisesti. Näin ollen hänen voidaan nähdä jälleen tulkitsevan sekä arvioivan itseään ja omaa toimintaansa sekä sen vaikutuksia virheellisesti.

Näin on siis romaanin pintatasolla. Kun mennään Sjölinin romaanissa pintaa syvemmälle ja muistetaan romaanin piiloteltu omaelämäkerrallinen viesti, voidaan muistaa myös Fludernikin näkemys epäluotettavuudesta salailuna ja huomata, kuinka koko romaani on mahdollista nähdä nimenomaan salailuna ja näin ollen romaanissa jo lähtökohtaisesti ”sorrutaan” Phelanin termein sekä aliettä väärinraportointiin. Loppukesällä 2007, *Världens sista romanin* ilmestymisen jälkeen, Sjölin kommentoi romaanin ”totuusprosentin” olevan 1,5 % (ks. Kalmteg 2007). Pari vuotta myöhemmin Stefan Eklindille annetun haastattelun perusteella tuo prosenttiluku, tai romaanin totuudellisuus, on tietystä näkökulmasta huomattavasti suurempi. Eklundin haastattelussahan Sjölin on kertonut romaanin käsittelevän oman lapsen menettämistä. Hän ei halunnut lehdissä lukevan ”TV-juontaja kirjoittaa nyt surustaan”, joten hän ”piilotti sen romaaniin omaelämäkerrallisen sepitteen, alkoholismien ja muun sellaisen alle”. Sjölin onkin suhtautunut romaanin vastaanottoon jokseenkin ambivalentilla tavalla: yhtäältä hän juuri halusi kätkeä romaanissa tekemänsä surutyön mutta toisaalta, myöhemmin hän halusi myös tulla luetuksi ”oikein”. (Eklund 2009.) Suru on tosin kätkeyty niin taitavasti, että ”oikein lukeminen” on huomattavan vaikeaa.

Vaikka fiktiivinen Daniel Sjölin ilmeisellä tavalla hallitseekin romaania ja juuri hänen persoonansa kiinnittää lukijan huomion – koska kyseessä on lukijoiden ”tunteema” kulttuuripersoonana – surun käsittely manifestoituu ensisijaisesti sellaisilla osa-alueilla, joilla ei vaikuttaisi olevan mitään tekemistä todellisen tekijän kanssa. Viittaa tietenkin *Världens sista romanin* toisessa persoonassa kerrottuihin lukuihin ja fiktiivisen kertojan dementoituneeseen äitiin. Vaikka menetetty lapsi on motiivi, joka ilmenee myös ensimmäisessä persoonassa kerrotuissa luvuissa, etualalle noista lapsista ja lapsenaluista nousee CJ:n varsin elinvoimainen tytär Pyttan. Kuolleet ja menetetyt lapset toki vilahtelevat myös henkilökertojan diskurssissa erityisesti romaanin kahden viimeisen luvun aikana tämän julistettua kaiken olevan valhetta, mutta kohosteisessa asemassa ne kummittelevat nimenomaan *sinä*-muodossa kerrotuissa luvuissa ja Barbron mielessä.

Sjölinin romaanista voidaan kerronnan persoona- ja aikamuotojen perusteella erottaa kolme juonetta, joiden välinen yhteys, vuoto ja vuorovaikutus ovat ilmeisiä. Tämä ilmenee muun muassa samankaltaisten tapahtumien ja henkilöhahmon varioitumisena sekä näiden juonteiden yleisissä kehityslinjoissa: liikkeelle lähdetään Tukholmasta (joko eteläisessä Tukholmassa sijaitsevasta Enskedestä tai Enskededalenista, tai Östermalmilta), ja päädytään kutakuinkin samaa reittiä Mariefredin kautta Åkebyn metsään. Esitän kuitenkin, että romaanin kolme juonetta yhteennivova, sen omaelämäkerrallisin sekä kaiken kerrotun merkityksen ja keskeisimmän teeman paljastava juonne on kolmiosainen radiokuunnelma ”Såret”, jota päästään eri yhteyksissä romaanin kuluessa, ensimmäistä osaa käsikirjoituksessa Danielin odottaessa CJ:tä autossa Mariefredissä, toista osaa kolmannessa *sinä*-muodossa kerrotussa luvussa, kun Barbroa ollaan viemässä Åkebyhyn, ja päätösosaa romaanin preesensissä kerrotussa päätösluvussa, kertojan ollessa metsässä ja istuessa yksin poliisiautossa. Mitä tästä varsin puhuttelevasti nimetystä radiokuunnelmasta saamme tietää? Aina-

kin sen, että sen keskiössä on pariskunta, jolle selviää, että heidän odottamalaan lapsella on Turnerin syndrooma, niin vakavaa tyyppiä, ettei lapsella ole edellytyksiä selvitä elossa. Periaatteessa tämän enempää meidän ei tarvitsekaan tietää.

Sjölinin tapauksessa olisi kenties enemmän paikallaan puhua "epäluotettavasta kirjailijasta", joka tietoisesti pyrkii johtamaan lukijoita harhaan kiinnittämällä huomion epäolennaisiin ja liioiteltuihin seikkoihin kertomuksessa ja kertojan hahmossa tai tämän diskurssissa (mikä ei tietenkään tarkoita sitä, että niin käytökseltään kuin ajatusmaailmaltaan varsin epäilyttävä henkilökertoja tulisi nähdä oman tarinansa kertojana luotettavana). Fiktiivinen Daniel Sjölin on omaelämäkerrallinen hahmo lähinnä ulkoisten ja suhteellisen helposti todennettavissa olevien ominaisuuksiensa puolesta. Mutta, mikäli sovelletaan samaa kaavaa, jota henkilökertoja käyttää pohtiessaan sielun ja Jumalan olemassa oloa, "Det rör sig ofta om frågor kring matematiken (Gud), språket (Gud) eller Gud (Musiken)" (VSR: 167), toisin sanoen kaikki muu on pohjimmiltaan jumaluuden ilmentymiä, Jumalan kuvia, paitsi Jumala itse, valtaosa niistä kysymyksistä, joita romaanissa käsitellään ja jotka romaanissa problematisoidaan, palautuu todelliseen tekijään, hänen persoonaansa, hänen motiiveihinsa ja hänen romaanin kautta tekemäänsä surutyöhön. Mutta se, mikä kirjailija Sjöliniin ei palaudu, on hahmo, jonka voisi ilmeisimmin katsoa häntä heijastelevan, häntä läheisesti muistuttava sepitteellinen Daniel.

Tämän luvun lopuksi muistutan vielä kerran siitä, että lähtökohtaisesti epäluotettavuudessa ei ole mitään leimallisen epäluonnollista. Fludernikhan kuitenkin ottaa juuri epäluotettavan kertojan esimerkiksi tapauksesta, jonka lukija pyrkii luonnollistamaan. Pitäisikö tämä ymmärtää siten, että kyetäkseen ymmärtämään kaunokirjallisuudessa esiintyvä omalla tavallaan leimallisen inhimillinen piirre, lukijan on varta vasten järkeistettävä ja motivoitava se; toisin sanoen tehtävä jo sinänsä luonnollisesta "luonnollista"? Osaltaan tässä piilee myös epäluotettavuuden epäluonnottomuus, paitsi henkilökertojaa määrittävänä piirteenä, myös teoreettisena työvälineenä.

Voidaan myös huomata, että edellisissä luennoissani lähtökohtainen oletus tai epäily kertojan kyseenalaisesta luotettavuudenasteesta on noussut ennen kaikkea työni aikaisemmissa luvuissa käsittelemieni kyseisten romaanien kerronnalle ominaisten luonnollisen ja epäluonnollisen rajaa hämärtävien kerronnan elementtien kautta. Analyyseissani olen osoittanut, kuinka monella eri tavalla henkilökertojan luotettavuus voi kyseenalaistua. Tutkimuksen kuudennen luvun lopussa mainitsemani todenmukaisuudeltaan kyseenalaisista asioista kertominen tai suoranainen valehtelu on varsin äärimmäinen esimerkki kertojan epäluotettavuudesta. Kuitenkin kertoja voi olla epäluotettava myös esimerkiksi tietämättömyyttään tai ymmärtämättömyyttään. Hän voi olla myös erehtyväinen, hän voi havainnoida ja arvioida ympäristöään sekä raportoida siitä tavalla, joka antaa kertomuksen maailmasta, tapahtumista ja henkilöhahmoista

vääristyneen, virheellisen tai puutteellisen kuvan. Hieman toisenlaisesta näkökulmasta muiden muassa tämänkaltaiset seikat eivät heijastele mitään muuta kuin inhimilliseksi hahmoksi mielletyn henkilökertojan subjektiivisuutta ja kognitiivista rajoittuneisuutta, toisin sanoen piirteitä, jotka luonnehtivat joka ikistä ihmistä, luonnollista puhujaa, kertojana. Viime kädessä oma fyysinen olemassaolomme maailmassa, kognitiiviset ja episteemiset rajamme sekä psyykinen tilamme määrittelevät sitä, mitä kerromme ja miten kerromme.

8 LOPUKSI: TEMAATTISIA KUDOKSIA JA YHTEENVEDOKSIA

Tässä tutkimuksessa olen 2000-luvulla ilmestyneitä pohjoismaisia autofiktioita lukemalla kartoittanut tapoja, joilla kertomakirjallisuudessa eri tavoin koetellaan kaunokirjallisen kerronnan konventioiden mukaisen ja niin sanotusti luonnollisen, reaalityodellisuuden puhetilanteisiin vertautuvan kerronnan oletettuja rajoja. Olen analysoinut erilaisia kerronnallisia elementtejä suhteessa kertomuksen luonnollisuuteen ja luonnottomuuteen ja lisäksi pyrkinyt osoittamaan niille funktion temaattisesti, rakenteellisesti ja/tai omaelämäkerrallisesti merkittävänä kerronnan elementtinä. Ennen muuta temaattisen luennan kautta voidaan hahmottaa joitakin analysoimiani tekstejä yhdistäviä juonteita, joita haluan näin lopuksi lyhyesti nivoa yhteen.

8.1 Lopun aluksi

Gaute Heivollin *Før jeg brenner ned* -romaanin maisterintutkielmassaan käsitellyt Sigurd Myhre on todennut, että monien omasta elämästään kirjoittavien norjalaisten mieskirjailijoiden teoksissa keskeisellä sijalla on suhde omaan isään. Esimerkkeinä hän mainitsee juuri Heivollin, Karl Ove Knausgårdin sekä Dag Solstadin. (Myhre 2012: 46.) Oman tutkimusaineistoni ja teosluentojeni perusteella voin sanoa, että samankaltainen tematiikka yhdistää laajemminkin pohjoismaisten (mies)kirjailijoiden autofiktiivistä tai yleisemmin omaelämäkerrallista tuotantoa. Kyse ei myöskään ole välttämättä yksinomaan isäsuhteesta, vaan myös suhteesta muihin lähiomaisiin, äitiin, sisaruksiin, isovanhempiin. Huomattavaa on myös, että nämä teemat korostuvat erityisesti painotukseltaan selkeän omaelämäkerrallisissa autofiktioissa. Henkilökohtaisten suhteiden käsittely liittyy oleellisesti toiseen luennoissani hahmottuvaan teemaan. Kuten Päivi Koivisto on huomauttanut, lajimääreestä autofiktio puuttuu yksi omaelämäkerrallisen kirjoittamisen kannalta keskeinen sana, *bios*, elämä, ja kysyy, että ”eikö autofiktio käsitteenä viittaa ennen muuta sellaiseen näkemykseen oma-

elämäkerrallisuudesta, jossa elämää ei voi tavoittaa” (Koivisto 2011: 28). Kysymys on oivaltava mutta tässä yhteydessä en ala miettiä sitä sen yksityiskohtaisemmin tai etsimään omista kohdeteksteistäni suoranaisia vastauksia siihen. Mielenkiintoinen paralleeli kuitenkin on, että omanlaiseensa elämän puuttumiseen, sen loppumiseen tai siitä luopumiseen tai jokseenkin abstraktimmalla tasolla ilmenevään menetykseen liittyvät teemat läpäisevät useimmat tarkasteleman autofiktioita. Ilmeisin yhteys näiden kahden teeman välillä nousee tietenkin siitä, että teoksessa merkittävän aseman saava omainen kuolee tai on jo kuollut. Tämä poikkeuksetta lopullinen tapahtuma konkretisoi sekä hyvässä että pahassa sen merkityksen, joka vainajalla on eläessään ollut.

Niistä viidestä kirjailijasta, joihin olen tutkimuksessani ensisijaisesti keskittynyt, tämänkaltaiset teemat ovat selkeimpiä juuri Heivollilla ja Knausgårdilla sekä Knud Romerilla. Vastaavaa tematiikkaa löytyy myös muista tämän vuosituhannen autofiktioista, esimerkkinä Butschkowin *Apropos Opa*, Moodyssonin *Döden & Co.* ja Rosenbergin *Ett kort uppehåll på vägen från Auschwitz*. Varsinaisten tutkimuskohteideni ulkopuolelta voin mainita myös ruotsalaiskirjailija Conny Palmkvistin (s. 1973) romaanin *Hej då, allihopa* (2005; suom. *En päästä sinua*, 2007), jossa seurataan syöpää sairastavan äidin viimeisiä aikoja pojan, teoksen kertojan, näkökulmasta. Suhde omiin vanhempiin ja sisaruksiin nousee esille myös Peter Sandströmin ja Daniel Sjölinin romaaneissa, joissa oleellisempia ovat kuitenkin menetyksen ja luopumisen teemat jokseenkin abstraktimmalla tasolla.

Knausgårdin *Min kamp* on venyttänyt oman isän kuoleman ja isäsuhteen käsitellyn monen tuhannen sivun mittaiseksi syväluotaukseksi omasta elämästä.

Nå hadde jeg skrevet en roman om ham. Det var ingen god roman, men så hadde han heller ikke levd npe godt liv. Det var hans liv, det endte i en stol i et hus i Kristiansand, fordi han hadde kommet til ett punkt hvor han oppga alt håp. Det var ikke håp. Alt var ødelagt. Så døde han.
 [–] Historien om ham, Kai Åge Knausgård, er historien om meg, Karl Ove Knausgård. Det jeg fortalt. [–] Men det er ikke ham jeg har beskrevet, det er mitt bilde av ham. Det er ferdig nå.
 (MK6: 1003.)¹⁶²

Näen *Min kampin* paraatiesimerkkinä siitä, kuinka kirjailija voi työstää vaikeasta aiheesta ja todellisuudessa kohtaamastaan menetyksestä kirjallisen menetyksen.

Heivoll pyrkii romaanissaan koostamaan kuvan ensimmäisten elinkuukausiensa vaikeasti käsitettävistä tapahtumista. Henkilökertoja on aina kokenut tapahtumien liittyvän häneen itseensä ja niiden alullepanijan elämästä piirtyy

¹⁶² ”Nyt olin kirjoittanut hänestä romaanin. Se ei ollut mikään hyvä romaani, mutta ei hänen elämänsäkään ollut ollut hyvä. Se oli hänen elämänsä, se loppui tuoliin talossa Kristiansandissa, koska hän oli päätenyt siihen pisteeseen, jossa hän luopui kaikesta toivosta. Toivoa ei ollut. Kaikki oli tuhoutunut. Sitten hän kuoli. / [–] Tarina hänestä, Kai Åge Knausgårdista, on tarina minusta, Karl Ove Knausgårdista. Sen minä olen ker-tonut. [–] En ole kuitenkaan kuvannut häntä, vaan sitä kuvaa, joka minulla hänestä on. Se on nyt valmis.”

odottamattomia yhteyksiä hänen omaansa, jonka kannalta käänteentekeväksi muodostuu isän sairastuminen ja kuolema. Tematiikan kannalta keskeisiä ovat toisiinsa nivoutuvat romaanin nimi, sen motto sekä romaanin viimeiset sanat. Romaanin mottona on Pär Lagerkvistin runo "Betydelselöst", nyt haluan nostaa esille yksinomaan sen maaksi, tomuksi ja tuhkaksi viittaavat säkeet "Och du går bort genom alltings aska / och är själv aska" (Lagerkvist 1953: 57). Heivollin romaanin päätössanat puolestaan ovat peräisin kirjeestä, jonka yksi kyläläinen on aikanaan kirjoittanut mutta joka on jäänyt lähettämättä: "Kjære deg. La meg få skrevet dette før jeg brenner ned." (FJBN: 303.)¹⁶³ Myös Myhre on tutkielmassaan kiinnittänyt huomiota näihin elementteihin. Tuli on Heivollin romaanin keskeisiä motiiveja. Se ei kuitenkaan tule ymmärrettäväksi yksinomaan konkreettisten tulipalojen muodossa, vaan ennen kaikkea yhtäältä sisäisenä palona, joka ajaa ihmistä eteenpäin jopa hulluuteen ja näennäiseen irrationaalisuuteen asti, toisaalta elämän liekkiä, joka ennemmin tai myöhemmin väistämättä sammuu. (Myhre 2012: 25–28.)

Romerin *Den som blinker er bange for døden* kulminoituu kertojan elämän tärkeimmän ihmisen, äidin, kuolemaan.

Vi sagde ikke noget, jeg satte mine hænder for ansigtet og brast i gråd og græd og græd over mor og far og alt det, som var sket, og det uendelige tab af det kæreste man har, og så var det forbi.
(DBBD: 177.)¹⁶⁴

Sivumäärällisesti kirja on pieni mutta toisteisuudessaan todella intensiivinen ja latautunut. Romaaninsa kautta kirjailija on käsitellyt äitinsä kuolemaa, sen synnyttämiä tunteita ja sen aiheuttamaa tyhjiötä. Knud Romerin isä kieltäytyi hankkimasta äidin haudalle hautakiveä; muun muassa tämän takia kirjailija on sanonut romaanin olevan äidin muistokivi (Remar 2006).

Sjölinin *Världens sista romanin* etualalle nousevat seipitteellisen henkilökerrotojan ja tämän äidin absurdit, lähes anarkistiset elämäntarinat, joiden taustalla todellinen kirjailija tekee vaivihkaa omaa surutyötään. Odotettu ja menetetty lapsi, romaanin keskeisin motiivi, ei missään vaiheessa saa yksiselitteisen selkeää hahmoa mutta ilmee käytännössä romaanin jokaisella tasolla ja myös sellaisissa yhteyksissä, joihin sitä ei edes helposti yhdistä.

Jag visste att jag kanske skulle kunna bli förlåten någon gång. Men då måste jag finna en anledning till alla mina uppträden. En större, allvarligare uppgift om mig. Ett handikapp, ett sår, eller en psykisk störning. En psykos. Som typ att jag var i chock efter att ha förlorat ett barn eller något. Då får man suppa hur mycket man vill och vara hur otrevlig som helst. Man blir förlåten.
(VSR: 42.)

¹⁶³ "Ystäväni. Minun on saatava kirjoittaa tämä, etten palaisi tuhkaksi." (Heivoll 2012: 306.) On sanottava, etten täysin yhdy romaanin suomentajan ratkaisuun kyseisen kohdan ja sen myötä romaanin nimen kääntämisessä. Sananmukainen ja kokonaisuuden kannalta tulkinnallisesti epäilemättä kiinnostavampi suomennoshan olisi "ennen kuin palan tuhkaksi". Vertailun vuoksi, englanniksi romaani on käännetty otsikolla *Before I Burn* ja saksaksi *Bevor ich verbrenne*.

¹⁶⁴ "Hiljaisuuden keskellä kätkin kasvot käsiini ja ratkesin itkuun, itkin ja itkin äitiä ja isää ja meidän elämämme murhetta, itkin rakkaimman ihmisen kuolema, pohjatonta menetystä, ja sitten äkkiä helpotti" (Romer 2008: 166).

Muista ensisijaisista kohdeteoksistani poiketen Sandströmin *Manuskript för pornografiska filmer* -romaanissa ei omissa luennoissani tematisoidu kuoleman kaltainen lopullinen ja peruuttamaton menetys. Luennoissani olen ennen kaikkea keskittynyt henkilökertojan ja tämän siskon suhteeseen mutta huomionarvoinen on myös etenkin sisarusten isän asema romaanissa. Kertomuksen nykyhetkessä sisarusten vanhemmat ovat mitä ilmeisimmin jo kuolleet. Kertojan lapsuuteen sijoittuvissa jaksoissa isä on yhtäältä todella keskeinen toimija mutta samalla oudolla tavalla poissaoleva; keskeisyydestään huolimatta henkilökertojan omassa tarinassa menneisyydestään vaiennut isä jää vaikeaselkoiseksi ja epäselväksi hahmoksi. Romaanissa lopulla on kuitenkin kokonaisuudessaan kolmannessa persoonassa kerrottu luku, jonka keskiössä on sisarusten isä (MFPF: 237–249). Periaatteessa tämä jakso avaa isän mielenmaailmaa ja selkeyttää tämän hahmoa mutta romaanille ominaiset piirteet muistaen voidaan problematisoida se, onko kyseissä luvussa kuvattua yöllistä hälytysajoa koskaan tapahtunut vai onko kyse jälleen ”selitysluonnoksesta”, henkilökertojan rekonstruktiosta ja yrityksestä ymmärtää isäänsä. Kokonaisuutena Sandströmin romaanin läpäisee poissaolo, jonkun tai jonkin kertojan elämän kannalta tärkeän ja elimellisen osatekijän puuttuminen.¹⁶⁵

Tämäntapaiset teemat eivät tietenkään ole millään tavalla poikkeuksellisia kirjallisuudessa. En myöskään voisi väittää, että tavat, joilla teemoja kohdeteiksissäni käsitellään, sinällään olisivat erityislaatuisia ja oivaltavia; samoja aiheita ja teemoja voisi epäilemättä ilmentää yhtä ilmaisuvoimaisesti myös muilla keinoin. Kuitenkin se, kuinka lukemilleni romaaneille ominaiset kerronnalliset piirteet osaltaan sekä rakentavat että heijastelevat kokonaistematiikkaa, on huomionarvoista. Lisäksi kyseiset teemat nivELYVÄT kerronnan luonnollisuuden ja luonnottomuuden purkamisessa hyödyntämäni ajatukseen epäluonnottomuudesta ennen kaikkea niihin sisältyvän paradoksaalisuuden kautta. Selkeimpänä esimerkkinä tästä lähes jokaisessa lukemassani autofiktiossa jollain tasolla ilmenevä kuoleman (tai muun peruuttamattoman menetyksen) teema.

Käytännössä ainoa ehdottoman varma ja epäilemättä luonnollisin asia ihmisen (ja jokaisen elollisen olion ja eliön) elämässä on se, että jonain päivänä se loppuu. Elämän päättyminen on monin verroin varmempaa kuin sen alkaminen. Sjölinin *Världens sista roman* kärjistää sen, kuinka elämä voi loppua ennen kuin se edes varsinaisesti alkanut. Knausgårdin *Min kamp* puolestaan alkaa yksityiskohtaisella kuvauksella ruumiissa välittömästi kuoleman jälkeen tapahtuvista muutoksista, minkä jälkeen kertoja pohtii nyky-yhteiskunnan suhtautu-

¹⁶⁵ Nämä teemat ovat itse asiassa varsin tavallisia Sandströmin tuotannolle kokonaisuudessaan. Viimeisimmässä *Transparente Blanche* -romaanissa kertojan vähäpuheinen isä on päätenyt itsemurhaan ja vasta vuosikymmeniä myöhemmin kertoja voi edes pyrkiä ymmärtämään isäänsä, tämän vaikenemista, tämän tekemisiä ja tekemättä jättämisiä sekä omaa suhdettaan tähän. Temaattisesti *Transparente Blanche* jatkaa novellikokoelman *Till dig som saknas* viitoittamalla tiellä. Kuten kokoelman nimestä voi päätellä, novellit läpäisee poissaolo ja monesti se, joka on joko konkreettisesti tai henkisesti poissa tai jota käivataan, on isä. Kokoelman ensimmäisen novellin ”Ronnie” kertoja toteaa: ”Det fanns egentligen inga farsor, inte hos Hammars och inte hos oss, och ingen saknade dem” (Sandström 2012a: 11).

mista kuolemaan. Maailma on täynnä kuolemaa mutta ymmärrettävää se on yksinomaan silloin, kun se *ei* konkreettisesti tule lähelle itseä. Kun näin tapahtuu, kuolema pyritään raivaamaan pois, tekemään näkymättömäksi ja olemattomaksi. Näkyvää voi olla ainoastaan muisto siitä ihmisestä, joka on kerran ollut olemassa. Paradoksaalisuus muodostuu siis kuoleman väistämättömyydestä ja luonnollisuudesta sekä ihmisen ristiriitaisesta suhtautumisesta siihen, jopa suoranaisesta kuolemanpelosta.

Asioiden kielellistäminen abstrahoi ja pelkistää ne, muun muassa tästä juontaa *Världens sista romanista* paistava skeptisyys kieltä (ja kirjallisuutta) kohtaan. Samalla pelkistäminen ja yksinkertaistaminen kuitenkin tekevät asioista käsitettäviä ja helpommin hyväksyttäviä. Ajatellaan esimerkiksi freudilaista psykoanalyysia tai minkä tahansa vallalla olevan psykologian koulukunnan harjoittamia terapiamuotoja, joiden periaatteet ja taustaoletukset ovat usein hyvin samankaltaisia. Elämään merkittävällä tavalla vaikuttaneiden tapahtumien ja kokemusten kokonaisvaltaisuutta on monesti vaikea ilmaista sanallisessa muodossa yksinkertaistamatta niitä ja latistamatta niiden monitahoisuutta ja merkitystä. Yhtäältä aito, todellinen ja kokonaisvaltainen kokemus ei taivu kielelle mutta toisaalta sillä, kuinka todenmukainen kielellistetty kokemuksemme on, ei ole väliä mikäli kielellistäminen tekee tehtävänsä – auttaa ymmärtämään tapahtunutta ja hyväksyy sen.

Kun itseä kohdanneesta menetyksestä tehdään kertomus, selväsanainen tai peitelty, prosessi käydään läpi (vähintään) kahteen kertaan: ensin ajatustasolla, minkä jälkeen sille annetaan kirjallinen muoto. Vaikka perimmäinen totuus ei tätä(kään) kautta paljastuisi, tapahtuma ja sen merkitys itselle tulee sekä kouriintuntuvaksi että silminnähtäväksi ja samalla asioihin saadaan objektiivista etäisyyttä. Esimerkiksi kuoleman kaltaisen totaalisen ja peruuttamattoman menetyksen kerronnallistaminen tekee sen samalla helpommin käsiteltäväksi, tavallaan luonnollistaa elollisen olennon näkökulmasta luonnottoman, mahdotoman ja vaikeasti ymmärrettävän asiointilan. Kuolema sinänsä on luonnollista, mutta ainoa olemisen tapa, joka ihmisyksilölle on tuttu ja ominainen, on olla elossa. Vaikka ihmisellä onkin ainutlaatuinen kyky vaihtoehtoiseen ajatteluun, oman olemattomuuden kuvittelu ei liene mahdotonta mutta epäilemättä haastavaa itse kullekin. Elämän päättyminen sotii ihmisen eloonjäämisviettiä vastaan, minkä ohella kuolemaan liittyvä käsittämättömyys, sen väistämättömyys sekä se, ettei sitä voi hallita, tekevät kuolemasta omalla tavallaan luonnotonta. Elämä ja kuolema tai oleminen ja olemattomuus ovat yhtä lailla luonnollisia asiointiloja mutta niiden radikaalin vastakohtaisuuden johdosta niiden keskinäinen suhde hahmottuu ambivalenttina ja, tutkimuksessa käyttämäni käsitteistöä hyödyntääkseni, epäluonnottomana. Samoin epäluonnotonta on myös kuolema kirjallisuudessa, sillä kirjallisuudella on potentiaalia yhdistää nämä toisilleen vastakkaiset aspektit ja käsitellä sitä keinoin, jotka omalla tavallaan voivat ylittää oman subjektiivisuutemme, ihmisyytemme ja olemassaolomme rajat.

8.2 Loppujen lopuksi

Väitöstutkimuksessani olen pyrkinyt kriittisesti tarkastelemaan luonnollisen kielen ja kerrontamahdollisuuksien rajoja sekä niiden ainakin näennäisen luonnottomia ylityksiä. Tavoitteenani on ollut problematisoida tutkimuksen kertomusteoreettiset peruskivet, epäluonnollinen ja ”luonnollinen” narratologia. Ennen kaikkea pyrkimyksenäni on ollut kyseenalaistaa yksinomaan joko kertomuksen luonnollisuutta tai sen epäluonnollisuutta painottavat näkökannat yksinkertaistavina sekä kertomuksen ja kerronnan monimuotoisen ominaisuutteen sivuuttavina. Olen myös nähnyt paradigmojen tarjoamat tulkintakehykset ja analyysivälineet epätydyttävänä – sellaisinaan ja erikseen hyödynnettyinä.

Lähtökohtaisesti tätä tutkimusta on motivoinut ja ohjannut Jan Alberin, Brian Richardsonin, Stefan Iversenin ja Henrik Skov Nielsenin ajatus siitä, kuinka kaikenlaisissa kertomuksissa voi aina esiintyä epäluonnollisia, mahdottomia ja outoja piirteitä, jotka eivät selity reaali maailman ja luonnollisten kerrontatilanteiden kehyksissä. Näin ollen myös kritiikkini on siis kohdistunut ennen kaikkea Monika Fludernikin ”luonnollisen” narratologian tarjoamaan teoreettiseen malliin ja sen perusoletuksiin. ”Luonnollisen” narratologian esittämä kognitiivisten kehysten kautta tapahtuva luonnollistava luenta tuottaa epäilemättä laadukkaan ja relevantin mutta samalla ennalta arvattavan ja varsin yllätyksättömän lopputuloksen; kognitiivinen malli edellyttää tiettyä odotuksenmukaisuutta, joten se tarjoaa meille juuri sitä mitä olemme tilanneet.

Työn muotoutuessa on itselleni kuitenkin käynyt selväksi myös se, että yhtä lailla epäluonnollisen narratologian perusta, keskeisten käsitteiden määrittelystä lähtien, on ongelmallinen ja tekstin tulkinnan rakentaminen yksinomaan sen varaan jättää analyysin jokseenkin hataralle pohjalle. Suuntauksen johtavat teoreetikot ovat tarjonneet runsaasti erilaisia näkökulmia ja välineitä analysoida ”luonnollisesta narratiivista” poikkeavia kertomuksia ja kerrontatilanteita, suhteessa mihin ”luonnollisuus” ikinä määritelläänkin – mutta kenties tämä välineistö on liiankin runsas. Epäluonnollinen narratologia puolustaa ehdottomasti paikkaansa jälkiklassisten narratologioiden joukossa. Sen huomattavimpia ongelmia kuitenkin ovat, käsitteenmäärittelyn lisäksi, ensinnäkin analyysimenetelmien runsaudenpulassa piilevä mahdollisuus ylitulkintaan sekä toiseksi, aivan kuten ”luonnollisen” narratologian tarjoamassa mallissa, se, ettei kunnioiteta yksittäisen kertomuksen ominaislaatua, vaan yritetään väkisin sovittaa se haluttuun muottiin ja löytää sieltä haluttuja piirteitä ja merkityksiä, jotka eivät välttämättä nouse itse tekstistä.

Johdannossa olen esittänyt ymmärtäväni kertomuksen luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden suhteen tässä tutkimuksessa jatkumona, jolta ei ole erotettavissa selkeää kohtaa, missä luonnollisesta tulee luonnottomia ja päinvastoin. Voimme hahmottaa eriasteista luonnollisuutta ja luonnottomuutta sekä yhdistelmiä, joissa nämä poolit ovat edustettuina vaihtelevissa suhteissa. Tutkimuksessani olen pyrkinyt osoittamaan, kuinka käsittelemäni kerronnallisen elementit asemoituvat juuri tänne, luonnollisen ja epäluonnollisen kerronnan, kielen ja

kielenkäytön välimaastoon. Samalla kyseenalaistuvat ja problematisoituvat perustavanlaiset sekä kertomusten luonnollisuutta painottavat, että niihin aina potentiaalisesti sisältyvää epäluonnollisuutta korostavat näkemykset. Tätä huojuntaa luonnollisen ja epäluonnollisen välimaastossa olen kutsunut epäluonnottomuudeksi.

Tässä työssä epäluonnottomuus on ollut käsite, jonka avulla olen pyrkinyt kyseenalaistamaan ja problematisoimaan luonnollisen ja epäluonnollisen suhteen. Kertomusteoreettisena neologismina sana saattaa jäädä lyhytikäiseksi, ellei se jo alkujaankin ole kuolleena syntynyt, mutta katson sen joka tapauksessa palvelleen tutkimukseni tarkoituspäätä. Kaksoisnegaatiosta huolimatta sanan *epäluonnoton* merkitys ei yksioikoisesti palaudu sen kantasanaan *luonnollinen*. Merkityksen huojuvuuden ja tulkinnallisen ambivalenssin kautta haluan painottaa, ettei kertomakirjallisuutta analysoitaessa oleellista ole lähtökohtaisesti se, mikä on reaalimaailman logiikan ja luonnonlakien mukaista, inhimillisesti mahdollista tai luonnollista tai kerronnallisesti konventionaalista – tai päinvastoin. Sen sijaan, että kaunokirjallisia kertomuksia yritettäisiin (keinotekoisesti) sovittaa luonnollisten kerrontatilanteiden muottiin tai että kyseenalaistettaisiin tämä menettelytapa korostamalla kertomuksissa aina mahdollisesti esiintyviä epäluonnollisia piirteitä, huomio tulisi ennemmin suunnata luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden vuoro- ja yhteisvaikutukseen sekä itseensä kieleen, kielenkäyttötapoihin, jopa sen elimellisimpiin rakenteisiin ja rakenneosiin. Yhtäältä siihen, kuinka kieltä luonnollisissa diskursseissa todella voidaan käyttää ja kuinka se tällaisissa tilanteissa käyttäytyy, toisaalta siihen, miten luonnolliselle, suulliselle kielenkäytölle ominaiset piirteet manifestoituvat kirjoitetussa kielessä, millaisia muotoja ja funktioita ne kaunokirjallisen kerronnan keinoina saavat. Kun aletaan purkaa kertomuksen oletettua luonnollisuutta ja aina potentiaalista epäluonnollisuutta, lähtökohdaksi tulisi tämän kaksinaapaisen asetelman sijaan ottaa kaunokirjallisuuden ja kaunokirjallisen kerronnan epäluonnoton ominaisuus. Reaalimaailman kehyksissä luonnollinen kielenkäyttö ei yksiselitteisesti ole kertomakirjallisuudessa ja fiktiivisessä kerronnassa ”luonnollista”, eivätkä fiktiossa tavattavat epäluonnolliset kielenkäytön ja kerronnan muodot useinkaan ole kontekstissaan niin luonnottomia kuin ne tosimaailmassa olisivat.

Kertomakirjallisuuden erityisestä, erilaiset epäluonnollisetkin esitystavat mahdollistavasta luonteesta on puhunut jo Dorrit Cohn teoksessaan *Fiktioin mieli*. Cohnin mainitsemia luonnollisista kerrontatilanteista tai kielenkäyttötavoista poikkeavia keinoja ovat muun muassa tässäkin työssä käsittelemäni samanaikainen eli preesensmuotoinen kerronta, mahdollisuus kuvata henkilöahmojen tajuntaa (Cohn tosin puhuu tässä yhteydessä ensisijaisesti kolmannen persoonan kerronnasta) sekä (Käte Hamburgeriin viitaten) logiikan ja kieliopin normeja rikkovat ilmaukset, kuten ”hänen koneensa lähti huomenna”. Soveltaen ajatuksia, jotka Cohn esittää teoretisoidessaan samanaikaista kerrontaa, voidaan sanoa, että määre fiktio, joko kertomuksen selkeä fiktiivisyys tai tapahtumien fiktionalisointi mahdollistavat sellaiset tarinankerronnan muodot ja tavat, jotka poikkeavat todellisen maailman luonnollisesta kielestä, kielenkäyttötavoista ja tarinankerrontatilanteista. (Cohn 2006: 27, 36–37, 126.)

Tavallisesti oletetaan, että kertovassa fiktiossa henkilökertoja on ihmisenkaltainen hahmo, joka kertoo tarinansa puhuen ja johon näin ollen yhdistetään samat rajoitukset kuin luonnolliseen puhujaan, eli ihmiseen. Loppujen lopuksi kaunokirjallinen kerronta on kirjoitettua kieltä ja kaunokirjalliset kertomukset ovat luonnolliseen kieleen ja inhimilliseen mielikuvitukseen perustuvia tekstuaalisia tuotoksia. Mielikuvitukselle mahdollista on kaikki mikä vain on kuviteltavissa ja kirjoitus vapauttaa kielen ja kerronnan luonnollisia kerrontatilanteita ja -mahdollisuuksia määrittävistä kognitiivisista ja episteemisistä rajoitteista sekä puhujan subjektiivisuudesta. Näin ollen reaalityodellisuudessa mahdottomien tilanteiden aktualisoituminen sekä luonnollisesta puhetilanteesta poikkeavat kerronnan muodot ja kielenkäytön tavat tulevat fiktiivisissä kertomuksissa mahdollisiksi.

Toki sekä kirjoitus että puhe ovat molemmat luonnollista kieltä, sen eri variantteja. Tässä tutkimuksessa olen halunnut tuoda esille myös tämän luonnollisen kielen perustavanlaisen oikullisuuden, omanlaisensa epäloogisuuden ja monimerkityksisyyden. Osaltaan sanojen ja sanoman merkitys määräytyy siinä fyysisessä ja kulttuurisessa ympäristössä ja asiayhteydessä, jossa ne lausutaan. Luonnollinen kieli ei ole varsinaisesti logiikkaa eikä aina edes loogista, vaikka se, kuten kaikki muutkin semioottiset järjestelmät, perustuukin tiettyihin sääntöihin ja periaatteisiin. Eri kielillä on omat sääntönsä ja kielioppinsa, ja sääntöjen joukossa on aina myös runsaasti poikkeuksia. ”Språket var abstrakt och ologiskt. Varför svängde mamma vänster i korsningen när hon sagt att vi skulle åka raka vägen hem?” (VSR: 175.) Sitaatti Daniel Sjölinin *Världens sista romanista* toimikoon muistutuksena siitä, kuinka kielellisesti ilmaistu asiointila tai toimintatapa ei aina vastaa sitä, miten todellisuudessa todella on. Ymmärrämme kuitenkin tämänkaltaiset omalla tavallaan epäloogiset ja intuitionvastaiset ilmaukset ja tiedämme, mitä vaikkapa ”mennä suoraan kotiin” tarkoittaa, vaikka reitti kartalla olisikin kaikkea muuta kuin suora. Kielellisiä ilmaisuja, sanottuja tai kirjoitettuja, ei useinkaan tule ymmärtää tiukan kirjaimellisesti.

On myös muistettava, että kertomakirjallisuudella ja sen eri lajeilla on omat generiset ja esitystapoihin liittyvät konventionsa, jotka osaltaan määrittävät sitä, mitä ja miten kerrotaan, ja myös sitä, mitä ja miten voidaan kertoa. Samalla konventionaalisuus, sekä kirjallisuudenlajeihin että kerronnan keinoihin liittyvä, voi helposti johtaa siihen, että kirjoitettuun tekstiin siirrettyinä luonnolliselle kielelle ja puheelle luonteenomaiset piirteet näyttäytyvät epätavallisina, huomiota herättävinä ja vieraannuttavina tai, jos asia halutaan niin nähdä, epäluonnollisina. Olisi mahdollista sanoa, että reaali maailman puhe- ja kerrontatilanteiden kehyksissä epäluonnolliset kielen ja kerronnan piirteet voivat fiktiivisessä kerronnassa kääntyä hyvinkin ”luonnollisiksi” ja luonteviksi esitystavoiksi, luonnollinen kieli ja kielenkäyttö puolestaan voivat osoittautua kaunokirjallisessa kerronnassa ”luonnottomiksi” ja ennen kaikkea epäkonventionaaliksi ratkaisuksi. Tämä on kuitenkin yksinkertaistettu näkemys. Irtautuessaan rajoista, jotka psykofyysinen maailmassa oleminen inhimilliselle kielenkäytölle, kerrontakyvyille ja tietämykselle asettaa, fiktiivinen kerronta vie kielen epäloogisuuden ja mielivaltaisuuden astetta pidemmälle.

Reaalimaailmassa pätevistä lainalaisuuksista ja loogisista periaatteista irtautuminen heijastuu myös kertomusten rakenteisiin ja niiden maailmoihin. Todellinen maailma on perustuksiltaan se mikä se on riippumatta siitä, mitä siitä sanotaan. Vaihtoehtoiset ja toteutumatta jääneet mahdollisuudet, olivat ne kuinka realistisia ja todennäköisiä tahansa, ovat yksinomaan mentaalisia abstraktioita, eikä niiden kielellistäminen tee niistä yhtään todellisempia. Ne ovat omanlaisiaan "kertomuksen varjoja", aina ja väistämättä läsnä, vaikkei niitä ajateltaisikaan. Kenties tarinamaailmatkin ovat yksinomaan lukijan muodostamia mentaalisia konstruktioita, mutta fiktion todellisuuden perusta on kuitenkin kielessä. Fiktion maailmaa rakentaa kaikki, mitä siitä on kerrottu. Oli kyse sitten aktualisoituneista tapahtumista, toteutumatta jääneistä mahdollisuuksista tai aikaisemmin kerrotun asiointilan kumoamisesta ja korvaamisesta toisella – kaikki tämä lisää kyseistä maailmaa koskevaa tietämystä ja auttaa muodostamaan siitä mahdollisimman täyteläisen kuvan. Fiktiivistä maailmaa, sen sääntöjä ja lainalaisuuksia kartoitettaessa ensiarvoisimmat koordinaatit eivät ole vain mitä on tapahtunut ja mikä on mahdollista, vaan, jotta mahdollisuuksien rajat voisivat hahmottua, on tarkattava myös sitä, mikä voisi olla mahdollista ja mikä on ehdottoman mahdotonta. Näiltä osin mahdollisuus ja mahdottomuus, aivan yhtä lailla kuin luonnollisuus ja luonnottomuuskin, kulkevat fiktiossa rinta rinnan.

Keskeisen tematiikkansa ja teemojen käsittelytapojen kautta tutkimuksessa lukemani teokset näyttävät, kuinka luonnollisen kerronnan (ja myös ihmisyden) rajojen kyseenalaistaminen ja suoranainen rikkominen sekä elämän rajallisuuden hahmottaminen voivat kirjallisuudessa kietoutua yhteen. Kertomusmuoto ja fiktiivinen kerronta tekevät luonnollisen kielen ja kielenkäytön sekä inhimillisen tietoisuuden ja subjektiivisuuden rajojen ja rajoitusten ylittämisen mahdolliseksi. Fiktiivisyyden suomat vapaudet ja tekstuaalisuus konkretisoivat luonnollisen kielen monimuotoisuuden ja muokkautuvuuden. Niin sanotusti luonnollisesta kielenkäytöstä ja kerrontatilanteesta irtautuminen puolestaan mahdollistaa tuttujen, arkipäiväistyneiden mutta myös vaikeasti käsitettävien asioiden tarkastelun ihmisyksilön rajallisesta perspektiivistä poikkeavista näkökulmista. Tämä poikkeavuus tai outous, sekä niiden kylkiäisenä seuraavat mahdottomuus ja luonnottomuus tarjoavat ilmaisuvoimaisia ja oivaltavia keinoja kielellistä omakohtaiset kokemukset ja inhimillistä käsityskykyä koettelevat väistämättömyydet. Totutun, luonnollisen ja mahdollisen rajoja koettelemalla kertova fiktio lisää varsin luontevalla tavalla ymmärrystä itsestämme ja maailmassa olemisestämme sekä ennen kaikkea auttavat hahmottamaan oman psykofyysisen olemassaolomme rajoja ja rajoituksia.

SUMMARY

Over the years, the questions dominating the field of narrative studies have been characterised by their reliance on binary relations. Typical examples include questions related to the reliability of the narrator, the relationship between fiction and reality on the one hand and the author and the narrator on the other, and recently also the assumed naturalness and possible unnaturalness of narrative. The present doctoral dissertation conjoins these questions in order to map the relationship and the ambiguous middle ground between natural and unnatural narratives, using as its material a selection of works of 21st century Nordic autofiction. The primary corpus of the study consist of autofictive novels written by five different authors: *Før jeg brenner ned* (2010) by Gaute Heivoll, *Min kamp* (2009–2011) by Karl Ove Knausgård, *Den som blinker er bange for døden* (2006) by Knud Romer, *Manuskript för pornografiska filmer* (2004) by Peter Sandström, and *Världens sista roman* (2007) by Daniel Sjölin.

The theoretical framework of the research combines both classical and postclassical narratology on the one hand, and theories of autobiography and autofiction on the other. Additionally the study utilises the concepts and ideas of general linguistics and Freudian psychoanalysis. Despite the manifold premises, the study is above all a contribution to the ongoing discussion on unnatural narratives and unnatural narratology. The dissertation is influenced by the view proposed by Jan Alber, Brian Richardson, Stefan Iversen and Henrik Skov Nielsen according to which all kinds of narratives may include unnatural, impossible or strange elements that cannot be explained with recourse to either knowledge pertaining to the real world or the cognitive parameters outlined by Monika Fludernik in her “natural” narratology, or elements that have been marginalised or completely passed over in classical narrative theories.

The unnatural narratologists have pointed out that narratives are never completely unnatural but always inevitably contain some so-called “natural” elements. Consequently, *natural* and *unnatural* are not considered in this dissertation as totally different, mutually exclusive categories, but their relationship is instead seen as a continuum to which they form the two extremities. In this study this zone that is ambiguous and open for interpretation is delineated between these extremities. This zone is not seen simply as *either* natural *or* unnatural but as potentially both. Through an analysis of diverse narrative phenomena and linguistic features the study seeks to map this zone in order to problematize the categories of natural and unnatural, thereby blurring their relationship. The aim is not so much to “naturalise” or “unnaturalised” these elements, but to reveal the fundamental natural undertone in narrative devices considered as unnatural, and the hidden potential unnaturalness in “natural” and conventional narration. In other words, it will be demonstrated that narratives and narration are penetrated by a duality, which in this study is called *non-unnaturalness*. The word non-unnatural contains a double negative, which according to the rules of logic should cancel each other out. However, the so-called natural language does not always adhere to the principles of logic. In this

dissertation, non-unnaturalness is used as a concept that seeks to concretise the potential illogicality of human language and narration and thereby also the potentially illogical way narratives obey the principles and rules typical to and enabled by the form of representation. Moreover, the concept of non-unnaturalness highlights the interpretative complexity inherent to the categories of natural and unnatural.

The main aim of the research is comparable to Meir Sternberg's well-known Proteus Principle, according to which a single narrative technique may serve different functions in different contexts while different techniques may serve similar functions again depending on the context. That is to say, the research proposes that neither narratives nor certain narrative elements are "natural" or "unnatural" in themselves, but that naturalness and unnaturalness are defined in a larger context that takes into account factors such as genre conventions, themes and narrative strategies characteristic to the certain text. When narratives or individual narrative elements are analysed in terms of naturalness and unnaturalness, they should also be examined in terms of their generic, thematic, narrative and structural functions.

The methodology of the study is based on a contextualising and thematising analysis of language, narration and narrative techniques. In five analytical chapters the examined narrative elements primarily emerge from the autofictive novels in question. Additionally, they are connected to the central questions in unnatural narratology and the conventional manners of autobiographical representation.

Chapters 3 and 4 of the dissertation deal with two fundamental grammatical features: the tense and person of narration. Chapter 3 focuses on first-person present tense narration. The aim is to examine the conventional past tense narration in relation to the less conventional, and therefore seemingly unnatural, present tense narration through the concepts of simultaneous narration, fictive present and historical present. In Chapter 4, the functions and possibilities of different grammatical persons are studied as techniques in autobiographical narration. The chapter deals with the relatively conventional third-person narration and other considerably less conventional forms of narration in which the character is referred to as *you* or in Scandinavian languages with the indefinite pronoun *man*. The concepts of *the disnarrated*, *counterfactuals* and *denarration* are used in Chapter 5 to explore the functions of "what which did not happen", that is to say the kind of elements that are presented as possible and plausible situations that are never actualised in the world of the fiction. Chapters 6 and 7 are anchored to two well-known and theorised narratological concepts: omniscience and unreliability. Chapter 6 is premised on the fundamentally unnatural and impossible first-person omniscient narration. The chapter focuses on the limits of knowledge and narrative possibilities and their transgression in relation to a character narrator in a narrative based on true events. Chapter 7 starts with an examination of a rather natural characteristic of character narration, unreliability, and aims to show how autofictive narratives and narrators, which

are more or less identical with the real-life author, balance the interface between reliability and unreliability.

The study reveals the undeniable fact that in the end all fictional narratives are fundamentally textual products of human and natural language. It is therefore argued that the interpretation of fictional or fictionalised narratives should not be based on what conforms to the real-life logic and natural laws, what is humanly possible or impossible or what adheres to literary conventions. Instead of trying to fit fictional narratives (artificially) into the form of oral narrative situations or to question this procedure by emphasising the possible unnatural aspects inherent to all narratives, attention should rather be directed at the interaction and joint effects of naturalness and unnaturalness combined with language and its uses. On the one hand, attention should be directed at the way language can actually be used in natural discourses and how it behaves in such situations. On the other hand, it should be looked at the ways the characteristics of natural, oral uses of language manifest themselves in written language and what kind of forms and functions they receive as techniques of fictional narration. Deconstructing the (alleged) naturalness and (potential) unnaturalness of narrative, this dichotomy should be replaced with the non-unnatural characteristics of narratives. The real-life natural use of language is simply not "natural" in fictional narration, and the unnatural forms of language use and narration found in fiction are rarely as unnatural as they would be in real-life.

The special nature of narrative fiction and the unnatural and illogical forms of representation characteristic to it, which were already emphasised by Dorrit Cohn in her *The Distinction of Fiction* (1999), enable the stretching of the uses of natural language and the crossing of the boundaries of human cognition. Detaching from real-life rules and the "natural" use of language and narration enables us to observe even familiar things from points of view that deviate from the inevitably limited human perspective, thereby granting us with unaccustomed and, through their deviation, expressive means to tell about them. Doing so, narratives offer in a quite natural way, in all their potential unnaturalness, the reader with a human and relatable point of contact, adding to their self-understanding and awareness of being in the world with all the entailed limits and possibilities.

LÄHTEET

Ensisijaiset kohdetekstit

- Heivoll, Gaute 2010/2012. *Før jeg brenner ned* (FJBN). Oslo: Tidens Forlag.
- Knausgård, Karl Ove 2009/2011. *Min kamp 1* (MK1). Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove 2009/2011. *Min kamp 2* (MK2). Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove 2009/2011. *Min kamp 3* (MK3). Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove 2010/2011. *Min kamp 4* (MK4). Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove 2010/2011. *Min kamp 5* (MK5). Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove 2011/2012. *Min kamp 6* (MK6). Oslo: Forlaget Oktober.
- Romer, Knud 2006/2008. *Den som blinker er bange for døden* (DBBD). København: Athene.
- Sandström, Peter 2004. *Manuskript för pornografiska filmer* (MFPF). Helsinki: Schildts.
- Sjölin, Daniel 2002/2010. *Oron bror* (OB). Stockholm: Norstedts.
- Sjölin, Daniel 2007. *Världens sista roman* (VSR). Stockholm: Norstedts.

Muu kaunokirjallisuus

- Beck-Nielsen, Claus 2003/2008. *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)*. København: Gyldendal.
- Butschkow, Julia 2009. *Apropos Opa*. København: Samleren.
- DeLillo, Don 1971. *Americana*. London: Penguin.
- Donner, Jörn 2013. *Mammuten. Efterlämnade handlingar*. Helsinki: Schildts & Söderströms.
- Ekström Lindbäck, Lyra 2012. *Tillhör Lyra Ekström Lindbäck*. Stockholm: Modernista.
- Heivoll, Gaute 2012. *Etten palaisi tuhkaksi*. Suom. Päivi Kivelä. Helsinki: WSOY.
- Holmberg, Annina 2009. *Kaiku*. Helsinki: Siltala.
- Jansson, Henrik 2007. *Protokollsutdrag från subversiva möten*. Vaasa: Scriptum.
- Jansson, Henrik 2013. *Nyckelroman*. Vaasa: Scriptum.
- Knausgård, Karl Ove 2011. *Taisteluni I*. Suom. Katariina Huttunen. Helsinki: Like.
- Knausgård, Karl Ove 2012. *Taisteluni II*. Suom. Kaarina Huttunen. Helsinki: Like.
- Knausgård, Karl Ove 2013. *Taisteluni III*. Suom. Kaarina Huttunen. Helsinki: Like.
- Knausgård, Karl Ove 2014. *Taisteluni IV*. Suom. Kaarina Huttunen. Helsinki: Like.
- Knausgård, Karl Ove 2015. *Taisteluni V*. Suom. Kaarina Huttunen. Helsinki: Like.
- Lagerkvist, Per 1953. *Aftonland*. Stockholm: Bonniers.
- Lowden, Martina 2006. *Allt*. Stockholm: Modernista.
- Moodysson, Lukas 2011. *Döden & Co*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Persson, Malte 2002. *Livet på den här planeten*. Stockholm: Bonniers.

- Romer, Knud 2008. *Joka silmää räpäyttää, pelkää kuolemaa*. Suom. Arja Kantele. Helsinki: Avain.
- Rosenberg, Göran 2012. *Ett kort uppehåll på vägen från Auschwitz*. Stockholm: Bonniers.
- Salmi, Veera 2012. *Puluboin ja Ponin kirja*. Helsinki: Otava.
- Sandström, Peter 2012a. Ronnie. Novellikokoelmassa *Till dig som saknas*. Helsinki: Schildts & Söderströms, 7–29.
- Sandström, Peter 2012b. Tiger. Novellikokoelmassa *Till dig som saknas*. Helsinki: Schildts & Söderströms, 99–129.
- Vimma, Tuomas 2005. *Toinen*. Helsinki: Otava.
- Ågren, Erik 1973/2001. *Sårad = Haavoittunut*. Suom. Taina Vanharanta. Korsnäs: Hantverk.

Teoreettinen ja muu lähdekirjallisuus

- Ahlstedt, Eva 2011. Den franska autofiktionsdebatten: en pågående debatt om en mångtydig term. I Eva Ahlstedt & Britt-Marie Karlsson (red.): *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränlandet mellan självbiografi och fiktion*. Romanica gothoburgensia nr 67. Göteborg: U of Gothenburg, 15–43.
- Alber, Jan 2002. The “Moreness” or “Lessness” of “Natural” Narratology: Samuel Beckett’s “Lessness” Reconsidered. *Style* 36:1, 54–75.
- Alber, Jan 2009. Impossible Storyworlds – And What to Do With Them. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*. VOL 1 (2009), 79–96.
- Alber, Jan 2010. Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. (Impossible Storyworlds – And What to Do With Them, 2009.) Suom. Laura Karttunen. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 44–61.
- Alber, Jan 2011. The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. In Jan Alber & Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 41–67.
- Alber, Jan 2012. Unnatural Temporalities: Intergaces between Postmodernism, Science Fiction, and the Fantastic. In Markku Lehtimäki, Laura Karttunen & Maria Mäkelä (eds.): *Narrative Interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin: de Gruyter, 174–191.
- Alber, Jan 2013a. Unnatural Spaces and Narrative Worlds. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 45–66.
- Alber, Jan 2014. Postmodernist Impossibilities, the Creation of New Cognitive Frames, and Attempts at Interpretation. In Jan Alber & Per Krogh Hansen (eds.): *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin: de Gruyter, 261–280.
- Alber, Jan 2015. The Social Minds in Factual and Fictional We-Narratives of the Twentieth Century. *Narrative* 23:2, 213–225.

- Alber, Jan & Per Krogh Hansen 2014. Introduction: Transmedial and Unnatural Narratology. In Jan Alber & Per Krogh Hansen (eds.): *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin: de Gruyter, 1-14.
- Alber, Jan & Rüdiger Heinze 2011. Introduction. In Jan Alber & Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 1-19.
- Alber, Jan & Monika Fludernik 2010. Introduction. In Jan Alber & Monika Fludernik (eds.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State UP, 1-31.
- Alber, Jan, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson 2012. Unnatural Voices, Minds, and Narration. In Joe Bray, Allison Gibbons & Brian McHale (eds.): *Routledge Companion to Experimental Literature*. London & New York, Routledge, 351-367.
- Alber, Jan, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.) 2013. *A Poetics of Unnatural Narratology*. Columbus: Ohio State UP.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson 2013a. Introduction. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 1-15.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson 2013b. What Really Is Unnatural Narratology? *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*. VOL 5 (2013), 101-118.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson 2012. What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik. *Narrative* 20:3, 371-382.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson 2010. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. *Beyond Mimetic Models. Narrative* 18:2, 113-136.
- Andersen, Claus Elhom 2015. "På vakt skal man være"- Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*. *Nordica Helsingiensia* 39. Helsingfors: Helsingfors Universitet.
- Andersen, Claus Elholm 2014. At finde vej ud af verden. Død, sprog og poststrukturalisme i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2014: 3-4, 83-94.
- Andersson, Lars-Gunnar 1972: *MAN – ett pronomen*. Gothenburg papers in theoretical linguistics. Göteborg: U of Göteborg.
- Aristoteles 1998. *Runousoppi*. Helsinki: Otava.
- Baker, Mona 2006. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London & New York: Routledge.
- Bal, Mieke 1981. The Laughing Mice or: On Focalization. *Poetics Today* 2:2, 202-210.
- Bal, Mieke 2009. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto: U of Toronto P.
- Barthes, Roland 1977. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 79-124.

- Bernaerts, Lars, Marco Caracciolo, Luc Herman & Bart Vervaeck 2014. The Storied Lives of Non-Human Narrators. *Narrative* 22:1, 68–93.
- Behrendt, Poul 2006. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Behrendt, Poul & Per Krogh Hansen 2011. The Fifth Mode of Representation: Ambiguous Voice in Unreliable Third-Person Narration. In Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan (eds.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: de Gruyter, 219–251.
- Benveniste, Émile 1971. *Problems in general linguistics. (Problèmes de linguistique générale, 1966.)* Trans. Mary Elisabeth Meek. Florida: Coral Gables.
- Bitenc, Rebecca A. 2012. Representations of Dementia in Narrative Fiction. In Ester Cohen, Leona Toker, Manuela Consonni & Otniel E. Dror (eds.): *Knowledge and Pain*. Amsterdam & New York: Rodopi, 303–329.
- Blackwell, Mark (ed.) 2007. *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell UP.
- Booth, Wayne C. 1961/1991. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. London: Penguin
- Bremond, Claude 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Brooks, Peter 2000. *Troubling Confessions. Speaking Cuil in Law and Literature*. Chicago: U of Chicago P.
- Bruss, Elizabeth 1976. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Chatelain, Danièle 1998. *Perceiving & Telling. A Study of Iterative Discourse*. San Diego State UP.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- Chesterman, Andrew & Mona Baker 2008. Ethics of Renarration. *Cultus: The Journal of Intercultural Mediation and Communication* 1:1 (2008), 10–33.
- Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Cohn, Dorrit 2000. Discordant Narration. *Style* 34:2 (2000), 307–316.
- Cohn, Dorrit 2006. *Fiktio mieli (The Distinction of Fiction, 1999.)* Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, Jonathan 2005. Omniscience. *Narrative* 12:1, 22–34.
- Dannenberg, Hilary P. 2008. *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: U of Nebraska P.
- Dannenberg, Hilary P. 2014. Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen. *Narrative* 22:3, 304–311.
- Dawson, Paul 2013. *The Return of the Omniscience Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: Ohio State UP.
- Dawson, Paul 2015. Ten Theses against Fictionality. *Narrative* 23:1, 74–100.
- DelConte, Matt 2007. A Further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the*

- Barbarians and Disgrace. *Journal of Narrative Theory* 37:3 (Fall 2007), 427–446.
- Doležel, Lubomir 1998a. Possible Worlds of Fiction and History. *New Literary History* 29:4, 785–809.
- Doležel, Lubomir 1998b. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore & London: Johns Hopkins UP.
- Doubrovsky, Serge 1993. Autobiography/Truth/Psychoanalysis. (Autobiographie/vérité/psychanalyse.) Trans. Logan Whalen & John Ireland. *Genre* Vol. XXVI (Spring 1993), 27–42.
- Eerola, Petteri 2014. Maskuliinisuuden myötä- ja vastakerronta haastattelupuheessa. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 27:2, 31–44.
- Fludernik, Monika 1994a. Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues. *Style* 28:3, 281–311.
- Fludernik, Monika 1994b. Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology. The Limits of Realism. *Style* 28:3, 445–479.
- Fludernik, Monika 1995. Pronouns of Address and “Odd” Third Person Forms: The Mechanics of Involvement in Fiction. In Keith Green (eds.): *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam: Rudopi, 99–129.
- Fludernik, Monika 1996. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London & New York: Routledge.
- Fludernik, Monika 2000. Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization. *Style* 34:2, 274–292.
- Fludernik, Monika 2001a. New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New writing. *New Literary History* 32:3, 619–638.
- Fludernik, Monika 2001b. Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiations. In Jorg Helbig (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fuger*. Heidelberg: Carl Winter, 85–103.
- Fludernik, Monika 2003. Metanarrative and Metafictional Commentary. *Poetica* 35, 1–39.
- Fludernik, Monika 2010. Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. (Natural narratology and Cognitive Parameters, 2003.) Suom. Sanna Katariina Bruun. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 17–43.
- Fludernik, Monika 2011. The Category of “Person” in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference. In Greta Olson (eds.): *Current Trends in Narratology*. Berlin: de Gruyter, 101–141.
- Fludernik, Monika 2012. How Natural Is “Unnatural Narratology”; or, What Is Unnatural About Unnatural Narratology? *Narrative* 20:3, 357–370.
- Fořt, Bohumil 2006. Are Fictional Worlds Really Possible? A Short Contribution to Their Semantics. *Style* 40:3, 189–197.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon P.

- Freud, Sigmund 1971. *Seksuaaliteoria*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Freud, Sigmund 1989. Tabu ja tunteiden ambivalenssi (Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen). Suom. Mirja Rutanen. Teoksessa *Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielun elämässä. (Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, 1913.)* Helsinki: Love.
- Freud, Sigmund 2005a. Kieltäminen (Die Verneinung, 1925). Suom. Markus Lång. Teoksessa Markus Lång (toim.): *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino, 183–187.
- Freud, Sigmund 2005b. Konstruktiot analyysissä (Konstruktionen in der Analyse, 1937). Suom. Markus Lång. Teoksessa Markus Lång (toim.): *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino, 188–201.
- Freud, Sigmund 2010. *Unien tulkinta. (Die Traumdeutung, 1899.)* Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus.
- Gaasland, Rolf 2012. Practical Reasoning Demarcated. Unreliable Narration in Franz Kafka's "Erstes Leid". In Göran Rossholm & Christer Jansson (eds.): *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Bern: Peter Lang, 239–251.
- Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method. (Discours du récit, 1972.)* Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP.
- Genette, Gérard 1988. *Narrative Discourse Revisited. (Nouveau discours du récit, 1983.)* Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP.
- Genette, Gérard 1993. *Fiction & Diction. (Fiction et diction, 1991.)* Trans. Catherina Porter. Ithaca: Cornell UP.
- Goodman, Nelson 1965: *Fact, Fiction, and Forecast*. 2nd ed. Indianapolis (N.Y.): Boobs-Merill.
- Haarder, Jon Helt 2007. Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 4/2007, 77–92.
- Haarder, Jon Helt 2010. Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme. *Passage. Tidskrift for litteratur og kritik*, nr. 63 (2010), 25–45.
- Hallila, Mika 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Väitöskirja. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Handesten, Lars 2010. 00'ernes danske prosa. *Passage. Tidskrift for litteratur og kritik*, nr. 63 (2010), 7–24.
- Hansen, Per Krogh 2005. When Facts Become Fiction. Facts, Fiction and Unreliable Narration. In Lars-Åke Skalin (ed.): *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*. Örebro: Örebro Universitet, 283–307.
- Hansen, Per Krogh 2007. Reconsidering the Unreliable Narrator. *Semiotica*, 227–216.
- Hansen, Per Krogh 2008. First Person, Present Tense. Authorial Precense and Unreliable Narration in Simultaneous Narration. In Elke D'hoker &

- Gunther Martens (eds.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berliini: de Gruyter, 317–338.
- Hansen, Per Krogh, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan (eds.) 2011a. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: de Gruyter.
- Hansen, Per Krogh, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan 2011b. Introduction. In Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan (eds.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: de Gruyter, 1–11.
- Harding, Jennifer Riddle 2007. Evaluative Stance and Counterfactuals in Language and Literature. *Language and Literature* 16:3, 263–280.
- Hatavara, Mari 2010. Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 158–186.
- Hatavara, Mari, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi 2010. Johdanto. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 7–14.
- Heinze, Rüdiger 2008. Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 16:3, 279–297.
- Herman, David, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson & Robyn Warhol 2012. *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates*. Columbus: Ohio State UP.
- Herman, David 1994a. Hypothetical Focalization. *Narrative* 2:3 (1994), 230–253.
- Herman, David 1994b. Textual You and Double Deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*. *Style* 28:3, 378–410.
- Herman, David 1997. Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology. *Publications of the Modern Language Association of America* 112:5, 1046–1059.
- Herman, David 1999. Introduction: Narratologies. In David Herman (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP, 1–30.
- Herman, David 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: U of Nebraska P.
- Herman, David 2005/2008. Structuralist Narratology. In David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, 571–576.
- Hollsten, Anna 2012. Tapaus Kejonen. Esimerkki 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuuden ja julkisuuden suhteesta. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2012, 3–18.
- Hydén, Lars-Christer 2008. Broken and Vicarious Voices in Narratives. In Lars-Christer Hydén & Jens Brockmeier (eds.): *Health, Illness and Culture: Broken Narratives*. New York: Routledge, 37–53.
- Hydén, Lars-Christer 2013. Towards an embodied theory of narrative and storytelling. In Mari Hatavara, Lars-Christer Hydén & Matti Hyvärinen

- (eds.): *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 227–244.
- Hyvärinen, Matti, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou 2010. Beyond Narrative Coherence. An Introduction. In Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou (eds.): *Beyond Narrative Coherence*. Amsterdam: John Benjamins, 1–15.
- Hägg, Samuli, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby 2009. Esipuhe. Teoksessa Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS, 7–25.
- Hägg, Samuli 2008. Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 3/2008, 5–21.
- Hägg, Samuli 2009. Kerronta ja historia: venäläisestä formalismista diakroniseen narratologiaan. Teoksessa Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS, 50–77.
- Hägg, Samuli 2010. Tylsä Mason & Dixon. Yritys luonnolliseksi luennaksi. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 110–128.
- Ireland, John 1993. The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act. An Interview with Serge Doubrovsky. *Genre* Vol. XXVI (Spring 1993), 43–49.
- Iversen, Stefan 2011. "In Flaming Flames": Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives. In Jan Alber & Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 89–103.
- Iversen, Stefan 2013a. Broken or Unnatural? On the distinction of fiction in non-conventional first person narration. In Mari Hatavara, Lars-Christer Hydén & Matti Hyvärinen (eds.): *Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins, 141–162.
- Iversen, Stefan 2013b. Unnatural Minds. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 94–112.
- Jahn, Manfred 1997. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18:4, 441–468.
- Jansson, Bo G. 1998. *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novel i postmodernt perspektiv*. Kultur och lärande. Falun: Högskolan Dalarna.
- Jones, Elizabeth H. 2010. Autofiction. A Brief History of a Neologism. In Richard Bradford (ed.): *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 174–184.
- Jörgensen, Nils 1995. *Barnspråk och ungdomsspråk*. Lund: Studentlitteratur.
- Kacandes, Irene 1994. Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's *La Modification* and Julio Cortázar's "Graffiti". *Style* 28:3, 329–349.

- Kacandes, Irene 2001. *Talk Fiction. Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: U of Nebraska P.
- Karlsson, Fred 2004. *Yleinen kielitiede*. Helsinki: Helsinki UP.
- Karttunen, Laura 2008. A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated. Lahiri, Roy, Rushdie. *Partial Answers* 6:2, 419–442.
- Karttunen, Laura 2010. Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 220–252.
- Keskinen, Mikko 2010. Kertomuksen kummitukset. Kohti ”yliluonnollista” narratologiaa. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 94–109.
- Kierkegaard, Søren 2001. *Toisto. (Gjentagelse. Et Forsøg i den experimenterende Psychologi as Constantin Constantius.)* Suom. Olli Mäkinen. Jyväskylä: Athene.
- Kindt, Tom & Hans-Harald Müller 2006. *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berliini: de Gruyter.
- Kinnunen, Aarne 1978. Kertomuksen teoria I. *Parnasso* 7/1978, 432–441.
- Kirstinä, Leena 2000. Kohti ’luonnollista’ narratologiaa. Teoksessa Katriina Kajannes & Leena Kirstinä (toim.): *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Helsinki: Helsinki UP, 101–132.
- Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen & Kristin Ørjasæter (red.) 2006. *Selvskreven. Om litterær selvformstilling*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Klauk, Tobias & Tillmann Köppe 2013. Reassessing Unnatural Narratology. Problems and Prospects. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*. Vol. 5 (2013), 77–100.
- Knudsen, Brita Timm & Bodhild Marie Thomsen (red.) 2002. *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skrifter.
- Koivisto, Päivi 2004. Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktioina. Teoksessa Tuomo Lahdelma, Outi Oja & Keijo Virtanen (toim.): *Laji, tekijä, instituutio*. KTSV 56 (2003). Helsinki: SKS, 11–31.
- Koivisto, Päivi 2005. Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa Pienin yhteinen jaettava. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.): *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS, 177–205.
- Koivisto, Päivi 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Väitöskirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koivisto, Päivi 2013. Oman romaaninsa sankarit. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi (toim.): *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 97–106.
- Korsström, Tuva 2013. *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Helsinki: Schildts & Söderströms.

- Koskelainen, Jorma 2014. Menneisyyden syövereihin. *Helsingin sanomat* 8.10.2014, B5.
- Koskimaa, Raine 1999. Possible Worlds in Literary Theory. *Poetics Today* 20:1, 133–138.
- Kosonen, Päivi 1995. *Samuudesta eroon: naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografia teorioissa*. Tampere: Tampereen yliopisto, kirjallisuustiede.
- Kosonen, Päivi 2007. *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Atena.
- Kosonen, Päivi 2009. Moderni omaelämäkerta kertomuksena. Teoksessa Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS, 282–293.
- Kujansivu, Heikki 2011. Kertomusten luonnosta tamperelaisittain. *Kirjallisuudentutkimus aikakauslehti AVAIN* 2/2011, 25–33.
- Labov, William 1972. *Language in the Inner City. Studies in the Black English*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- Lampén, Ernst 1926/2011. *Kielipakinoita*. Helsinki: Otava.
- Lejeune, Philippe 1975/1996. *Le Pacte Autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Pariisi: Seuil.
- Lejeune, Philippe 1989. *On Autobiography*. Paul John Eakin (ed.), Katherine Leary (trans.). Minneapolis: U of Minnesota P.
- Lyytikäinen, Pirjo 1995. Johdatus subjektiin. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.): *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 7–11.
- Löschnigg, Martin 2010. Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography. In Jan Alber & Monika Fludernik (eds.): *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State UP, 255–274.
- Makkonen, Anna 1995. Pamfletista tunnustukseen: lajimurros 1960- ja 1970-luvuilla. Esimerkkinä Crister Kihlmanin Ihminen joka järkkäsi. Teoksessa Markku Ihonen & Yrjö Varpio (toim.): *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Helsinki: SKS, 102–114.
- Malmio, Kristina 2013a. Suomenruotsalainen kirjallisuus – ahdas huone avautuu. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leenä Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.): *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 193–216.
- Malmio, Kristina 2013b. Suomenruotsalaisen kirjallisuusinstituution erityispiirteitä. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leenä Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.): *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: SKS, 192–193.
- Mandel, Barrett J. 1980. Full of Life Now. Teoksessa James Olney (eds.): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton, NJ: Princeton UP, 49–72.
- Margolin, Uri 1995. Characters and Their Versions. Teoksessa Calin-Andrei Mihailescu & Walid Hamarneh (eds.): *Fiction updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto: U of Toronto P, 113–132.

- Marttinen, Heta 2012. Epäkerrotun mahdollisuuksia Elina Hirvosen romaanissa *Että hän muistaisi saman*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2012, 34–47.
- Marttinen, Heta 2013. "Man vill gärna berätta". Man-kerronnan luonnoton luonnollisuus ja Daniel Sjölinin omaelämäkerrallinen Oron bror. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2013, 22–36.
- Marttinen, Heta 2014a. Mitä tapahtui, miten tapahtui? Kertomus vaihtoehtojen, mahdollisuuksien ja todennäköisyyksien avaajana ja kyseenalaistajana. Teoksessa Satu Koho, Jyrki Korpua, Salla Rahikkala & Kasimir Sandbacka (toim.): *Mahdollinen kirja*. Oulu: Oulun yliopisto, humanistinen tiedekunta, 126–147.
- Marttinen, Heta 2014b. Perinnetietoisesti perinteitä vastaan. Arvostelu teoksesta Tuva Korsström: *Från Lexå till Glitterscenen*. *Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2014, 89–91.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- McHale, Brian 1992a. *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian 1992b. Elements of a Poetics of Cyberpunk. *Critique*, 33:3, 149–175.
- Medved, Maria I. & Jens Brockmeier 2010. *Weird Stories: Brain, Mind, and Self*. In Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou (eds.): *Beyond Narrative Coherence*. Amsterdam: John Benjamins, 17–32.
- Melberg, Arne 2008. *Själoskrivet. Om självframställning i litteraturen*. Tukholma: Atlantis.
- Mildorf, Jarmila 2012. Second-Person Narration in Literary and Conversational Storytelling. *StoryWorlds. A Journal of Narrative Studies*. Vol. 4 (2012), 75–98.
- Mildorf, Jarmila 2013. "Unnatural" narratives? The case of second-person narration. In Mari Hatavara, Lars-Christer Hydén & Matti Hyvärinen (eds.): *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins, 179–200.
- Mildorf, Jarmila 2013/2014. Studying Writing in Second Person: A Response to Joshua Parker. *Connotations*, 23:1 (2013/2014), 63–78.
- Morrisette, Bruce 1965. Narrative "You" in Contemporary Literature. In *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago: U of Chicago P, 108–140.
- Mulvey, Laura 1989: *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: McMillan.
- Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Väitöskirja. Tampere: Tampere UP.
- Mäkelä, Maria 2013. Realism and the Unnatural. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 142–166.
- Mønster, Louise 2010. Revner, sprækker og skred. Noveller af Helle Helle, Pia Juul og Naja Marie Aidt I 00'erne. *Passage. Tidskrift for litteratur og kritik*, nr. 63 (2010), 67–88.

- Nelles, William 1993. The Historical and Implied Authors and Readers. *Comparative Literature* 45:1, 22–46.
- Nelles, William 2006. Omniscience for Atheists: Or, Jane Austen’s Infallible Narrator. *Narrative* 14:2 (May 2006), 118–131.
- Nielsen, Henrik Skov 2004. The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 12:2, 133–150.
- Nielsen, Henrik Skov 2010. Natural Authors, Unnatural Narration. In Jan Alber & Monika Fludernik (eds.): *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State UP, 275–301.
- Nielsen, Henrik Skov 2011a. Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices? In Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan (eds.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: de Gruyter, 71–88.
- Nielsen, Henrik Skov 2011b. Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration. In Jan Alber & Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 71–88.
- Nielsen, Henrik Skov 2011c. Fiktion, fikcionalitet og unaturlige fortællinger. *Spring: tidsskrift for moderne dansk litteratur*, nr. 31/32 2011, 7–21.
- Nielsen, Henrik Skov 2013. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies. Focalization Revisited. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 67–93.
- Nielsen, Henrik Skov 2014. The Unnatural in E.A. Poe’s “The Oval Portrait”. In Jan Alber & Per Krogh Hansen (eds.): *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin: de Gruyter, 239–260.
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan & Richard Walsh 2015a. Ten Theses about Fictionality. *Narrative* 23:1, 61–73.
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan & Richard Walsh 2015b. Fictionality As Rhetoric: A Response to Paul Dawson. *Narrative* 23:1, 101–111.
- Nünning, Ansgar 1997. “But why will you say that I am mad?” On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22:1, 83–105.
- Nünning, Ansgar 1999. Unreliable, Compared to What? Towards the Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In Walter Grünzweig & Andreas Solbach (eds.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: G. Narr Verlag, 53–73.
- Nünning, Ansgar 2003. Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. In Hans-Harald Müller & Tom Kindt (eds.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: de Gruyter, 239–275.
- Olney, James 1980. Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction. In James Olney (ed.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton UP, 3–27.

- Olsen, Jon Arild 2010. Finnes det fortellinger uten fortellere? Med en ekskurs om Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*. *Norsk Litteraturovitenskapelig Tidsskrift* 13:1 (2010), 55–65.
- Olson, Greta 2003. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11:1, 93–109.
- Olsson, Annika 2009. Baserad på en sann historia – att skriva andras liv eller sitt eget. I Bernt Olsson & Ingemar Algulin et al. (red.). *Litteraturens historia i Sverige*. Femte upplagan. Stockholm: Norstedts, 511–526.
- Palmer, Alan 2004. *Fictional Minds*. Lincoln & London. U of Nebraska P.
- Palmer, Alan 2005/2008a. Realist Novel. In David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, 491–492.
- Palmer, Alan 2005/2008b. Thought and Consciousness Representation (Literature). In David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, 602–607.
- Pettersson, Bo 2012. Beyond Anti-Mimetic Models: A Critique of Unnatural Narratology. In Isomaa et al. (eds.): *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 73–91.
- Phelan, James 1996. *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State UP.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell UP.
- Pormouzeh, Aliakbar 2014. Translation as Renarration: Critical Analysis of Iran's Cultural and Political News in English Western Media and Press from 2000 to 2012. *Mediterranean Journal of Social Sciences* 5:9 (May 2014), 608–619.
- Pratt, Mary Louise 1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP.
- Prince, Gerald 1988a. *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press.
- Prince, Gerald 1988b. The Disnarrated. *Style* 22:1, 1–8.
- Prince, Gerald 1992. *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*. Lincoln: U of Nebraska P.
- Prince, Gerald 2005/2008. The Disnarrated. In David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, 118.
- Reitan, Rolf 2011. Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project? In Per Krog Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan (eds.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: de Gruyter, 147–174.
- Richardson, Brian 1991. The Poetics of Second Person Narrative. *Genre* Vol. XXIV (Fall, 1991), 309–330.
- Richardson, Brian 2006. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State UP.

- Richardson, Brian 2011. What Is Unnatural Narrative Theory? In Jan Alber & Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 23–40.
- Richardson, Brian 2013. Unnatural Stories and Sequences. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 16–30.
- Richardson, Brian 2015a. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: Ohio State UP.
- Richardson, Brian 2015b. Representing Social Minds: “We” and “They” Narratives, Natural and Unnatural. *Narrative* 23: 2, 200–212.
- Rickels, Laurence A. 1988. *Aberrations of Mourning. Writing on German Crypts*. Detroit: Wayne State UP.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991. *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983.)* Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Ronen, Ruth 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge UP.
- Ronen, Ruth 1996. Are Fictional Worlds Possible? In Calin-Andrei Mihailescu & Walid Hamarhef (eds.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto & Buffalo: U of Toronto P, 21–29.
- Ronen, Ruth 1997. Arvostelu teoksesta Monika Fludernik: Towards a ‘Natural’ Narratology. *Journal of Pragmatics* 28:5, 646–648.
- Rossi, Oscar 2014. Taisteluni loppui. *HS Teema*, nro 5/2014, 8–15.
- Routila, Lauri 1981. *Historiallisen selityksen teoriasta*. Turku: Suomen filosofian ja fenomenologisen tutkimuksen seura, Clarion.
- Ryan, Marie-Laure 1986. Embedded Narratives and Tellability. *Style* 20:3 (Fall 1986), 319–340.
- Ryan, Marie-Laure 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- Ryan, Marie-Laure 1997. Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. *Narrative* 5:2, 165–187.
- Ryan, Marie-Laure 1998. Truth without Scare Quotes. *New Literary History* 29:4, 811–830.
- Ryan, Marie-Laure 2012. Impossible Worlds. In Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London & New York: Routledge, 368–379.
- Røssaak, Eivind 2005. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Oslo: Norsk Kulturrådet.
- Salin, Sari 2007. Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan Sissiluutnantin epäluotettava kertoja. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2007, 5–23.
- Scholes, Robert 1980. Language, Narrative, and Anti-Narrative. *Critical Inquiry* 7:1, 204–212.
- Simonhjell, Nora 2011. At skrive fra torturbødlens stol. Om forfatterens valg og metoder i Gaute Heivolls *Himmelarkivet*. *Passage. Tidskrift for litteratur og kritik*, nr. 65 (2011), 45–64.

- Sindø, Rolf 2003. *Hybrider: Fra traditionsbevidsthed til radikaliserede litterære udtryk*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Skalin, Lars-Åke 2011. How Strange Are the "Strange Voices" of Fiction? In Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan (eds.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: de Gruyter, 101–126.
- Steinby, Liisa 2009. Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa. Teoksessa Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS: 78–110.
- Steinby, Liisa 2011. "Luonnollinen", konventionaalinen, kulttuurinen: kertomisen ja merkityksenannon problematiikka Thomas Mannin modernismissä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2011, 7–24.
- Sternberg, Meir 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Sternberg, Meir 1982. Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today* 3:2, 107–156.
- Svendsen, Erik 2007. Kønroller og bekendelser. I Klaus P. Mortensen & May Schack (red.): *Dansk Litteraturs Historie*. Bind 5. København: Gyldendal, 274–317.
- Synonymisanakirja* 1989. Toim. Harri Jäppinen. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Søndergaard, Leif 2012. Fictional and Factual Discourse in Narratives – and the Grey Zone Between. In Göran Rossholm & Christer Johansson (eds.): *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Bern: Peter Lang, 57–82.
- Tammi, Pekka 2012. Othin rong wit he ubtitles. Remarks on Unreliability in Fiction and Non-Fiction. In Göran Rossholm & Christer Johansson (eds.): *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Bern: Peter Lang, 221–238.
- Tammi, Pekka 2010. Kertomusta vastaan ja ei-vastaan. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 65–93.
- Tjønneland, Eivind 2010. *Knausgård-koden*. Oslo: Spartacus.
- Uusi suomen kielen sanakirja* 1998. Tekijä Timo Nurmi. Helsinki: Gummerus.
- Walsh, Richard 1997. Who Is the Narrator? *Poetics Today* 18:4, 495–513.
- Walsh, Richard 2007. *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State UP.
- Warhol, Robyn R. 2005. Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film. In James Phelan & Peter J. Rabinowitz (eds.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell, 220–231.
- Wittgenstein, Ludwig 1999. *Filosofisia tutkielmia. (Philosophische Untersuchungen, 1953.)* Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- Wolf, Werner 1993. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer.

Sähköiset lähteet

- Aho, Raisa 2011. *Miten kertoa kivusta? Väkiöallan muodot ja sen kuvaamisen keinot Arundhati Roy'n teoksessa God of Small Things ja Bernardine Evariston runoromaanissa The Emperor's Babe*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, 2008. URL= <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/82383/gradu04912.pdf?sequence=1> (Luettu 20.3.2014.)
- Alber, Jan 2013b. Unnatural Narrative. Peter Hühn et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hampuri: Hamburg University. URL= <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative> (Luettu 4.6.2014.)
- Bergman, Lisa 2007. Martina Lowden om litteratur som självhjälp. *Fokus* nr. 27 /2007. URL: <http://www.fokus.se/2007/06/%C2%BBjag-jag-jag-%E2%80%93hur-lange-som-helst%C2%AB/> (Luettu 9.8.2015.)
- Bromark, Stian 2010. Michelet angriper Heivoll. *Dagsavisen* 3.11.2010. URL= <http://www.dagsavisen.no/kultur/michelet-angriper-heivoll> (Luettu 25.3.2013.)
- The Dictionary of Unnatural Narratology* (DoUN) . Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson & Stefan Iversen (eds.). URL= <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/> (Luettu 4.6.2014.)
- Eklund, Stefan 2009. Att sätta punkt och ge livet ny mening. *Dagens Nyheter* 26.9.2009. URL= http://www.svd.se/kultur/att-satta-punkt-och-ge-livet-ny-mening_3572771.svd (Luettu 12.6.2014.)
- Heinilä, Saara 2010. "Mielikuvoitus oli pahin viholliseni, ennakoimaton ja itsepäinen." *Kerronta, kognitio ja ironia Kreetta Onkelin pienoisromaanissa Beige*. Eroottinen kesä Helsingissä. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, 2010. URL= <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81520/gradu04249.pdf?sequence=1> (Luettu 20.3.2014.)
- Helsingin Sanomat / Kuukausiliite: Knausgårdin 10 tärkeintä kirjaa. 3.11.2014. URL= <http://www.hs.fi/kuukausiliite/a1305893836044> (Luettu 5.11.2014.)
- Hoby, Hermione 2014. Karl Ove Knausgaard: Norway's Proust and a life laid painfully bare. *The Guardian* 1.3.2014. URL= <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/mar/01/karl-ove-knausgaard-norway-proust-profile> (Luettu 5.11.2014.)
- Iso suomen kielioppi* (VISK) 2004. Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho (toim.). Helsinki: SKS. Verkkoversio, Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen verkkojulkaisuja 5 (2008). URL= <http://scripta.kotus.fi/visk/etusivu.php> (Luettu 24.10.2014.)
- Jahn, Manfred 2005. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. URL= <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (Luettu 20.12.2014.)

- Jordebo, Lena 2003. Daniel Sjölin årets debutant. *Dagens Nyheter* 28.2.2003. URL= <http://www.dn.se/kultur-noje/daniel-sjolin-arets-debutant/> (Luettu 27.1.2013.)
- Kalmteq, Lina 2007. Daniel Sjölin vill bråka med läsarna. *Svenska Dagbladet* 4.8.2007. URL= http://www.svd.se/kultur/daniel-sjolin-vill-braka-med-lasarna_250817.svd (Luettu 15.1.2013.)
- Knausgård, Bjørge 2011. Bjørge Knausgård står fram som "onkel Gunnar". *Dagbladet* 17.11.2011. URL= http://www.dagbladet.no/2011/11/16/kultur/bok/litt/karl_ove_knausgard/onkel_donald/19049326/ (Luettu 8.4.2013)
- Lajunen, Hanna 2010. "Nothing is more real than nothing." *Kielen ja mielen paradoksit Samuel Beckettin trilogiassa Molloy, Malone Dies ja The Unnamable*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu tutkielma. Tampereen yliopisto 2010. URL= <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81523/gradu04252.pdf?sequence=1> (Luettu 20.3.2014.)
- Marttinen, Heta 2011. *Danielin ilmestyskirja. Autofiktio ja apokalyptisyys Daniel Sjölinin romaanissa* Världens sista roman. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, 2011. URL= <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/36869/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-2011102711601.pdf?sequence=1> (Luettu 31.7.2015.)
- Meister, Jan Christoph 2011. Narratology. Peter Hühn et al. (eds.). *the living handbook of narratology*. Hampuri: Hamburg University. URL= <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology> (Luettu 4.6.2014.)
- Miettinen, Mervi 2008. "We've always been criminals. We have to be criminals." *Supersankarisarjakuva ja ei-sallitun kertomuksen ulottuvuudet Frank Millerin teoksessa Batman: The Dark Knight Returns*. Yleisen kirjallisuustieteen sivuainetutkielma. Tampereen yliopisto, 2008. URL= <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/80365/gradu03373.pdf?sequence=1> (Luettu 20.3.2014.)
- Myhre, Sigurd 2012. "En mosaikk av virkelighet og diktning." *Gaute Heivolls litterære selvframstilling i romanen Før jeg brenner ned* (2010). Masteroppgave i nordisk, særlig norsk litteratur og språk i Lektor- og adjunktprogrammet. Universitet i Oslo, 2012. URL= <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/35116/Myhre-master.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Luettu 6.7.2015.)
- Petersen, Linda 2010. Claus Beck-Nielsen er død... igen! *Modkraft* 22.10.2010. URL= <http://modkraft.dk/node/13585> (Luettu 29.12.2014.)
- Persson, Malte 2004. Realism och andra konst. *00-tal* nro. 16 (2004). URL= <http://www.10tal.se/?p=1165> (Luettu 28.1.2013.)
- Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinto (PNK), säännöt URL= <http://www.norden.org/fi/pohjoismaiden-neuvosto/pohjoismaiden-neuvoston-palkinnot/nordisk-raads-litteraturpris/tietoa-kirjallisuuspalkinnosta/saeannoet> (Luettu 11.3.2015.)

- Remar, Dorte 2006. At få en sten til at græde. *Kristeligt Dagblad* 9.6.2006. URL=<http://www.kristeligt-dagblad.dk/liv-sjæl/få-en-sten-til-græde> (Luettu 29.12.2014.)
- Saarinen, Aura 2007. *Yrityksen ja erehdyksen kautta. Åke Edwardsonin Himlen är en plats på jorden ja John Fowlesin The Collector esimerkkinä informaation viivoyttamisesta henkilöhahmon rakentumiseen vaikuttavana keinona*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto, 2007. URL=<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/94301/gradu01646.pdf?sequence=1> (Luettu 20.3.2014.)
- Svenska Akademiens Ordbok* (SAOB; verkkoversio) URL=<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (Luettu 28.1.2013.)

Painamattomat lähteet

- John, Elton (säv.) & Bernie Taupin (san.) 1973. Daniel. Albumilta Elton John: *Don't Shoot Me I'm Only The Piano Player*. Dick James Music Ltd.
- Sydow, Ebba von 2011. Daniel Sjölin Ebba von Sydowin vieraana ohjelmassa "Go'kväll Lördag". SVT 15.10.2011.
- Thomas, Rod (san. & säv.) 2014. I Wish We Were Leaving. Albumilta Bright Light Bright Light: *Life is Easy*. Self Raising Records.