

TAMPEREEN YLIOPISTO

Rami Honkanen

JUONI TÄYNNÄ TUULTA JA AURINKOA

- Marja-Liisa Vartion novellien komposition analyysi ja henkilöhahmon kehittyminen

**Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampere 2005**

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

HONKANEN, Rami: JUONI TÄYNNÄ TUULTA JA AURINKOA

Marja-Liisa Vartion novellien komposition analyysi ja
henkilöhahmon kehittyminen

Pro gradu -tutkielma, 122 s.
Suomen kirjallisuus
Toukokuu 2005

Tutkielmassa tarkastellaan Marja-Liisa Vartion novellien komposition suhdetta perinteiseen juoneen ja henkilöhahmon kehittymistä. Teoreettinen viitekehys on 1980- ja 90-luvun anglosaksinen novellitutkimus. Tutkielmassa käytetään hyväksi myös narratologian käsitteitä. Tekijän, teoksen ja lukijan akselilla tutkielma painottuu teokseen, fiktiiviseen tekstiin rakenteena.

Novelli on pituudeltaan lyhyempi kuin romaani. Moderni novelli on osaltaan vienyt lyhyiden huippuunsa, jolla sanotaan olevan vaikutuksensa rakenteeseen: juonellisuus vähentyy, henkilöhahmojen kehittyminen toissijaistuu. Nämä ovat tämän tutkielman ennakko-oletuksia, joita on tarkasteltu. Ennakko-oletukset juontuvat kirjallisuudentutkimuksen käsityksistä, joita on esitetty novellista ja modernistisista teoksista. Modernismi tai moderni muoto sinänsä ei ole tutkielman päänäkökulmana.

Tutkimusaineistoksi on valittu Marja-Liisa Vartion novellikokoelma *Maan ja veden välillä* (1955) ja *Runot ja proosarunot* -kokoelman (1966) novellit ja proosarunot. Nämä kaksi kokoelmaa sisältävät Vartion novellistiikan ydinalueen.

Metodiikan lähteenä olleet novellitutkimukset tarkastelevat novellia monesta näkökulmasta, mutta eräänä keskeisenä näkökulmana on yhtenäisyyden käsite: juoni käännekohtineen, oivalluksen hetkineen ja loppuratkaisuineen luo kokonaisuuden tunteen. Aristoteleen juonikäsite kummittelee tarkastelujen taustalla, mutta sen rakenne on tutkielmassa kiteytetty romaanin tutkimuksen analyyseista.

Juonellisuuden näkökulmasta Vartion novellit näyttävät monipuolisilta: ne sekä käyttävät juonta rakenteenaan että rikkovat sitä. Omanlaisensa rakenteen novellit löytävät metaforisesta juonesta. Odotuksenmukaisesti henkilöhahmojen kehittyminen on toissijaista, mutta etenkin novelleissa, joissa juonen pilkkoutuminen yhdistyy metaforiseen juoneen, hahmot myös kehittyvät siinä mielessä, että kehitys tulee näkyville. Novellit avaavat henkilöhahmoja kokemaan muutoksen, jossa hahmot vähitellen tulevat joksikin: tuleminen ilmenee elämäntilanteen oivaltamisena. Tulemisella on kaksi suuntaa: minus tai identiteetti. Ne saavutetaan konfliktin, kliimaksin ja oivalluksen hetken ja kuvarakenteiden kautta. Niiden tutkimisen kautta voidaan puhua subjektiudesta. Komposition lopullinen konfiguraatio on usein implisiittiselle lukijalle suunnattu epifaninen oivallus.

Tutkielman avainsanoja: novelli, kompositio, juoni, metaforinen juoni, narratologia, henkilöhahmo.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1. LÄHTÖKOHDAT	1
1.2. TEOREETTINEN TAUSTA.....	3
1.3. VARTION NOVELLIT TUTKIMUKSEN KOHTEENA.....	7
2. JOHDATUS NOVELLITEORIAAN	11
2.1. JUONEN MUODOT.....	11
2.1.1. Aristoteleen malli ja episodin käsite.....	12
2.1.2. Metaforinen juoni.....	16
2.2. VAIKUTUKSEN MUODOT.....	19
2.2.1. Vaikutuksen yhtenäisyys.....	19
2.2.2. Lyhyiden vaikutus	22
2.3. HENKILÖHAHMON KEHITYMISEN NÄKÖKULMA	27
2.3.1. Henkilöhahmo yleisesti.....	27
2.3.2. Muutos vai kehitys	29
2.3.3. Oivalluksen hetken tarkoitus.....	32
2.4. NARRATOLOGIAN NÄKÖKULMA	33
2.4.1. Tarinan taso ja kertomuksen taso	33
2.4.2. Kertovan viestintätilanteen osapuolet	36

3. KOMPOSITION KUVIO JA HENKILÖHAHMON KEHITTYMINEN	38
3.1. PERINTEINEN JUONI PITÄÄ	38
3.1.1. <i>Juonen pintataso löytää ratkaisun</i>	39
3.1.2. <i>Alun hidastuva liike</i>	41
3.1.3. <i>Komposition kaksoissidos tuo esille kahtiajakautuneen subjektin</i>	44
3.1.4. <i>Henkilöhahmon kehitystä ei tapahdu – yhden tilanteen paljastus</i>	47
3.2. MONEN JUONEN RISTEYS	51
3.2.1. <i>Juoni sulkee, teema avaa</i>	55
3.2.2. <i>Esisulkeuma luo kaksiportaisen kertomuksen</i>	58
3.2.3. <i>Juonityypit sisäkkäin</i>	61
3.2.4. <i>Kehyskertomus reflektoi itseään</i>	63
3.2.5. <i>Henkilöhahmo ei kehity – muutosta tarjotaan lukijalle</i>	66
3.3. KOKO NOVELLI KUVA-ARVOITUKSENA	72
3.3.1. <i>Komposition kuvio viestii subjektiudesta</i>	74
3.3.2. <i>Kehitystä ei tapahdu – novelli kokonaisuudessaan yksi tilanne</i>	78
3.3.3. <i>Syklinen rakenne</i>	81
3.3.4. <i>Hybridin piirteitä</i>	86
3.4. PERINTEINEN JUONI PILKKOUTUU	88
3.4.1. <i>Miten kysymys etsii syitä</i>	92
3.4.2. <i>Kehitys tulee esille</i>	97
4. LOPUKSI.....	105
4.1. JUONEN KUVIOT	105
4.2. HENKILÖHAHMOJEN TAVOITTEENA MUUTOS	110
4.3. ANALYYSIN VÄLINEET	113
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	116
LIIKTEET.....	121

1. JOHDANTO

1.1. Lähtökohdat

Tutkin Marja-Liisa Vartion novellien kompositiota, ja sen suhdetta juoneen. Komposition käsite pohjaa Aristoteleen runousoppiin eli poetiikkaan ja tarkoittaa tapahtumien struktuuria, sitä tapaa, jolla teoksen sisältöaines on järjestynyt kerronnan tasolla (Friedman 1975, 57–58). Kompositio rakentaa juonen, kun se koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta siten, että jaksot johtavat toisesta toiseen syy–seuraussuhteen takia (Ricoeur 1984, 20). Olen siis kiinnostunut siitä, tukeutuuko Vartion novellien kompositio juoneen vai ei.

Lisäksi tutkin Vartion novellien henkilöahmoja kehityksen näkökulmasta. Novellin rakenteenhan on perinteisesti todettu estävän sen, ettei henkilöahmo kehity kertomuksen kuluessa (May 1989,62 ja Shaw 1983, 194). Tätä kehitystä on pidetty romaanin henkilöahmon ominaisuutena, vaikkei tämä yleistys luonnehdikaa kaikkia romaanityyppejä (ibid.). Nämä kaksi tarkastelun kohdetta liittyvät toisiinsa: minkälainen on juonellisen novellin tyypillinen kompositio ja miksi ja miten tämä estää henkilöahmon kehityksen. Juonellisen novellin kehikkoa olen käyttänyt vertailupohjana, jolla olen analysoinut Vartion novellien kompositiota ja henkilöahmoa kehityksen näkökulmasta.

Tutkimuskohteeni on Marja-Liisa Vartion novellituotannon ydin eli novellikokoelma *Maan ja veden välillä* (1955) ja teoksen *Runot ja proosarunot* (1966) proosarunot. Valitsin Vartion novellit tutkimuskohteeksi, koska Vartion novellituotannon kausi osuu kirjallisuushistoriallisesti mielenkiintoiseen ajankohtaan, 1950-luvun modernismin läpimurtoon, jolloin Pertti Karkaman mukaan yleisesti ottaen perinteisen juonen vaikutus kerronnan rakenteeseen väheni (1991, 42), mutta tästä huolimatta näitä novelleja ei ole lainkaan tutkittu erityisesti novellitutkimuksen, saati sitten komposition, juonen tai henkilöahmon kehittymisen näkökulmasta.

Tutkimuksen alkuoletus on siis se, että Vartion novelleilla moderneina novelleina on oma komposition luonteensa. Tähän on syynä ensiksi se Karkaman huomio, että modernismin läpimurto osuu 50-luvun modernin murroksen ja välitilan vaiheeseen, jossa tämä välitila ja välivaihe tarkoittaa muun muassa sanataideteoksen artefaktisuuden korostumista ja sen omanlaistaan suhdetta aikaan ja tilaan; 50-luvun välivaihe tuotti erilaisia tapoja reagoida näihin haasteisiin (1994, 209, 213). Toisekseen komposition omanlaiseen kuvioon voi vaikuttaa muun muassa Tuulan Hökän mainitsema 50-luvun modernismin kuvallisuuden painotus ja se, että lajikonventioiden kyseenalaistaminen ja taiteiden välisten yhteyksien kokeilu on modernin kirjallisuuden kantavia keinoja (Hökkä 1999, 85–86). Nämä huomiot tarkoittavat muun muassa runon ja proosan rajojen häivyttämistä, mikä saattaa tuoda perinteisen juoninovellin kompositioon runon elementtejä. Myös Vartion novellien suhde aikaan ja tilaan liittyy juoneen: pelkkä tilan painottaminen on omiaan vähentämään juonellisuutta. Lisäksi juuri kuvallisuuden korostuminen keskittää novellia tilassa, ei ajassa tapahtuvaksi. Juoni puolestaan tarvitsee sekä aikaa että tilaa. Kiinnostava kysymys on, onko hyvin lyhyissä kertomuksissa juonta. Miten ne rakentuvat, jos eivät juonen avulla?

Toisaalta novellin kompositio voidaan nähdä vahvasti sidottuna muotona: Valerie Shaw toteaa, että novellin juonellisen kaavan kiteytti Edgar Allen Poe, joka sovelsi Aristoteleen poetiikan juoniteoriaa (1983, 53, 217). Tällä juonellisen kaavan perinteellä on epäilemättä ollut vaikutuksensa Vartionkin novellien kompositioon. Näin Vartion novellit esittäytyvät analyysiin lähdetessä muodon taistelu- ja leikkikenttänä: miltä osin Vartion novellien kompositio soveltaa perinteistä juonikaavaa, miltä osin se poikkeaa siitä; onko lyyrikon keinovalikoima tuonut jotain elementtejä rakenteeseen; olisiko idullaan oleva romaanitaiteilija¹ pystynyt rikkomaan novellin kehittymättömän henkilöahmon kaavan; onko lyyrikolla muutakin käyttöä henkilöahmolle kuin ihmisen representaatio. Tavoitteeni on analysoida Vartion novellien kompositiota ja selvittää minkälaisen rakenteen kuvion se muodostaa ja mitä se sillä yrittää viestiä itsestään ja henkilöahmosta. Rakennekin on merkityksen antaja, joka pakottaa lukijan lopulta miettimään vastausta kysymykseen, minkälainen on sen näkemys kirjallisuudesta, ihmisestä ja elämästä.

¹ Sirkka-Liisa Särkilahden (1973) Vartion tuotannon periodijaottelussa Vartio siirtyy novelleista romaaniin.

1.2. Teoreettinen tausta

Kohtalaisen tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteena ollut Marja-Liisa Vartiota on tutkittu lähinnä novellien, runojen ja proosarunojen metaforien ja symbolien sisältöanalyysin näkökulmasta ja romaanien naiskuvan, rytmianalyysin ja aihepiirin kannalta. Muutama rakenneanalyysiin kallistuva tutkimus on ollut tämän tutkielman kannalta hedelmätön, sillä ne keskittyvät romaaneihin ja ovat suhteellisen vanhoja. Särkilahden väitöskirja *Marja-Liisa Vartion kertomataide* (1973) on antanut Vartion tuotannon periodiluokituksen, jossa novellit ovat välivaiheen asemassa, mutta tähtäimessäni ei ole kirjailijan eri tuotantokausien tekijäkuvan historiallinen analyysi. Pekka Tammi (1992) on kirjoittanut joitakin artikkeleita, joissa hän analysoi Vartion novelleja narratologisesti. Ne ovat tuoneet esille Vartion näkökulmatekniikkaa, joka on tyypillistä hänen romaaneilleenkin. Yleistyksenä voi todeta, että Tammen esille analysoima monimutkainen näkökulmatekniikka on omiaan vähentämään perinteisen juonikaavan loogista etenemistä, mutta tämä näkökulmatekniikan tarkastelu ei ole komposition tai henkilöahmon kehityksen analyysissä ensisijainen tarkastelun kohde.

Tutkielman teoreettisena selkärankana on kolme novellia tutkivaa ja sen tutkimusta esittelevää teosta: Valerie Shaw'n *The Short Story* (1983), Susan Lohaferin ja Jo Ellyn Clareyn toimittama artikkelikokoelma *Short Story Theory at a Crossroads* (1989) ja Charles E. May'n toimittama artikkelikokoelma *The New Short Story Theories* (1994). Lisäksi valotan juoniteoriaa Norman Friedmanin teoksella *Form and Meaning in Fiction* (1975) ja jonkin verran Shlomith Rimmon-Kenanin esittelemää narratologiaa.

Koska hyödyntämäni novellitutkimukset lähtevät usein liikkeelle Edgar Allen Poen juoniteoriasta ja koska Poen teoria perustuu Aristoteleen poetiikkaan, on oleellista selvittää Aristoteleen juoniteoriaa ja sen soveltamisesta nykykirjallisuuteen. Friedmanin monografia on tässä suhteessa käyttökelpoinen, vaikka se käsitteleeekin juonta romaanin näkökulmasta eli soveltaa Aristoteleen tragediasta johtamaa juonen käsitettä modernin romaanin juonianalyysiin. Friedman (1975, 24, 49) jakaa analyysinsä kahteen osaan, muotoseikkojen analyysiin ja sisällön analyysiin. Tämä jaottelu on myös tämän tutkielman perusta ja keskityn analyysissä vain toiseen, muotoon, ja muodon kategorian sisällä rakenteeseen, koska juuri novellien rakenteen analyysi puuttuu Vartion tuotannon

tutkimuksesta. Rakenteen avaaminen on ikään kuin pohjatyö, jonka päälle sisällön analyysi voidaan rakentaa. Laajemman tutkimuksen puitteissa Vartion novellien sisältöanalyysi – jota löytyy jonkin verran Ursula Anttilalta (1979) ja Tarja Juntuselta (1981) – olisi tämän tutkimuksen toinen pääosa.

Juonen analyysin Friedman tarkoittaa kompleksisen dynaamisen toiminnan viisivaiheiseksi kaavaksi (1975, 179–180). Se on samantapainen kuin Tzvetan Todorovilla, tosin Todorov nimeää vaiheet viideksi propositioksi (Todorov 1992, 51). Näistä olen johtanut novellin viisivaiheisen episodin käsitteen, jota olen pitänyt juonellisuuden analyysin pohjana. Friedman soveltaa Aristoteleen teoriaa komposition kannalta havainnollisesti ja käyttää hyväkseen 14-kohtaista juonityyppiluokitusta, joka monipuolisuudessaan on hyvin sovelluskelpoinen novelleihinkin.

Eräs ongelmakohta Friedmanin teoriassa on muutoksen käsite: Aristoteleen mukaan päähenkilöhahmon kohtalossa tai tilassa tapahtuva muutos on olennainen osa juonen ratkaisua. Friedmanin mukaan muutos on pieni, kun kompositio ei sisällä käännettä, tai muutos on kompleksinen, kun tapahtuu muutos tilasta vastakkaiseen tilaan (Friedman 1975, 174, 178). Nämä muutoksen kvaliteetit ovat hyvin tulkinnallisia: onko esimerkiksi tietämättömydestä tietoon siirtyminen tilasta toiseen vai vastakkaiseen siirtymistä. Olen sovelluksissani ja tulkinnoissani myötäillyt Friedmanin näkemyksiä, sillä en ole löytänyt käyttökelpoisempia tilalle.

Suomalaisella kirjallisuudentutkimuksessa muun muassa Pertti Karkama on huomionut Aristoteleen käsityksiä kompositiosta: dispositiossa teoksen sisältöaines on luonnollisessa jatkumossaan, kompositiossa tapahtumat listataan siinä järjestyksessä, kuin ne esiintyvät kerronnassa (1991, 39). Saman erottelun tekee myös narratologinen kirjallisuudentutkimus, josta olen tukeutunut Shlomith Rimmon-Kenanin ajatuksiin sellaisenaan ja lähes kritiikittä, sillä narratologian anti on tältä osin vähäinen. Narratologisilla linjoilla on juonen suhteen Teemu Ikonenkin (2001) artikkelissaan: tuloksena on kerronnan ja tarinan tason erottelu. Tätä disposition ja komposition, tarinan ja kerronnan tason, erottelua olen käyttänyt hyväksi komposition analyysissä, ja se tuo esille näiden kahden tason eron ja suhteen, ja paljastaa, miten juoni rakentuu tai hajoaa.

Novellin rakenteen analyysin kannalta Valerie Shaw'n esseemäinen monografia tarjoaa lähtökohdaksi juuri Poen juonikaavan, jonka päämäärä kiteytyy kahteen tekijään, vaikutuksen yhtenäisyyteen (unity of effect) ja kokonaisuuden tuntuun (Shaw 1983, 9). Juoni on yksi tapa luoda yhtenäisyyttä ja kokonaisuuden tuntua, mutta kuten Shaw huomioi, vaikutuksen yhtenäisyyttä voidaan luoda muinkin kuin juonellisin keinoin: muun muassa vallitsevan tunteen tai tunnelman kautta, kuvallisuuteen tukeutuen, sävyn tai tekstuurin kautta. Usein vaikutuksen yhtenäisyys ankkuroituu oivalluksen hetkeen, josta on tullut modernin novellin kiintopiste: oivalluksen hetken avulla kiteytyy kertomuksen tarkoitus, ja tekniikkana se korostaa muutoksen lisäksi teemaa ja merkityksien suhteita. (Shaw 1983, 12–15, 126, 193.)

Komposition analyysiin Shaw ei kuitenkaan syvenny. Yhden oivalluksen hetken liittäminen yhteen kriisiin, yhteen tilanteeseen, tuo esille, että moderni novelli tyypillisesti kuvaa yhtä ratkaisevaa elämän episodina, ja yhden episodin kaavan (one episode formula) Shaw toteaa olevan pääsyy siihen, miksei henkilöahmo kehity (1983, 60, 194). Kehittymättömyyden tarkempi perustelu ja analyysi ei kuitenkaan nouse kirjan anniksi.

Huomionarvoisista lähtökohdistaan huolimatta Shaw ei tarkemmin analysoi, mikä on se hänen mainitsemaansa kuviointi, jonka moderni novelli rakenteellaan muodostaa. Liian usein Shaw kallistuu johtamaan novellin genremääritelmää eikä huomaa piirrelokituksensa periodisidonnaisuutta. Modernin tsehovilaisen novellin tarkastelussa Shaw on kaikesta huolimatta monipuolinen eikä liikaa rajoitu kaavamalleihin tai sääntöihin.

Susan Lohaferin ja Jo Ellyn Clareyn toimittama *Short Story Theory at a Crossroads* (1989) kokoaa yhteen monta artikkelia novellin tutkimisesta. Lyhyiden vaikutuksesta rakenteeseen huomionarvoisimmaksi nousee Suzanne Hunter Brownin artikkeli, joka soveltaa Teun A. van Dijkin teorioita kirjallisuudentutkimukseen. Hunter Brownin analyysi painottuu novellin ja runon yhteyksien huomioimiseen, vaikka hän tuokin esille, että jokainen novellikertomus yhdistää syntagmaattisen ja paradigmaattisen tason omanlaisekseen kuviokseen (1989, 233–234). Hunter Brownin artikkeli on ilmestynyt jo vuonna 1982. *Short Story Theory at a Crossroads* -artikkelisarjassa on tästä uudempi

versio, joka kattavammin ja tarkemmin analysoi van Dijkin teorioita muistin prosessoinnista.

Hunter Brownin huomioiden kautta päästään osittain käsiksi komposition kuvion ongelmaan, jota Hunter Brownkin tavoittelee mielenkiintoisella vertailulla, jossa romaanin tekstikappaletta luetaan joko romaanin osana tai novellina. Hunter Brownin analyysi on komposition kuviota avaava, tosin novellin runollisia rakenneyhtäläisyyksiä yksinomaan painottava.

Hunter Brownin päätelmät ovat yhdistettävissä Charles E. May'n artikkeliin, jossa May tarkastelee metaforaa rakennetta luovana tekijänä ja mallintajana novellin kompositiossa (May 1989, 62–73). Tätä metaforarakennetta hyödyntävät modernit novellit kytkeytyvät lyriikan perintöön, ja koska metaforarakenne on ulkoiseen heijastettua sisäisyyttä ja se yhdistyy oivalluksen hetkeen, novellin rakenne kallistuu erojen ja yhtäläisyyksien verkoston merkityksien kautta sisäisyyteen: käsittelemään identiteettiä, minää ja näiden problematiikkaa (May 1989, 63, 65, 71).

Suzanne C. Ferguson (1982, 18) on artikkelissaan nimennyt edellisen metaforarakenteen metaforiseksi juoneksi, jossa perinteisen juonen poisjätetty elementti korvataan metaforisella kuvalla. Ferguson tuokin esille, miten tällaiset novellit ovat muodoltaan hybridejä ja painottavat loppuratkaisun sijaan merkityksiä ja teemaa, vaikka loppuratkaisukin näistä saattaa löytyä (1982, 23).

Short Story Theories at a Crossroads -kirjassakin pohditaan novellin genremääritelmää kattavasti. Artikkelit painottavat modernin novellin paradigmaattiselle akselille virittyvien tekijöiden vaikutuksia, mutta komposition kokonaisvaltainen analyysi jää puuttumaan. Pisimmälle lyhyiden vaikutuksen analyysin vie John Gerlach, joka tarkastelee hyvin lyhyitä kertomuksia ja proosarunoja, joissa rakenteen yhteydet lyriikkaan tulevat selkeästi esille.

Short Story Theories at a Crossroads -kirjan monet artikkelit antavat hajanaisia apuhuomioita edellisiin näkökohtiin runon rakenteista novelleissa, lyhyiden vaikutuksesta ja juonen eri muodoista. *The New Short Story Theories* -kokoelman

(1994) artikkelit puolestaan tarkentavat ja syventävä näitä näkökohtia. Tässä uudemmassa kirjassa pääsee ääneen novellin juonikaavan kehittäjä E. A. Poekin.

Tiina Käkelä-Puumala (2001) tarkastelee artikkelissaan henkilöahmon nykytutkimuksen näköaloja yleisellä tasolla. Aleid Fokkeman ajatuksiin tukeutuen hän tuo esille henkilöahmon kolme puolta, jotka on syytä ottaa huomioon: minuuden, identiteetin ja subjektiivisuuden (Käkelä-Puumala 2001, 243–244). Artikkelin on narratologisia näkökulmia esittelevä eikä varsinainen tutkimus, mutta edelliset kolme tekijää ovat valaisevia sen suhteen, mihin novellin oivalluksen hetki suuntautuu: mitä pyritään paljastamaan tai ymmärtämään tai oivaltamaan ja missä konflikti sijaitsee, henkilöahmojen välillä vai henkilöahmon sisällä. Henkilöahmon kehittämisessä on erotettava muutos ja kehitys: muutos tulee esille alun ja lopputilanteen välisenä erona, mutta, kuten Karl-Heinz Stierle omassa analyysissään toteaa, kehitys vaatii enemmän kuin pelkän yhden muutoksen (Stierle 1994, 19). Alustavasti näyttäisi, että kehittyvän henkilöahmon olisi käytävä läpi vähintään kaksi oivalluksen hetkeä.

1.3. Vartion novellit tutkimuksen kohteena

Tuula Hökän mukaan 1950-luvun modernismin myötä runon rakenteessa kuvasta tuli kantava tekijä: se oli osa minän maailmaa. Tällöin peräänkuulutettiin myös itsenäisen kuvan merkitystä runon organisoivana periaatteena. (Hökkä 1999, 77.) Oletan, että kuvalla on kytköksensä metaforisen juonen käsitteeseen ja novellin komposition metaforarakenteeseen. May tulkitsee, että Anton Tšehovin novelleissa kuva selkeästi objektivoi ja esineistää aistikokemusta, mutta T.S. Eliot muokkasi siitä objektiivisen korrelaation käsitteen, jonka vaikutus on yhdistettävissä novellin paradigmaattisiin rakenteisiin (May 1994, 202).

Modernismin läpimurron aikoihin vaikuttivat muun muassa Alex Matsonin (1947) teoreettiset näkemykset siitä, että teoksen muoto on sen merkitys: näin se esittää näkemyksensä elämästä ja todellisuudesta – modernistien kohdalla tämä on usein korostuneen sisäinen näkemys (Hökkä 1999, 81). Vartio on novelliensa rakenteessa soveltanut tätä näkemystä harkitusti, mutta myös avoimesti ja moniulotteisesti: novellit sekä noudattavat että rikkovat kronologiaa ja loogisesti etenevän juonen kausaliteettia.

Hökkä huomioi, että modernissa lyriikassa minä etääntyi ja havainnoi (Hökkä 1999, 84). Vartion lyhyissä novelleissa ja proosarunoissa sama tekniikka kallistaa kerronnan horisontaalisen linjan vertikaalisuudeksi, tilassa tapahtuvaksi liikkeeksi.

Novellikokoelmassaan *Maan ja veden välillä* Vartio näyttää seisovan lajien rajamailla: Vartion novellit eivät mukaudu lajiyleistyksiin, mutta toisinaan ne käyttävät perinteisenkin juonikaavan keinoja hyväkseen. Myös kuvataide on antanut Vartiolle virikkeitä (mm. Juntunen 1981), ja tämä on ollut omiaan hybridisoimaan novelleja ja antamaan niille sekä metafora- että juonirakenteen.

Vartion novellikausi sijoittuu oman taiteilijahistorian lisäksi myös kirjallisuushistoriallisesti välivaiheen aikaan: Pertti Karkaman (1994, 209) mukaan suomalaisen kirjallisuuden moderni murros on kriisikokemuksen ja käännekohtan aikaa. Karkama tarkastelee 50-luvun kirjallisuutta juuri välitilan ja välivaiheen kautta: tällöin taide etsii uusia ratkaisuja (ibid.). Huomiot ovat yhdistettävissä modernin novellin kriisi- ja konfliktipainotteisuuteen ja yhden episodin malliin yhtenä elämän ratkaisevana, käänntekekevä jaksena. Karkaman mukaan ajan ja paikan suhteen modernisaatio kääntyi tilan puoleen (Karkama 1994, 210), mikä on epäilemättä näkyvissä novellin komposition kallistumisessa paradigmaattisen puoleen. Yksipuolinen tilan puoleen kääntymisen saattaa Karkaman mukaan muodostua suljetun tilan motiiviksi, umpioksi (1994, 240), joka komposition näkökulmasta on tulkittavissa siten, että se ei ainakaan edistä henkilöhahmon kehittymistä kerronnan myötä. Toisaalta, kuten Hökkä huomauttaa, kirjallisuuden laji kuin laji voi osallistua toiseen (1999, 86) ja Vartion novellien rakenteeseen saattaa vaikuttaa idullaan oleva romaanitaiteilija, joka romaaniin päin novellia hybridisoidessaan voi rikkoa välitilan umpion rajat: pisimpien novellien henkilöhahmojen henkilöhistoriallinen aines tuottaa diakronista (historiallista) komponointia, joka on omiaan edistämään kehittymistä metaforarakenteiden synkronisen (tilassa tapahtuvan) liikkeen sijaan. Välitilassa on paljon mahdollisuuksia, sillä suuntia on taakse ja eteen, ylös ja alas. Suunnat kamppailevat keskenään Vartion novellien komposition kuviossa.

Tutkimukseni on poetiikkaa. Tzvetan Todorov (1992, 7) määrittelee poetiikan muodon ja rakenteen tutkimukseksi. Norman Friedman luonnehtii, että poetiikka tutkii tapaa, jolla teos on järjestynyt yhteen tietyksi kokonaisuudeksi – analyysi voidaan erottaa

rakenteen eli komposition analyysiksi ja merkityksen analyysiksi, jotka lopulta myös täydentävät toisiaan ja tuovat esille teoksen kokonaisuuden (Friedman 1975, 49). Tutkimukseni on siis muodon analyysia rakenteen näkökulmasta: analysoin kompositiota eli tapahtumien järjestymistä (struktuuria) erityisesti juonen näkökulmasta. Tutkin myös sitä, mitä rakenteellisia seurauksia kompositiolla on siihen, kehittykö vai eikö henkilöahmo kehity novellin kerronnan myötä. Nämä näkökulmat ovat se anti, jolla pyrin täydentämään lähdeaineistoni novellitutkimusten jättämää aukkoa.

Lukutapani on ennen kaikkea kompositiota ja juonta aristotelisesti tarkasteleva. Analyysi lähtee liikkeelle alun, keskikohdan ja lopun kokonaisuutta etsien: muodostuuko novellin kompositio juoneksi, siten että jaksot johtavat toisesta toiseen syysseuraussuhteen takia. Juonellisuuden hahmottamista tukee myös juonityypin tarkastelu ja kompleksisen dynaamisen toiminnan novelliepisodein analyysi: miten nämä toteutuvat vai toteutuvatko. Lisäksi tarkastelen komposition ja disposition suhdetta kausaalisen ja temporaalisen etenemisen näkökulmasta: nämä tuovat esille syysuhteiden ja kronologian poikkeamat, jotka saattavat hajottaa juonta. Kun aristotelinen lukutapa näyttää epäoleelliselta, hyödynnän metaforisen juonen ja kuvastruktuurin rakennepiirteitä komposition kuviota hahmottaessani. Lopullinen päämäärä on löytää komposition kuvio, jonka joko juoni tai muu rakenne muodostaa. Henkilöahmon kehittymistä analysoin ennen kaikkea sekä Danton kaavan sovellukseni ja Stierlen tulkintojen että muutoksen ja kehityksen eron kautta. Muutos liittyy oivalluksen hetkeen, jonka vuoksi tarkastelen myös sitä, kenen kokemaksi novellikertomuksen oivalluksen hetki on suunnattu.

Novellikokoelma *Maan ja veden välillä* jakaantuu neljään osastoon: ”Lapset”, ”Legenda”, ”Unet” ja ”Matkalla”. *Runot ja proosarunot* -kokoelman novellit ovat surrealistisia novelleja ja sijoittuvat Unet-osastoon. (Tätä jakoa on käyttänyt mm. Anttila 1979.) Komposition analyysin suhteen nämä novellit jakaantuvat pääpiirteissään kolmeen kategoriaan. Ensimmäisen kategorian novellit pitäytyvät kompositiossaan eniten perinteisen juonen rakenteeseen, toisen kategorian novellit tukeutuvat metaforiseen juoneen ja kolmannen kategorian novellit ilmentävät perinteisen juonen pilkkoutumista ja tämän rakenteen yhdistymistä metaforiseen juoneen.

Henkilöhahmon kehittymisenkin näkökulmasta novellit jakaantuvat pääpiirteissään kolmeen kategoriaan: 1) kehitystä ei tapahdu – yhden tilanteen paljastus 2) kehitystä ei tapahdu – kertomus kokonaisuudessaan yksi tilanne 3) kehitystä tapahtuu.

Analyysin aluksi esitän kertomusparafrasoin ja tarkastelen sitä siis aristotelisesti. Sitten sijoitan kertomuksen ja tarinan tasot – ja siis juonen ja tarinan tasot – erillisille diakronisille akseleille. Näitä ilmennän kaaviokuvalla, jossa näiden kahden tason suhde käy ilmi tapahtumien eri järjestyksen tavassa. Näin komposition suhde disposition tuo komposition selkeästi näkyville, ja näiden vertailu ilmentää disposition ja komposition dialektista suhdetta.

Henkilöhahmon kehittymistä analysoin päähenkilöhahmon kehittymisenä. Päähenkilöhahmo on se, jonka tarinan kertomus kertoo, hänen kohtalonsa on kyseessä (mm. Brooks & Warren 1979, 102). Päähenkilöhahmoon liittyvistä ydintilanteista ja -tapahtumista luodussa kertomusparafrasissa painotan sitä, miten päähenkilöhahmosta annetaan tietoa näiden tilanteiden ja tapahtumien kuluessa ja miten oivalluksen hetki liittyy muutokseen tai kehitykseen.

Henkilöhahmon kehittymisen analyysi sijoittuu sopiviin yhteyksiin komposition analyysin perään. Poikkeuksena on kehitystä ilmentävä ”Maailma uusin laulu”, jonka henkilöhahmon kehittymisen analyysi sijoittuu analyysiosuuden loppuun, koska ”Ulosottomiehen” kanssa ne ilmentävät henkilöhahmon kehittymistä, mutta ”Maailma uusimmassa laulussa” tämä piirre tulee selkeämmin esille. Komposition kuvion puolesta ”Maailman uusin laulu” sijoittuu eri kategoriaan.

Seuraavissa luvuissa etenen siten, että teoriaosuudessa ensin puran Norman Friedmaniin tukeutuen Aristoteleen juoniteoriaa, jota novellin komposition kannalta monipuolistan novellitutkimusten huomioilla metaforisen ja elliptisen juonen käsitteillä, pääosassa on ensimmäinen. Esittelen novellitutkimuksen teorian vaikutuksen yhtenäisyydestä ja lyhyden vaikutuksesta, sillä ne johdattavat novellin muotoon. Sitten esitän, miten edelliset kytketään henkilöhahmon kehittymisen tai kehittymättömyyden näkökulmaan ja kertaan henkilöhahmoon liittyviä käsitteitä, jotka tuovat esille oivalluksen hetken suuntautumista. Analyysiosuudessa analysoin kompositiota ja henkilöhahmon kehittymistä peräkkäin ja limittäin. Lopuksi esitän analyysin ja tuloksien yhteenvedon.

2. JOHDATUS NOVELLITEORIAAN

2.1. Juonen muodot

Juoni on rakenne, jonka kautta pääsee käsiksi kompositioon. Juoni on toiminnan ja tapahtumien kulun esitys niin valittuna ja järjestettynä, että syysuhteet yksittäisten tapahtumien välillä korostuvat (Hosiaislouma 2003, 377). E.A. Poe tarjosi novellin rakenteeksi juuri syy–seuraussuhteen ketjua, koska se hänen mielestään parhaiten varmistaa tietyn yhden vaikutuksen ja kokonaisuuden tunnun aikaansaamisen (May 1994, 60–61; Poe 1842). Shaw käyttää Poen kaavasta termiä single episode formula (1983, 9, 60). Modernismin myötä painottui kuitenkin myös subjektiivisten elämänjaksojen fragmentaarinen luonne, joka saattoi hajottaa juonen ja muotouttaa kompositiota omanlaisellaan tavallaan (Shaw 1983, 113). Näiden eri pyrkimysten mukaisesti Shaw (1983, 53) jakaa novellityypit kahteen ryhmään:

- 1) kertomukset, jotka korostavat kliimaksia ja loppuratkaisua ja kehittävät enemmän tai vähemmän äärimmilleen sen rakenteen, joka jännittyy juonellisen kilpajuoksun ja loppuratkaisun välille
- 2) motiiviin keskittyvät novellit, joissa kriisin tilalle on vaihdettu dilemma; merkitys jakautuu tasaisemmin kerronnan eri osille.

Kahtiajakoa on kuvattu termeillä juoninovelli ja psykologinen novelli. On myös puhuttu boccacciolaisesta suljetusta novellista ja tsehovilaisesta avoimesta novellista (mm. Hosiaislouma 2003, 642). Shaw mukaan jälkimmäisessä ei painoteta juonen osuutta, vaan novellin tekstuuria (‘väriä’, ‘vivahteita’): siinä on monta pientä tapahtumaa tai kohtausta yhden suuren kulminaatiopisteen sijaan. Edellisessä, juoninovelli-tyypissä, toiminta suuntautuu kohti kliimaksia ja lopputulosta. Liike ja tapahtumat muodostavat loogisen jatkumon, jolla on yleensä yllättävä loppu. Loogisen etenemisen liikkeen rinnalla vaikuttaa tapahtumien kumuloituva kehitys siten, että monimutkaisuus kasvaa. Yleensä juoninovelli keskittyy yhteen tai kahteen henkilöön kerrallaan, psykologisemman eli motiiveihin keskittyvämmän novellin kertomus voi levittäytyä useammankin henkilön osalle. (Shaw 1983, 47, 59–60, 75–76.)

Erityisesti juoninovellille on tyypillistä, että se etenee kohti oivalluksen hetkeä, johon kiteytyy kertomuksen tarkoitus (Shaw 1983, 193). Oivalluksen hetkellä on ratkaiseva vaikutuksensa kompositioon: yksi ratkaiseva hetki puoltaa yhden episodin käyttöä; yhden oivalluksen luonteeseen kuuluu yksi muutos; yksi muutos tapahtuu yhden kriisin kautta (Shaw 1983, 194). Juoninovelli näyttäytyy siis kriisivetoiselta.

Thomas M. Leitchin mukaan kaikki novellit ovat oivalluksen hetken sisältäviä kertomustyyppisiä. Tämän mukaisesti hänkin jakaa novellit kahteen ryhmään:

1) anekdoottikertomus esittää toiminnan, joka aristotelisen teorian mukaan jakautuu alkuun, keskikohtaan ja loppuun – henkilön oivalluksen hetki on hänen oman toimintansa seurausta

2) epifaninen kertomus ei tukeudu juoneen eikä toimintaan, vaan hahmottelee fiktiivistä kuviota, jonka myötä henkilöiden tuntemuksia ja tunteita kertomuksessa avataan – oivalluksen hetki ei ole yhteydessä toimintaan; sen voi kokea joko kertomuksen henkilö tai yleisö (suunnattu sisäislukijalle).

(Leitch 1989, 130–132.)

Kummankin tyyppien novellikertomukset sisältävät oivalluksen hetken, mutta rakentavat sitä silmällä pitäen omanlaisensa teleologian (ibid.). Tämä teleologia näyttäytyy erilaisena kompositiona.

Shaw'n ja Leitchin tyypittelyjen 1-tyypin juoninovellet tarkastellessa nousee esille aristotelisen juonikäsitteen kaava, joka on Poenkin teorian pohjana. Aristoteleshan jakaa tragedian sisältöön ja rakenteeseen, ja tarkastelee tragedian rakennetta nimenomaan järjestymisen tapana eli kompositiona (Friedman 1975, 51–54, 57–59).

2.1.1. Aristoteleen malli ja episodin käsite

Poe siis peräänkuulutti kertomuksen kokonaisuuden tunnetta. Yrjö Hosiainluoman mukaan Aristoteleen runousopissa juuri juonen (mythos) avulla rakentuu kerronnan dynaaminen kokonaisuus (Hosiainluoma 2003, 377). Friedman puolestaan toteaa, että kompositiossa järjestymisen tapaa luonnehtii tietty järjestymisen periaate, joka

Aristoteleen teoriassa määräytyy sen perusteella, minkälainen yksittäinen kokonaisuus halutaan saada aikaan. Teoksella on aina jokin päämäärä ja tarkoitus tähtäimessään tiettyä kokonaisuutta silmällä pitäen. (Friedman 1975, 57.)

Aristoteleen määrittelyssä taideteoksen selitysmalli koostuu neljästä syystä: 1) finaalin syy – mitä tarkoitusta varten teos on tehty 2) formaalin syy – teoksen muoto 3) materiaalin syy – mistä teos on tehty 4) vaikuttava syy – tekijä muotouttaa materiaalin tietyllä tavalla (Friedman 1975, 57–58). Komposition kannalta olennaisin kohta on formaalin syy, joka Friedmanin mukaan kirjalliseen teokseen sovellettuna tarkoittaa Aristoteleella nimenomaan tapahtumien rakennetta (struktuuria) (ibid.).

Juonen käsitteen Aristoteles johtaa tragediasta: tragedia koostuu kuudesta osatekijästä, joista yksi on juoni, ja se kuuluu kategoriaan toiminnan jäljittely (Friedman 1975, 59). Aristoteleen mukaan juoni, joka koostuu tapahtumien kausaalisesta peräkkäisestä järjestyksestä, on yhtenäinen ja kokonainen, kun se jaksottuu alkuun, keskikohtaan ja loppuun seuraavasti:

- | | |
|----------------------|--|
| 1. ALKU | - ongelma esitellään (sisältää epätasapainon elementin tai vastakohta-asetelman) |
| 2. KESKIKOHTA | - ongelmaan etsitään ratkaisua (konfliktin kehittäminen, vastakkaisasettelun ryhmittäminen uudenlaisen tasapainotilan löytämiseksi) |
| 3. LOPPU | - ongelma ratkaistaan (konflikti ratkaistaan, tasapainotila löytyy). |
- (Friedman 1975, 65–66.)

Paul Ricoeur tulkitsee tätä Aristoteleen jaksotusta: kertomuksen toiminta on yhtenäinen ja kokonainen, jos se koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta siten, että alku esittelee keskikohdan, joka sisältää käänteen ja tunnistamisen, ja johtaa loppuun, joka päättää keskikohdan. Jaksot johtavat toisesta toiseen syy–seuraussuhteen takia eivätkä pelkästään sijoitu peräkkäin kerronnan loogisesti etenevällä jatkumolla. (Ricoeur 1984, 20.)

Friedman yhtyy edelliseen ja lisää puolestaan, että jaksot yhdistyvät kokonaisuudeksi etenkin siten, että aihe nousee esille ja tulee ratkaistuksi juonen jonkin kausaalisen tekijän avulla. Tekijöitä on kolme: kohtalo, henkilöhahmo, ajatusmaailma (fortune, character, thought; suomennokset kirjoittajan). (Friedman 1975, 65–66.) Friedman lisää, että juoni koostuu tapahtumien peräkkäisistä jaksoista, jotka sisältävät myös syiden yhdistelmän. Syiden yhdistelmän synnyttävät tilanteissa toimivat ja niihin reagoivat henkilöhahmot, joiden toiminta perustuu inhimilliselle välttämättömyydelle tai todennäköisyydelle. Kausaaliosassa jaksotuksessa toisiinsa kytkeytyvät tapahtumat muodostavat sarjan, jossa jokainen tapahtumajakso liittyy edelliseen jaksoon ja kehittää sitä, mitä käsitellään seuraavassa jaksossa. (Friedman 1975, 63–64.)

Nämä juonen käsitteen elementit ovat sovellettavissa novelliin, mutta novellin kompositiota analysoitaessa tarvitaan Aristoteleen kolmijakoisen jaottelun lisäksi tarkempi kehikko. Sen tarjoaa Friedman, joka toteaa, että episodi on novellin pituuden tyyppillisin yksikkö (Friedman 1975, 174). Elder Olssonin toiminnan laajuuden määrittelyitä hyväksikäyttäen Friedman määrittelee episodin päätapahtumaksi, joka koostuu kahdesta tai useammasta kohtauksesta; varsinainen juoni koostuu kahdesta tai useammasta episodista, mutta novellin laajuus voi koostua edellisten yksikköjen minkälaisesta tahansa yhdistelmästä, kohtauksesta lähtien (Friedman 1975, 171). Friedmanin tyyppiesimerkissä novelliepisodei koostuu viidestä kohtauksesta.

Friedmanin episodin käsite on rinnastettavissa Shaw'n yhden episodin kaavaan. Friedman toteaa myös, että jos episodi sisältää kääntein, päähenkilöhahmon tilassa tapahtuu muutos tilasta vastakkaiseen tilaan, jos se ei sisällä käännettä, episodin päähenkilöhahmo näytetään jossakin yhdessä mielentilassa, jonka hän tai yleisö oivaltaa. Muutoksen sisältävä on dynaaminen, toinen tyyppi on staattinen kertomus. (Friedman 1975, 174.) Tämän lisäksi Friedman määrittelee, että dynaamisen kertomuksen muutos voi olla sekä vähäinen tai suuri että yksinkertainen tai kompleksinen: vähäisessä ei ole käännettä, mutta suuressa on, yksinkertaisessa muutoksessa henkilöhahmo näytetään kulkevan tilasta toiseen tilaan ilman käännettä, mutta kompleksisessa muutoksessa henkilöhahmon tila muuttuu vastakkaiseksi (Friedman 1975, 174, 178).

Kun novelliepisodin käsite yhdistetään kompleksiseen dynaamiseen toimintaan, tuloksena on episodi, joka koostuu seuraavista osista (Friedman 1975, 179–180):

EPISODI

- 1) henkilö(t) ensimmäisessä tilassa
- 2) vastakkaisjuoni, joka johdattaa päähenkilöä pois päin varsinaisesta päämäärästä
- 3) tietty vaikutin, joka tuo henkilön pois vastakkaisjuonen toiminnasta ja liikkeeseen kohti varsinaista päämäärää
- 4) kehittyvän toiminnan avulla henkilö näytetään muutoksen prosessissa olevana
- 5) prosessi johtaa huippukohtaan, jossa prosessi tulee valmiiksi.

Kompleksinen muutos kattaa vaiheet 1–5, yksinkertainen muutos vaiheet 3–5 (ibid.)¹. Näin jaottelee Tzvetan Todorovkin komposition olemusta analysoidessaan, mutta käyttää episodista nimitystä (tapahtuma)jakso (sequence) – jakson viisi osaa ovat samat kuin Friedmanilla. Jakson osat Todorov on johtanut narratiivisista propositioista, joiden sisällön mukaan osat ovat toisiinsa nähden tietyssä suhteessa eli järjestyksessä: kausaalisessa tai ei-kausaalisessa, peräkkäisessä tai samanaikaisessa, temporaalisessa tai spatiaalisessa ja niin edelleen. (Todorov 1992, 50–52.)

Friedman esittelee neljätoistakohtaisen juonityyppiluokituksen, joka jakautuu kolmeen pääryhmään. Esittelen ne pääpiirteittäin; tarkempi luonnehdinta juonityypeittäin löytyy Friedmanilta:

PLOTS OF FORTUNE

- 1) **The action plot:** Primary interest lies in what happens next, characters forward the plot which is organized around a basic puzzle-and-solution cycle.
- 2) **The pathetic plot:** A sympathetic protagonist undergoes misfortune through no particular fault of his own; his thought is naive; plot of suffering.
- 3) **The tragic plot:** A sympathetic protagonist has also strength of will; his responsibility for what he does or causes to happen is greater.

¹ Kompleksisen dynaamisen toiminnan novelliepisodi ei ole absoluuttinen mittatikka novellin kompositiota hahmoteltaessa, mutta se antaa käyttökelpoisen kehikon vertailua varten.

- 4) **The punitive plot:** A protagonist whose character is unsympathetic suffers well-deserved misfortune.
- 5) **The sentimental plot:** A sympathetic protagonist survives the threat of misfortune and comes out all right in the end although this is a plot of suffering.
- 6) **The admiration plot:** A sympathetic protagonist's fortune changes for the better which is caused by his nobility of character.

PLOTS OF CHARACTER

- 7) **The maturing plot:** A sympathetic protagonist's fortune changes for the better although his goals are not yet fully formed. His character must be given strength.
- 8) **The reform plot:** A sympathetic protagonist's fortune changes for the better. The protagonist's thought is sufficient from the beginning.
- 9) **The testing plot:** A sympathetic, strong, purposeful character is pressured in one way or another to compromise or surrender his noble end and ways.
- 10) **The degeneration plot:** A character change for the worse occurs. Protagonist was at one time sympathetic, but some crucial loss results in his disillusionment.

PLOTS OF THOUGHT

- 11) **The education plot:** Involves a change in thought for the better in terms of the protagonist's conceptions, beliefs, and attitudes.
- 12) **The revelation plot:** Hinges upon the protagonist's ignorance of the essential facts of his situation. He must discover the truth before he can come to a decision.
- 13) **The affective plot:** A change in attitude and belief – to come to see some other person in a different and truer light than before which involves a change in feeling.
- 14) **The disillusionment plot:** A sympathetic protagonist starts out in the full bloom of faith in a certain set of ideals and after being subjected to some kind of loss, threat or trial, loses that faith entirely.

(Friedman 1975, 83–91.)

2.1.2. Metaforinen juoni

Etenkin juonen näkökulmasta Shaw'n ja Leitchin tyypittelyn 2-tyypin novellit eroavat kompositioltaan perinteisestä juoninovellista. Suzanne C. Ferguson toteaa, että nämä novellit painottavat tunteiden ja tuntemuksien ja henkilöihahmon sisäisen kokemuksen esittämistä: modernismin siirtymä positivismista fenomenologiaan korosti kokemuksen representaatiota erityisesti yksilön kokemuksena. Todellisuuden subjektiivisuus ja subjektiivisuuden tutkiminen nousivat kerronnan keskiöön. (Ferguson 1994, 220.)

Fergusonin mukaan tsehovilaisen novellityypin nousua auttoi sekin, että lukijat olivat jo tähän mennessä sisäistäneet aristotelisen juonimallin, mikä salli perinteisten juonielementtien poisjättämisen eikä kertomus muuttunut käsittämättömäksi, vaan lukijat ymmärsivät lukea uutta novellia perinteen taustaa vasten. Poisjättämisen metodilla on Fergusonin jaottelussa kaksi päätyyppiä: 1) elliptiset juonet – perinteisen juonen elementtejä jätetään pois 2) metaforiset juonet – poisjätetyn elementit korvataan odottamattomilla, poikkeavilla tekijöillä tai tapahtumilla. (Ferguson 1994, 221.) Elliptiset juonet saattavat jättää pois johdannon tai konfliktia kehittävä keskosan tai sulkeutuvan lopun. Metaforisen juonen poikkeavat tekijät ovat usein kuvia tai tapahtumia, joilla on metaforinen suhde tapahtumien ketjuun – näin ne tapahtumien ketjun sijaan ovat ensisijaisesti suhteessa teemaan. (Ferguson 1994, 223.)

Komposition suhteen metaforisen juonen novellityypit painottuvat pikemminkin spatiaaliseen kuin suksessiiviseen järjestykseen: tapahtumien ajallisen peräkkäisyyden ja syiden yhdistelmän ketjun vaikutus vähenee, kun kerronta ei keskity kuvaamaan ajan kautta avautuvia tapahtumia, jotka seuraavat toisiaan (Ferguson 1994, 224–225). Komposition muodostamassa kuviossa tämä näkyy siinä, mitä ja miten kuvio pyrkii viestimään, sillä metaforisen juonen kuvien yhteys teemaan korostaa toiminnan ja tapahtumien sijaan elementtien suhteita toisiinsa ja näiden suhteiden merkitystä (Ferguson 1994, 228).

Metaforinen juoni on omiaan rakentamaan komposition sellaiseksi, että, kuten Shaw luonnehtii, sen avulla tutkitaan henkilön olemusta, ei sitä, mitä hänelle tapahtuu (1983, 117). Toisaalta esimerkiksi Anton Tsehovin novellien kompositio painottuu kuvien sijaan tunteiden peräkkäiseksi sarjaksi. Näin kompositio perinteisen juonikertomuksen rakenteen sijaan pyrkii jäljittelemään tunteen muotoa. (Shaw 1983, 238.) May´kin toteaa, että kokemus, jonka esittämiseen kompositio tällöin nojaa, rakentuu tunteiden pohjalta: näin kompositio ei jäljittele ulkoista toimintaa, vaan pyrkii jäljittelemään minän sisäisen maailman todellisuutta sellaisena kuin se ilmenee sisäisen suhteessa ulkoiseen eikä ajallisen todellisuuteen (May 1994, 133). Eileen Baldeshwiler (1994, 234) nimittää tällaista kompositiota tunteen kaareksi.

Metaforisessa juonessa metaforinen tai symbolinen kuva ottaa toiminnan ja analyysin paikan kerronnan keskiössä, ja tämä kuva liittyy usein oivalluksen hetkeen. Shaw´n mukaan erityisesti James Joycen epifaniset novellit ovat keskittyneet oivalluksen hetken

metaforisoimiseen ja komposition spatiaalisten elementtien kohostamiseen (Shaw 1983, 194). Mary Louise Prattin mukaan perinteisestä juonikaavasta on näissä kertomuksissa säilynyt muutos: epifaninen kokemus tai oivalluksen hetki liittyy metaforaan ja saa aikaan merkityksellisen sisäisen muutoksen (Pratt 1994, 99).

May on samoilla linjoilla todetessaan, että metaforaa voidaan novelleissa komposition tasolla käyttää mallintajanakin: kerronta käyttää metaforakennettä kertomukseen sisältyvien eri elementtien välisten yhtäläisyyksien ja erojen keskinäisten suhteiden korostamiseen. Kerronta sovittaa tämän rakenteen perinteiseen juoneen, mutta näin siitä muodostuu metaforinen, ja tällä metaforarakenteella on oma kokonaisuutta luova voimansa. (May 1989, 63.) Tässä rakenteessa metafora on ajautunut juonen osaksi, koska se on ulkoiseen maailmaan heijastettua sisäisyyttä, jota May'n mukaan usein luullaan ulkoiseksi (ibid.) Romantiikan runoilijat käyttivät metaforisen projektion ja hierofanisen eli salaisuuden paljastavan oivalluksen tekniikkaa, jonka perillinen on epifaninen oivallus. Modernin novellin kompositio on realistisen epiikan (juoni) ja romanttisen lyriikan (metaforarakenne+oivallus) konventioiden perillinen. (May 1994, 65.)

Kun toistojen, rinnakkainasettamisten ja metaforien avulla kerronnan peräkkäisyydestä eli syntagmaattisella akselilla tapahtumia avaavasta rakenteesta muodostuu paradigmaattisella akselilla avautuva rakenne, kertomuksen maailmaa ja kompositiota hallitsee henkilöhaahmon tutkiminen (May 1994, 71). John Gerlachin määrittelyssä näin henkilöhaahmon kokemuksen raportoinnin sijaan kerronta muuttuu tämän sisäisyyden kuvaukseksi lyyrisen runon tapaan (Gerlach 1994, 75). Etenkin hyvin lyhyissä kertomuksissa ja proosarunoissa toistorakenteet, rinnakkaisuudet ja metaforiset kuvat kohostavat itse diskurssia ja kiinnittävät huomion signifioidun sijasta signifioijaan, mikä on yleisesti runouden tekniikkaa (Gerlach 1994, 82). Tällöin henkilöhaahmo saattaa kompositiossa olla pelkkä metaforan osatekijä, idean heijastuma tai heijastuksen osatekijä, eikä muutoksen kokeva, ajassa ja tilassa liikkuva henkilöhaahmo (Gerlach 1994, 84). Näissä kertomuksissa perinteisen juonen mukainen kompositio on olematon ja komposition kuviointi on vahvasti spatiaalinen.

2.2. Vaikutuksen muodot

2.2.1. Vaikutuksen yhtenäisyys

Shaw`n lähtökohta on se, että novelli korostuneen muodollisena rakenteena saa alkunsa Edgar Allen Poen käsityksistä. Poe painottaa rakennetta novellin hallitsevana piirteenä. (Shaw 1983, 9.) Poen käsite unity of effect (May 1994, 60; Poe 1842) selittää novellin komposition luonnetta:

[- -] in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, more over, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting. [- -] Thus a long poem is a paradox.

Vaikutuksen yhtenäisyys (kirjoittajan oma suomennos) on mahdollista kertomuksissa, jotka ovat luettavissa yhdellä istumalla: lukeminen kestää puolesta tunnista kahteen tuntiin, Poe tarkoittaa (May 1994, 61; Poe 1842). Näin korostuu kertomuksen tarkka rakenne, jossa sen pituus ja tapahtumien rytmitys kontrolloidusti tuottavat tietyn yhden vaikutuksen (single effect) (ibid.). Shaw huomauttaa, että Poen teoriassa tämä yksi vaikutus on komposition lähtökohta, ei juoni ja sen rakenne sinänsä (Shaw 1983, 9). Käsitteet vaikutuksen yhtenäisyys ja tietty yksi vaikutus Poe johtaa lyhyen runouden hallitusta muodosta: sen mukaisesti novellin kertomuksen tarkoituksena on jättää lukijan mieleen tietty kuva, jota hän mielessään jälkeinpäin pohtii (May 1994, 61; Poe 1842). Tämä saavutetaan ainoastaan keskittymällä tiukasti vaikutuksen yhtenäisyyteen (ibid.).

Juonen yhtenäisyys (unity of plot) tarkoittaa Poen mukaan (May 1994, 65; Poe 1841) kokonaisuutta, josta ei voi erottaa yhtäkään osaa tätä kokonaisuutta rikkomatta. Juoni on siis rikkomaton kokonaisuus, jonka päämäärä on edellä mainittu yhden tietyn vaikutuksen aikaansaaminen. Poe määrittelee, että juonen yhtenäisyys tarkoittaa lisäksi sitä, että kirjoittajan on tiedettävä kertomuksensa loppuratkaisu ennen kirjoittamisen aloittamista ja juuri loppuratkaisua silmällä pitäen laadittava kertomuksen kompositio; näin painottuu kausaalisuus (May 1994, 67; Poe 1842). Brander Matthews yhtyi Poen käsityksiin: novellissa käsitellään yhtä henkilöä, yhtä tapahtumaa, yhtä tunnetta, tai tunteiden sarjaa, jotka ovat yhden tilanteen tulosta. (May 1994, 73; Matthews 1901).

Shaw (1983, 32) taipuu pitämään novellia Poen tarkoittamassa mielessä kertomuksena, joka käsittelee ihmiselämän episodina, jossa oleellista on konflikti, kriisi ja loppuratkaisu (Shaw 1983, 17, 46–47). Shaw lisää, että loppuratkaisuun painottuvan yhden tapahtumajakson kertomuksen on liikuttava nopeasti kohti kliimaksia, jotta syntyy yhtenäinen vaikutus (ibid.). Yleensä kliimaksi sisältää päähenkilöhahmon oivalluksen hetken, jonka jälkeen tämä kokee muutoksen. (Shaw 1983, 193–194.)

Poen teorian liiallista kaavamaisuutta (ongelma+ratkaisu, A+B) on kritisoitu turhan analyyttiseksi (Shaw 1983, 53). Poen malli kallistaa kertomukset poikkeuksesta loppupainotteisiksi (May 1994, xvii) ja loogista etenemistä korostaviksi (Shaw 1983, 75). Toisaalta hallittu ja intensiivinen yhtenäisyys luo kertomukselle yleispätevän sävyn (May 1994, xxiii).

Shaw kuitenkin esittää, että vaikutuksen yhtenäisyyttä voidaan tavoitella muinkin keinoin kuin perinteisen juonikertomuksen sisältämän kliimaksin ja loppuratkaisun avulla: yhden kliimaksin sijaan kertomuksen merkitys voi levittäytyä tasaisesti koko kertomuksen alueelle (Shaw 1983, 59). Robert F. Marler toteaaakin, että yhden vaikutuksen teoria kehittyi Poen jälkeen kahteen pääsuuntaan: toinen yhdisti yhtenäisyyden juoneen ja yhden vaikutuksen kliimaksiin, mikä tuotti tavanomaisen aristotelisen juonen omaavia novelleja; toinen suunta assosioi Poen vaikutusteorian kertomuksen merkityksen korostamiseen, mikä painotti kysymyksiä vastauksien ja yrityksiä ratkaisujen sijaan (Marler 1994, 171–172).

Novellikertomus voi siis juonen sijaan esittäytyä esimerkiksi kokonaan kuvana tai kuvien sarjana: kuva voi olla draamallinen kuva jostakin tilasta tai muotokuva päähenkilöstä, impressionistinen taulu tai valokuva (Shaw 1983, 12–13). Shaw huomauttaakin novellin ja valokuvan yhtäläisyyksistä: valokuva on ajan jatkumosta irrotettu pala samoin kuin novellin tapahtumajakso; kuvaan painottuva novelli saa herkästi metaforisia tulkintoja (Shaw 1983, 12–15). Marlerin mukaan tällainen merkitykseen painottuva moderni novelli pyrki kuvaamaan sitä päähenkilöhahmon sisäistä monimutkaisuutta, jota kokemukset hänessä synnyttävät (1994, 172).

May'n määrittelyjä soveltaen Marlerin jaottelun jälkimmäisen kehityslinjan novelleissa merkitys voi jakautua tasaisemmin kertomuksen eri osille myös kokonaisvaltaisena tunnelmana, joka luo tekstille tietyn tyylin. Tyylin ja merkityksen sävy tulee May'n huomiossa esille erityisesti fenomenologisen kokemuksen myötä, jolloin kertomuksen yhtenäisyyden luo kokemuksen laatu. (May 1994, 201, 208.) Tasaisemman jakautumisen mallia toteuttaa sellainenkin novelli, joka koostuu tunteiden sarjasta, jonka lähde on jokin tekijä kertomuksen keskipisteessä (Shaw 1983, 126). Tämän yhteydessä on puhuttu jo mainitusta tunteiden kaaresta, jolloin päähenkilö on mielialan kuva, ei metaforinen projektio (May 1994, 199–200).

Karl-Heinz Stierlen mukaan Marlerin jaottelun ensimmäisen päälinjan kertomusten päähenkilö on yhtenäinen ja kokonainen nimenomaan esitetyn tapahtumajakson puitteissa, kertomuksen preteritissä, eli siinä, että kertomus kerrotaan kokonaisena menneisyytenä, jolla on alkunsa, keskikohtansa ja sulkeutuva loppunsa (Stierle 1994, 22). Tässä kliimaksi on persoonan yhtenäisyyden huipentuma (unity of the moment = unity of the person) (Stierle 1994, 39). Shaw lisää, että kriisikertomus jo luonteensa puolesta kehystää itsensä kokonaiseksi kuvaksi; toisaalta kriisin sisältävä episodi käyttää hyväkseen retrospektiota, joka saattaa näyttäytyä siten, että elementtejä tuodaan kertomukseen varsinaisen kriisin kehystämän tapahtumajakson ulkopuolelta (Shaw 1983, 47, 194, 200).

Toisen päälinjan päähenkilöhahmo puolestaan on kertomuksen preteritissä vain tunteineen, ei kokonaisena, vaan avoimen lopun armoilla – joskus jopa ilman metaforan apua – sillä yksilö ei hallitse elämää, josta yksilön episodi on vain viipale (Shaw 1983, 170). Mielialaan, sävyyn ja tunteisiin perustuva tsehovilainen novelli korvaa juonen elämäntunnolla yhtenäisyyden lähteenä: konstruktivisuuden sijaan henkilöhahmot ovat ensisijaisesti reseptiivisiä (Shaw 1983, 171), joka May'n määrittelyssä tarkoittaa, että tapahtumisen ja toiminnan sijaan henkilöhahmot ovat tulemisen tilassa (May 1994, 200).

Konstruktivisuudesta ja reseptiivisyydestä May esittääkin, että Arthur Deikmanin mukaan kokemuksen maailma on toiminnan moodin ja reseptiivisen moodin vastakkaisuutta ja automaattistumisen ja deautomaattistumisen prosessia: Deikman tarkoittaa toiminnalla yksilöllisten tavoitteiden saavuttamista ja reseptiolla ympäristön

(laajassa mielessä) sisäistämistä, sisäänottoa. Kokemuksen reseptiivisessä moodissa yksilö samastuu ympäristöön sen sijaan, että eristäisi sen omaksi objektikseen, toiminnan moodissa yksilö huolehtii selviytymisestään. (May 1994, 138.) Deikmanin automaattistuminen liittyy May'n mukaan jokapäiväisen maailman kehitysprosesseihin, jotka ovat järjestyneet hierarkkisesti mahdollistaakseen sen, että yksilö saavuttaa päämääränsä tehokkaasti; deautomaattistuminen puolestaan ”varustaa” toimintaan liittyvän kokemuksen huomiolla, tarkkaavaisuudella (ibid.). Deautomaattistumisen May toteaa liittyvän oppimiseen (ibid.). Aristoteleskin puolestaan toteaa, että ne, jotka katselevat kuvia, nauttivat siitä, ja huomaavat katsellessaan oppivansa ja keksivänsä jotain (1967, 17).

Tässä määrittelyssä toiminnan moodi edustaa juonellisuutta: yksilöllä, kuten juonellakin, on tavoite, päämäärä, joka pyritään saavuttamaan; näin huolehditaan omasta selviytymisestä. Perinteisen juonikaavan voidaan ajatella järjestyneen mahdollisimman tehokkaaksi kokonaisuudeksi, jotta sen yksilö (päähenkilöhahmo) saavuttaa päämääränsä. Reseptiivisyys ilmenee etenkin oivalluksen hetken ymmärtämisenä, sisäistämisenä. Deautomaattistuminen on yhdistettävissä oivalluksen hetkeen muutoksena ja oppimisen prosessina, ja myös Karkaman esittämään ajatukseen modernin yksilön itsereflektiivisyydestä, jossa yksilö pohdiskelee mennyttä elämäänsä (1994, 16): kokeva subjekti, esimerkiksi kertoja-päähenkilöhahmo, tarkkailee toimintaansa ja pyrkii ymmärtämään sitä ja oppimaan siitä jotain. Näin novellista muodostuu usein juonikertomuksen esittämä kriisijakso, joka Karkamaa (ja Anthony Giddensia) mukaillen on elämän käännekohta, joka syvenee elämän murroskohdaksi, peripetiaksi, jossa on pakko pohtia elämää mielekkyyttä (ks. ibid.).

2.2.2. Lyhyiden vaikutus

”A short story is a story that is short”, muistuttaa Norman Friedman (1994, 15). Poen määritelmästä huolimatta novellin pituudelle ei ole absoluuttista määrää, mutta se toimii hyvänä kiinnekohtana, sillä vähäisellä sivuluvulla näyttää olevan oma vaikutuksensa novellin rakenteeseen. Lyhyys on oleellista pohdittaessa novellin kertomusta syntagmaattisella ja paradigmaattisella akselilla avautuvana ja ne yhdistävänä rakenteena.

Novellin lyhydellä on vaikutuksensa Marlerin (1994, 171–172) jaottelun kummankin päälinjan kertomuksiin: 1) juonellisuutta painottaviin ja 2) merkityksen tasaisempaa jakautumista painottaviin novelleihin. Ensimmäisessä tyypissä tulevat esille lyhyden yleiset vaikutukset, toisessa tyypissä päänäkökulmana ovat lyriikan rakenteiden ja kuvan vaikutus kompositioon.

Juonellisissakin novelleissa lyhyys näkyy siinä, että loppu on suhteellisen lähellä alkua, ainakin romaaniin verrattuna. Friedman kiteyttää, että näin sekä rakenteeseen että lukemiseen vaikuttaa käsite lopun läheisyys (*imminence of the end*) (Friedman 1989, 26). Suzanne Hunter Brownin (1982) tekemä tutkimus genreodotusten mukaisesta lukemisen tavasta avaa lopun läheisyyden käsitettä ja tuo esille novellin kompositioon vaikuttavat suksessiivisen (temporaalisen ja loogisesti etenevän) ja spatiaalisen aspektit.

Hunter Brown on tutkimuksessaan vertaillut saman romaanin, Thomas Hardyn *Tess of the D'Urbervilles*, yhtä jaksoa kahdesta näkökulmasta: yhdestä näkökulmasta jakso luettiin romaanin osana, toisesta näkökulmasta novellina. Genreodotusten mukaisesti novellina luettu jakso toi esille novellin lyhyden vaikutukset sen rakenteeseen. (Hunter Brown 1982, 26.) Psykologingvistit ovat nimittäin havainneet, että tekstin määrä vaikuttaa muun muassa seuraaviin seikkoihin:

- 1) paljonko lukija kiinnittää huomiota yksittäiseen sanaan
 - 2) mihin tekstin aspekteihin lukija kiinnittää huomiota
 - 3) mitä elementtejä lukijat muistavat
 - 4) millaisia yhteyksiä lukijat tekevät tekstin eri elementtien välillä
- (ibid.).

Hunter Brown summaa: näiden näkökulmien avulla psykologingvistit ovat huomanneet lukijoiden prosessoivan pitkiä tekstejä (esim. romaaneja) kertomuksellisina viipaleina eikä sanatarkkoina yksityiskohtina ja lyhyitä tekstejä (esim. novellit) sanatarkkoina yksityiskohtina ja sanojen ja yksityiskohtien suhteiden verkostona. Tähän on syynä muistin tapa paketoida tietoa lyhytaikaisen muistin avulla pitkäaikaisen muistin varastoon. Lukeminen on sillä tavalla reduktiivista, että muisti muuntaa tekstiä

propositioiksi: pitkistä tekstistä tehtävät propositiot kattavat suuren alan tekstiä (viipaleet), lyhyen tekstin propositiot pienen alan tekstiä. (Hunter Brown 1982, 35.)

Teun A. van Dijk yhdistää lokaalisen muistin runouden lukemiseen ja globaalin muistin pitemmän proosan lukemiseen (Hunter Brown 1982, 36; van Dijk 1980 ja 1979). Hunter Brown jatkaa van Dijkin ajatusta: novellissa on narratiivisia piirteitä, jotka painottavat globaalia prosessointia, kuten juonellisuus ja sen mukaisesti lukeminen, mutta lyyristen runojen tapaan novellit saattavat olla hyvin lyhyitä ja painottavat runouteen liittyvää lokaalista prosessointia. Eli lyhyet novellit, joiden sanallinen rakenne on tarkasti hiottu ja tiivis, mahdollistavat sanojen verkoston hahmottamisen, kun taas päinvastaiset novellit suosivat tapahtumien seuraamista. (ibid.)

Hunter Brown havainnollistaa komposition kahtia jakautunutta luonnetta tavalla, jolla lukija järjestelee lukemaansa mielessään: juonellisuus korostaa diakronista, ei-juonellisuus synkronista järjestämisen tapaa. Hunter Brown käyttää jaottelussaan Paul Ricoeurilta lainaamiensa käsitteitä suksessiivinen ja konfiguratiivinen muoto. (Hunter Brown 1982, 37.) Ricoeur (1980, 170) toteaa:

...every narrative combines two dimensions in various proportions, one chronological and the other nonchronological. The first may be called the episodic dimension, which characterizes the story made out of events. The second is the configurational dimension, according to which the plot construes significant wholes out of scattered events...the humblest narrative is always more than a chronological series of events and...in turn the configurational dimension cannot overcome the episodic dimension without suppressing the narrative structure itself...The temporal dialectic, then, is implied in the basic operation of eliciting a configuration from a succession.

Hunter Brown tulkitsee Ricoeuria: Koska novellinkin osien havaitsemisen tapa on ajallinen prosessi, lukijan kyky järjestää osat uudelleen simultaanikseksi kokonaisuudeksi riippuu siitä, paljonko lukija muistaa osien yksittäisistä elementeistä. Kaikki novellit soveltavat sekä suksessiivista että konfiguratiivista rakennetta, kyse on niiden aste-eroista yksittäisissä novelleissa. Hunter Brownin mukaan novelli kohostaa ei-kronologista ulottuvuutta, koska lyhyytensä puolesta vähäinen tekstimäärä on nopeasti havaittavissa kokonaisuutena. (Hunter Brown 1983, 38.)

Tzvetan Todorov on samoilla linjoilla: juonen peräkkäinen järjestys avaa tapahtumia horisontaalisella linjalla (liike tapahtumasta toiseen), kun taas konfiguraatiivisuus avautuu vertikaalisella linjalla (tapahtuman olemus). Juoni näyttää käyttävän enemmän ajallisia elementtejä ja pyrkivän kohti tulevaa ja muutosta, kun taas ei-juonelliset elementit luovat staattisuutta ja valaisevat omaa olemustaan tai pyrkivät sisäänpäin ja syventämään tilannetta. (Todorov 1977, 135.)

Horisontaalinen ja vertikaalinen linja rinnastuvat syntagmaattiseen ja paradigmaattiseen akseliin. Ferdinand de Saussuren näkemyksiä kielestä esitellessään Auli Viikari toteaa, että syntagmaattisella eli yhdistännän akselilla tapahtumat yhdistyvät ketjuksi: tämä tarkoittaa merkitysyksiköiden tai sanojen peräkkäisyyttä ajassa, loogista ketjua. Paradigmaattisella eli valinnan akselilla on toisiaan jossakin suhteessa vastaavien ilmauksien joukko: tämä tarkoittaa merkitysyksiköiden tai sanojen suhteita tilassa. (Viikari 2000, 65–66.) Hunter Brown siis käyttää edellisistä jaottelua suksessiivinen ja konfiguraatiivinen: kertova teksti kertoo tarinaa peräkkäisistä tapahtumista ja liittyy näin temporaalisuuteen, mutta suksessiivisen kautta kertova teksti avaa konfiguraatiivisen ulottuvuuden, joka on suksessiivista suurempi kokonaisuus. Konfiguraatiivinen ulottuvuus on se taso, joka lopulta yhdistää temporaalisen ja spatiaalisen, syntagmaattisen ja paradigmaattisen akselin kautta avautuvat elementit komposition kokonaiskuvioksi, konfiguraatioksi. (Hunter Brown 1982, 37.)

Hunter Brown liittää erojen ja yhtäläisyyksien verkoston totaalisen systeemin käsitteeseen, jota hän luonnehtii myös samanaikaisuuden, synkronisen, käsitteellä. Syy-seuraussuhteesta koostuvat peräkkäiset suhteet tukeutuvat temporaaliseen systeemiin, jota Hunter Brown luonnehtii historiallisen, diakronisen, käsitteellä. (Hunter Brown 1982, 233.)

Fredric Jameson puolestaan puhuu syntagmaattisesta ja paradigmaattisesta ajattelusta. Syntagmaattinen ajattelu näkyy kielipillisten sääntöjen logiikan ymmärtämisessä, ja syntagmaattisessa ajattelussa on diakroninen lähtökohta, jolloin liikutaan horisontaalisesti taaksepäin ja eteenpäin ajassa, ja tavoitteena on Jamesonin mukaan yksi totuus. Paradigmaattisessa ajattelussa nähdään synonyymejä ja metaforia, sen lähtökohta on synkroninen ja eksistentiaalinen, jolloin merkityksiä tarkastellaan vertikaalisesti ”tässä ja nyt”; tässä ajattelussa käsitys yhdestä totuudesta tulee

problemaattiseksi ja tavoitteeksi asettuu pikemminkin yhden totuuden hajottaminen. Paradigmaattisessa ajattelussa merkit eivät palaudu yksinkertaisesti todellisuuden heijastuksiksi, vaan merkkien joukoiksi, jotka osaltaan ovat synnyttämässä itse objekteja. (Jameson 1984, 168-194.)

Konfiguraatiivisen käsite ja kuvan vaikutus komposition rakenteeseen avaavat Marlerin jaottelun Poen perinnön toisen linjan novellien kompositiota, joissa juonellisuus on vähentynyt. Nämä novellit ovat modernismin myötä kääntyneet kuvaamaan elämän fragmentaarisuutta, elämän viipaleita, jotka kuvaavat yksilön elämän yhtä elämänjaksoa tai tilapäistä tapahtumaa (Shaw 1983, 43). Ne eivät kuitenkaan keskity pelkästään ongelman ratkaisuun tai yllättävään loppuratkaisuun, vaikka sekin niihin saattaa sisältyä. Näissä toisen linjan novelleissa kuvan käsite on siirtynyt konkreettisesti kerronnan tasolle ja sen lähtökohdaksi. Shaw muistuttaakin, että valokuva on nopea otos yhdestä tilanteesta, itseriittoinen valaistus, joka ei kaipaa juonta merkityksen antajaksi, vaikka saattaakin kutsua lukijan konstruoimaan sellaisen (Shaw 1983, 14).

May'kin huomauttaa, että komposition keskiössä kuva kohostaa paradigmaattisuutta: näin nousevat esille toistorakenteet, paralleelisuudet ja metaforiset motivoinnit (1989, 71). Shaw lisää, että kuva näyttää, ei selitä, siksi se ei kaipaa loppupainotteisuutta. Kuva on subjektiivinen kokonaisuus, yhtenäisyys, jossa ja jonka välityksellä merkitys levittäytyy koko kerronnan tasolle: epäsuorasti se ilmaisee muun muassa tunteita, tunnetilaa, sävyä, persoonallisuutta, minuutta. (Shaw 1983, 144–145.) Tätä kuvan dominoivaa vaikutusta kompositioon Allan H. Pasco (1994, 119) kutsuu kuvastruktuuriksi, ja hän liittää sen spatiaaliseen.

Shaw'n (1983, 16) mukaan maalaustaiteen, lyriikan ja valokuvauksen virikkeiden kautta moderni novelli rakenteena pyrkii vapautumaan vanhemmista muodollisista kaavoista, tässä tapauksessa suoraviivaisen juonen loogisuudesta. Etenkin siis moderni novelli on hybridinen genre, joka usein yhdistää eri keinoja omanlaisensa rakenteen saavuttaakseen: juonen elementtejä kuvastruktuuriin, tunteen kaarta oivalluksen hetkeen ja niin edelleen (ibid.). Toisaalta modernistiset muodot ovat siirtyneet subjektiivisesta objektiivisuuden periaatteeseen: subjektiivisuus sisältyy objektiiviseen ja subjektiivista kuvataan objektiivisen ja objektiivisten muotojen kautta (Friedman 1989, 24). Objektiivisuuden periaatteen vuoksi kuvan vaikutus novellin kompositioon on ollut

suuri, sillä kuvan kuvaaminen ja kuvasta kertominen voivat ilmentää subjektiivista objektiivisessa. Ferguson esittää, että näin todellisuuden subjektiivisuudesta tulee ymmärtämisen muoto ja kerronnan rakenteesta tulee subjektiivisuuden etsimistä ja tutkimista kuvan staattisessa maailmassa, yhtäläisyyksien ja erojen verkostossa (Ferguson 1994, 220). Kuva edistää komposition pyrkimystä spatiaalisessa tapahtuvaan liikkeeseen, jolloin rakenne ei kerronnan myötä suuntaudu henkilöihahmon kehittymiseen, vaan henkilöihahmon paljastamiseen tai tutkimiseen.

Osittain lyhyden vaikutuksesta moderni novelli käyttää komposition konfiguraatiossa runon rakenteita: keinoja ovat kuvan käyttö, toistot ja variaatiot, sanojen ja kuvien ryhmittely, symmetria ja tasapaino, paralleelisuudet ym. Tapahtumien loogisen etenemisen ja lopun painokkuuden sijaan lyhyys kiinnittää huomion kertomuksen olemukseen ja rakentumisen tapaan, joka sekin reflektoi tiettyä merkitystä, ideaa, tarkoitusta.

2.3. Henkilöihahmon kehittymisen näkökulma

Modernille novellille näyttää olevan tyypillistä, että novellin kertomuksen rakenne ei salli henkilöihahmon kehittyä kerronnan myötä. Kun etenkin realistisen romaanin konventiona on henkilöihahmon metonyymisten yksityiskohtien kumulointi ja henkilöihahmon ajallinen kehitys, niin modernin novellin tyypillisenä konventiona on henkilöihahmon tilanteen paljastus. (May 1994, 62, 65.) Periodiluokitukset ovat edellisissä huomioissa oleellisia.

2.3.1. Henkilöihahmo yleisesti

Mitä tarkoitetaan henkilöihahmolla? Tiina Käkelä-Puumala antaa käyttökelpoisen vastauksen: henkilöihahmot ovat ihmisiä, joita kirjallisuudessa kuvataan (Käkelä-Puumala 2001, 241). Rimmon-Kenan peräänkuuluttaa henkilön tutkimusta nykyisessä poetiikassa, vaikka monet modernit prosaistit ovat kiistäneet sekä henkilön tunnusomaisina pidetyt piirteet että perinteisen ihmiskäsityksen, johon ne perustuvat (Rimmon-Kenan 1991, 40). Roland Barthes pitää erisnimellä varustettua henkilöä

vanhentuneena ilmiönä (Barthes 1974, 95). Jonathan Cullerin mukaan strukturalisteille koko henkilön käsite on myytti (Culler 1979, 230).

Kertomuksen henkilöahmot ovat yhtä aikaa henkilöitä ja rakenteen osia. Tekstissä henkilöahmot ovat verbaalisen kokonaishahmon solmukohtia; tarinassa henkilöahmot ovat jo tarinan määritelmän mukaan ei-verbaalisia tai esiverbaalisia abstraktioita, rakenteita. (Rimmon-Kenan 1991, 45.) Tässä en puutu sen tarkemmin siihen problematiikkaan, ovatko henkilöahmot rinnastettavissa ulkoisessa todellisuudessa eläviin ja vaikuttaviin ihmisiin vai ovatko henkilöt ”pelkkiä sanoja” paitsi yhtymällä Tiina Käkelä-Puumalan näkemykseen, että henkilöahmo ei ole ihminen, vaan ihmisen kuva, kaltainen, ihmistä esittävä eli representoiva hahmo (Käkelä-Puumala 2001, 241).

Yleisen näkemyksen mukaan moderni novelli jatkoi henkilökuvauksessa realismin linjaa mutta korosti psyykkisiä prosesseja toiminnan sijaan (Käkelä-Puumala 2001, 253). May luonnehtii, että lyhyen kertomustyypin henkilöt ovat sekä realistisen fiktion sosiaalisia persoonia että romanttisen fiktion symbolisia persoonia. Mitä enemmän henkilö käyttäytyy tai toimii kertomuksessa fiktiivisen hahmon eikä ikään kuin todellisen hahmon mukaisesti, sitä enemmän henkilö metaforisoituu. (May 1989, 62, 67.) Rimmon-Kenania soveltaen May'n näkemystä voidaan tarkentaa siten, että todetaan fiktiossa kaikkien henkilöiden olevan yleisesti ottaen fiktiivisiä henkilöitä. Tosin määritelmää voidaan laajentaa siten, että ajatellaan henkilöä realistis-fiktiivisenä tai fiktiivis-mimeettisenä hahmona, kun tarkastellaan henkilön vastaavuutta ulkoisen todellisuuden ihmisiin. Fiktiivisessä proosassa esiintyvistä henkilön käsitteestä käytän analyysissäni termiä henkilöahmo, sillä se korostaa asian konventionaalista luonnetta ja sitä että kyseessä on mimeettisimmilläänkin ihmistä vain tekstuaalisesti esittävä kuva, representaatio.

Kehittyminen liittyy myös narratologian käsitteisiin litteä–pyöreä henkilöahmo. Litteät hahmot ovat temperamentteja, karikatyyreja, tyyppejä, jotka rakentuvat yhden idean tai ominaisuuden varaan eivätkä kehity toiminnan edetessä. Pyöreällä henkilöahmolla on useampia ominaisuuksia, ja ne kehittyvät. (Rimmon-Kenan 1991, 54.) Joseph Eweniä mukaillen Rimmon-Kenan ehdottaa, että litteyden ja pyöreiden sijaan henkilöahmoja arvioitaisiin ja tarkasteltaisiin kompleksisuuden, kehittymisen ja tietoisuuden asteen

pohjalta (Rimmon-Kenan 1991, 55). Mitä tämä kehittyminen tarkoittaa, millä tavalla se ilmenee?

2.3.2. Muutos vai kehitys

Komposition analyysi paljastaa novellikertomuksen rakenteen tyypillisesti tukeutuvan yhteen episodiin ja yhteen oivalluksen hetkeen, jonka kautta koetaan yksi muutos, vaikka kertomuksen juoni koostuisi pisimmillään kompleksisesta dynaamisesta toiminnasta. Esille siis nousee ero muutoksen ja kehityksen välillä, sillä romaanienkin henkilöahmot saattavat kokea muutoksen, ja usein kokevatkin, mutta voivat myös kehittyä, kun taas novellien henkilöahmot harvoin kehittyvät. Mikä on muutoksen ja kehityksen ero? Mikä on novellin henkilöahmon muutoksen luonne, jos ei kehitys?

Leitch (1989, 131) luonnehtii kaikkia moderneja novellityyppisiä epifanisiksi kertomuksiksi: ne rakentuvat oivalluksen hetken ympärille. Shaw toteaa, että oivalluksen hetki on joko päähenkilöahmon tai implisiittiselle lukijalle suunnattu ymmärryksen hetki: päähenkilöahmo tulee tietoiseksi tilanteestaan tai implisiittisen lukijan oletetaan ymmärtävän tämän tilanteen sekä kertomuksen tarkoituksen (Shaw 1983, 8, 193–194). Oivalluksen hetkenä tapahtuu muutos, joka on ymmärryksen heräämisen kaltainen (Shaw 1983, 194). Oivalluksen hetki on äkillinen hetki episodin raamien sisällä: yksi oivalluksen hetki – yksi kriisi – yksi muutos. Kehittyminen puolestaan tarkoittaa vähittäistä kasvamista, kypsymistä, muuttumista, jolloin henkilöahmo kehittyy kumulatiivisesti ajan prosessiluonteen mukaisesti (ibid.).

Sekä oivalluksen hetki että kehitys sisältävät siis muutoksen, mutta erona on muutoksen ”tulemisen tapa”. Shaw määrittelee, että novellin rakenteessa muutos sisältyy ratkaisevan elämänjakson eli periodin raameissa yhteen pisteeseen, mutta kehittyvän henkilöahmon sisältävän romaanin rakenteessa henkilöahmo kulkee elämäkertomuksen ajallisessa jatkumossa, joka korostaa aikaa prosessina, jossa muutokset kumuloituvat. Tämän tyyppisissä romaaneissa kehitys tapahtuu jaksojen peräkkäisissä vaiheissa, jotka näin muodostavat syklejä. (Shaw 1983, 200.) Leitch toteaa, että novellin henkilöahmon kokema muutos voi tapahtua siirtymänä esimerkiksi tietämättömydestä tietoon, mutta oivalluksen hetken jälkeen kertomus yleensä nopeasti

loppuu, ennen kuin uuden ymmärryksen vaikutukset tulevat näkyville henkilöahmon toiminnassa, käyttäytymisessä, ajattelussa tms. (Leitch 1989, 135) – tähän edellyttäisi uutta tilannetta.

Shaw'n huomauttaa, että Poen yhden vaikutuksen kaavan tarkoitus onkin erottaa henkilöahmot ajan peräkkäisten jaksojen virrasta yksittäiseksi tilanteeksi, mikä korostaa syy-yhteyksien psykologista todennäköisyyttä (Shaw 1983, 51). Oivalluksen hetki on usein henkilöahmon psykologinen reaktio ja näkemyksen hetki: novellissa ajattelun tai asenteen muutoksella on henkilöahmolla sisäistä merkitystä, romaanissa sillä on merkitystä myös sen suhteen, miten henkilöahmo käyttäytyy tulevilla tapahtumissa (Hunter Brown 1982, 40).

Oivalluksen hetken ympärille rakentuvan modernin novellikertomuksen episodin tarkoituksena on avata henkilöahmo kokemaan subjektiivinen hetkensä (Friedman 1989, 23). Gerlach kuitenkin huomauttaa, että yksilöllisyys ja sisäisyys sinänsä ei estä kehitystä, vaan koska novellikertomukset keskittyvät yhden tarkoituksen valaisemiseen, sisäänpäin suuntautuneisuutensa vuoksi oivalluksen hetki tapahtuu usein vain tilassa, paradigmaattisesti, keskitetysti, kun taas romaanissa kehitys tapahtuu tilassa ja ajassa, syntagmaattisesti laajentuen ja kumuloituen siten, että sen seuraukset tulevat esille (Gerlach 1989, 84).

Henkilöahmon kehityksen näkökulma tulee esille myös Graham Goodin vertailussa, jossa novellin ja romaanin väliin sijoittuu keskipitkä kertomustyypin novella¹ (Good 1994, 149–150). Novella yhdistää romaanin ja novellin keinoja: kehityksen näkökulmasta tämä näkyy siten, että ensimmäisen oivalluksen jälkeen novella-kertomus käsittelee tilannetta sitä uudelleen modifioiden, laajentaen tai syventäen (Good 1994, 150). Uuden tilanteen myötä syntyvä oivalluksen hetki luo kahden tapahtumajakson välisen muutoksen, jossa edellisen muutoksen vaikutukset tulevat näkyville ja saattavat edelleen muuttua joko samaan tai eri suuntaan (ibid.). Tämä voidaan tulkita kehityksen minimiyksiköksi. Good kuitenkin toteaa, että novellissa henkilöahmon kehitys on harvoin pääosassa, mikä siis olisi seurausta minän ja toisten henkilöiden ja maailman

¹ Terminä novellaa käytetään yleisesti myös novellin vastineena, mutta Good käyttää sitä novellin ja romaanin välimuodon, keskipitkän epiikan merkityksessä (hän ei tarkoita sillä pienoisoromaania).

kumulatiivisesta kanssakäymisestä (Good 1994, 162). Goodin mukaan modernissa romaanissa henkilöahmo kehittyi, kun kehittyi, pienempien oivallusten hetkien sarjassa, oivalluksesta oivallukseen, ja lopun kriisijakso on edeltävien jaksojen väistämätön tulos, kun taas novellin kertomus kiteytyy ja rajautuu kriisijaksoon ja näin esittää ikään kuin kamppailun aikaa vastaan (Good 1994, 157).

Alku- ja lopputilanteen suhteen henkilöahmoa voidaan muutoksen ja kehityksen erona analysoida edellisten huomioiden lisäksi A.C. Danton narratiivisen kaavan puitteissa (Danto 1965, 236):

- (1) x on F ajassa t-1
- (2) H tapahtuu x:lle ajassa t-2
- (3) x on G ajassa t-3.

Karl-Heinz Stierle selittää tämän narratiivisen peruskaavan osatekijöitä: kertomuksen subjekti ottaa predikaatin F ajassa t-1 ja predikaatin G ajassa t-3. F ja G merkitsevät muutosta. Kahden tilanteen välillä kertomus kertoo H:n ajanjaksossa t-2. 1, 2 ja 3:ta voidaan kuvata tasapaino–muutos–uusi tilanne-akselilla. (Stierle 1994, 19.)

Narratiivisesta peruskaavasta saadaan kertomuksen dispositio, jonka kertomuksen muoto muuntaa kompositioksi, mutta tätä Danton alkuperäistä ideaa soveltaen kaavaa voidaan käyttää myös novellin henkilöahmon kehityksen mittarina. Tällöin x on henkilöahmo tilassa F ajassa t-1 ja tilassa G ajassa t-3, kun H tapahtuu henkilöahmolle ajassa t-2. Minimissään ajat t-1–t-3 kuvaavat kohtauksia.

Novellin episodin puitteissa tämä tarkoittaisi, että henkilöahmo on t-1:ssä ensimmäisessä tilassaan (esim. tietämättömyyden tila), t-2:ssa kokee kriisin ja oivalluksen hetken ja t-3:ssa on uudessa tilassaan (esim. tiedon tai ymmärryksen tila). Näin alun ja lopun tilaa voidaan verrata toisiinsa muutoksen näkökulmasta, ja yhdistää tämä siihen, tuleeko muutoksen jälkeinen tila näkyville muuttuneena toimintana, jolloin vasta tapahtuu varsinaista kehittymistä. Kahden oivalluksen hetken kautta tapahtuvaa kehitystä kuvaisi kaavan tasolla seuraava lisäys:

- (4) I tapahtuu x:lle ajassa t-4
- (5) x on J ajassa t-5.

2.3.3. Oivalluksen hetken tarkoitus

Se, että henkilöahmo ei tyypillisessä novellikertomuksessa koe vähittäistä ajallista kehitystä, korostaa henkilöahmon sisäistä muutosta (Marler 1994, 172). Leitch esittää, että oivalluksen hetken tapa paljastaa henkilöahmo asettaa henkilöahmon oletukset identiteetistään, minuudestaan ja subjektiudestaan koetukselle, muutoksen ja tutkinnan alaiseksi. Kriisikertomus on usein hyökkäys persoonan aiempia oletuksia vastaan: ne halutaan muuttaa. (Leitch 1989, 134–135.)

Kun oivalluksen hetki on henkilöahmon sisäinen kokemus, se voi suuntautua muun muassa hänen minuuteensa, identiteettiinsä tai henkilöahmoon subjektina. Näiden käsitteiden merkitykset olen lainannut Tiina Käkelä-Puumalalta (2001), joka tukeutuu Aleid Fokkemaan (1991).

Käkelä-Puumala jaottelussa minuus viittaa ihmiseen psykologisena essenssinä, ”olemuksena”, joka on ainutlaatuista ja pysyvää, kun taas identiteetin rakentuminen edellyttää sosiaalista ja kulttuurista kontekstia; identiteetti on muuttuva tai muutettavissa oleva rooli tai roolien joukko (Käkelä-Puumala 2001, 243). Oivalluksen hetken kriisikokemukseen ja muutokseen sovellettuna edellisen jaottelun voi tulkita siten, että identiteetin oletukset voivat novellin rakenteen myötävaikutuksella muuttua tai paljastua, mutta minuus vain paljastuu tai henkilöahmo kokee joitakin minuuden tunnistamisen hetkiä tai välähdyksiä, sen vahvistamisen hetkiä.

Käkelä-Puumala muistuttaa, että subjektin käsitteellä on eri merkityksiä eri yhteyksissä, mutta tässä jaottelussa olennaisin on strukturalistisen ja jälkistrukturalistisen teorian tarkoittama subjektin käsite: subjekti on jotain minuuden käsitteelle ja siihen sisään rakentuneille yhtenäisyyden, ainutlaatuisuuden ja läsnäolon ideoille vastakkaista ja myös väline näiden ideoiden purkamiseksi (ibid.). Novellin kriisikokemuksen rakenteessa subjekti saattaa nousta esille, kun sitä halutaan konfliktin keinoin tutkia ja tarkastella, paljastaa sen rakenne tai merkkiluonne tai kyseenalaistaa nämä rakenteet. Oivalluksen hetken yhdistyessä subjektiuden käsitteeseen, esille nousee kysymys, missä konflikti sijaitsee ja kenelle oivalluksen hetki on suunnattu. Henkilöahmon tavanomainen kehittyminen kerronnan myötä on tässä tapauksessa todennäköisesti epärelevantti näkökohta.

2.4. Narratologian näkökulma

2.4.1. Tarinan taso ja kertomuksen taso

Rimmon-Kenanin mukaan narratologiassa kertomakirjallisuudella tarkoitetaan toisiaan seuraavien fiktiivisten tapahtumien kerrontaa: kertomakirjallisuus siis esittää tapahtumien jatkumon. Narratologiassa kertomuksen perusaspektit ovat tapahtumat, niiden kielellinen esittäminen ja kertomisen tai kirjoittamisen akti. (Rimmon-Kenan 1991, 8–9.) Rimmon-Kenan (1991, 9) on jaotellut nämä aspektit Gerard Genetten luokittelun mukaisesti 1) tarinaksi (story) 2) tekstiksi (text) 3) kerronnaksi (narration).

Tarina viittaa kerrottuihin tapahtumiin, jotka on irrotettu paikaltaan tekstistä ja palautettu kronologiseen järjestykseen. Teksti tarkoittaa puhuttua tai kirjoitettua diskurssia, joka vastaa tapahtumien kertomisesta (se on se minkä luemme) – tapahtumat eivät välttämättä ole kronologisessa järjestyksessä, osanottajien ominaisuudet ovat hajallaan pitkin tekstiä ja kaikki kertovan sisällön yksityiskohdat suodatetaan jonkin prisman tai perspektiivin (fokalisoijan) lävitse. Kerronta voi olla sekä todellista että kuvitteellista: empiirisessä maailmassa kirjailija on se agentti, joka vastaa kertomuksen tuottamisesta ja viestinnästä, mutta tekstin sisäisessä viestinnässä kuvitteellinen kertoja välittää kertomuksen kuvitteelliselle yleisölle. (Rimmon-Kenan 1991, 9–10.)

Vain teksti on välittömästi lukijan käytettävissä. Tekstin välityksellä lukija saa tietoa tarinasta (kertomisen kohteesta) ja kerronnasta (tarinan tuottamisprosessista). Tarinan Rimmon-Kenan puolestaan määrittelee kerrotuiksi tapahtumiksi ja toimijoiksi, jotka abstrahoidaan tekstistä. Kyse on fiktiivisestä ”todellisuudesta”, jossa tarinan henkilöiden ajatellaan elävän ja tapahtumien tapahtuvan. Tarinaan ei kuitenkaan suhtauduta kuin raakaan materiaaliin, vaan se on omalla tavallaan strukturoitunut, koostuu erillisistä komponenteista. Tämä strukturoituminen tai strukturi eli rakenne voi muodostaa sisäisten suhteiden verkostoja, ja siitä voidaan eristää kertova muoto kerrotun sisällön aineksesta. (Rimmon-Kenan 1991, 9–14.) Näin narratologian kertovan muodon käsite yhdistyy Friedmanin struktuurin käsitteeseen ja tuo esille komposition luonteen.

Kertovan muodon ja tarinan tason erottelussa on oleellista aika. Rimmon-Kenan määrittelee, että kertomuksessa voidaan esittää, millä tavalla aika koetaan, mutta aika on myös tarinan ja tekstin olennainen osa: aika on tarinan tapahtumakomponentin esittelyä tekstissä. Näin ollen ainesten sijainti tekstissä on väistämättä yhdensuuntainen, koska kielelle on ominaista merkkien lineaarinen hahmottaminen, mistä seuraa informaation lineaarinen esittämistapa. (Rimmon-Kenan 1991, 58–59.) Paradoksaalistahan on kuitenkin se, että Herakleitoksen ajan virran metaforan kuvaamaa ajan lineaarista peruuttamattomuutta mitataan toiston avulla: aika kulkee, mutta ihmiset mittaavat sitä minuutteina, tunteina, vuosina ja niin edelleen. Linearisuutta mitataan siis syklisesti, syklien ketjuna. (ibid.)

Gerard Genetteä seuraten Rimmon-Kenan määrittelee ajan kolmelta kannalta: järjestys, kesto, frekvenssi (Rimmon-Kenan 1991, 58–59). Oleellista komposition analyysin kannalta on juuri järjestys. Rimmon-Kenan toteaa, että narratologiassa järjestystä tarkastellaan tarinan tapahtumien järjestyksen ja niiden tekstuaalisen sijainnin suhteen (ibid.). Epätahtisuudet ilmenevät taukaumina ja ennakoiteina, joista Rimmon-Kenan Genetteä mukaillen käyttää termejä analepsis ja prolepsis (1991, 61), mutta olen pitäytynyt näiden vanhastaan tuttuihin nimityksiin niiden tietyistä psykologisista ja kinemaattis-visuaalisista sivumerkityksistä huolimatta. Rimmon-Kenan määrittelee, että takauma tarkoittaa tarinan jonkin tapahtuman kerrontaa sellaisessa kohdassa, jossa myöhemmät tapahtumat on jo kerrottu. Ennakointi tarkoittaa tarinan tapahtuman kerrontaa ennen kuin sitä edeltävistä tapahtumista on ollut puhetta. (ibid.)

Tämä tarinan ja kerrotun muodon ja niiden kronologiasuhteiden ongelma voidaan kytkeä Friedmanin käsityksiin juonesta, sillä asetelma voidaan ajatella myös tarinan ja juonen väliseksi kahtiaajaoksi. Narratologisessa kertomuksen teoriassa kertomus ja tarina siis erotellaan: tarina on tapahtumasarja, josta kertomuksessa kerrotaan (ks. myös Prince 1987, 72). Juonikin erotetaan tarinasta: juoni järjestää tapahtumasarjan kausaaliseksi ja teleologiseksi kokonaisuudeksi (Forster 1958, 82; Prince 1987, 72). Tarina vastaa kysymykseen ”mitä sitten tapahtui”, juoni vastaa kysymykseen ”miksi” (Forster 1958, 83). Toisaalta, kuten Rimmon-Kenan huomauttaa, juonikertomuksen miksi-kysymyksen rakentaman kausaalisuuden voi lukija halutessaan täydentää myös juonettomalta

vaikuttavaan tarinaan, jolloin on kyseessä implisiittinen juonikertomus. Tämä täydentäminen saattaa kuitenkin johtaa virhepäätelmään. (Rimmon-Kenan 1991, 27.)

Teemu Ikonen puolestaan toteaa, että kertomuksessa, etenkin modernissa, esiintyy paljon ennakoiteja ja takaumia. Se, että ennakointi jo ennalta paljastaa, mitä tulee tapahtumaa, korostaa sitä, miten se tulee tapahtumaan. Modernistisessa proosassa kronologia on usein rikottu, mikä rikkoo myös juonikaavan mukaista kompositiota. (Ikonen 2001, 190–191.) Tämä tekee kertomuksen tapahtumien struktuurista eli kompositiosta omanlaisensa kuvion.

Pertti Karkamakin on aristotelisen poetiikan ja narratologisen teorian yhdistämisen jäljillä tulkitessaan L.S. Vygotskin teorioita, jotka nekin pohjaavat Aristoteleen ajatuksiin: teoksen ulkopuolinen aines on novellin dispositio, joka noudattaa ajan, paikan ja välittömän syysuhteen ehtoja, mutta itse teoksessa aines ilmenee sisältönä, joka saa komposition muodon. Dispositio on siis tapahtumien kronologinen luettelo (jatkumo), kun kirjoitettuna ne esiintyvät materiaalin kompositiona, tapahtumien struktuurina. (Karkama 1991, 39.) Tarinan ja juonen erosta Karkama toteaa, että tarinassa ei ole kysymys ihmisen oman toiminnan logiikasta, joka perustuu hänen itsensä asettamiin päämääriin; toiminnan logiikkaa ilmentää juoni (1991, 203).

Kuten Friedmanin juonityyppiluokituksistakin käy ilmi, toiminta on Aristoteleella laaja-alainen ja monisyinen käsite. Karkaman mukaan toiminta ei Aristoteleen teoriassa ole redusoitavissa pelkästään ulkoiseksi toiminnaksi: toiminta (praksis) merkitsee fyysisen toiminnan ja tekemisen lisäksi puhumista, ulkoisen lisäksi myös sisäistä psyykkistä liikettä ja toimintaa. Toiminnan käsite sisältää siis sekä toiminnan sisällöt että päämäärät (Karkama 1991, 40). Kompositio voi näin ollen näyttäytyä subjektin ja toiminnan ongelmanakin, mutta komposition lopullinen kuvio ja sen merkitys paljastuvat vasta disposition ja komposition välisestä dialektisestä suhteesta, joka modernissa ja modernistisessa sanataiteessa on erityisen ongelmallinen (Karkama 1991, 42).

2.4.2. Kertovan viestintätilanteen osapuolet

Narratologiassa kertomuksen katsotaan muodostuvan sisäkkäisistä, toisiinsa hierarkkisessa suhteessa olevista tasoista, jossa joka tasolla on oma lähettäjänsä ja vastaanottajansa (mm. Tammi 1988, 202–205). Tämä tunnetaan Boothin-Chatmanin-mallina (kaavio: Tammi 1992, 23; vrt. Booth 1961; Chatman 1978, 151). Näin voidaan puhua sisäistekijästä ja sisäislukijasta, kertojasta ja yleisöstä. Novellin kompositiossa nämä näkökulmat ovat tärkeitä, silloin kun tarkastellaan, kenelle kertomuksen oivalluksen hetki suunnataan tai kuka sen kokee: päähenkilöhahmo, sisäislukija, kertoja ja niin edelleen.

Rimmon-Kenan (1991, 110–111) esittää, että sisäistekijä on normien valikoima pikemminkin kuin ääni tai puhuja: sisäistekijä on konstruktio, jonka lukija päättelee ja kokoaa kaikista tekstin aineksista. Tulkitsen hierarkkisten tasojen tilannetta siten, että kertoja on se, joka vastaa tapahtumien kertomisesta, mutta komposition kokonaiskuviointi on se äänetön viesti, joka ilmentää sisäistekijän jotain viestiä. Se on se rakenne, jonka lukija joutuu kokoamaan komposition kaikista aineksista. Koska oivalluksen hetki, jota ei koe henkilöhahmo, on suunnattu luotettavalle lukijalle – jollainen lukija voi olla tai voi olla olematta – niin, kuten Rimmon-Kenan toteaa, ainoa pitävän luotettavuuden omaava lukija on ekstradiegeettinen yleisö, jonka Rimmon-Kenan rinnastaa sisäislukijaan (1991, 133).

Rimmon-Kenanin mukaan sisäislukija on se, jota usein kehoitetaan – implisiittisesti tai suoraan – paneutumaan kertomuksen lukemiseen erittäin huolellisesti (Rimmon-Kenan 1991, 110). Sisäislukijan vastinpari on sisäistekijä (ibid.) eli joissain tilanteissa lopullinen oivalluksen hetki, esimerkiksi komposition kokonaiskuvion oivallus, on sisäistekijän viesti sisäislukijalle. Sisäistekijästä ja -lukijasta käytän Wolfgang Iserin (1978, 34) termejä implisiittinen tekijä ja lukija, koska Iser käyttää käsitettään siten, että se edellisten huomioiden lisäksi tuo esille lukijan roolin strukturoituna aktina: lukijan mieli kiinnittyy teoksen formaaleihin merkitysrakenteisiin tuottaakseen teoksen merkityksen teoksen itsensä määräämällä tavalla (Iser 1978, 35).

Koska kirjoitetulla tekstillä on myös virtuaalinen ulottuvuutensa, joka vaatii lukijaa konstruoimaan sen kirjoittamattomankin osan (mm. Iser 1978, 31), tekstin merkityksen tuottamiseen osallistuva lukija voi joutua sillä tavalla esimerkiksi komposition muotoilemaksi, että oivalluksen hetki ja muutos tapahtuvatkin hänessä. Jos ajatellaan, että lukija on tekstin implikoima ja tekstiin koodattu konstruktio (Rimmon-Kenan 1991, 151), niin komposition muotoilun oivaltajaksi ja oivalluksen hetken muutosprosessin kohteeksi valikoituu implisiittinen tekijä: tällöin kompositio kaikilla tasoilla on implisiittiseen lukijaan suunnattua retoriikkaa. Rekonstruktiota vaativien rakenteiden systeemin lopullinen hahmottaminen voi lukijalta joko onnistua tai epäonnistua, mutta implisiittiseltä lukijalta se onnistuu, koska onnistuminen on tähän koodattu.

3. KOMPOSITION KUVIO JA HENKILÖHAHMON KEHITTYMINEN

3.1. Perinteinen juoni pitää

Lapset-osaston novellit ”Jäävuori” ja ”Maailman uusin laulu” ja Legenda-osaston novelli ”Sananjalka” ilmentävät perinteisen juonen rakennetta. Tarkastelen näitä tässä järjestyksessä. Jäävuori-novelli muodostaa kertomusparafraasin, jossa on yhdeksän ydintilannetta¹ (huom! parafrasissa tapahtumat ja tilanteet kulkevat peräkkäin ja limittäin):

- 1) Poika katsoo ikkunaa päin lentäviä karpäsiä (seuraa kaksi muistoa).
- 2) Väittely isän kanssa huoneessa karkkirahasta (lasketaan rahoja)
- 3) Takauma: alkutilanne kerrotaan (mistä väittely alkoi)
- 4) Poika näkee ikkunasta leipomon, josta saa karkkia
- 5) Isä laskee laskujaan yksin (poika kuuntelee toisella korvalla)
- 6) Isä esittää perustelunsa, miksei voi antaa karkkirahaa (he erkanevat)
- 7) Pihalla poikaan iskee tieto: minulla on oikeus
- 8) Poika varastaa rahat ja ostaa karkkia
- 9) Poika ahmii karkit metsässä ja oksentaa.

”Jäävuoressa” on kaksi päähenkilöhahmoa, joihin kerronta keskittyy, isä ja poika; varsinainen päähenkilöhahmo on poika. Kertomus jaksottuu selkeään alku–keskikohta–loppu-asetelmaan.

Alku: Poika katsoo ikkunaa päin lentäviä karpäsiä (kaksi muistoa). Sitten isä rykäisee ja herättää lapsen mielteistään: he jatkavat jo aiemmin alkaneita laskutoimituksiaan; isä opettaa pojalle taloudellisuutta ja matematiikkaa. Sitten poika kertoo, mistä väittely alkoi: hän oli pyytänyt rahaa karkkiin.

Keskikohta: Isän ja pojan välinen konflikti kumuloituu laskutoimituksien mukana. Käännekohta tulee 7. kohtauksessa: poika muistaa

¹ Käytän termejä tapahtuma ja tilanne seuraavasti: tapahtuma ja tilanne ovat lähes synonyymisiä, mutta tapahtuma korostaa toimintaa tai toiminnan tulosta (*tapahtua* ’ilmetä, sattua’) jonkin verran enemmän kuin *tilanne* ’määrähetkellä vallitseva (asian)tila, hetkelliset olot, asema’ (määritteiden merkitykset: Suomen kielen perussanakirja 1990).

Jean Valjeanin Victor Hugon *Kurjista*: tällä oli oikeus. Poika päättää varastaa rahat isän laatikosta!

Loppu: Poika menee rahojen kanssa kauppaan, ostaa karkit ja syö ne metsässä. Karkkia on liikaa. Nekku ei enää näytä jäävuorelta. Poika oksentaa.

(Vartio 1955, 7–17.)

3.1.1. Juonen pintataso löytää ratkaisun

Kertomuksen alussa esitetään ongelma: päähenkilöhahmon pitäisi saada rahat karkkeihin. Tämä luo pojan ja isän välille konfliktin, jota keskikohdassa kehitellään: isä ryhmittyy matemaattisen maailman edustajaksi, poika halun maailman edustajaksi. He etäännyvät toisistaan, koska katsovat tilannetta eri näkökulmasta ja isä luulee konfliktin tulleen ratkaistuksi, vaikka se pojan mielestä jää ratkaisematta. Keskikohta sisältää käänteen, joka auttaa poikaa kohti päämäärää. Lopussa pojan ja halun välinen konflikti (halu vs. halun tyydyttyminen) saa ratkaisun, mutta isän ja pojan konflikti jää ratkaisematta.

Kertomuksen aihe tulee juonen pintatasolla ratkaistuksi henkilöjuonen kausaalisen tekijän eli päähenkilöhahmon avulla, sillä, kuten Friedman toteaa, ratkaisu riippuu siitä, kykeneekö päähenkilöhahmo tarvittavaan päätökseen (1975, 81). Syy juonen käänteeseen löytyy tämän oivalluksesta. Syiden yhdistelmä ei kuitenkaan kulje rikkeettömän loogisesti alun tilanteesta (halu karkkiin) ja sen asettamasta päämäärästä (halun täyttymys) siten, että tarina kertomuksen tasolla etenisi täysin kronologisesti jokainen jakso seuraavaa jaksoa kehitellen.

Kertomuksen päätarinalinja on pojan ja halun välinen konflikti, jonka sisällä vaikuttaa pojan ja isän konflikti. Tosin asetelma voidaan nähdä toisinkin päin. Kun kertomus palautetaan kronologiseen järjestykseen, tarina on seuraava: poika haluaa karkkia; hän pyytää rahaa karkkiin isältä; isä kieltäytyy; pihalla poika tajuaa oikeutensa ja varastaa rahat; hän ostaa karkit ja oksentaa metsässä. Kertomuksen ja tarinan parafrasi ovat hyvin yhtenäiset.

Episodisesti tarkasteltuna ”Jäävuoren” kertomus on kompleksisen dynaamisen toiminnan episodi, joka koostuu viidestä vaiheesta. Ensimmäinen tapahtuma on epätasapainon tila, mutta toinen tapahtuma vie poikaa pois päin alun asettamasta päämäärästä: väittely isän kanssa edustaa vastakkaisjuontaa. Kolmannessa tapahtumassa poika saa oivalluksen, joka johdattaa hänet pois vastakkaisjuonen toiminnasta ja liikkeeseen kohti varsinaista päämäärää. Neljännessä tapahtumassa poika on muutoksen prosessissa: kirjallisuuden hahmo valaa pojan täyteen voimaa, jonka avulla hän nousee tilanteen ja isän ja yleisen moraalien yläpuolelle. Viidennessä tapahtumassa päämäärä tavoitetaan, mutta prosessin huippukohtaa ei pelkästään saavuteta, vaan se ylikuormittuu, halu muuttuu epähaluksi, ja huippu mitätöityy.

Tarinan tasolla tarina alkaa epätasapainon tilalla (halu, puute) ja päättyy uudenlaisen tasapainon tilaan. Halun pintatasolla tapahtuu käänne huonosta hyvään, sillä halu saavuttaa päämääränsä, mutta moraalien tasolla tapahtuu käänne hyvästä huonoon, sillä pojasta tulee varas. Norman Friedmanin luokittelussa kertomus vastaa juonityyppiä ”Harhakuvitelmiin menetys”, jossa tapahtuu käänne hyvästä huonompaan suuntaan ja lopun vallitsevassa menetyksen tunnelmassa alun sympaattinen henkilöhahmo on nukketeatterimainen hahmo, joka kärsii tekojensa seurauksista (Friedman 1975, 91.)

Onko Jäävuori-novelli juonikertomus vai ei? Kertomus toteuttaa aristotelisen kaavan alusta, keskikohdasta ja lopusta ja näiden osien suhteesta toisiinsa. Episodin kaavan mukaan kertomus on viisikohtainen eli sisältää kompleksisen muutoksen, yhdestä tilasta vastakkaiseen. Kertomus on henkilöjuoni, jonka keskiössä ovat päähenkilöhahmon motivaatiot ja psykologia. Juoneltaan se on dynaaminen, koska päähenkilöhahmo kokee muutoksen: halun toteutuessa tämän ajatusmaailmassa tapahtuu muutos ja jäävuori-metafora menettää merkityksensä. Päähenkilöhahmon toiminta on dynaamista suhteessa alun päämäärään (karkit), mutta staattista suhteessa isään: isän ja pojan välistä konfliktia ei ratkaista, vaan kumpikin päätyy itsenäiseen ratkaisuun.

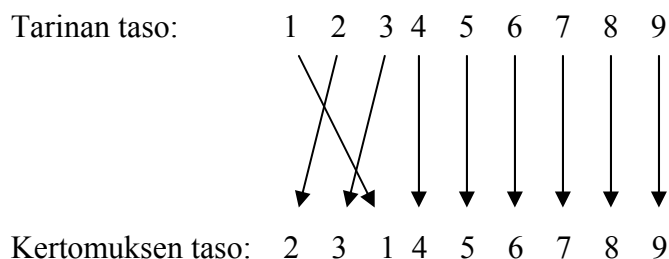
Kertomuksella on siis kaksi syiden linjaa: pojan halu ja sen täyttymys (linja 1), pojan suhde isään (linja 2). Norman Friedmanin mukaan kertomus tuo esille esteettisiä ja moraalista tunteita, jotka joko tyydyttyvät tai jäävät tyydyttymättä (Friedman 1975, 69–71). Aristotelista ja episodista kaavaa noudattavat kertomukset luovat odotuksia, kun ongelma asetetaan, ja täyttymystä, kun ongelma ratkaistaan eli odotuksiin vastataan –

näin tyydyttyvät esteettiset tunteet. Katharsis¹ seuraa, kun juonen aihe ratkaistaan. Kertomus on moraalisten tunteiden kannalta tyydyttävä, kun päähenkilöhahmo ansaitsee kohtalonsa: hyvä saa hyvän ja paha pahan lopputuloksen. (ibid.). Jäävuori-novellin kertomuksessa poika osoittautuu varkaaksi, joka saa huonon lopputuloksen (paha saa palkkansa). Hahmo siis ansaitsee kohtalonsa, ja näin seuraa moraalisten tunteiden katharsis.

”Jäävuoren” juoni on yhtenäinen ja kokonainen, koska sekä esteettiset että moraaliset tunteet tyydyttyvät. Syy-yhteys oksennuskohtaukseen on selkeä. Syy-yhteydet pojan ja isän välisessä konfliktissa eivät ole yhtä selkeitä; lisäksi poika keksii ratkaisun halun päämääränsä saavuttamiseen itsestään käsin eikä väittelyn kautta, joten heidän konfliktinsa jää ratkaisematta, se kierretään. Vastausta vaille jäävät syy-yhteydet keskittävät huomion pojan henkilöhistoriaan ja pojan ja isän väliseen suhteeseen, mikä puolestaan vähentää kertomuksen lopullisen komposition kuvion selkeää juonellista painotusta: loppupainotteisuus saa tasapainottavan tekijän henkilöhahmoon kohdistuvista kysymyksistä. Kausaalisuus on vahvaa linjalla 1, muttei yhtä vahvaa linjalla 2.

3.1.2. Alun hidastuva liike

”Jäävuori” sisältää paljon juoninovellin aineksia, mutta poikkeama kronologisuudessa vähentää suoraviivaisesti ajassa etenevää juonellisuutta. Tarinan tason ja kertomuksen tason linjat näyttävät seuraavilta (yhdeksän ydintilanteen ja -tapahtuman kokonaisuus):



(Kaavio 1²)

¹ Pentti Saarikoski toteaa *Runousopin* suomennoksen johdannossa, että herättämällä sääliä ja pelkoa tragedia aiheuttaa tunteiden puhdistumisen, katharsiksen. (Aristoteles 1967, 9.)

² Kaavio mukaelma Warren & Brooks'n (1979, 35) mallista.

Todorov huomauttaa, että tapahtumien peräkkäisyys ajassa jakaantuu temporaaliseen ja loogiseen (kausaaliseen) järjestykseen. Kronologia korostaa selkeää temporaalista peräkkäisyyttä. Kausaalisuus liittyy läheisesti temporaalisuuteen, mutta kausaalisuus muodostaa juonen, temporaalisuus kertomuksen. Juonellisuus sinänsä korostuu peräkkäisesti (suksessiivisesti) etenevässä järjestyksessä, mutta usein juuri kronologia lisää kausaalisuuden loogisuutta, kun tämä loogisuus yhdistetään suoraviivaisen etenemisen ajatukseen. (Todorov 1992, 41–42).

Jäävuori-novellin kaavio havainnollistaa, että tarinan ja kertomuksen tasolla tapahtumien järjestys on suhteellisen yhteneväinen. Alun poikkeama kronologiassa eli takauma (3. tilanne) kohostaa kausaalisuutta temporaalisen järjestyksen sijaan, koska kronologian rikkominen saa lukijan etsimään syytä rikkomiseen. Syyn etsiminen painottaa juonellisuutta. Toisaalta alun ongelma on heittänyt kolmanteen tilanteeseen, mikä puolestaan rikkoo perinteisen juonen kaavan loogista etenemistä alun tilanteesta epätasapainon tilaan ja ongelmaan. Kertomuksen järjestys painottaa alussa temporaalisen järjestyksen rikkomisen syyn pohdintaa ja henkilöhahmoon liittyviä kysymyksiä loppupainotteisuuden sijaan.

Poikkemia (takauma) on vähän eli yksi, ja se sijoittuu kertomuksen alkuun. Peräkkäisyys on tämän jälkeen yhtenäistä sekä kronologisen temporaalisen että loogisen järjestyksen mukaisesti, jolloin peräkkäisyys tuo esille päähenkilöhahmon toimintojen ja reagointien läheisyyden, joka yleensä tulkitaan syy-yhteydeksi (edellä oleva – jäljessä tuleva > vaikutin–seuraus), sillä, kuten Friedman toteaa, Aristoteleen mukaan se, mikä kehittyy, täytyy tulla sen jälkeen, mistä se kehittyy (Friedman 1975, 65). Kronologisen ja loogisen järjestyksen yhdistyessä juoni etenee kohti päämäärää voimakkaasti.

Kolmannen tilanteen takauma rikkoo kertomuksen loogisen ja kronologisen temporaalisen linjan yhtenevyyden ja jarruttaa loppua kohti suuntautuvaa liikettä. Juonen teleologisuushan tarkoittaa sitä, että tapahtumien merkitys määräytyy toiminnan päämäärän ja lopputuloksen mukaan (Ikonen 2001, 195). Jäävuori-novellin alussa kaksi ensimmäistä tilannetta maksimoivat teleologisuutta ja takauma minimoi sitä, mutta keskikohdassa ja lopussa teleologisuus on jälleen vahvaa.

Kertomuksen tilanteet 2 ja 3 ovat lähempänä loppua kuin tarinan varsinainen alku: vastakkaisjuonen osuus esittäytyy ennen ongelmatilanteeseen joutumista. Kertomuksen tasolla kerronta on näin nopeuttanut lopputulokseen pääsemistä. Toisaalta alun karpäsmetafora kohdistaa kysymyksiä itseensä: miten poika on joutunut vankeuden kokemukseensa. Lopputuloksen sijaan kysymykset kohdistuvat alkuun: kausaalisuus kohdistuu välittömästi alun tapahtumiin, mutta vasta toissijaisesti vankeudesta vapautumiseen, ratkaisun löytämiseen, eli loppuun. Takauma palauttaa lukijan tarinan alun tilanteeseen ja kertoo syyn, miksi päähenkilöhahmo kokee olevansa vanki. Näin kronologian rikkominen kohostaa temporaalisuuteen liittyviä kysymyksiä ja samalla kausaalisuuden kysymykset kohdistuvat lopun odotuksen sijaan alun tapahtumiin. Vaikka alku siis korostaakin kertomuksen hakeutumista päämääräänsä eli kohti loppua, niin takauma aiheuttaa edestakaisen liikkeen temporaalisessa järjestyksessä, kiinnittää huomion itse temporaalisuuteen ja keskittää kausaalisen järjestyksen välittömät kysymykset alkuun. Tämä on omiaan vähentämään juonen yksilinjaista teleologisuutta.

Alun hidastuva liike purkaa asetetun ongelman ja sen lopullisen ratkaisun välistä jännitettä ja luo horisontaalisen linjan sijaan liikettä vertikaalisella linjalla. Ikonen esittelemän Roland Barthesin toiminnan koodia ja hermeneuttista koodia (Ikonen 2001, 200) mukailten voidaan tulkita, että kokonaisuudessaan Jäävuori-novelli painottaa toiminnan koodia, mutta takaumassa hermeneuttinen koodi asettaa pysähdyksiä loppua kohti vievälle voimalle. Ikonen esittää, että Barthesin toiminnan koodi koostuu tapahtumista, jotka lukija tunnistaa lukemisen myötä. On tärkeää, että kukin tapahtuma liittyy sitä edeltäviin että sitä seuraaviin tapahtumiin, mikä antaa vaikutelman loogisesta ja kausaalista etenemisestä. Hermeneuttinen koodi muodostuu kysymyksistä ja ongelmista, joita kertomus esittää ja joihin se lopulta vastaa. Hermeuttinen koodi asettaa ongelman, mutta myös viivyttää sen ratkaisua. Kertovat lauseet vievät kertomusta eteenpäin, kohti arvoituksen ratkaisua, mutta hermeneuttinen koodi kulkee myös päinvastaiseen suuntaan. (Ikonen 2001, 199–200.)

Vaikka ”Jäävuoren” alun kaksi tilannetta liittyvät tarinan varsinaista alkua läheisemmin loppuun, niin toiminnan koodin vastaisesti ne eivät liity niitä edeltäviin ja niitä seuraaviin tapahtumiin kuin epäsuorasti, koska poikkeama kronologiassa rikkoo välittömän yhteyden. Näin hermeneuttisen koodin halu päästä kertomuksen ratkaisuun

hetkeksi toissijaistuu ja halu kohdistuu alun temporaalisen rakenteen ongelmiin: hermeneuttinen koodi esittää alkuun liittyviä kysymyksiä ja sitten vastaa niihin.

Hermeneuttinen koodi synnyttää halun tietää totuus (Ikonen 2001, 200). Temporaalisen järjestyksen kohostumisen vuoksi ”Jäävuoren” alussa hermeneuttisen koodin halu suuntautuu osittain kertomuksen syntaksiin, juonidiskurssin rakenteeseen, ja henkilöhahmon ”totuuteen”, henkilöhistoriaan, motiiveihin, mutta takauman jälkeen korostuu toiminnan koodi eli halu suuntautuu loppua kohti, jolloin kertomuksen ja juonen looginen eteneminen on vahvaa ja henkilöhahmo on ikään kuin juonikertomuksen diskurssin vallassa eikä voi muuta kuin toteuttaa sulkeutuvan lopun, vaikkei ongelma joka suhteessa ratkeakaan.

Juoninovellilla on omat diskursiiviset vaatimuksensa, jotka Jäävuori-novelli suurimmaksi osaksi toteuttaa, mutta kertomuksella on myös ei-juonelliset elementtinsä. Rakenteen syntaksi eli kompositio ilmentää tarinan ja kerronnan välistä jännitettä (Culler 1981, 172 ja Prince 1987, 23), mutta ”Jäävuoressa” jännite on juonen pintatasolla vähäistä, sillä juonellisen kerronnan tuottava kaava asettuu etusijalle merkityksen ja totuuden halun sijaan, vaikka alun poikkeama ja jäävuori-metafora pyrkivätkin rikkomaan kronologisen loogisesti etenevää juonta

3.1.3. Komposition kaksoissidos tuo esille kahtiajakautuneen subjektin

Shaw'n (1983, 53) jaottelussa Jäävuori-novelli kuuluu 1-tyyppiin, sillä kertomus painottuu kliimaksiin ja loppuratkaisuun. Kertomus kuvaa päähenkilöhahmon elämän kriisijaksoa. Vaikka kertomus jossain määrin ylittää juonikertomuksen diskursiiviset ominaisuudet siten, että se osittain syventää päähenkilöhahmoon liittyvää aikaa, se ei kuitenkaan painotu henkilöhahmon persoonaan muuten kuin esittäen, miten hän toimii ja mitä hänelle tapahtuu.

Kertomus rakentuu oppositioiden ja konfliktien varaan. Kertomuksen juoni painottuu loogiseen etenemiseen, ja henkilöhahmoihin tai toisiin toimintalinjoihin liittyvä sivuttaiskehitys pysyy aloillaan (lateral development, ks. Shaw 1983, 68). Kertomuksessa edetään kohti yhtä oivalluksen ja paljastuksen hetkeä (käännö –

”minulla on oikeus”; oivallus – metaforan menetys; paljastuminen – identiteetti ei löydä itseään), mutta tämä ei ole päähenkilöhahmon moraalisen tajuamisen vaan desilluusion hetki. Se, miten henkilöhahmo tähän mukautuu, ei käy ilmi, mutta hahmo työntyy tietyn rajan yli ja jää tunnetun ja tuntemattoman maailman välitilaan vailla vastauksia. Tämä käy ilmi myös siitä, että Shaw’n esittämä muutoksen aristotelinen kaava teesi–antiteesi–synteesi (Shaw 1983, 217) käydään läpi, mutta sen mukaisesti teesin (halu ja sen päämäärä), antiteesin (isän maailma) ja synteesin kolmikantaisuus toteutuu juonikertomuksen diskurssin tasolla, kun päämääränä on makeanhimon välitön tyydytys, mutta ei toteudu henkilöhahmojen suhteiden tasolla, sillä synteesin merkki on tyhjä tila. Epäsuorasti siihen viittaa metaforan menetys.

T.M. Leitchin mukaan kertomus on a) kaskumainen (anecdotal), jos kliimaksin paljastus selviää kertomuksen henkilöhahmolle hänen tai muun henkilöhahmon toiminnasta, ja b) epifaninen, jos vasta kertomuksen rakenteen kuvio (pattern) tekee tapahtumista ymmärrettävän (Leitch 1989, 40). ”Jäävuoren” juonellinen kertomus on kaskumainen, koska poika huomaa metaforan menetyksen, vaikkei sitä ymmärräkään. Kertomus on kuitenkin henkilösuhteiden osalta epifaninen, koska isän ja pojan identiteettien välisen konfliktin havaitseminen, sen ratkeamattomuus ja kertomuksen kahden eri tason konfliktin yhteys toisiinsa, suuntautuu lukijalle, tai ainakin se on koodattu implisiittiseen lukijaan. Leitch toteaa, että kaskumainen kertomus vallitsee ja tekee kertomuksesta mimeettisen, jos henkilöhahmot taipuvat olemaan diskurssin funktionaalisuuden vankeja, koska tällöin henkilöhahmojen kertomuksellinen motivointi on suuri (Leitch 1989, 41, 66). Näin nähtynä ”Jäävuoren” kompositiossa kertomus kuljettaa itseään mimeettisen ja kertomuksen funktion vankina olevan päähenkilöhahmon avulla fiktiivisen tila-ajan läpi kohti merkittävää sulkeumaa.

Juoni ei tyhjentävästi selitä komposition kokonaiskuviota, koska se sisältää merkityssuhteita, jotka eivät palaudu pelkästään juonen loogiseen peräkkäisyyteen. Juonikaava tuo esille vahvan syntagmaattisen akselin eli tapahtumien yhdistymisen ketjuksi. Peräkkäisyys eli sukessiivisuus on tässä vahvasti kronologista aikaa noudattava. Juonen elementit ratkaisevat yhden konfliktin tällä tasolla. Kerronnalla on myös paradigmaattinen akselinsa eli toisiaan jossakin suhteessa vastaavien ilmauksien joukko. Tämä akseli tuo esille vertikaalisen ryhmittelyn.

Alun karpäs-metafora ja lopun jäävuori-metafora tuovat esille kokonaiskuvion vertikaaliset linjat. Alun mise en abyme -tyyppisen karpäs-metaforan kertomushan toistaa pojan kertomuksena, mikä ilmentää syklisyyttä. Karpäset löytävät tien vapauteen, kuten poikakin löytää tien halun yhdenlaista tyydytystä edustavan karamellin luo, mutta samalla metafora menettää merkityksensä. Kun alun ja lopun metaforaa verrataan keskenään, huomataan, että ratkaisuksi esittäytynyt tekijä ei sisälläkään kertomuksen ratkaisua kuin osittain.

Komposition kokonaiskuviota koostuu juonellisen epifanisen tapahtumajakson horisontaalisesta linjasta ja kahden toisiinsa vertautuvan metaforan vertikaalisesta linjasta. Esille tulee konfiguraatio, jossa vaikuttaa rakenteen kaksoissidos: juonen tasolla saavutettu päämäärä osoittautuu vain osittain lopulliseksi päämääräksi tai peräti valheelliseksi päämääräksi. Lopulliseksi päämääräksi esittäytyy isän ja pojan välisen konfliktin ratkaisu, pojan oman identiteetin paikan löytäminen isä–poika-suhteessa.

Komposition kokonaiskuviota ilmentää elämän valheellisten ja totuudellisten päämäärien yhteennivoutumista. Oivalluksen hetkenä poika ei tätä ymmärrä. Kerronnan hierarkian sisäisessä maailmassa se esittäytyy implisiittiselle lukijalle, koska lukijahan joko voi sen ymmärtää tai olla ymmärtämättä, mutta ainakin se on koodattu implisiittiseen lukijaan. Leitchin mukaan paljastuskertomuksen tarkoituksena on esittää, että henkilö ei tiedä toimintansa väärä perusteita, joilla hän tavoittelee tasapainoista identiteettiä. Siksi päähenkilö ei koekaan varsinaista oivallusta, vaan osittain luopuu harhakuvitelmiensa. (Leitch 1989, 140.) ”Jäävuoren” poika ei saavuta tietoa, ja näin katkeaa se aristotelinen käsitys toiminnan ja tiedon liitosta, jota Fergusonkin omassa novellitutkimuksessaan käsittelee (ks. Ferguson 1991, 220).

Paradigmaattiselle akselille virittyvät elementit kiinnittävät huomion teemaan, josta käsin on haettava kertomuksen lopullisia tulkintoja, kun juonikertomuksen pintataso ei niitä paljasta. Syntagmaattisen ja paradigmaattisen akselin elementtien kaksoissidos vihjaa pojan henkilöhaamoon kahtiajakautuneena subjektina: kun identiteetti ei saa tilaa, minuuden tavoittelu astuu tilalle minuuden perusinhimillisen puolen osatekijän, halun, kautta. Identiteetin kasvu ja oivallus vaativat ajallisia tapahtumia eli diakroniaa, mutta juonikaavan diakroniselle toteutukselle on esteenä synkroninen minuuden maailmaa päämääränä, halu ajattomana inhimillisenä piirteinä. Composition kuviointi

ilmentää monella tavalla tätä kahden eri tason jännitettä ja yhden päämäärän nopeaa saavuttamista, toisen saavuttamattomuutta.

3.1.4. Henkilöhahmon kehitystä ei tapahdu – yhden tilanteen paljastus

Kategoriaan kuuluvat novellit ”Jäävuori”, ”Vatikaani”, ”Suomalainen maisema” ja ”Matkalla”, joiden henkilöhahmot ”Vatikaania” lukuun ottamatta jatkavat, Käckelä-Puumalan realismin luonnehdintaa mukaillen, realismin perinteen linjaa korostaen henkilöhahmoa yksilöllisenä kokijana ja toimijana (ks. Käckelä-Puumala 2001, 253). ”Vatikaani” painottaa henkilöhahmon psykoanalyttista puolta ja kertomusta fantasiatapahtumana (Anttila 1979, 67–68). Kategoriaan löyhemmin kuuluu novelli ”Sananjalka”, joka Pekka Tarkkaa mukaillen on opetuskertomustyypinen ja jonka henkilöhahmo nojaa eepin novellin kansanomaiseen perinteeseen (Tarkka 1970, 83).

Tämän kategorian novellit toteuttavat käytännössä sen teoreettisen oletuksen, jonka mukaan novelli kuvaa yhtä keskeistä tapahtumaa: yksi keskeinen tapahtuma johtaa henkilöhahmon, etenkin luonteen, kehittymisen toissijaisuuteen (esim. Ellis 1974, 3 ja May 1989, 62). Novelleissa esiintyy yksi selkeä päähenkilöhahmo, joka keskeisessä tapahtumassa kokee elämäntilanteensa paljastumisen. Henkilöhahmon luonnetta kuvataan karakterisoinnin, ei kehittyvän luonteen näkökulmasta: osaltaan he ovat myös tyyppisiä, etenkin kun henkilöhahmon nimenä käytetään yleisnimeä (poika, mies, ukko, nainen), ei silloin, kun hahmo on ”minä” (karakterisoinnista mm. Kuipers 1970, 116; Kuipers teoksessa Hilanka 1977, 62–69)

Henkilöhahmon kehittymisen kannalta juuri ”Jäävuori” ilmentää kategorian määritelmää yhden tilanteen paljastumisesta. Tarkastelen myös ”Sananjalkaa”, koska se jo didaktisen muotonsa vuoksi on kategorian rajatapaus. ”Sananjalan” henkilöhahmoa tarkastelen sen komposition analyysin jälkeen.

Jäävuori-novelli kuvaa lapsuuden ympäristöä: isä on saita eikä pojan tarpeita huomioida. Henkilöhahmon kehittymisen kannalta huomioitavaa on, että kertomus tapahtuu lyhyen ajan sisällä: poika väittelee karkkirahasta, häviää väittelyn, menee pihalle, tajuaa ”oikeutensa”, varastaa rahat, käy ostamassa karkit, jotka hän syö

metsässä ja oksentaa. Tarinankin ajassa mitattuna aikajänne on lyhyt: henkilöhahmon kehittymiselle ei ole paljon mahdollisuuksia.

Yleisesti ottaen ajan ohella toinen tärkeä tekijä henkilöhahmon kehittymiselle ovat tapahtumat, niiden lukumäärä, sillä, kuten Rimmon-Kenan toteaa, kun jotain tapahtuu, tilanne yleensä muuttuu (Rimmon-Kenan 1991, 24). Kertomuksen käännekohtassa poika tietää oikeutensa, keskeisessä tapahtumassa hänen harhakuvansa haihtuvat metaforan menetyksen myötä. Oksentaminen on kertomuksen lopputapahtuma ja päättää keskikohdan konfliktin sekä konkreettisella että metaforisella tasolla. Novelli koostuu siis useasta tilanteesta, jotka käännekohdan kautta johtavat päätapahtumaan, päähenkilöhahmon tilanteen paljastumiseen, metaforan menetykseen.

Kehittymisen kannalta ratkaisevaa on se, miten henkilöhahmosta kerronnan myötä annetaan tietoa ja tapahtuuko näissä muutos vai kehitys siinä mielessä kuin tämä erottelu tehdään Danton kaavaa soveltaen (Danto 1965, 236). ”Jäävuoressa” kerronta antaa tietoja pojan henkilöhahmosta vähitellen. Kertomusparafraasin mukaisesti pojan henkilöhahmosta annetaan tietoja (”nuoli” merkitsee johtopäätöstä):

- 1) ihmettelee karpästen tyhmyyttä; viime kesänä nauranut, kun toista poikaa on ampiainen pistänyt huuleen; poikaakin on mehiläinen pistänyt
→ nuori iältään, ei löydä ratkaisua ongelmaansa
- 2) on yrittänyt matkia isän yskimistä; ei kykene laskemaan kuten isä
→ ei samastu isään
- 3) poika saanut markan kitkemispalkkaa
→ tehnyt työtä
- 4) luonnehtii tikkukaramelleja tarkasti ja elävästi maun ja värin mukaan; nekkuja luonnehtii lukemansa kirjan mukaan (haluaisi syödä nekun yksin halkoliiterin takana)
→ karkit suuren halun kohteena; kaipuu yksinäisyyteen; lukee kirjoja
- 5–6) poika kuulee toisen poikien menevän kohti leipomoa; kuvittelee kohtausten
→ vahva, kerrontaan taipuva mielikuviutus
- 7) tieto oikeudesta tulee mieleen V. Hugon Kurjat-romaanin Jean Valjeanin hahmon kautta (oikeus varastaa rahaa rinnastuu köyhän oikeuteen varastaa leipää)
→ kokee oivalluksen kirjallisuuden, ei käytännön kokemuksen välityksellä; lukenut klassikkoja; köyhien ja sorrettujen vallankumouksen rinnastaminen karkkirahan varastamiseen paljastaa kehittymättömän oikeuden ja moraalitajun; halu hallitsee
- 8) vääntää sukkapuikon koukuksi ja menee isän lipastolle

→ tietää millaisella välineellä lukollisen lipaston saa auki (on ehkä varastanut jo ennenkin; harkinnut ainakin); tarkkaillut isän lipastoa.

(Tilanteeseen 8 asti kertoja antaa tietoja pojan henkilöahmosta. Viimeisessä tilanteessa kerrotaan kaupalle meno ja oksentaminen metsässä – varsinaista hahmoon liittyvää ”tietoa” ei anneta.)

Tilanteet 1–8 rakentavat pojan henkilöahmoa vähitellen häntä avaten. Informaatio on johdonmukaista, ja se kokoaa poika-nimisen henkilöahmon ympärille kimpun luonteenpiirteitä: nuori, älykäs, kirjoja lukeva, omaa vahvan mielikuvituksen mutta heikohkon moraalitajun, ei samastu isään, ei edes löydä tähän kontaktia. Tilanne 7 paljastaa, että henkilöahmo löytää ratkaisun ongelmaansa itsensä eikä hänen ja isän keskustelun kautta: kirjallisuuden hahmo johdattaa pojan ratkaisuun. Viimeinen tapahtuma (9) on päähenkilöahmon yhden elämäntilanteen paljastumisen hetki: luonteensa mukaisesti tämä on yksin metsässä halunsa kohteen kanssa. Kertoja tai kerronta ei kuvaa tai kommentoi, että henkilöahmon luonteessa tai ajatuksissa tapahtuisi muutos kehityksen näkökulmasta, kun halun kohde menettää metaforisen ulottuvuutensa, sillä kehityksen pitäisi tällöin tulla esille muuttuneena luonteen tulevaisuudessa. Henkilöahmona pojan luonne kokee juonen kautta tapahtuvan yhden muutoksen: hän on itsenäinen ja älykäs, jopa yksinäinen, mutta tunteva ja halun täyttämä mimeettinen henkilöahmo, joka lopussa rekisteröi sen, miten halu ja sen ylikuormittuminen saavat muutoksen aikaan tavassa nähdä maailma metaforisena.

Paikanmuutokset ovat vähäisiä. Paikkoja ovat 1) huone, jossa väittely käydään 2) piha 3) leipomo 4) metsä. Alun takaumassa ollaan ladossa, joka on todennäköisesti väittelypaikan talon lähetyvillä. Paikat, joihin tilanteet ja tapahtumat liittyvät ovat siis toistensa välittömässä läheisyydessä. Lopputilanteen metsäpaikka on tutun sosiaalisen kontekstin ulkopuolella, mikä korostaa pojan toimivan henkilöahmona itsensä varassa, minuu lopulta ainoana päämääränään, sillä, kuten Käkelä-Puumala huomauttaa, luonto ei korosta sosiaalista kanssakäymistä, ihmisten välisyyttä, mikä on edellytys identiteetin kehitykselle, vaan luonto korostaa itsetuntemusta, identiteetin tai minuuden paljastumista, oman elämäntilanteen tajuamista (Käkelä-Puumala 2001, 244). Poika on kokija ja toimija, mutta kokemuksen ja toiminnan seurausten muutos ei näy henkilöahmon luonteessa kehityksenä, sillä muutos kytkeytyy vain yhteen oivalluksen

hetkeen ja näin kliimaksiin päättyvä kertomus rajautuu yhden elämäntilanteen paljastumisen raameihin.

”Jäävuoressa” pojan henkilöhaahmon rakentumisen tapa, kehittymisen epäoleellisuus ja oivalluksen hetki, viittaa pojan henkilöhaahmon psykologiseen ydinolemukseen, koska hän oivaltaa jotain oleellista ihmisenä olemisen laadusta: ihmisillä on harhakuvitelmia ja ne paljastuvat sellaisiksi. Pojan identiteetti, joka puolestaan vaatisi sosiaalisen kontekstin vahvempaa painotusta, on tilanteessa heikompi osapuoli. Kun muutos on identiteetin tasolla taka-alalla, etualalle nousee minuus, jota Käkälä-Puumalan mukaan ”luonnehtii ainutlaatuisuus ja pysyvyys” ja jolla tarkoitetaan yleensä ”kätkeytyä ja peitettyä sisintä” (2001, 243)

Pojan minuus tulee kuitenkin esille ainoastaan halun kautta: poika saa välähdyksen minuuden tavasta kytkeytyä haluun ja halun tavasta luoda illuusioita. Identiteetti on muuttuva ja kehittyvä, mutta isän ja pojan identiteetin konfliktin ratkeamattomuus johtaa varkauteen ja lopun rangaistukseen, joka näyttäytyy pojalle ensin palkintona, sillä tämä saa karkit. Pojan oivalluksen hetki liittyy halun ylikuormittumiseen ja sen kautta oivallettuun halun illusionomaiseen puoleen. Toisaalta oksennus voidaan tulkita rangaistukseksi isän maailmaa kohtaan tehdystä rikkeestä: pojan ja isän identiteetit taistelevat eikä poika löydä tilaa omalle identiteetilleen isän maailmassa. Tätä poika ei oivalla, vaan se on komposition lopullisen kuvion kautta suunnattu implisiittiselle lukijalle.

Vaikka ”Jäävuoren” kertomus sisältääkin kaksi oivalluksen hetkeä, ne limittyvät toisiinsa ja viestivät päähenkilöhaahmon henkilöyden kahdesta puolesta, identiteetin puutteesta ja minuuteen kääntymisestä. Koska oivalluksen hetket liittyvät samaan elämäntilanteeseen, mutta niillä on eri kokija, kertomus ei sisällä kehittyvää henkilöhaahmoa, sillä alun ja lopun suhteen päähenkilöhaahmo on kokenut vain yhden muutoksen.

Oivalluksen hetken suuntautuminen kahtaalle, isän oivaltamattomuus ja lopulta pojan identiteetin paljastamattomuus ilmentävät, kuinka poika alitajuisesti kokee, ettei hänen identiteetilleen ole kodin maailmassa itseilmaisun, saati kehittymisen, mahdollisuutta. Nämä evätessään novellin perinteinen kompositio yhden oivalluksen hetkineen kuvaa

epätoivoa ja vankeutta, ja juuri siten, että päähenkilö kokee epätoivon, muttei oivalla sen lähdeä. Tämä on omiaan syventämään ahdistusta ja yksinäisyyden tunnetta, joka tulee esille jäävuori-metaforassa, joka kaksitasoisuudellaan viestii kertomuksen kaksitasoisuudesta¹. Pojan kokema metaforan menetys on rinnastettavissa jäävuoren pintatason häviämiseen.

3.2. Monen juonen risteys

Novelli ”Maailman uusin laulu” kuvastaa juonityyppien risteytymistä. Kertomuksessa suutari tulee maalaistaloon, jossa asuvat mummo, vaari ja tyttö. Päähenkilöhahmo on lapsi-niminen tyttö, mutta myös suutari nousee vahvaksi hahmoksi. Särkilahti toteaa, että ”Maailman uusin laulu” on muistelman luontoinen kertomus, jossa kertojalla on hallitseva ote ja lapsen osuus on eläytymisesityksessä, jota kertoja ohjailee, mutta kerronta ei ole lapsen tasolla, kuten Veijo Meren ja Antti Hyryn novelleissa (1973, 82). Kertomusparafrasi koostuu 11 ydintilanteen ja tapahtuman kokonaisuudesta:

- 1) suutari on tullut taloon
- 2) lapsi ihailee suutarin taitoja
- 3) lapsi yhdistää suutarin kalalaulun vaariin
- 4) lapsi suutarin kanssa kahdestaan tuvassa
- 5) mummo lähtee raamatun selitykseen
- 6) laulu kellosta
- 7) suutari laulaa maailman uusimman laulun
- 8) vaari ja suutari juovat alkoholia ja laulavat
- 9) maailman uusin laulu paljastuu vanhaksi ja tyttö pettyy
- 10) mummo tulee kotiin ja riitelee vaarin kanssa
- 11) aamulla suutari on työssään ja vaari metsällä, sitten suutari lähtee pois.

Kertomuksessa on selkeä alku–keskikohta–loppu-asetelma.

Alku: Suutari on tullut taloon: lapsi menee suutarin tavaroille, vaikka on kielletty, ja saa veitsestä haavan; mummo tukistaa. Lapsi ihailee suutarin kirjoitustaitoa ja laulua. Lapsi yhdistää suutarin kalamieslaulun vaariin.

¹ Ks. Myös Ernest Hemingwayn jäävuori-tekniikka (mm. Mortimer 1989, 277).

- Keskikohta: Lapsi on suutarin kanssa kahdestaan tuvassa. Mummo lähtee raamatunselitykseen. Laulu kellosta. Suutari laulaa maailman uusimman laulun. Vaari ja suutari juhlivat. Maailman uusin laulu paljastuu vanhaksi: tyttö pettyy. Mummo tulee kotiin ja riitelee vaarin kanssa: tyttö häpeää itseään.
- Loppu: Krapula-aamun jälkeen elellään muutama päivä rauhallisesti omia töitä tehden ja sitten suutari lähtee pois.
(Vartio 1955, 18–41.)

Kertomus noudattaa alku–keskikohta–loppu-asetelmaa jo siten, että tapahtumat jakaantuvat kolmelle eri ajankohdalle: 1) epämääräinen ensimmäinen päivä¹ 2) toinen päivä ja 3) kolmas päivä.

Kertomuksen alku esittelee epätasapainon elementin: suutarin hahmo vaikuttaa kodin oloja muuttavasti. Hahmo luo vastakohta-asetelman sekä kodin maailman ja kodin ulkopuolisen maailman välille että vaarin–mummon–lapsen-yhteisön ja suutarin hahmon välille. Ongelmaksi muodostuu lapsen suhde vanhaan ja uuteen maailmaan. Keskikohdassa lapsi etsii ratkaisua ongelmaansa ryhmittymällä suutarin puolelle ja mummoa vastaan: lapsi on useassa pienessä mutta välttelevässä konfliktitilanteessa mummon kanssa etenkin suutarin tavaroiden tai suutarin laulamien laulujen vuoksi. Keskikohdassa käänteenä toimii maailman uusin laulu: laulu on viettelevä ja voimakas, se saa lapsen uhmaamaan mummon käskyjä ja luomaan yhteyden suutariin. Laulu liittyy kertomuksen kliimaksiin, joka sijoittuu kohtaan, jossa lapsi tajuaa, että häntä on petetty: maailman uusin laulu osoittautuukin vanhaksi lauluksi. Tästä seuraa oivalluksen ja paljastumisen hetki: lapsi on rikkonut mummon käskyä, kokee häpeää ja ymmärtää loitontuneensa mummon maailmasta. Lopussa löytyy uudenlainen tasapainotila, jossa tyttöä, vaaria ja suutaria yhdistää häpeä ja tytön ja mummon välinen senhetkinen konflikti on ratkennut, vaikka mummo ei ollut sitä ratkaisemassa. Lopun uusi tasapainotila kuvaa tytön kasvuprosessin yhtä tasoa.

Alun, keskikohdan ja lopun jaksot johtavat toisesta toiseen peräkkäin ja kronologisesti. Päämäärä on implisiittinen, sillä päähenkilöhahmo ei ole tietoinen päämäärästään.

¹ Tästä ”epämääräisestä ensimmäisestä päivästä” ks. luku kehitystä tapahtuu (s. 98–99).

Päämääräksi voidaan tulkita tytön oman identiteetin rakentaminen, jolle rakennusaineeksi näyttää tarjoavan maailman uusin laulu, joka näin on varsinaisen päämäärän ulkoinen, ja samalla toissijainen, manifestaatio. Päämäärä tulee ratkaistuksi juonen kausaalisen tekijän, tässä tapauksessa kohtalon (plot of fortune) ja henkilön (plot of character) avulla, koska, kuten Friedman määrittelee, ratkaisu riippuu siitä, onnistuuko vai epäonnistuuko päähenkilöhahmo saavuttamaan jotain itsensä ulkopuolella olevaa ja jotain itsensä sisällä olevaa (Friedman 1975, 81). Lapsi pyrkii saavuttamaan itsensä ulkopuolella ja itsensä sisällä olevaa suutarin avulla: kosketus suutariin kodin ulkopuolisen maailman edustajana ja oma identiteetti päähenkilöhahmon sisällä olevana päämääränä. Identiteetti rakentuu lapsen sisältä käsin suhteessa sosiaaliseen kontekstiin. Tapahtumiin ja tekoihin liittyvä syiden yhdistelmä kulkee alun tilanteesta keskikohdan kautta loppuun, mikä korostaa juonen loogista peräkkäistä etenemistä.

Kertomus on jaoteltavissa kompleksisen dynaamisen toiminnan episodiksi. Ensimmäinen tila on epätasapainon tila, jonka on saanut aikaan taloon tullut suutari. Tässä vaiheessa hämäräksi päämääräksi asettuu tutustuminen suutarin maailmaan (kodin ulkopuolinen maailma). Vastakkaisjuonta edustavat mummon kiellot: ei saa koskea suutarin tavaroihin, ei saa laulaa uusia (huonoja) lauluja. Kiellot loitontavat lasta suutarin maailmasta. Päämäärän edustaja eli suutari on kuitenkin jatkuvasti enemmän lapsen lähettyvillä kuin vastakkaisjuonen edustaja eli mummo, joten vastakkaisjuonen vaikutus jää vähäiseksi. Kertomusparafraasin neljäs kohta sisältää maininnan laulusta (maailman uusin), joka on episodin kaavassa se vaikutin, joka houkuttelee lapsen pois vastakkaisjuonen vaikutuksesta ja liikkeeseen kohti varsinaista päämäärää, joka on suutarin maailman avulla saavutettu pala omaa identiteettiä.

Seitsemännessä kohdassa lapsi on muutoksen prosessissa: ensin päämäärällä hännätään lasta, sitten sen saavuttamista viivytetään. Laulut houkuttelevat lapsen uuden kynnykselle. Maailman uusimman laulun opittuaan lapsi kokee saaneensa itselleen jotain uutta ja korvaamatonta, jotain vain hänelle kuuluvaan, mutta samantapaista kuin on muillakin, sillä muilla hahmoilla on omat laulunsa, joilla he voivat omalla tavallaan osallistua yhteisön toimintaan. Oman identiteetin muodostumisen prosessiin kuuluu tässä myös se, että laulun opittuaan lapsi joutuu todistamaan vaarin ja suutarin juopottelun: lapsi muuttuu rikostoveriksi, sillä mummo ei siedä viinan juomista. Hyvään

päämäärän sisältyykin huono osatekijä. Parafraasin yhdeksännessä kohdassa tämä kaksijakoisen ja jo saavutetun päämäärän prosessi saavuttaa huippukohtansa, jossa käy ilmi päämäärän valheellisuus. Koska maailman uusin laulu päämääränä sijoittuu eri kohtaan kuin episodisen jaottelun huippukohta ja koska alun päämäärä osoittautuu vääräksi, voidaan olettaa varsinaisen päämäärän olevan toisaalla.

Alun epätasapainon tila on lopussa vaihtunut uudenlaiseksi tasapainoksi ja henkilöhahmojen suhteet ovat ryhmittyneet uudelleen. ”Maailman uusin laulu” on Friedmanin määrittelyitä soveltaen juonityypiltään ”Harhakuvitelmiä menetys”: alun sympaattinen hahmo on kertomuksen ensi vaiheessa ideaalien vallassa, mutta jonkinlaisen menetyksen kautta menettää myös uskonsa (Friedman 1975, 91). Juonityypin mukaisesti lopussa pitäisi olla säälin ja menetyksen tunnelma (ibid.), mutta ”Maailman uusimman laulun” päähenkilöhahmo kokee vain ideaalien osittaisen menetyksen eikä pelkästään sen negatiivista ominaisuutta, sillä prosessi auttaa lasta irtautumaan mummon maailmasta ja itsenäistymään.

Toisaalta kertomus muistuttaa Friedmanin affektiivista juonityyppiä (affective plot), jossa päähenkilöhahmon tunteet toisia henkilöitä kohtaan muuttuvat (1975, 90–91). On kuitenkin vaikea aukottomasti tulkita, ovatko lapsen tunteet miellyttäviä vai epämiellyttäviä vai kumpaakaan. Affektiivinen tyyppi puolestaan on lähellä opetustarinatyyppejä (educational plot), joka muistuttaa kypsyminen tyyppiä (maturing plot). Kypsyminen tyyppiä naiivi ja kokematon päähenkilöhahmo kokee muutoksen, henkisen kasvuprosessin. (Friedman 1975, 89–90.) Lapsi-hahmo tulee huijatuksi, koska se on tarpeellista, jotta hän itsenäistyy mummon ja kodin maailmasta eikä takerru uuden maailman edustajaankaan, vaan kääntyy oman identiteettinsä puoleen. Lapsen valinnat eivät ole täysin tietoisia, vaan tunteisiin perustuvia, sillä laulut johdattavat hänet epäonneen ja epäonnen – pettymyskokemuksen – kautta kasvuun.

Kertomuksen juonellisuutta korostaa sen yhtenäisyys: sekä aristotelinen että episodinen kaava toteutuvat. Episodin viisikohtaisuus on kuitenkin kyseenalaista, sillä vastakkaisjuonen osuus on vähäinen eikä muutos välttämättä tapahdu yhdestä tilasta vastakkaiseen (lapsi ei hylkää kodin maailmaa kokonaan). Juonityypille ei myöskään ole yleistä, että päämäärä on hämärä tai kaksijakoisen. Tämä vähentää loppupainotteisuutta. Juonikertomustyyppien jaottelussa novelli kuuluu moneen

kategoriaan samanaikaisesti¹ ja limittäin: kohtalossa tapahtuvan muutoksen mukaisesti lapsi onnistuu saavuttamaan jotain itsensä ulkopuolella olevaa, ajatusmaailmassa tapahtuvan muutoksen mukaisesti hahmo menettää osan illuusioistaan ja henkilöjuonen mukaisesti kertomus on kasvukertomus. Yhteenkään näistä novelli ei rajaudu yksinomaisesti.

Juonelliset piirteet ja juonen aiheen ratkaisu vaikuttavat esteettisten tunteiden kannalta tyydyttävästi. Moraalisten tunteiden kannalta kertomuksen tulos ei ole välttämättä ansaittu, mutta lapsi tarvitsee desilluusion kokemuksen kasvuprosessiinsa. Lapsi vaikuttaa itsekin huonoon loppuunsa ja ymmärtää sen, mutta kertomuksen hyvä loppu esittäytyy lukijalle. Shaw'n jaottelua soveltaen ”Maailman uusin laulu” kuuluu 2-tyyppiin (Shaw 1983, 53). Novelli kuitenkin tasapainottelee juonellisuuden ja psykologisuuden välillä. Juonellisen kaavan muutos kuvaa dynaamisuutta, mutta muutos on vähäinen eikä päähenkilöhahmon toiminta ole dynaamisesti painottunut, sillä toimintaa on vähän. Psykologisen novellityypin tulkintaa puoltaa se, että tapahtumat ovat kodin kehystämät: tapahtumat keskittyvät henkilökehysten väliseen käyttäytymiseen ja etenkin lapsen tunteisiin, mikä tuo esille kertomuksessa vaikuttavan tunteen kaaren; lisäksi muutos on päähenkilöhahmon sisäinen, hänen persoonaansa liittyvä.

3.2.1. Juoni sulkee, teema avaa

Temporaalisuuden suhteen tarinan ja kertomuksen tason linjat ovat yhtenevät. Sikäli juoninovellin kronologisuuden ja loogisen järjestyksen ominaisuudet yhdistyvät ja hallitsevat. Peräkkäin etenevien kohtausten linjalle (horisontaalinen linja eli syntagmaattinen akseli) saavat aikaan pysähdyksiä henkilökuvaukset ja laulumotiivi, jotka luovat liikettä vertikaalisella linjalla (paradigmaattinen akseli). Kun muistetaan, että loogisuus ja syntagmaattisuus liittyvät nimenomaan temporaaliseen ja paradigmaattisuus atemporaaliseen ja spatiaaliseen tasoon, niin ”Maailman uusimmassa laulussa” temporaalinen on hallitsevampi elementti.

¹ Tosin N. Friedman väittää, että kertomus kuuluu aina vain yhteen tyyppiin, joka hallitsee.

Kronologista temporaalisuutta ja syyn ja seurauksen loogisesti etenevää ketjua rikkoo laulumotiivin toistuvuus, joka motiiviluonteensa mukaisesti, kuten Boris Tomaševski Susanna Suomelan mukaan motiiveista esittää, työntyy kompositiossa esille tulkinnallisena merkitysyksikkönä juoninovellin sidosten väleihin nivoutuvana temaattisena sidoksena (Suomela 2001, 144; Tomaševski 1965, 67–68). Barthesin toiminnan koodi (Ikonen 2001, 199–200) hallitsee suutaria ja vaaria, mutta lapsihahmoa hallitsee toiminnan koodia vahvempana toiminnan kohteena ja toiminnan todistaja oleminen. Hermeneuttisen koodin eli arvoituksen koodin pysähdykset (ibid.), kuten laulut, liittyvät haluun tietää totuus hahmojen henkilöhistoriasta, etenkin lapsen ja suutarin psykologisista motiiveista. ”Maailman uusimmassa laulussa” hermeneuttinen koodi levittäytyy tasaisesti koko kertomuksen alalle eikä henkilökertomuksen juonen diskurssi täysin hallitse mitään tiettyä osaa. Myös käänne ja kliimaksi, joka on oivalluksen hetki, liittyvät laulumotiiviin sitä etualaistaen.

Leitchin jaottelussa ”Maailman uusin laulu” on kaskumainen (Leitch 1989, 130–132): kliimaksin paljastus selviää päähenkilöhahmolle ja hän ymmärtää oman toimintansa ja toisen henkilön (suutarin) toiminnan merkityksen, vaikkei kokonaan. Toisaalta lapsen henkisen kasvun ja oman identiteetin löytämisen aihe käy selväksi vasta tapahtumien ja rakenteen kokonaiskuvion myötä. Tämä oivallus suuntautuu implisiittiselle lukijalle, mikä tuo esille kertomuksen epifanisen ulottuvuuden. Novellilla on yhteytensä kaskuperinteen mimeettiseen puoleen, mutta henkilöahmot, etenkin päähenkilöhahmo, eivät ole pelkästään tämän perinteen diskurssin funktioita.

”Maailman uusin laulu” on lopulta paljastuskertomus. Leitchin mukaan paljastuskertomuksille on tyypillistä vastakohta-asettelu (1989, 132). Tästä tyypistä poiketen lapsi-hahmo välttelee avointa konfliktia, ja merkittävin konflikti tapahtuukin sisäisen maailman suhteessa ulkoiseen (ideaalien suhde reaaliseen). Entinen tasapainon minä on osittain korvattu uudella. Vaikka paljastus tapahtuu Leitchin määrittelyä soveltaen retorisesti tyydyttävällä tavalla (1989, 142), (aristotelinen kaava + episodit + sulkeutuva loppu), niin kertomus jää temaattisesti avoimeksi: anekdoottikertomuksen rakenne kehystää ja sulkee kertomuksen, mutta temaattinen taso aukaisee sen lopun jälkeen, koska juonikertomuksen loppu ei aukottomasti selitä kaikkea.

Lapsi oivaltaa tullessa petetyksi. Tällä tavalla kertomus toteuttaa anekdoottikertomuksen sen rakenteellisen osatekijän, että päähenkilön oivalluksen hetki on hänen oman toimintansa tulosta. Lapsi ei kuitenkaan ymmärrä, että koettelemus on tarpeellinen ideaalien menetys, jotta hänen oma identiteettinsä kasvaa. Tämä on ”Maailman uusimman laulun” epifaninen fiktiivinen kuvio, jonka vasta loppuratkaisun jälkeinen teleologia selittää. Tällä rakenteellisella tavalla tämäntyyppinen kertomus Leitchin mukaan esittää siirtymän valheellisesta illuusiosta desillusioon, siirtymän, joka ei perustu tietoon tai sen saavuttamiseen, vaan esittää haasteen päähenkilöhahmon alun tietorakenteille (Leitch 1989, 133). Lapsen oletukset esimerkiksi laulujen ainutlaatuisuudesta, ja tämän ainutlaatuisuuden kautta tapahtuvan oman identiteetin ainutlaatuisuuden tavoittaminen, on valheellista, ja kertomuksen yhtenä tarkoituksena on paljastaa hänelle tämä valhe.

Toisiinsa vertautuvat laulumotiivit nousevat kuitenkin paradigmaattisen akselin kautta kompositiossa vahvana ja osin selittämättömänä merkitysyksikkönä. Näin komposition lopullinen kuvio vastustaa kasvukertomustyyppin kaavaa ja juonen totalisoivaa vaikutusta. Kokonaiskuviossa vaikuttavat kuitenkin vahvasti myös horisontaaliset linjat. Peräkkäin loogisesti etenevät tapahtumat avautuvat kiinteästi syntagmaattisella akselilla, mikä antaa mahdollisuuden kypsymbioosin diakronialle. Looginen juoni koostuu tapahtumista, jotka sisältävät paljon tunteita ja tuntemuksia. Näin perinteiseen juoneen on yhdistetty tunteen kaartia. Paradigmaattisella akselilla avautuvaa yhtä keskeistä metaforaa ei varsinaisesti löydy, mutta laulumotiivit luovat omaa synkronista ulottuvuuttaan.

Vaikkei ”Maailman uusin laulu” ole novellina kovin lyhyt eivätkä paradigmaattisen akselin elementit ylenmääräisesti kohostu, spatiaalisuus tulee esille vähintään siinä, että tapahtumat ovat kodin kehystämät. Näin korostuvat henkilöhahmojen väliset suhteet. Psykologinen puoli ilmentyy henkilöhahmojen paralleelisuutena, kun lapsi on joko rinnakkais- tai vastakkaisasetelmassa suhteessa toisiin hahmoihin. Kerronnassa juuri pitkät henkilökuvausten jaksot rikkovat kompositiossa kypsymbioosin juonen peräkkäistä etenemistä. Juonen avulla päähenkilö saadaan kulkemaan kohti muutosta, ja henkilöhahmojen vertailujen kautta päähenkilö saadaan ainakin osittain ymmärtämään vanhan ja uuden tilanteen ero.

3.2.2. Esisulkeuma luo kaksiportaisen kertomuksen

Legenda-osaston ainoassa novellissa, ”Sananjalassa”, kehyskertomus ja sisäiskertomus muodostavat kaksiportaisen kertomuksen, mutta kaksiportaisuus liittyy myös itse didaktiseen kertomustyyppiin. Henkilöhahmoina ovat ukko ja akka sekä luonnon oliot Maan Akka ja puhuvat puut ja linnut. Kertomuksella on selkeä päähenkilöhahmo (Ukko), jonka toimintaan kertomus keskittyy. Kertomusparafraasi muodostuu kymmenen ydintilanteen ja -tapahtuman joukosta:

- 1) Ukko kuulee kuninkaan tiedotuksen
- 2) Ukko pohtii vain sanaa (työt jäävät tekemättä)
- 3) Ukko kysyy sanaa kotieläimiltä
- 4) Ukko panee olutta (juo, tanssii; näkee unen, jossa hevonen neuvoo metsään)
- 5) metsässä Ukko kysyy sanaa kasveilta
- 6) Ukko herättää Maan Akan, jolta kuuset pyytävät sanaa Ukolle (antaa Sananjalan)
- 7) lintu putoaa puusta kuoleman kielissä ja Ukko yrittää pelastaa sen (juoksee kotiin)
- 8) lintu kuolee eikä Ukko saa linnun laulun avulla virkaa kuninkaalta (Ukko luovuttaa)
- 9) kasvit ja eläimet puhuvat Ukon puolesta Maan Akalle (Ukko saa hyvän kuoleman palkinnoksi)
- 10) Maan Akka jättää Sananjalan lahjaksi ja muistutukseksi ihmisille.

Kertomuksen alku–keskikohta–loppu-asetelma on perinteinen eikä se sisällä takaumia.

Alku: (Esseemäinen alkujohdatus, jossa esitetään mysteeri. Tämän jälkeen alkaa varsinainen tarina.) Ukko kuulee kuninkaan tiedotuksen: sanan arvaaja saa palkinnon.

Keskikohta: Ukko pohtii vain sanaa (työt jäävät tekemättä). Ukko kysyy sanaa kotieläimiltä. Ukko panee olutta (juo, tanssii, näkee unen, jossa hevonen neuvoo metsään). Metsässä Ukko kysyy sanaa kasveilta. Ukko herättää Maan Akan, jolta kuuset pyytävät sanaa Ukolle (Akka antaa Sananjalan). Lintu putoaa puusta kuoleman kielissä ja Ukko yrittää pelastaa sen (juoksee kotiin). Lintu kuolee eikä Ukko saa linnun laulun avulla virkaa kuninkaalta (Ukko palaa kotiin).

Loppu: Kuuset ja eläimet puhuvat Ukon puolesta Maan Akalle. Ukko saa palkinnoksi hyvän kuoleman. Maan Akka jättää Sananjalan lahjaksi ja muistutukseksi ihmisille.

(Vartio 1955, 45–61.)

Kehyskertomus kertoo, miten Sananjalka-niminen kasvi syntyi. Kehyksen sisällä oleva kertomus kertoo Ukosta ja sanan hakemisesta. Analysoin ensin jälkimmäistä, sitten ensimmäistä ja lopuksi näiden suhdetta eli kertomuksen kokonaiskuviota.

Sanan hakemisen kertomuksen alussa esitetään päämäärä: Ukko haluaa kuninkaanlinnaan hevosen hoitajaksi. Ongelmaksi esittäytyy sana, joka täytyy tietää päämäärän saavuttaakseen. Päämäärä luo konfliktin Ukon ja tämän vaimon välille: Ukko tavoittelee parempaa elämää (pois kodista), vaimo esittäytyy kodin ja työn maailman edustajana. Keskikohdassa Ukko etsii ratkaisua ongelmaansa eri paikoista ja samalla kehittyy Ukon ja vaimon välinen konflikti. Keskikohta sisältää ratkaisevan käänteen (puusta putoava lintu) ja kliimaksin (kuolevan linnun pelastusyritys), joka ei kuitenkaan saavuta huippukohtaansa, koska lintu ei pelastu eikä Ukko pääse kuninkaanlinnaan, jonne lintu lupasi hänet auttaa. Kliimaksiksi osoittautuva kuolema näyttäytyy kliimaksin hiipumisena: linnun kuolema on Ukon yritysten loppu. Keskikohdassa ei sisällä odotuksenmukaista oivalluksen hetkeä, jossa Ukko oivaltaisi nykyisen tilanteensa tai pelastusyrityksen merkityksen. Sen sijaan Ukko vetäytyy takaisin entiseen tilaansa ja palaa kotiin.

Linnun kuolema ja Ukon kotiin paluu ovat sulkeuman signaaleja, jotka viestivät Ukon kertomuksen lopusta, jota voidaan Susan Lohaferin termein nimittää esisulkeumaksi¹ (1994, 301–311). Ukon kertomuksen konfliktit ratkaistaan esisulkeuman jälkeisessä osassa, johon myös tunnistaminen sijoittuu. Linnut ja kasvit oivaltavat Ukon tilanteen: tämän päämäärän ja linnun pelastusyrityksen merkityksen. Ukko palaa sisäiskertomuksen esisulkeumassa alun tasapainotilaan, mutta esisulkeuman jälkeen Maan Akka ryhmittää Ukon ja vaimon tasapainotilan uudelleen: Ukko saa hyvän kuoleman ja vaimo saa saman pienen rangaistuksen kärsittyään. Konflikti ratkaistaan Ukon ja vaimon ulottumattomissa. Tämä loppu päättää sisäis- ja kehyskertomuksen.

¹ Lukemisen tapoja tutkinut Susan Lohafer (1994) käyttää käsitettä esisulkeuma (preclosure) tarkastellessaan löytyykö kertomuksista kohtia, joissa lukijat voisivat kokea kertomuksen loppuvan ennen varsinaista loppua (finaalinen sulkeuma). Sulkeuman leksikaalisia signaaleja voivat olla sopivissa tekstisegmentin kohdissa tietyt sanat (mm. ”loppu”, ”viimeinen”, ”kaikki”, ”ei mitään”, ”täten”, ”tulevaisuudessa”) tai loppua ilmentävät tapahtumat (mm. kuolema).

Aristotelisen kaavan vastaisesti Ukko ei saavuta päämääräänsä eivätkä Ukko ja vaimo ratkaise konfliktiaan, mutta kertomus asettaa nämä lopulta uudenlaiseen tasapainotilaan hahmojen toimintojen ulkopuolella. Sanan etsimisen ongelma on vahvasti lopun odotusta painottava tekijä. Oleellista on se, että kehyskertomus saavuttaa päämääränsä eli kertoo Sananjalan tarinan. Ukko on se vaikutin, joka tuo Sananjalan maailmaan. Konflikti on Maan Akan ja ihmisten maailman välinen. Ukon toiminta on se kausaalinen tekijä, jonka avulla Sananjalan aihe ratkaistaan. Muutos on tapahtunut: ennen ei ollut Sananjalkaa, nyt on.

Kehyskertomuksen ja sisäkkäisen kertomuksen jaksot ja syiden yhdistelmät limittyvät toisiinsa eikä kumpikaan selity ilman toista. Ukon kertomus on kohtalonjuoni, sillä sen ratkaisu riippuu siitä, onnistuuko vai epäonnistuuko päähenkilö saavuttamaan jotain itsensä ulkopuolella olevaa. Kehyskertomuksella ei ole juonityyppiä siinä mielessä, että sen päähenkilö on kasvi, ei henkilö¹. Henkilöhahmon inhimillisestä näkökulmasta Sananjalka näyttäytyy metaforisena hahmona, jonka viittauskohteeksi – ja siis kehyskertomuksen päähenkilöhahmoksi – voidaan tulkita kaikkitietävä kertoja, joka viestii implisiittisen tekijän maailmankuvasta tai taitelijakuvasta, tai kyseessä on metatason kertomus, jossa viittauskohteena on itse kertomus päähenkilönä. Jos päähenkilöhahmoksi tulkitaan kertomus diskurssina, kehyskertomus on kohtalonjuoni, jossa tarina etsii olemassa olevaksi tulemistaan juonikertomuksen diskurssissa.

Koska diskurssikaan ei tietenkään ole inhimillinen henkilöhahmo, on oletettavampaa, että päähenkilöhahmoksi muotoutuu kaikkitietävä kertoja metaforisesti ilmentäen implisiittisen tekijän maailmankuvaa ja taitelijakuvaa. Näin tulkittuna Ukon kertomus ja kehyskertomus ovat metaforinen juoni. Tästä näkökulmasta sanan hakeminen ja Sananjalan olemassa olevaksi tuleminen rinnastuvat tekijyyden ja taiteen tuottamisen teemaan. Näin pitkälle kurottavaa tulkintaa puoltaa se, että Maan Akka toimii Ukon kertomuksen puoli-irrallisessa lopussa ikään kuin jumalan asemassa, mikä puolestaan rinnastuu kaikkitietävän kertojan asemaan – tosin Maan Akka ei ole samalla kerronnan tasolla kuin kehyskertomuksen kertoja.

¹ On kylläkin kertomuksia, joiden päähenkilöhahmo on ei-inhimillinen, mutta useimmiten ne ovat metaforisia hahmoja.

3.2.3. Juonityypit sisäkkäin

Kompleksisen dynaamisen toiminnan episodisen jaottelun mukaan Ukko on ensimmäisessä tilassaan epätasapainon tilassa. Päämääränä on liike kohti kuninkaanlinnaa; sana on väline, jolla sinne pääsee. Päämäärä on siis kaksiportainen: ensin sana, sitten linna. Episodin toisessa kohdassa vastakkaisjuonta edustaa Ukon vaimo, joka ei kuitenkaan saa johdettua päähenkilöhahmoa pois päin varsinaisesta päämäärästään. Vastakkaisjuoni siis ilmaantuu, mutta sen osuus on vähäinen. Toisessa tulkintavaihtoehdossa päämääränä on kuninkaanlinna, mutta sen sijaan, että sanan hakeminen olisi väline, se onkin varsinaisen päämäärän vastakkaisjuoni. Tästä näkökulmasta linnun kuolema on se vaikutin, joka tuo Ukon pois sanan hakemisen toiminnasta ja liikkeeseen kohti varsinaista päämäärää, jonne Ukko suuntaakin, vaikka oli aluksi viemässä lintua kotiinsa uuninpankollle toipumaan. Prosessi ei kuitenkaan johda huippukohtaansa, koska Ukko ei saavuta päämääräänsä, vaan kliimaksia edustaa linnun kuolema, jonka kohtaloon Ukko samastaa itsensä sen enempiä oivaltamatta tilannettaan tai toimintaansa.

Sisäiskertomuksessa episodin vaihteita on viisi, jotka Friedmanin määritelmän mukaan kuvaavat kompleksista muutosta (1975, 179–180), mutta tässä tapauksessa muutosta ei tapahdu esisulkeumaan mennessä. Kun huomioidaan esisulkeuman jälkeiset tapahtumat, muutos tapahtuu: luonnon olennot johdattavat prosessin loppuun saatuaan Maan Akan vakuuttuneeksi Ukon hyvistä töistä, jolloin Ukko saa palkinnoksi hyvän kuoleman. Näin Ukon tilanteessa tapahtuu muutos yhdestä tilasta vastakkaiseen, elämästä kuolemaan. Tässä jaottelussa Ukon päämääräksi nousee hyvä kuolema, joka ei ole Ukon sanallistama päämäärä ja jollaiseksi voidaan korkeintaan tulkita pako köyhistä oloista. Ukko autetaan tähän päämäärään häneltä siitä mielipidettä kysymättä.

Kehyskertomus, Sananjalan kertomus, kattaa episodin vaiheet 3–5. Kertomuksen liike suuntautuu Sananjalan maan päälle saattamista kohti. Ukon toiminta on Sananjalan syntymisen kehittyvä prosessi ja huippukohdassa prosessi tulee valmiiksi eli Sananjalka ilmestyy. Kehyskertomuksen sisällä Ukon kertomus on se vaikutin, joka saa kehyskertomuksen liikkeeseen kohti päämääräänsä.

Ukon kertomus esisulkeumaan asti ei tyydytä esteettisten eikä moraalisten tunteiden kannalta, koska katharsis jää saavuttamatta. Ukon kertomus luo odotuksia, joihin ei vastata, kun asetettu ongelma jää ratkaisematta: ne tekijät, jotka ratkaisevat kohtalossa tapahtuvan muutoksen, vaikuttavat Ukon kertomuksessa, mutta vasta esisulkeuman jälkeisissä tapahtumissa. Tämä korostaa sitä, että kohtalojuonessa päähenkilöhahmon tiedot tai kyvyt eivät ole lopputuloksen kannalta ratkaisevia tekijöitä.

Ukon kertomus noudattaa Friedmanin pateettista ('liikuttava') kertomusjuonityyppiä, jossa sympaattinen päähenkilöhahmo kokee epäonnistumisen tai epäonnen, joka ei ole hänen syytään – juonityyppi on kärsimyskertomus (1975, 83–84). Ukko on naiivi ja kyvytön antisankari, mikä liittyy Friedman määrittelyyn, että moraalisten tunteiden katharsis perustuu siihen, miten tämän juonityypin päähenkilöhahmo kärsii epäonnistumisen luonteensa naiiviuden takia, mikä lopulta kuvastaa hahmon itsepetoksellistakin luonnetta (Friedman 1975, 84). Tässä juonityypissä käsitellään turhia yrityksiä, surua ja menetystä (ibid.) Nämä piirteet kuvastavat Ukon kertomusta, joten moraaliset tunteet tyydyttyvät. Näin käy Friedmanin mukaan etenkin silloin kun lopputulokseen on suuresti vaikuttanut luonto tai luonnonvoimat (ibid.), kuten Ukon kertomuksessa.

Kun Ukon kertomukseen lisätään esisulkeuman jälkeinen osuus, sekä esteettiset että moraaliset tunteet tyydyttyvät, mutta eri tavalla. Kertomus on edelleen kohtalojuonityyppiä, mutta sentimentaalinen juonityyppi, jossa Friedmanin mukaan sympaattista päähenkilöhahmoa uhkaa suuri epäonni, mutta hän selviää ja kokee onnellisen lopun, vaikka juonityyppiin sisältyykin kärsimystä. Hyvän lopun olennaisena vaikuttimena toimivat muut henkilöhahmot tai tekijät kuin itse päähenkilöhahmo. (Friedman 1975, 86.) Se, että hyvä lopputulos on ”hyvä” kuolema, on yllättävää sikäläkin kuin tällainen päämäärä ei ole esittäytynyt kertomuksen missään vaiheessa. Tämä viittaa siihen, että kehyskertomus mukaan lukien Sananjalka-novelli on loppujen lopuksi Friedmanin juonityypittelyssä opetuskertomus (education plot) (1975, 89), jonka tavoitteena on aiheuttaa muutos implisiittisen lukijan ajatusmaailmassa.

3.2.4. Kehyskertomus reflektoi itseään

Kronologisuus on ”Sananjalan” vallitseva piirre. Juonen tasolla kertomuksen ja tarinan tapahtumien peräkkäisyys on yhtenevää, mikä painottaa loogista etenemistä syntagmaattisella akselilla. Etenemistä vastustavaa voimaa edustaa se, että samalla kun kerronta Ukon kertomuksessa etenee, niin Ukon yritykset löytää sana epäonnistuvat toistuvasti: Ukon liike suuntautuu kodista pois päin, mutta sinne hän jatkuvasti palaa. Toistuva liike kohostaa paradigmaattisella akselilla eri yrityskertoja toisiinsa. Sisäiskertomus painottaa loppuratkaisua (löytääkö Ukko sanan), ja kliimaksin kohdalla juonellisen kilpajuoksun ja loppuratkaisun välinen jännite on sisällön tasolla kirjaimellistakin, sillä Ukko nimenomaan juoksee pelastaakseen linnun. Kertomus luo odotuksia, jotka painottavat Shaw’n luokituksen 1-tyyppiä, mutta se, että loppuratkaisu liittyy linnun kuolemaan eikä alussa päämääräksi asettuneeseen sanaan ja kuninkaanlinnaan, puolestaan painottaa novellia 2-tyypin edustajana: esisulkeumaan asti kriisin ratkeamattomuus kiinnittää huomion motiiveihin.

Leitchin jaotteluun sovellettuna (1989, 130–132) ”Sananjalan” sisäkkäiskertomus on esisulkeumaan asti löyhästi kaskumainen, mutta vahvasti kaskumainen esisulkeuman jälkeisine osuuksineen. Kehyskertomus on vahvasti epifaninen, koska koko opetuskertomuksen oivallus on suunnattu implisiittiselle lukijalle. Ukon henkilöhahmo on juonikertomuksen diskurssin funktion vanki, jonka epäonnistuneet yritykset ilmentävät diskurssin tasolla sitä, ettei juoni etene päämääräänsä, käänteen kautta kliimaksiin ja loppuratkaisuun. Kertomus viittaa vahvasti ulkopuolelleen, koska juonta ei ratkaista muodolle tyydyttävällä tavalla.

Friedman jakaa kertomukset mimeettisiin ja didaktisiin. Didaktiset jakaantuvat kolmeen kategoriaan: 1) vertaukset 2) allegoriat 3) esimerkkikertomukset (exemplum¹). (Friedman 1975, 105–106.) ”Sananjalan” piirteet sopivat parhaiten kolmanteen kategoriaan, sillä vaikka novelli sijoittuu osastoon ”Legenda” (’pyhimystarina’) – mikä

¹ Exemplum on moraalinen esimerkki; moraalisia katsomuksia valaiseva kertomus; esimerkillinen tapaus, joka tuo esiin käsiteltävän teeman konkreettisen, ytimekkään tarinan muodossa (Hosiaisuusluoma 2003, 229).

viittaisi vertaukseen tai allegoriaan – niin Ukon henkilöhahmon mimeettisen toiminnan piirteet puhuvat esimerkkikertomuksen eli exemplumin puolesta.

Didaktisen kertomustyypin (Friedman 1975, 115–116) mukaisesti Ukon kertomus esisulkeumiseen on avoimen lopun kertomus. Esisulkeuman jälkeiset tapahtumat puolestaan sisältävät sulkeutuvan lopun, mutta ratkaisu on eri kuin päähenkilöhahmon alussa toivoma. Ukko on esisulkeumaan asti dynaaminen toiminnassaan, mutta staattinen muutoksessa. Esisulkeuman jälkeen dynaamisia elementtejä hallitsevat taustaan liittyvät tekijät, luonto ja luonnon oliot, jotka näin etualaistuvat. Se, että Ukon hahmon nimi on yleisnimi ja että henkilöahmoa ei kuvata eikä hänen tekojaan selitetä hänen persoonastaan käsin, viittaa hahmon tyyppisyyteen.

Friedmanin mukaan esimerkkikertomuksessa henkilöahmo on jonkin idean tai ajatusmaailman äänitorvi, ja hänen tekojaan motivoi hyvyys tai pahuus, ei yksilöllisyys (Friedman 1975, 117). ”Sananjalassa” Ukon kohtalo on ensin ansaitsematon, koska linnun pelastaminen ei tuo sanaa, mutta sitten ansaittu, koska teoillaan hän saa hyvän kuoleman. Palkinnosta päätetään Ukon toiminta-alueen ulkopuolella. Myös se, että sanan hakeminen voidaan tulkita metaforisena päämääränä, viittaa koko kertomuksen ulkopuolelle: kun Maan Akka hyvän kuoleman lahjoituksineen viittaa vahvasti kristilliseen etiikkaan, viestii se jumalahahmona sanan hakemisen ja Sananjalan metaforisella tasolla esimerkiksi siihen, että implisiittinen tekijä taiteilijan kuvana saa sanansa ja teoksensa luojaan lahjana. Sananjalka-novellissa yhdistyvät juonellisen kertomuksen ja esimerkkikertomuksen ominaisuudet, mutta jälkimmäinen hallitsee kompositiota.

Karl-Heinz Stierle esittää, että esimerkkikertomuksen kertomustyypin narratiiviset muodot ovat peruja elämänohjeista, sananlaskuista ja moraalissäännöistä (1994, 21–22). ”Sananjalan” oivalluksen hetki on suunnattu implisiittiselle lukijalle, koska oivallus viittaa moraalissääntöön (pyyteetön teko saa palkinnon), jota kertomus itsessään ei eksplikoi. Moraalinen väittämä on kerronnan tasolla muunnettu kahtiajakautuneeksi toiminnaksi kehyskertomuksen ja sisäiskertomuksen välillä. Stierlen mukaan esimerkkikertomus noudattaa kaavaa tilanne–toimintapäätös–tulos (1994, 19). ”Sananjalan” kompositiossa tilanne–toimintapäätös–tulos on kuilu keskikohdan ja lopun eli Stierlen kaavan toimintapäätöksen ja tuloksen välillä, kun huomioidaan kertomus

esisulkeumaan asti. Tämä korostaa sitä, että päähenkilö ei toiminnoillaan saavuta haluamaansa tavoitetta, mutta hänen toimintansa vaikuttaa koko kertomukseen siten, että kertomuksen lopullinen ratkaisu, esisulkeuman käyttö ja sisäiskertomuksen suhde kehyskertomukseen nostaa hahmon ja hänen toimintansa kokonaiskuvan esille.

Esimerkkikertomuksena ”Sananjalka” nostaa esille kuvan, joka näyttää, kuinka käy, jos tavoittelee mahdottomia omilla yrityksillään. Ukon eri yritykset löytää sana virittyvät paradigmaattiselle akselille ja vertautuvat toisiinsa samalla kun syntagmaattisella akselilla sekä Ukon että kerronnan liike kohti aristotelista päämäärää pysähtyy kerta toisensa jälkeen, vaikka itse kerronta etenee. Komposition lopullisessa kuviossa nämä syntagmaattisella akselilla avautuvat paradigmaattiset rinnastukset korostavat toistuvuutta, jonka voidaan tulkita ilmentävän historian toistuvuutta, sillä Stierle toteaa, että esimerkkikertomus kertoo nimenomaan ihmisen historian toistuvuudesta ja siksi hahmon toiminnalla ja sen tuloksella on yleisinhimillistä merkitystä; näin moraalisaäntö pyrkii nousemaan ajan yläpuolelle ajattomaksi säännöksi (Stierle 1994, 24).

Samalla kun ”Sananjalan” kompositio asettaa kehyskertomuksen ja sisäiskertomuksen paradigmaattisella akselilla rinnakkain ja vastakkain, kehyskertomus temaattisella tasolla rinnastaa tieteen ja taiteen maailman. Yhdessä ne väittävät, että kertomus tietää enemmän. Vastakkain asettuvat a) propositionaalinen tieto ja b) kertomuksen muotoon muunnettu tieto. ”Sananjalassa” jälkimmäinen voittaa. Ymmärryksen kohteena ei siis ole pelkästään sananjalka tai toiminnan ja sen merkityksen suhde, vaan didaktisen juonikertomuksen komposition kokonaiskuvion viesti.

Sisäiskertomus jakautuu esisulkeuman avulla kahteen osaan, joista ensimmäiseen osaan sopii Stierlen luonnehdinta ”inconclusive situation” (1994, 24). Esisulkeuman jälkeen kertojaan rinnastuva jumalahahmo käy läpi ja arvioi päähenkilöhahmon toimintaan liittyvät merkitykset, mikä ilmentää lukijaa, joka pyrkii hahmottamaan syntagmaattisen ja paradigmaattisen kautta avautuvaa toiminnan ja merkityksien rinnastuksia. Komposition kokonaiskuviossa sisäiskertomuksen horisontaalisen ja vertikaalisen linjan yhdistelmä rinnastuu kehyskertomukseen korostuneen vertikaalisesti. Temporaalinen kuitenkin hallitsee sisäiskertomusta ja spatiaalinen kehyskertomusta. Kokonaistulkinnan kannalta olennaista on näiden yhdistelmä, jossa temporaalisuuteen liittyvän toiminnan epäonnistumisten myötä annetaan ymmärtää, että ”Sananjalan” esimerkkikertomuksessa

on kyse diakronian ja synkronian ristiriidasta ja liitosta. Diakronia kertoo ihmisen maailman päämääristä, synkronia kertoo päämäärään liittyvä toiminnan ”puolueettomasta” tulkinnasta.

Esimerkkikertomus tarvitsee sekä aikaan liittyvää historiallisuutta että ajatonta historiattomuutta, joista jälkimmäinen rinnastuu totuuteen. ”Sananjalan” komposition lopullinen kuvio viestii eettisen totuudellisuuden lisäksi myös metakertomuksesta: monitasoisena kertomuksena toimijoineen ja toiminnan tulkitsijoineen se rinnastuu kertovan tekstin hierarkkisiin tasoihin ja viestintätilanteeseen, johon ”Sananjalan” kompositio näin rinnastuu ikään kuin paradigmaattisesti.

Opetuskertomuksen ja moraalisäännön lisäksi ”Sananjalka” viestii siis implisiittisen tekijän maailmankuvasta ja taiteilijakuvasta. Näin alun yksinkertaisesta esimerkkikertomuksesta kasvaa opetuskertomus, josta kehyskertomuksen kautta edelleen kasvaa moderni kertomus puheaktina. Vaikka esimerkkikertomus näin menettää jonkin verran selkeää moraalisäännön viestiään, komposition vihjaama metataso ilmentää, että kertomus tiedostaa ja reflektoi itseään. ”Sananjalka” yhdistää kehyskertomuksen älyllisen puolen sisäiskertomuksen mielikuvitukselliseen puoleen, jotka yleisellä tasolla ovat ne kaksi osatekijää, jotka Stierlen mukaan yhdistyvät Kantin arvostelukyvyyn (discernment) käsitteessä (Stierle 1994, 29). Stierle toteaa, että Kantin mukaan arvostelukyky tarkoittaa kykyä havainnollistaa yleiseen sisältyvä yksityinen (ibid.). ”Sananjalan” komposition kokonaiskuviossa sisäkkäiskertomus havainnollistaa kehyskertomuksen yleiseen sisältyvän yksityisen, mutta metatasolla se viestii yleisestä tasosta ja arvostelukyvystä, jota Maan Akka toteuttaa sisäkkäiskertomuksessa Ukon suhteen ja kertoja kehyskertomuksessa lukijan suhteen.

3.2.5. Henkilöhahmo ei kehity – muutosta tarjotaan lukijalle

Opettavaisen kertomuksen muutos voi tapahtua kertomuksen henkilöhahmossa ja/tai suuntautua lukijaan, joka voi sen kokea tai olla kokematta, mutta ainakin se on koodattu implisiittiseen lukijaan, kuten edellä on usein todettu.

”Sananjalassa” pääpaino on sanan etsimisellä. Määritelmänomainen johdanto luo kertomukselle kehyksen. Sanan etsinnän motiivi virittää päähenkilön ympärille monta tapahtumaa, jotka korostavat toimintaa. Kertomus on kronologinen ja sen aikajänne on vähintään useampia päiviä¹. Tapahtumat sijoittuvat erillisille ajankohdille, mikä edistää kehittymisen mahdollisuutta. Kohdat 2 ja 10 ovat korostetun tilanteisia, joissa tapahtuminen on vähäistä, muissa kohdissa (1, 3–9) tapahtuminen korostuu.

Tapahtuma 1 kertoo jo muutoksen: ”Siitä hetkestä lähtien ukko ajatteli vain sanaa”. Tämä on henkilöhahmon lähtökohta kertomuksessa. Ukon vaimo, Akka, ei pidä muutosta hyvänä. Tapahtuma 2 paljastaa, että Ukko ei ole enää kiinnostunut maataloon liittyvien töiden tekemisestä. Tilanne paljastuu Akalle, joka nyt hoitaa työt. Akan näkökulmasta Ukon kehitys kulkee negatiiviseen suuntaan. Sanan etsimisen motiivin kannalta tämä ei ole ratkaiseva kehityskulku, mutta koko kertomusta, sen opetusta ja Ukon henkilöhahmoa ajatellen se on ratkaiseva.

Tapahtumasta 3 lähtien Ukon tavoitteena on löytää sana. Tapahtumissa 3–6 kerrotaan eri elämänalueista, joista Ukko sanaa etsii: kyselee kotitilan eläimiltä, unen hevoselta, metsän eläimiltä ja kasveilta. Liike suuntautuu ensin lähelle, sitten henkilöhahmon sisäiseen maailmaan, jonka jälkeen liike suuntautuu kauas. Tapahtumissa 3–6 Ukon hahmo ei koe muutosta, sillä alun pohdinnan jälkeen Ukolle tulee välähdyksenomaisesti mieleen kysyä sanaa kotieläimiltä. Kun tämä metodi ei tuota vastausta, Ukko juo itsensä humalaan, ”jos sana tulisi [--] lämmenneen veren tietä” (Vartio 1955, 48). Sitä ei kerrota, mistä Ukko näin päättelee.

Tapahtumassa 4 Ukko saa auttajan: Ukko näkee unta, että hänen menneenä talvena kuollut hevosensa neuvoo häntä menemään metsään. Auttajan voi tulkita joko ulkopuoliseksi hahmoksi tai alitajunnan ääneksi. Alitajunnan ääni merkitsisi asteittaista muutosta (aikaisempaa enemmän kosketuksissa sisäisen maailmansa kanssa), sillä se auttaa Ukkoa eteenpäin. Tapahtuma 5 paljastaa, että Ukon tietoinen minä ei ole muuttunut alkutilanteesta, sillä hän yhä penkoo metsää entiseen tapaan ristiin rastiin kysellen sanaa kasveilta. Tässä kertomuksen vaiheessa painottuu etäisyys kodista: Ukko

¹ Ensimmäisenä päivänä pohtii sanaa, seuraavana kyselee kotieläimiltä; unen nähtyään koluaa seuraavana päivänä metsiä ”Lähti toisena, lähti kolmantena, lähti monena päivänä”, jonka jälkeen tulee jo viimeinen päivä (Vartio 1955, 45–51).

vaeltaa yhä kauemmas, mutta hänen keinonsa ja kykynsä pysyvät muuttumattomina: ”Ukko huuteli rotkoihin, mutta kaiku vain vastasi” (Vartio 1955, 52).

Tapahtumassa 6 Ukko suuttuu: hän huutaa ja polkee maata. Hän on kuin lapsi, joka ei löydä ratkaisua ongelmaan. Tämän jälkeen Ukon henkilöhahmo on taka-alalla, kun muut hahmot toimivat: herännyt Maan Akka ja puut kiistelevät, pitäisikö Ukolle antaa sana. Ukko saa sananpuolikkaan, sillä Maan Akka työntää maasta Sananjalan. Ukko ei ymmärrä Sananjalkaa. Tapahtuma 7 on kertomuksen käännekohta. Kuoleman kielissä kamppaileva lintu putoaa maahan ja saa Ukon unohtamaan omat pyyteensä. Ukko yrittää pelastaa linnun. Tapahtumassa 7 Ukon henkilöhahmo ei koe muutosta, sillä Ukko ei yhdistä tekoaan sanaan tai virkaan kuninkaan linnassa; Ukko auttaa lintua pyyteettä, mutta hän ei koe oivalluksen hetkeä. Tapahtumassa 8 lintu lupaa laulullaan hankkia Ukolle viran, mutta lintu kuolee, ja Ukko hautaa linnun ja toiveensa virasta. Tapahtumissa 9–10 muut hahmot toimivat: Ukko saa kuitenkin osakseen hyvän kuoleman ja kuoleman jälkeisen elämän.

Vaikka kertomuksen aikajänne ja tapahtumien määrä antavat tilaisuuden Ukon henkilöhahmon muutokselle ja jopa kehittymiselle, niin muutostakaan ei tapahdu kuin lähtökohdan, eli kodin, näkökulmasta: muutos on negatiivinen, sillä koti ja työt jäävät hoitamatta. Henkilöahmon tavoitteena on palkinto, mutta se vaatii tekoa, johon Ukolla ei ole kykyjä ja joita hän ei omaksu tapahtumien kulussa. Palkinnon Ukko kuitenkin saa: se ei vaadi muutosta tai kehitystä, vaan Ukon suorittaman pyyteettömän teon. Pyyteettömyys oli siis jo luonteessa ollut ominaisuus. Ukko saa palkintonsa niiden ominaisuuksien takia, jotka hän jo omasi, ei siksi, että hän teki kaikkensa löytääkseen sanan: liike kauas on ollut turha, vastaus oli lähellä, mutta piilossa. Kerronta ei paljasta, ymmärtääkö Ukko palkinnon ja tekonsa välisen kausaalisen suhteen, sillä lopputapahtumat tapahtuvat Ukon henkilöhahmon ulottumattomissa.

Kertomus ei keskity kuvaamaan henkilöahmon muutosta tai kehitystä, vaan päinvastoin kuvaa muuttumisen ja kehittymisen toissijaisuutta ja oman luonteen ja minuuden paljastumista. Tosin Ukon hyvä luonne tulee esille, muttei siten, että tämä sen itse oivaltaisi. Asetelmaa voidaan tarkastella myös siitä näkökulmasta, millä tavalla kerronta antaa tietoa Ukon henkilöahmosta ja häneen liittyvistä tekijöistä (nuoli merkitsee johtopäätöstä):

- 1) Sanan arvaaja saa paikan komeimman juoksijan harjaajana. Mökki on pieni ja surkea. Yksi laiha lehmä. Akka lypsää.
 - Ukko on köyhä maalainen ja naimisissa (ei lapsia); haluaa pois vallitsevista oloista.
- 2) Ukko ajattelee vain sanaa; ei tee kotitöitä.
 - taipuvainen unelmoimaan ja laiskotteluun
- 3) Syöttää ja haastattelee kukkoa; haastattelee muitakin pihan eläimiä.
 - uskoo, että eläimet voivat puhua (personifointi)
- 4) Ukko panee olutta ja on ruuatta, kun Akka syö, koska tekee työtkin. Ukko juo ja laulaa yksin ja muistelee hyvää nuoruuttaan. Hevonen neuvoo unessa metsään.
 - Ukon ja Akan välillä juopa
 - Ukko valmis näkemään nälkää unelmansa saavuttaakseen
 - Päihteet saavat unohtamaan nykyisen elämäntilanteen (auttavat myös sanan etsinnässä)
 - Ukko uskoo unien (alitajunnan) voimaan
- 5) Puhuu kasveille, katsoo niitä ”silmiin”: haastattelee vilukkoja ja suokukkia. Huutelee maan onkaloihin noidille.
 - personifioi luontoa; etsii eläimistä kumppaneita
 - uskoo noitiin, yliluonnolliseen
- 6) Huutaa kuusen juureen maan rakoon ja vaatii sanaa. Sananjalka työntyy esille. Ukko ei sitä ymmärrä.
 - uskoo, että maan sisällä on joku voima, joka pitelee sanaa
 - on yritteliäs, mutta ei erityisen älykäs
- 7) Pelastaa lintua; unohtaa sanan vaikka on viimeinen päivä sitä arvata.
 - luonteeltaan pyyteetön, eläinrakas, epäitsekäs
- 8) Lintu kuolee, koska Ukko ei vie lintua uuninpankollle, vaan kuninkaan linnan portille (lintu kun oli luvannut laulaa Ukolle viran).
 - itsekkyyks vie voiton, kun Ukko ajattelee unelmaansa
 - kuitenkin valmis uhraamaan muut oman edun takia.

Kertoja antaa Ukon henkilöhaahmoon liittyvän perusinformaation jo alussa: Ukko-niminen henkilöhaahmo on olemassa, hän on inhimillinen. Henkilöhaahmon ammattia tai asemaa yhteisössä ei yksilöidä, mutta on ilmeistä, että hän on maalainen, ehkä maa- ja karjatilallinen. Ulkonäön ominaisuuksista ei kerrota. Huomattavaa on myös se, että Ukon biologiset tarpeet, esimerkiksi välttämättömät ruumiintoiminnot tai niiden ylläpitämiseen tarvittavat elementit (ruoka ja syöminen), eivät ole juurikaan esillä, mikä korostaa henkilöhaahmon tekstuaalisuutta.

”Tarina alkaa siitä, kun Ukko kuuli kuninkaan tiedotuksen” (Vartio 1955, 45). Uusi tilanne antaa henkilöhaahmolle mahdollisuuden uuteen identiteettiin uudessa sosiaalisessa kontekstissa, mutta henkilöhaahmosta alussa annetut tiedot pysyvät

johdonmukaisia ja muuttumattomia kautta kertomuksen. Halu identiteetin muutokseen motivoi liikkeeseen, antaa mahdollisuuden: toive paremmasta ammatista lupaa, että identiteetti ja elämäntilanne on muutettavissa. Hahmo ei kuitenkaan kehity muutoksen edellyttämälle tasolle, vaan vaipuu takaisin lähtötasolle.

Kertoja ei alun jälkeen suoraan luonnehdi Ukon henkilöahmoa, mutta hahmon luonteesta saadaan tietoja ja vihjeitä vähitellen tapahtumien kuluessa. Kerronta painottaa epäsuoraa luonnehdintaa eli sitä, että henkilöahmon luonne on pääteltävissä henkilön puheesta ja toiminnasta (epäsuora luonnehdinta: Kinnunen 1985, 215). Tapahtumat 1–2 korostavat erontekoa arkisesta sosiaalisesta kontekstista: sanan pohdinta toimii sekä symbolina että välineenä Ukon vapauden kaipuulle. Sen sijaan, että Ukko kääntyisi etsimään sanaa itsestään, sisältään, hän suuntaan ulospäin toiminnan maailmaan. Tapahtumissa 3–6 kertomuksen struktuurilla ei ole yhtä selkeää keskusta, vaan henkilöahmo liikkuu sinne ja tänne johtomotiivin jouduttamana etsien kätkeytyä sanaa luonnosta, jonka personifiointi vihjaa päähenkilöahmon uskovan luonnosta tai luonnonolentoista löytyviin minuuksiin ja identiteetteihin, inhimillisiin toimijoihin. Ukko liikkuu luonnossa ja eläinten joukossa toimijana, ei kokijana: kukaan tai mikään ei vastaa Ukolle, mutta eläimet ja kasvit puhuvat keskenään. Ukko ei pysty tunkeutumaan luonnon yhteisöön, vaikka realismin vastaisesti Ukko ei vain tiedosta ja havaitse luonnon todellisuutta objektina, vaan pyrkii saamaan luonnon havaitsemaan hänet toimijana ja tiedostamaan hänen pyyntönsä ja tavoitteensa. Ukon henkilöahmo ei muutu eikä kehity, koska hän ei pääse vuorovaikutukseen luonnon kanssa ja koska hän hylkii ihmisten yhteisöä vastauksen ja kontaktin lähteenä.

Vuorovaikutus luonnon kanssa vaatisi muutoksen päähenkilöahmon ominaisuuksissa: inhimillisestä ei-inhimillinen. Hetkittäisen muutoksen hahmo kokee humalajakson jälkeen yöllä unessa, jolloin hevonen neuvoo häntä. Neuvo on ilmoituksen luonteinen eikä vaikuta henkilöahmoon pysyvästi, joko kykyihin tai ymmärrykseen. Tämä korostaa Ukkoa perinteisenä henkilöahmona, sellaisena joka, kuten Helene Cixous luonnehtii, viittaa henkilöahmoon tukahdutettuna ja tiukasti rajattuna subjektina, jolla ei normaalisti ole kosketusta alitajuntaan (ks. Cixous 1974, 389), mikä ”Sananjalan” kertomuksessa ja henkilöahmon tasolla korostaa henkilöahmon horisontaalista (ulkokohtaista), ei vertikaalista (sisäistä) liikettä.

Ukon henkilöhaahmon rakentamisessa korostuu muuttumattomuus. Haahmon kuvauksessa painottuvat inhimilliselle olennolle välttämättömät piirteet, jotka yhdistettynä ylikuonnollisiin kykyihin (puuu linnun kanssa) tekevät henkilöhaahmon realistisuudesta illuusion. Johtomotiivi tekee haahmosta kahtiajakautuneen rakenteen (Ukko sanan etsijänä / Ukko sanan etsinnän motiivin ulkopuolella, linnun pelastajana), mutta kumpikaan ei koe muutosta tai kehitystä. Syynä muuttumattomuuteen ja kehittymättömyyteen on se, etteivät Ukon haahmon kaksi eri osa-alueeta kohtaa eikä Ukko koe oivalluksen hetkeä. Kerronta painottaa eri ajankohdille jakautuvaa toimintaa ja tapahtumia, mikä on omiaan kehitykselle, mutta kerronta ei ”tutki” toimintaa eikä henkilöhaahmoa, vaan tuo esille yhden ratkaisevan esimerkin haahmon luonteesta, jossa toiminta ottaa henkilöhaahmon haltuunsa. Päähenkilöhaahmo ei saavuta tavoittelemansa uutta identiteettiä kuninkaanlinnassa, vaan kertomuksen käännekohta ilmentää henkilöhaahmon luonteen minuuteen kytkeytynyttä puolta, pyyteettömyyttä ja hyvyttä. Käännekohtassa kokija ja toimija yhdistyvät, mutta tästä huolimatta Ukko ei oivalla tekonsa laatua, hän vain toimii.

Paikanvaihdosten keskus- ja paluupaikkana toimiva koti ei korosta kehitystä varsinkaan, kun muissakaan olosuhdetekijöissä ei tapahdu muutosta lukuun ottamatta negatiivisen kehityksen vaikutuksia (Ukko aviomiehenä). Henkilöhaahmo kiteytyy käännekohtan tapahtumassa, joka paljastaa, että kerronnan tavoite ei ole kehittyminen, vaan luonteen paljastumisen hetki. Tämän suhteen ”Sananjalka” vertautuu J. Kuipersin esittelemään saksalaistyyppiseen lyhyen kertomuksen novellityyppiin, kurzgeschichten, jossa ajan, tapahtumien ja henkilöhaahmon kehittymisen osuus ovat vähäistä, kerronta kuvaa yleispätevää (Kuipers 1970, 117–118). Kuipersin mielestä kurzgeschichte edustaa ajatonta aikaa (ibid.), ja tämä kuvaus luonnehtii ”Sananjalkaakin”. Aika ja paikka eivät ole ”Sananjalassa” paljonkaan vuorovaikutuksessa toistensa kanssa: paikan osuus on ratkaisevampi tekijä kuin ajan osuus, mikä osaltaan lisää paikan metaforisuutta ja yleispätevyyttä. Paikan muuttumattomuus johtaa henkilöhaahmojen muuttumattomuuteen. Kuipers toteaa edelleen, että kurzgeschichtessä tapahtuma kuvaa ihmisluonnetta yleisellä tasolla (ibid.). ”Sananjalassa” ajallisesti lähes muuttumattomaan paikkaan yhdistetty pelkistetyn haahmon luonteen paljastus antaa vaikutelman yleispätevästä luonteenkuvauksesta.

”Sananjalassa” ratkaisevaa on novellin rakenteeseen kuuluva oivalluksen hetken suuntautuminen toisaalle kuin päähenkilöhahmon kokemaksi. Ukon kohtalon muutos on muiden käsissä: varsinaisen oivalluksen hetken kokevat luonnon olennot ja Maan Akka. Kuipers huomauttaa, että kurzgeschichten rakenteessa ratkaisevaa on muun muassa lopetuksen avonaisuus (1970, 120). ”Sananjalassa” Ukon luonteen paljastumisen hetken ja ratkaisun siirtäminen esisulkeuman jälkeisiin tapahtumiin luo Ukon toiminnalle avoimen ”lopun”, joka osaltaan estää henkilöhahmon muutoksen. Kuten komposition analyysissä todettiin, tällä rakenteellisella tavalla oivalluksen hetki koodautuu implisiittiseen lukijaan ja sen lisäksi se suuntautuu myös lukijalle, joka opetuskertomuksen puitteissa voi itse oivaltaa jotain ja kokea muutoksen maailmankuvassaan tai luonteessaan. Kertomushan viittaa ihmisluonteen epäitsekkyuden hyveeseen ja antaa rakenteellaan ymmärtää, että epäitsekkyys kuuluu minuuteen, ihmisen psykologiseen essenssiin: epäitsekkyys on ikään kuin pysyvää, vaikkakin se ajoittain saattaa olla kätkeytyä. ”Sananjalan” päähenkilöhahmo on tyyppi, joka ei koe muutosta, koska tämä tyyppi on epäitsekkyuden idean kuvastaja ja havainnollistaja, tekninen apuväline opetuskertomuksen juonen toteuttamiselle, jossa oivalluksen kautta tapahtuva muutos sijoittuu päähenkilöhahmon toiminnan arvioitsemisen yhteyteen. Arvioitsemisen suorittavat muut hahmot kuin päähenkilöhahmo itse.

3.3. Koko novelli kuva-arvoituksena

Unet-osaston lyhyimmät novellit (”Ruusu”, ”Haudat”, ”Linnut”, ”Etana”) ja proosarunojen lyhyet uninovellit (”Vyyhdet”, ”Maan alla”, ”Tornissa”, ”Abandonnee”) ovat samantyyppisiä muodoltaan. Ne ovat yhdistelmä kerrontaa ja kuvausta. Novellit ovat hyvin lyhyitä ja sisältävät vain yhden keskeisen tilanteen (”Abandonneessa” on yhden tilanteen kaksi muunnelmaa). Seuraavaksi tarkastelen näistä hyvin lyhyistä uninovelleista ”Ruusua” esimerkkinä kategorian komposition elementeistä.

Ruusuu-novelli on erittäin lyhyt, sivun parin mittainen, jonka vuoksi se luokitellaan mieluummin proosarunoksi kuin novelliksi (Juntunen 1981, 3), mutta käsittelen sitä tässä myös novellityyppisenä kertomuksena. Kertomus koostuu yhdestä kohtauksesta: huoneessa on kolme naista kolmionmuotoisessa asetelmassa. Kaksi istuu, yksi seisoo.

Seisova piirtää liidulla taululle ruusun: se on viesti toiselle, sokealle naiselle. Näkevä nainen kysyy, miksi ruusulla on vain terälehdet. Piirtäjä vastaa, että sokea nainen kyllä ymmärtää, kun aikansa sitä miettii. (Vartio 1955, 69–70.) Tämä kertomusparafraasi voidaan jakaa kolmeen osaan:

- 1) Kuin avaruudessa rajatussa huoneessa on kolme naista. Kaksi istuu ja yksi seisoo.
- 2) Seisova nainen piirtää taululle ruusun, jossa on vain terälehdet.
- 3) Piirtäjä kertoo kuvaan sisältyvästä viestistä.

Ainoastaan kohta 2 sisältää toimintaa, joten se on nimettävissä alkeelliseksi tapahtumaksi. Se myös aiheuttaa havaittavan muutoksen huoneessa, kun tyhjälle taululle ilmestyy piirros. Kohta 1 on alkutilanne ja koostuu kuvailevasta tauosta, jossa tekstisegmentti vastaa tarinan kerronnan nollapistettä. Kohta 3 on myös alkeellinen tapahtuma, kohta, jossa tarinan ja tekstin kesto ovat perinteisen näkemyksen mukaan identtiset, eli rauhallisestikin lukien noin 15–20 sekuntia. Dialogissa kertoja ei näy edes johtolauseissa. Nämä tekijät kuvaavat sitä, kuinka lyhyt on kertomuksen, tarinan ja tekstin aika (eli kesto) tässä novellissa.

”Ruusussa” ei ole edellä käsitellyssä Aristoteleen jaottelun mielessä alkua, keskikohtaa ja loppua, vaan siinä on vain yksi keskeinen tilanne, joka sisältää kuvailua ja yhden kohtauksen. Alku ja loppu tarkoittavat siinä mielessä alkua ja loppua, että ne edes jotenkin voidaan erottaa kertomuksessa omiksi lohkoikseen ongelman esittelynä, kehittelynä ja ratkaisuna, sillä jokaisella fiktiivisellä kirjoituksella on jonkinlainen alkunsa ja loppunsa vaikkapa jo siten, että alku on ensimmäinen sana tai kirjain paperilla ja lopussa sanat loppuvat.

”Ruusu” ei sisällä juonellisen kertomuksen selkeää prosessia, jossa alun epätasapainon elementti saavuttaa lopussa uuden tasapainon. Kertomuksen alussa vallitsee sekä tasapainon että epätasapainon tila: tasapainossa ovat avaruus ja naiset kolmion muodossa hiljaa paikoillaan, epätasapainossa on itse huone, joka on kallellaan. Keskikohdassa seisova nainen piirtää taululle suuren ruusun, joka muuttuu elävän näköiseksi. Kahdesta muusta naisesta toinen tarkkailee piirtäjää. Lopussa piirtäjä sanoo, että ruusu on viesti kolmannelle naiselle: se on viesti mieheltä.

Naiset ovat tasapainon tilassa. Näiden ryhmittäminen on yhtä aikaa vastakohta-asetelma (piirtäjä vs. istujat) ja ei ole vastakohta-asetelma (kaikki ovat naisia, yhdessä he muodostavat kolmion¹). Seisova nainen rikkoo alun tilan ja aiheuttaa hämmennyksen piirroksellaan: näkevä nainen näkee ruusun, mutta piirtäjä kertoo, ettei viesti olekaan näkevälle, vaan sokealle naiselle. Näin kuvan ensisijaisesta vastaanottajasta (näkijä) tulee viestin toissijainen kohde, ja aluksi kuvallisuuden suhteen toissijaisesta vastaanottajasta (sokea) tulee viestin suhteen ensisijainen kohde. Uudelleenryhmittäminen on lopussa jollain tasolla tapahtunut. Ongelmaksi muodostuu viesti, joka jää avoimeksi, ja itse tilanne, koska alun ryhmittämisen tilasta ei varsinaisesti voida sanoa muuta kuin, että naiset ovat hiljaa huoneessa, eli heidän suhteitaan ei selvennä kuin vasta lopussa. Alun ja lopun eroa on vaikea määritellä, sillä kertomus näyttää kattavan vain yhden tilanteen, joka kokonaisuudessaan on ongelmallinen ja ongelma. Konfliktina näyttää olevan viesti, jonka näkee se, jolle viestiä ei ole tarkoitettu, ja jonka pitäisi ratkaista se, joka ei sitä näe. Sokean naisen ratkaisu ei käy kerronnasta ilmi.

Syy-seuraussuhteilla vaikuttaa olevan jotain tekemistä tämän hyvin lyhyen kertomuksen kanssa, mutta juonen käsitteet käänteestä, kliimaksista, lopun odotuksesta ja episodin vaiheet vastakkaisjuonineen eivät vaikuta komposition suhteen valaiseviltä, vaikka ne antavat jotain tukea, ainakin siis perinteisten elementtien puuttuminen. Kertomuksessa tapahtuu muutos siinä mielessä, että taululle ilmestyy piirros, jota ei siinä ollut aikaisemmin, ja jollain tavalla naiset ryhmittäytyvät joko ensi kertaa tai uudelleen. Sen sijaan, että alku esittäisi arvoituksen tai dilemman, sen esittelee loppu. Lisäksi vasta loppu esittää varman vastakohta-asetelman: viestin saaja vs. viestin näkijä. Tähän sisältyy ongelma. Perinteisen juoninovellin näkökulmasta vasta tässä vaiheessa henkilöt ovat ensimmäisessä tilassaan.

3.3.1. Komposition kuvio viestii subjektiudesta

”Ruusua” voidaan nimittää proosarunoksi, mikä, kuten Shaw kuvallisuuden vaikutusta novelleissa tarkastellessaan toteaa, muistuttaa modernin novellin yhteyksistä lyyrisen

¹ Kolmio rikkomattomana muotona. Luku kolme pyhänä lukuna. (Anttila 1979; Juntunen 1981.)

runouden muotokeinoihin (Shaw 1983, vii). Onko ”Ruusu” liian lyhyt novelliksi? Ehkä, mutta se täyttää minimaalisen kertomuksen mitat. Gerald Prince luokittelee minimaalisen kertomuksen sellaiseksi, jossa vähintään kahden elementin välillä on ajallinen ero: ”John söi ja Mary söi” on väittämä, mutta ”John söi ja Mary söi, sen jälkeen Bill söi” on narraatio, sillä se sisältää ajallisen eron kahden eri elementin välillä (Prince 1982, 64). ”Ruusu” täyttää nämä ehdot: naiset istuvat huoneessa, sitten yksi piirtää taululle, sen jälkeen puhutaan.

”Ruusua” näyttää muotona luonnehtivan se, että siitä puuttuu tavanomaisen kertomuksen ja juonen elementtejä, joista osaan viitattiin jo edellä. Mitä on puuttuvien elementtien tilalla? Suzanne C. Fergusonin mukaan juonen tavanomaiset elementit voidaan korvata kahdella eri metodilla: 1) elliptisellä juonella – tavanomaiset elementit on yksinkertaisesti jätetty pois eikä tilalla ole mitään 2) metaforisella juonella – puuttuvat elementit on korvattu odottamattomilla tai ristiriitaisilla tekijöillä tai tapahtumilla (unexpected or dissonant existents or events), jotka kerronnan tasolla ilmenevät usein kuvina, metaforina (1994, 221).

”Ruusun” keskiössä vaikuttaa piirros ruususta. Se on metafora, johon henkilöhaamot ovat tietyssä suhteessa, ja se on metaforinen juoni, koska se korvaa ongelman, käänteen, kliimaksin, oivalluksen ja loppuratkaisun. ”Ruusun” keskeisen metaforan luonteeseen kuuluu myös se, että sen tulkinta – rinnastuksien havaitseminen ja niiden merkityksen oivallus – siirtyy vastaanottajalle. ”Ruusussa” kertomuksen loppu on avoin, sillä oivalluksen hetki ja komposition kuvion tulkinta on suunnattu implisiittiselle lukijalle.

Myös May’n mukaan metaforinen juoni toimii kerronnan mallintajana siten, että metaforinen juoni keskittää huomion kertomuksessa esiintyvien eri tekijöiden välille, niiden yhtäläisyyksiin ja eroihin – näin metafora kuvana kerronnassakin kerää ympärilleen keskinäisten suhteiden verkoston (May 1989, 63). ”Ruusun” keskinäisten suhteiden verkostoa luovan rakenteen keskiössä vaikuttava keskeinen objekti, ruusu-metafora, sijaitsee taulun kehyksen sisällä samalla tavalla kuin naiset ja taulu ovat huoneen kehyksen sisällä. Huoneen ulkopuolinen tila on tyhjä, musta avaruus, taulun sisäpuolinen tila on ennen piirtämistä tyhjä, musta pinta. Henkilöhaamoihin liittyvät tieto liittyy heidän muodostamaansa kuvioon (kolmio) ja heidän paikkoihinsa (kolmion

kulmat) ja keskinäisiin suhteisiin (seisova–istuvat, lähettäjä–vastaanottaja, näkevät–sokea jne.); myös värit korostuvat.

”Ruusussa” eri tekijöiden keskinäiset suhteet siis työntyvät etualalle eikä hahmojen välillä ei ole konfliktia perinteisen juonen tapaan, vaan he ovat tilanteen seuraajia: kerronta ei raportoi henkilöhahmojen kokemuksia, vaan pelkästään kuvaa tilannetta. ”Ruusun” tapahtumat eivät muuta käsityksiämme henkilöhahmoista kohtalossa, henkilöhahmossa tai ajatusmaailmassa tapahtuvana muutoksena. Henkilöiden välillä ja toiminnoissa on vähän, jos lainkaan, perinteisen juonikerronnan kausaalisuutta tai motiiveja: John Gerlachia mukaillen he eivät ole hahmoja, joihin vaikuttaa aika, vaan he heijastavat jotakin ideaa (ks. Gerlach 1989, 80–84). Syntagmaattisella akselilla peräkkäisesti tilannetta avaava kerronta kulkee ”Ruusussa” nopeasti ajan ja tilan läpi kohti päämääräänsä eli loppua, ja paradigmaattisella akselilla rinnastuksia luova staattinen metafora valtaa komposition kuvion. Tässä metafora mallintavana rakenteena on se totalisoiva elementti, joka aristotelisessä kaavassa edustaa alun, keskikohdan ja lopun synteesiä.

Komposition kuviossa metaforisten rinnastusten sarja ilmentää kokonaisuuden spatiaalisuutta eli tila-ulottuvuutta temporaalisen ulottuvuuden sijaan. Jo ”Ruusun” alussa spatiaalista korostaa selkeärajainen kehys, joka rajaa tilan ja tilanteen. Komposition kuvion luovat tarkasti rajatut muodot: huoneen ja taulun kehykset, kolmio, viivat, värit, asetelmallisuus. Sekä ”Ruusun” asetelma että sen komposition kuvio muistuttaa maalausta ja sitä tapaa, jolla havaitsemme maalauksia.

Gothold Lessingin (Hunter Brown 1982, 38; Lessing 1874, 98–99, 104–106) mukaan visuaalinen ja verbaalinen teos voivat muistuttaa toisiaan paljonkin, kun verbaalinen teos on sellainen, että lukija kykenee ottamaan sen haltuunsa kokonaisuudessaan nopeasti. Suzanne Hunter Brown (1982, 25–44) artikkelista voidaan johtaa väite, että proosatekstissä nimenomaan lyhyys on spatiaalisesti painottuneen konfiguraatiivisen tulkinnan ehto.

”Ruusu” täyttää nämä lyhyiden ehdot. Kun perinteisen juonen elementit eivät selvennä ”Ruusun” tarkoitusta, lukija kääntyy lyyristen elementtien puoleen. Se seikka, että ”Ruusussa” temporaalisuus vetäytyy taustalle, liittyy Hunter Brownin väitteeseen, että

atemporaalisuus kohostaa suhteiden verkostoa ja sen yksityiskohtia, sillä lyhyys lisää niiden tarkkaa havaitsemista ja muistamista (Hunter Brown 1982, 37). Koska ”Ruusu” on hyvin lyhyt teksti, se on sekä kokonaisuutena että yksityiskohtina lukemisen jälkeen suhteellisen tarkasti lukijan muistin hallussa, ja näin sen osia voidaan tarkastella, niin kuin maalauksen osia tarkastellaan osien suhteiden atemporaalisena, spatiaalisena kokonaisuutena. Maalaukselliseen tulkintaan vaikuttaa kerronnassa myös se, että kertojan asema on tapahtumista irrottautunut¹ ja se että henkilöhahmot käyttäytyvät, kuten May metaforista juonta luonnehtiessaan toteaa, metaforan osina eivätkä ”ikään kuin” oikeat henkilöt, mikä korostaa henkilöhahmojen esteettistä motivointia (May 1989, 64–65). Hunter Brown toteaa, että spatiaalisuutta painottava konfiguraatiivinen malli on korostuneen keskihakuinen, kun perinteinen juoni korostaa keskipakoista mallia (Hunter Brown 1989, 246). ”Ruusu” on voimakkaasti keskihakuinen.

Mitä ”Ruusun” komposition kuvio yrittää viestiä? Ainakin sitä, etteivät sen henkilöhahmot ole yksilöitä, heillä ei ensisijaisesti ole psykologista motivointia, vaan esteettinen motivointi. Toisaalta metaforan lyyriseen tasoon yhdistyy henkilöhahmojen toimintojen realistinen motivointi, mikä voidaan tulkita siten, että hahmot ovat ekstradiegeettisen kertojan tapa tutkia omaa subjektiuttaan, joka kerronnan viestintätilanteen tasolla heijastelee implisiittisen tekijän subjektiutta. Metafora ja metaforinen juoni eivät ole ”Ruusussa” vain diskurssin ornamentteja, vaan vahvan symboliutensa takia ne tarjoavat tietoa subjektin konfliktista, sillä kuten Paul Ricoeur symbolin olemusta analysoidessaan toteaa, symbolina metaforan juuret ovat psyykkisissä prosesseissa, elämässä; tämän vuoksi se tukeutuu realistisiin piirteisiin (ks. Ricoeur 2000, 107). ”Ruusun” realistiset piirteet tosin rajoittuvat muutamaani perustason realistisiin piirteisiin: huoneen olemukseen, liitutauluun ja käytyyn keskusteluun.

Henkilöhahmoilla on metaforisuutensa ja symboliutensa takia siis dualistinen merkitys. Nämä epäonnistuvat viestinnässä juonikertomuksen tasolla (eivät oivalla viestiä), mutta kertomus onnistuu viestinnässä diskurssin tasolla, koska metaforisen juonen kertomus viestii komposition kuviollaan psyykkisestä konfliktista. Symbolin tasolla

¹ Kertoja-todistaja näkee yhdestä näkökulmasta (suoraan edestä), ei hallitse kerrontaa (Hesse 1989, 103). Tästä myös Uspenskij 1991, 200. Tämä rinnastuu narratologian ekstradiegeettiseen kertojaan.

kompositiossa spatiaalinen hallitsee suksessiivista, koska – kuten Jonathan Culler argumentoi diskursiivisten voimien puolesta tarinan muokkaajana eikä tarinaa diskurssin muokkaajana (1981, 175) – tässä psyykkiset diskurssit ovat ainakin osittain mallintaneet tarinan kertomukseksi omien periaatteidensa mukaisesti¹. ”Ruusussa” komposition kuvioon liittyvä oivallus, joka on hierofaninen² (‘salaisuuden paljastava’), suuntautuu implisiittiselle lukijalle.

3.3.2. Kehitystä ei tapahdu – novelli kokonaisuudessaan yksi tilanne

Kategoriaan kuuluvat Unet-osaston novellit ”Vatikaania” lukuun ja kaikki *Runojen ja proosarunojen* novellit. Sirkka-Liisa Särkilähti luonnehtii novelleja surrealistisiksi kertomuksiksi tai sanallistetuiksi tauluiksi (Särkilähti 1973, 170). Kertomuksina ne koostuvat yhdestä (pää)tilanteesta (”Maan ja veden välillä” kuvaa yhden tilanteen kolme muunnelmaa), jonka pääpiirteenä on kuvaileva tauko: hajanaiset toiminnan jaksot / kohtaukset painottavat nekin metaforista tulkintaa. Kerronta ja tarina ilmentävät vähäistä tai minimaalista aikaa, joten kehityksen näkökulma ei ole vallitseva. Vartion tuotannon kausien näkökulmasta nämä novellit edustavat sitä aiheistollista ja rakenteellista siirtymää kansatieteestä psykologiaan ja psykologian ja kuvataiteellisen hahmotuksen yhdistymistä, josta Pekka Tarkkakin kirjoittaa suomalaisen novellin vaiheita luonnehtiessaan (Tarkka 1970, 88). Unet-osaston esimerkkinä henkilöihahmon kehittämisestä tarkastelen satunnaisotoksena novellia ”Ruusu”.

”Ruusussa” ei esiinny päähenkilöhahmoa, johon muutos tai kehitys olisi yksilöitävissä. Henkilöhahmoja on neljä (kolme naista, yksi mies): naiset ovat kuvauksen kohteena, mies vain viittauksena. Kuten jo edellä todettiin, kertomus kuvaa yhden tilanteen: Kolme naista on huoneessa. Kaksi istuu, yksi seisoo; he muodostavat kuvitteellisen kolmion. Ulkopuolinen kertoja kuvailee naisia ja huonetta, sitten seisova nainen piirtää liitutaululle ruusun, sanoo näkeväille naiselle, että viesti on valmis (viestin on lähettänyt mies) ja että näkevän on kerrottava viesti sokealle naiselle. Näkevä kysyy, miksi

¹ Kysymys tarinan tai diskurssin ensisijaisuudesta on hyvin ongelmallinen enkä tässä ota siihen lopullista kantaa. Näkemykseni kallistuu tässä vaiheessa niiden yhteisvaikutukseen.

² Hierofanisesta oivalluksesta ks. May 1989, 65.

ruusussa ei ole keskustaa ja piirtäjä vastaa, että sokea kyllä ymmärtää, kun aikansa sitä miettii. Tämä kertomusparafraasi jaettiin edellä kolmen osaan:

- 1) Kuin avaruudessa rajatussa huoneessa on kolme naista. Kaksi istuu ja yksi seisoo.
- 2) Seisova nainen piirtää taululle ruusun, jossa on vain terälehdet.
- 3) Piirtäjä kertoo kuvaan sisältyvästä viestistä.

Kohdassa 1 henkilöahmoista saatava informaatio rajoittuu olemassaolon ja inhimillisyyden ilmoittamiseen. Kohdassa 2 inhimillisyys saa seisovan naisen osalta vahvistusta, sillä käy ilmi, että hän osaa piirtää. Toisen istujan biologisissa ominaisuuksissa paljastuu vajavuus: hän on sokea. Kohta 3 korostaa inhimillisyyden koodia lisää: piirtäjä ja katselijat osaavat puhua. Katselija on huomannut, että kuva ruususta on vajaa: hänellä on jonkinlainen käsitys kuvan ja ulkoisen todellisuuden vastaavuudesta ja kuvan roolista viestintänä. Piirtäjä vihjaa ymmärtävänsä, mikä on metafora. Kyky ymmärtää metaforia on inhimillistä koodia vahvasti painottava ominaisuus. Dialogista käy myös ilmi, että piirros on viesti mieheltä, jonka henkilöahmossa näin korostuu psykologinen koodi, sillä hänellä on joitakin tunteita, toiveita tai haluja, jotka ovat motivoineet viestin. (Koodeista Käkelä-Puumala 2001, 257–258.)

Henkilöahmoihin liittyvät tiedot saadaan yhden tilanteen puitteissa, vaikka pienempiä yksiköjä (kohdat 1–3) tarkasteltaessa huomataan, että tietoja hahmoista annetaan tämän yhden tilanteen puitteissa vähitellen kerronnan edetessä. Tiedot eivät kerro henkilöahmojen ulkomuodosta tai luonteenpiirteistä, heitä ei kontekstoida tiettyyn yhteisöön tai muuhun sosiaaliseen asemaan. Tunteiden, toiveiden, halujen tai muiden sellaisten inhimillisten piirteiden puuttuminen painottaa henkilöahmojen psykologian ja sisäisen elämän olemattomuutta. Esillä ovat ainoastaan sekä olemassaoloon ja inhimillisyyteen liittyvät perusominaisuudet että alkeelliset biologiset yksityiskohdat. Dialogi on ainoa tekijä, joka korostaa inhimillisen olemassaolon tasoa. Sitä ei kerrota, ymmärtävätkö naiset viestin. Yksikään piirre naisten henkilöahmossa ei kertomuksen myötä muutu: sokea on sokea, istuja istuu ja puhuu, seisoja piirtää ja puhuu. Naishenkilöahmojen luonteita ei kuvata suorasti eikä epäsuorasti, mutta voidaan

perustellusti väittää, että viestin lähettäneen miehen yksi luonteenpiirre on se, että hän pitää arvoituksista tai haluaa olla arvoituksellinen.

Tämän henkilöhahmoihin liittyvän pikkutarkan formalistisen analyysin tarkoitus on todentaa se väite, että näin lyhyessä novellissa tai proosarunossa henkilöhahmot eivät suinkaan kehity eivätkä edes koe oivalluksen hetken aikaansaamaa muutosta, vaikka muutos on mahdollinen. Toisaalta tarkoituksena on sen tarkastelu, mitkä piirteet painottuvat erittäin lyhyessä novellissa. Olen myös tarkastellut ja analysoinut Ruusu-novellia kertomuksena, jossa siinäkin on yhden tilanteen sisällä pienempiä tilanteita tai tapahtumia. ”Ruusu” on kertomuksena niin lyhyt, että henkilöhahmojen luonteet eivät pääse esille edes vihjausten kautta, mutta lyhyys ei ole tässä ainoa siihen vaikuttava tekijä.

Kertomuksessa ei ole käännekohtaa, joka johtaisi henkilöhahmojen elämäntilanteen tai persoonallisuuden paljastumiseen. Keskeisenä tapahtumana esittäytyy ruusun piirtäminen, mutta se ei aiheuta muutosta tai reaktiota viestin varsinaisessa kohteessa, sillä näkevä reagoi, muttei koe muutosta. Voidaan olettaa, että kertoja suuntaa paljastumisen tai oivalluksen tapahtuvan implisiittisessä lukijassa, koska kuten Annamari Sarajas toteaa, että tsehovilaisen novellin myötä ulkoinen tapahtuminen alkoi vain heijastella sielunliikkeitä (Sarajas 1967, 180), ”Ruusun” kerronnan esittämän tilanteen voidaan tulkita etsivän heijastuspintaa implisiittisen lukijan sielunmaailmasta. ”Ruusussa” tilanteen paikallisuus on häivytetty, mikä motiivina kohdistaa huomion metaforiin ja symboleihin. Tämä puolestaan korostaa etualalle työntyvän metaforan ja symbolin vaikutusta kertomuksen struktuuriin. ”Ruusussa” metaforastruktuuri tekee koko kerronnasta kielikuvan, jossa vähäinkin ”tapahtumisen” liike tapahtuu tilassa eri elementtien ja merkityksien keskinäistä suhdetta painottaen, ei ajassa. ”Ruusun” henkilöhahmot eivät liiku fiktiivisen tila-ajan läpi kohti muutosta, vaan niistä on tullut metafora-rakenteen funktioita.

May toteaa, että novellin henkilöhahmot liittyvät kahteen perinteeseen: realismissa henkilöhahmot liikkuvat tila-ajassa kohti oivalluksen hetkeä ja henkilöhahmoihin liittyä paljon metonyymisiä yksityiskohtia, kun taas romantiikan lyriikan perintöä on henkilöhahmojen metaforinen projektointi ja jonkin salaisuuden paljastava oivallus (May 1989, 65). Ruusu-novelli ei ole realismin henkilöhahmon kritiikki, vaan

implisiittisen tekijän projektiona se suuntautuu tiedostamattoman yksittäisiin kuviin ja prosesseihin, jolloin henkilöhaahmojen realistisen representaation konventiot jäävät minimiin. ”Ruusussa” hahmot eivät ole samastumisen kohteita, mutta niillä ei myöskään ole kätkeytyä, peitettyä sisintä, tiedostamatonta, vaan se on itse kertomuksella kokonaisuutena, sen sisällöllä, tavalla rakentua ja olla rakentamatta henkilöhaahmoja.

Tässä suhteessa voidaankin miettiä tämäntyypisiä kertomuksia sellaisena kokonaisuutena ja esteettis-taiteellisena toimintana, jossa henkilöhaahmoissa painottuu kertomus kielellisenä merkkiprozessina, semiosiksena, jossa merkit asettuvat suhteeseen keskenään siten, että implisiittisen tekijän tietoisuus realisoituu merkkien välityksellä (vrt. Karkama 1991, 92). ”Ruusun” henkilöhaahmot ovat näitä merkkejä, diskurssin motiiveja, mutta ne ovat myös symboleja, psykologisia motiiveja, ja juuri tämän kaksoisrakenteen kautta ne viestivät, kuten May tästä kaksoisrakenteesta toteaa, psyyken prosesseista (May 1989, 68). Hahmot ilmentävät tätä prosessia, paljastavat ja tutkivat sitä, eivät itse oivalla paljastumista tai muutu. Aleid Fokkeman mukaan, kun on kysymyksessä henkilöhaahmo tekstuaalisena konstruktiona, puhutaan subjektista (Käkelä-Puumala 2001, 244; Fokkema 1991, 70–71). ”Ruusussa” henkilöhaahmot eivät ole subjekteja, joiden tekstuaalista konstruktiota tutkivaan, vaan hahmot ovat implisiittisen tekijän subjektin tutkimisen välineitä ja ilmentäjiä.

3.3.3. Syklinen rakenne

Unet-osaston novelleista erikseen erottuvista kahdesta pidemmästä novellista (”Maan ja veden välillä” ja ”Vatikaani”) novelli ”Maan ja veden välillä” ilmentää paradigmaattisen akselin avautumista syntagmaattisen kautta syklisellä tavalla. ”Maan ja veden välillä” on unenomainen kertomus, jossa kerrotaan kolmessa eri kappaleessa kolme muunnelmaa: päähenkilö tulee kolme kertaa samaa polkua pitkin talolle ja päättyy eri paikkaan (taloon, pihalle, rantaan):

1. muunnelma Nainen tulee polkua pitkin talolle (kuvailee polkua). Hän menee sisälle taloon ja tutkii taloa (kuvailee taloa ulkoa ja sisältä; vertailee tuttua tuntemattomaan). Odottaa jotain tapahtuvan. Painaa kasvot parvekkeen värillisiä ikkunoita vasten. Talo on vieras. Nainen lähtee pois.

2. muunnelma Nainen tulee polkua pitkin talolle. Hän ei mene sisälle taloon, vaan jää pihalle (kuvailee pihaa). Sitten hän menee alas rantaan. Nainen näkee tyhjän lahden äkkiä täynnä laivoja ja ihmisiä (kuva on pysähtynyt). Lopuksi nainen katsoo, miten maan alta nouseva musta vesi syö lumen maasta, ja hän lähtee pois.
3. muunnelma Nainen tulee jälleen polkua pitkin talolle ja kulkee suoraan rantaan (kuv. rantaa). Hän näkee maan ja veden ja rannan viivan, jotka muuttuvat merkeiksi. Nainen kulkee rantaviivaa pitkin. Äkkiä rantaviiva oikaisee itsensä eivätkä maa ja vesi eikä ranta enää huoli naista. Kaikki muuttuu mustaksi.
(Vartio 1955, 73–80.)

Kertomus koostuu kolmen tilanteen muunnelmasta ja käyttääkin muunnelman keinoja, mutta ei koostu puhtaasti kolmesta muunnelmasta tai variaatiosta, sillä päähenkilöhahmo etenee jatkuvasti kappaleiden mukana portaittain kohti hämärää päämäärää. Toisintona on matka polun kautta talolle, mutta lopputulos on ainakin sijainnin kannalta joka kerta erilainen.

Kappaleita on siis kolme, jotka esiintymisjärjestyksessä muodostavat alun, keskikohtan ja lopun. Myös kukin kappale jakaantuu itsenäisesti alkuun, keskikohtaan ja loppuun. Analysoin ensin muunnelmia itsenäisinä osina, sitten niiden muodostamaa kokonaisuutta.

Kappale 1:

- Alku Nainen polulla (vertailee ja kuvailee tuttua ja tuntematonta). Näkee talon (vertailee taloa ja ympäristöä: tuttu ja tuntematon).
- Keskikohta Nainen menee taloon sisälle. Tuttua taloa varten on salaisia merkkejä. Nainen nousee toiseen kerrokseen. Odottaa jotain tapahtuvan (ei tapahdu). Katsoo värillisiä laseja. Painaa kasvot ruutua vasten: ruudut näyttävät savun väriä, eivät sinistä, punaista, vihreää.
- Loppu Naisella ei ole enää merkkejä taloa varten. Talo osoittautuu vieraaksi (ei voi jäädä taloon). Päämäärä esittäytyy: nainen oli etsinyt tietä taloon, jotta näkisi maailman monivärisenä. Savu on tukahduttanut kaiken. Nainen lähtee.

Kappaleen 1 alussa esitellään vastakohta-asetelma: talo (ja polku) jonka nainen näkee vs. talo (ja polku) josta hänellä on muistikuvia. Tämä sisältää epätasapainon elementin. Keskikohdassa tutun ja tuntemattoman konfliktiin haetaan ratkaisua: nainen kiertelee ympäri taloa ja vertailee sitä muistikuviansa. Ratkaisua etsitään merkkien avulla, mutta ne eivät johda ratkaisuun. Nainen odottaa jotain: ratkaisevaa käännettä ja muutosta. Käännekohtassa nainen painaa kasvonsa värillisiin lasihin, ja tässä tilanteessa paljastuu, että hänen päämääränsä on nähdä maailma monenvärisenä, mutta lasit näyttävät maailman savunvärisenä. Konflikti jää ratkaisematta ja nainen lähtee pois (palaa alkuun). Talo ja polku pitävät alun tasapainon tilansa, mutta naisen epätasapainon tila säilyy.

Kappale 2:

Alku	Nainen tulee polkua pitkin talolle, mutta sitten sivuuttaa polun ja talon ja jää pihalle (kuvailee ja vertailee näkymää).
Keskikohta	Siirtyy pihalta rantaan. Katselee lahtea. Äkkiä lahti on täynnä laivoja ja ihmisiä – kaikki on kuitenkin pysähtynyt.
Loppu	Ilta tulee, valot eivät syty. Maa nostaa vettä, kaikki muuttuu mustaksi. Nainen lähtee.

Alussa vallitsee sama epätasapainon tila kuin edellisen kappaleen alussa ja lopussa: kertomuksen maiseman ja päähenkilöhahmon muistikuvien välillä on jokin konflikti. Tällä kertaa hahmo etsii ratkaisua talon pihalta, josta ei löydy vastausta, joten hän lähtee rantaan. Piha ja ranta sijoittuvat keskikohtaan, jossa konfliktia jälleen käsitellään ja jossa tapahtuu käänne (lahti täynnä liikkeeseen pysähtyneitä laivoja ja ihmisiä). Vastakkainasettelu ei ryhmitä uudelleen, sillä käänne ei johda kliimaksiin eikä konfliktia ratkaista lopussa, vaan hahmo vetäytyy jälleen takaisin pois. Epätasapaino säilyy.

Kappale 3:

Alku	Nainen tulee polkua pitkin pihan poikki rantaan, jossa tienä on kolme viivaa: maan, veden ja rannan viiva.
------	--

Kun nainen yrittää astua maan tai veden puoleen, ne muuttuvat merkeiksi.

Keskikohta	Nainen yrittää etsiä tietä eteenpäin. Merkeiksi muuttuneet eivät huoli häntä. Nainen kulkee rantaviivaa pitkin. Kun hän uskoo näkevänsä tutun ympäristön tai kuulevansa tuttuja ääniä, rantaviiva oikaisee itsensä kuin eläin (oikaisee kolme kertaa eikä päästä naista levon paikkaan).
Loppu	Nainen pyrkii vielä maan ja veden puoleen, mutta ne hylkivät häntä. Äänet häipyvät, värit muuttuvat mustaksi.

Kappaleen 3 alussa nainen saapuu talon pihan poikki suoraan rannalle. Tällä kertaa vastakohta-asetelma vallitsee luonnonmaiseman ja merkeiksi muuttuneen luonnonmaiseman välillä. Päämäärä on kulkea eteenpäin: luonnonmaisema sallii tämän, mutta merkit eivät. Keskikohdassa mahdollisuus löytyy: rantaviiva edustaa käännettä. Käänte näyttää johdattavan naisen ratkaisuun, mutta juuri ennen kuin vastakohta-asetelma purkautuu ja nainen pääsee lepoon, rantaviiva muuttuu eläväksi eikä päästä naista perille. Lopussa konflikti ei ratkea, sillä kliimaksi tarkoitettu rantaviiva-kohta ei saavuta huippuaan. Nainen epäonnistuu yrityksissään lopullisesti: kaiken peittävä musta väri sulkee kertomuksen.

Kappaleiden sisäisen jaksottumisen lisäksi myös koko kertomus jaksottuu selkeäksi aluksi, keskikohdaksi ja lopuksi. Vastakohta-asetelma on päähenkilöhahmon muistikuvien tutun maiseman ja hänen näkemänsä maiseman välinen epäsuhta. Tämä epäsuhta aiheuttaa epätasapainon tilan. Konflikti kehittyy, kun päähenkilöhahmo hakee vastauksia talosta, pihalta ja rannalta. Jokainen näistä sisältää käänteen: värilliset lasit, lahti täynnä ihmisiä, rantaviiva. Käänte ei johda huippukohtansa saavuttavaan kliimaksiin. Lähimmäksi sitä päästään kolmannessa kappaleessa, jossa nainen pääsee rantaviivaa pitkin jonkin matkaa eteenpäin, mutta juuri ennen lopullista ratkaisua, josta seuraisi lepo (uusi tasapainotila), ratkaisu evätään. Nainen ei löydä uutta tasapainon tilaa, mutta maisema löytää sen muuttamalla mustaksi.

Aristoteleen jaottelun mukaisesti ”Maan ja veden välillä” on yhtenäinen ja kokonainen siinä mielessä, että se sisältää alun, keskikohdan ja lopun jopa kahdella eri tasolla: eri

kappaleiden ja koko kertomuksen tasolla. Alku esittelee vastakohta-asetelman, joka edustaa päähenkilöhahmon ongelmaa. Lopussa selviää, että varsinainen päämäärä on rauha, lepo. Jaksot johtavat toisesta toiseen loogisesti peräkkäin, ja sen lisäksi ne sisältävät käänteitä, mutta eivät huippukohtaansa saavuttavaa kliimaksia. Kertomukseen ei myöskään sisälly päähenkilöhahmon oivalluksen tai tilanteen paljastumisen hetkeä: hän ei ymmärrä, miksi maisema on muuttunut merkeiksi tai miksi maisema ei huoli häntä. Alun ja lopun välillä tapahtuu muutos siten, että alussa maisema on näkyvillä, lopussa se peittyy mustaan. Lopun odotus vaikuttaa kertomuksessa voimakkaasti: miten konflikti ratkeaa.

Juonen tasolla ongelmana on se, että vastakohta-asetelma nousee esille, muttei tule ratkaistuksi juonen minkään tekijän avulla (fortune, character, thought). Päähenkilöhahmo ei yritä saavuttaa jotain itsensä ulkopuolella olevaa (plots of fortune) eikä ratkaisu riipu siitä, mitä hän pitää sopivana tai epäsovinnaisena (plots of thought) eikä ratkaisu aukottomasti riipu siitä, kykeneekö hän tarvittavaan päätökseen (plots of character). (Juonityypit ks. Friedman 1975, 83–91.) Henkilöön liittyvä juoni vaikuttaa todennäköisimmältä. Dynaamisessa juonessa jokin edellisistä keskeisistä tekijöistä kokee muutoksen (Friedman 1975, 174) eli siinä suhteessa ”Maan ja veden välillä” on hyvin staattinen.

Päähenkilöhahmo on kertomuksen keskiössä, vaikka juoninovellityypin lopun odotuskin korostuu, mutta Shaw’n jaottelua soveltaen kertomus painottuu 2-tyyppin psykologiseksi novelliksi (1983, 53). Kappaleiden itsenäisyyden ja niiden kokonaisuuteen liittyvän struktuurin takia kerronta painottuu tasaisesti kertomukseen, ei vain loppuun. Toisaalta kertomus koostuu tapahtumien peräkkäisistä ja kronologisista jaksoista, mikä korostaa tapahtumien loogista avautumista syntagmaattisella akselilla. Syntagmaattisen kautta merkityksiä paradigmaattiselle akselille nostavia tekijöitä ovat 1) kappaleet ovat toisensa muunnelmia ja näin vertautuvat toisiinsa 2) päähenkilöhahmon liike on toistuva (lähtöpiste – kohti päämäärää – takaisin lähtöpisteeseen) 3) kerronta sisältää paljon kuvailua ja metaforia. Näistä tekijöistä voidaan muodostaa seuraava jaottelu sen mukaisesti, mitkä kertomuksen rakenteelliset tekijät korostavat syntagmaattisen akselin kautta avautumista ja mitkä paradigmaattisen kautta avautumista:

Syntagmaattinen

- peräkkäiset jaksot
- kronologisuus

- kokonaisrakenne sisältää selkeän alun, keskikohdan, lopun
- muutos tapahtuu

Paradigmaattinen

- jaksot toistuvat (vertautuvat)
- ajan kulku alusta loppuun voidaan tulkita myös syklisesti kiertäväksi
- rakenteelta puuttuu kliimaksi
- päämäärä on hahmon sisäinen
- muutos ei tapahdu juonen ratkaisevan tekijän avulla.

3.3.4. Hybridin piirteitä

Maan ja veden välillä -novellissa näyttää yhdistyvän sekä juoninovelli että psykologinen novelli. Juoninovellista poiketen siitä puuttuu ainakin kliimaksi ja loppuratkaisu. Onko tilalle tullut elliptinen tai metaforinen juoni? Ensimmäisessä kappaleessa keskeinen objekti on talo, jonka metaforista tulkintaa puoltavat yksityiskohdat 1) kukat ovat mustia 2) naisella on merkkejä taloa varten 3) savu on kulkenut vihreän maljakon läpi. Toinen kappale ei sisällä keskeistä objektia, vaan keskeisen kuvan: liikkeeseen pysähtyneitä laivoja ja ihmisiä täynnä oleva lahti. Kuva on vahvasti metaforinen. Kolmannen kappaleen keskeisenä objektina on rantaviiva, jolla on sekä realistinen että metaforinen motivointinsa. Myös veden ja maan merkkiluonteen kohostuminen painottaa metaforista tulkintaa. Koko kertomuksen kääntein ja kliimaksi paikalle sijoittuvan rantaviivan metaforisuus painottaa koko kertomuksen rakennetta metaforiseksi juoneksi.

Kertomuksen kolme kappaletta asettuvat syntagmaattisella akselilla avautumisen kautta paradigmaattisesti triptyykiksi, jotka vertautuvat toisiinsa. Vertauvuuden erojen ja yhtäläisyyksien kautta saattaa löytyä vastaus ongelmaan, johon vajavaisesti toteutetun juonikertomuksen kompositio ei näytä vastaavan.

Ongelmaksi spatiaalisuutta painottavan kuvion kannalta muodostuu ensinnäkin se, että kertomus on sen verran pitkä, että Van Dijkin argumentoima lokaalisen muistin ja vahvistuneen havainnoinnin metodi saattaa kyseenalaistua (Van Dijk, ks. edellä). Spatiaalinen hahmotus tosin mahdollistuu, koska kertomus on rakenteeltaan toistuva ja syklinen. Toisena ongelmana on se, että kertoja ei ole kertoja-todistaja, joka katselee

tapahtumia yhdestä etäisestä näkökulmasta, jota muun muassa Uspenskij pitää edellytyksenä, kun pohditaan kertomuksen ja maalaustaiteen yhtäläisyyksiä spatiaalisen hahmottamisen näkökulmasta (Uspenskij 1991, 200) Kertojan hahmossa vaikuttava etäisyyden ja poissaolon tuntu liittyy pikemminkin tunnelmaan ja mielialaan. Kolmantena ongelmana on se seikka, että metaforisen juonen keskeisillä objekteilla ja paikoilla on myös vahva realistinen motivointinsa.

Maan ja veden välillä -novelli onkin muodoltaan hybridi. May (1994, 199) luonnehtii hybridiä neljällä piirteellä:

- 1) henkilöahmo näyttäytyy pikemminkin mielialana kuin symbolisena tai metaforisena projektiona
- 2) kertomus painottaa piirteiltään lyyristä luonnosta (lyricized sketch), ei tarkasti juonellistettua tarinaa
- 3) ilmapiiri on hämärä yhdistelmä ulkokohtaisia yksityiskohtia ja psyykkisiä projektioita
- 4) korostaa todellisuuden havainnointia impressionistisesta näkökulmasta.

Eräät May'n luonnehdinnat kuvaavat Maan ja veden välillä -novelliakin. Kertomuksen päähenkilöhahmon ristiriitainen mieliala on painottuneesti esillä: tukeutuminen siihen, miten hän on talon ja pihan kokenut muistikuvissaan (tuttu) vs. kertomuksen maisema (tuntematon, mutta ei täysin). Lyyrisen luonnoksen puolesta tämä novelli ei vastaa May'n luonnehdintaa, sillä kertomus käyttää tiettyjä juonellisuuden elementtejä systemaattisesti ja yhdistää ne metaforisen juonen eräisiin piirteisiin. Kertomuksen ilmapiirissä yksityiskohdat talosta ja sen sisustuksesta sekoittuvat psyykkisiin projektioihin, joita ovat muun muassa maiseman merkit, pysähtyneet kuvat, tummat esineet ja tumma väritys.

Lyyrinen luonnos liittyy impressionistiseen näkökulmaan, jota ”Maan ja veden välillä” ei suoranaisesti ilmennä ainakaan siinä mielessä, kuin esimerkiksi Shaw toteaa sen esiintyvän Virginia Woolfin tai Katherine Mansfieldin impressionistisissa novelleissa (Shaw 1983, 16). Koska yksityiskohdat ja psyykkiset projektiot ovat tunteiden objektivointia, käy ilmi, että konflikti sijaitsee kahden eri identiteetin välillä, entisen ja nykyisen, joita päähenkilöhahmo tutkii tunteiden ja tuntemuksien kautta. Tämä emotionaalinen ongelma heijastuu kertomuksen kompositioon edellä esitetyn juonen ja

metaforisen juonen tason seurauksin, joista näkyvimpiä ovat konfliktin ratkeamattomuus, kliimaksin hiipuminen ja päämäärän saavuttamattomuus. Metaforinen juoni on voimakkaimmillaan täyteen pakatun, liikkeeseen pysähtyneen lahden kuvassa, jossa psyyke ja ulkoinen todellisuus sekoittuvat siten, että sisäinen maailma on pysäyttänyt ulkoisen, jotta kerto-päähenkilöhahmo voi tutkia sitä merkinä ja viestinä.

Mitä tarkoittaa se, että Maan ja veden välillä -novellin kertomus käyttää perinteisen juonen keinoja ja ajaa keinoillaan kertomusta kohti kliimaksia, joka jää saavuttamatta? Sisältyykö kertomukseen oivallus tai paljastumisen hetki? Eksplisiittistä oivalluksen hetkeä ei tule, mikä viestii siitä, että emotionaalista konfliktia ei ole ratkaistu. Lopun sulkeuma peittää kaiken mustaan eli unohdukseen, stasikseen. Paradigmaattisen akselin rinnastukset tuovat esille kolmen osan spatiaalisuuden, joka voidaan tulkita siksi komposition kuvioksi, jonka kautta maisemaksi ja sen yksityiskohdiksi objektivoidut tunteet pyrkivät viestimään ongelmistaan. Näin komposition lopullinen kuvio on implisiittiselle lukijalle suunnattu paljastuskertomus, joka kertoo, että tietyt persoonan ulottuvuudet ovat vastakkainasetelmassa, ja vihjaa siihen, mitkä nuo ulottuvuudet saattaisivat olla. Tässä tapauksessa kyseessä on entisen ja nykyisen identiteetin välinen tunteiden tason ongelma. Aristotelinen jaksottainen järjestys tuo esille, että ”Maan ja veden välillä” on myös ratkaisukertomus, jossa päähenkilöhahmo etsii ratkaisua, ja että ongelma on ratkaisematon. Ratkaisemattomuuden osatekijöiden analyysi siirtyy teeman tasolle.

3.4. Perinteinen juoni pilkkoutuu

Viimeisessä osastossa nimeltään ”Matkalla” on kolme pidempää novellia: ”Suomalainen maisema”, ”Matkalla” ja ”Ulosottomies”. Näistä olen valinnut käsiteltäväksi pisimmän, ”Ulosottomiehen”, koska novellit kuuluvat samaan osastoon ja ovat päällisin puolin muodoltaan samantyyppisiä. Novelli ”Ulosottomies” ilmentää perinteisen juonen pilkkoutumista, mutta se säilyttää kuitenkin juoninovellin tietyt osat yhtenäisenä ketjuna. Näin rakenteessa hahmottuu henkilökuvauksen ja juoninovellin synteesi.

Ulosottomies-novellin (jatkossa useimmiten ”UM”) kertomusparafraasi on jaoteltavissa 19 eri tilanteen ja tapahtuman kokonaisuudeksi (ks. liite 1).

Jo kertomuksen alussa käy ilmi, että kertomuksen kronologia on rikottu, sillä kertoja-päähenkilöhahmo kertoo aluksi lopputuloksen. Kronologiseen järjestykseensä palautettu tarina on jaoteltavissa alkuun, keskikohtaan ja loppuun seuraavasti:

ALKU	Minä-kertoja (lapsi) muuttaa perheineen taloon. Ulosottomies kieltää tavaroiden siirtämisen hissillä.
KESKIKOHTA	Hissin turha käyttö kielletään kokonaan. Ulosottomies vahtii kieltoa. Eräs tyttö uhmaa tätä. Rouva T. syyttää minän (syytöntä) koira siivottomuudesta, mutta minä voittaa valittajan. Taloon muuttaa epätavallinen pariskunta, jonka rouva ja ulosottomies saavat hädetyksi, jonka jälkeen he taas vainoavat minää. Minä sairastuu kuukausiksi. Tästä alkaa parvekejakso: minä tarkkailee muita asukkaita ja muodostaa heistä sisäisen maailmansa soittokuntaa. Parvekejakso loppuu, kun minä alkaa tarkkailla vain ulosottomiestä. Minä sulkeutuu huoneeseensa lopullisesti (merenrannalla käynti auttaa vain vähän). Sitten tulee syksy ja tilanne pahenee (tähän sisältyy <u>käännö</u> : minän sairaus tunnustetaan). <u>Oivalluksen hetkenä</u> minä ymmärtää sairastuneensa, koska ei hallitse elämää. Tästä seuraa muisto lapsuudesta: täiden takia tukka leikattiin pois. Ulosottomies rinnastuu täiksi, jota minä elättää. <u>Kliimaksissa</u> minä näkee unen, jossa hän nousee vuorelle, joka johtaa ullakolle: siellä minä ja ulosottomies kamppailevat lakanasta, kunnes minä päästää tuulen ja valon kattoikkunasta tunkkaiselle ullakolle ja minä voittaa.
LOPPU	Juuri ennen heräämistä minä on puolivalveilla ja muistaa kaksi unta. Minä herää ja tietää ja tuntee parantuneensa ja nousee ylös. Hän alkaa muistella sairautensa jaksoa: sen syitä, seurauksia ja ratkaisua. Minä menee parvekkeelle odottamaan ulosottomiestä: hän tietää, miten on saanut voimansa takaisin.

Tarinan alussa esittäytyy ongelma: sekä epätasapainon elementti että vastakohta-asetelman aiheuttaja on ulosottomies. Päähenkilö eli minä-kertoja etsii tilanteen ratkaisua: keskikohta kehittää konfliktia. Tähän tulee tauko, kun minä-kertoja

sairastuu kuukausiksi. Tekstin ja tarinan keston tasolla tämä periodi eli parvekejakso muita asukkaita tarkkailemassa on pitkä, ja se edustaa keskikohdan juonellisessa kehittälyssä huomattavaa hidastusta, jopa pysähdystä ennen juonikaavan seuraavaa vaihetta. Parvekejakso päättyy, kun minä-kertoja alkaa tarkkailla vain ulosottomiestä. Tämä johtaa lopulliseen sairastumiseen, jonka yleinen tunnustaminen toimii käänteenä. Sairauden tunnustamiseen sisältyy myös minä-kertojan kokema oivalluksen hetki. Käänteinen johdattaa minä-kertojan kliimaksiin: konflikti selviää minä-kertojan unessa. Lopussa konflikti on ratkaistu, uusi tasapainotila löytynyt ja minä-kertoja kokee toisen oivalluksen hetken, jossa hän ensimmäistä oivalluksen hetkeä kattavammin ja syvemmin ymmärtää tilansa ja tilanteensa.

Tarinan kronologisella tasolla perinteinen juonellinen kaava vaikuttaa hallitsevan. Poikkeuksen muodostaa ennen käännettä oleva pitkä staattinen, päähenkilöhahmoon sisäistyvä jakso, ja se että konflikti ei ratkea päähenkilön ja tämän vastahenkilön välillä suoraan, vaan epäsuorasti päähenkilön sisäisessä maailmassa. Lisäksi poikkeuksen juonikaavaan tuo se, että vaikka konflikti on ratkaistu ja tasapainotila on löytynyt, loppu on korkeintaan osittain sulkeutuva: lopussa on monia sulkeuman signaaleja (parantuminen, ”aika on täysi” -viittaus, minä-kertojan oivalluksen hetken jälkeinen muuttunut tila), mutta päähenkilöhahmo menee parvekkeelle odottamaan alun konfliktin toista osapuolta eli tarina vihjaa tapahtumiin lopun jälkeen.

Tarinan tasolla jaksot ovat luonnollisesti kronologisen peräkkäisiä: alku johdattaa keskikohtaan, joka johtaa loppuun, joka tavallaan päättää keskikohdan. Nämä jaksot yhdistyvät kokonaisuudeksi, jossa päähenkilöhahmo ratkaisee tarinan aiheen eli hän on ajatusjuonen (plots of thought) kausaalinen tekijä: Friedmanin jaottelua soveltaen ”UM”:n tarina on ajatusjuonityyppiltä paljastusjuoni (relevatory plot) (juonityypit ks. Friedman 1975, 90). ”UM”:n juoni on dynaaminen, koska keskeinen tekijä, päähenkilön ajatusmaailma, kokee muutoksen, ja juonityypin mukaisesti muutos tapahtuu huonosta hyvään. Tarina on tyydyttävä sekä esteettisten että moraalisten tunteiden kannalta, sillä, kuten Friedman tämän juonityypin määrittelyssään toteaa, alun sympaattinen ja hyvä päähenkilö kokee ansaitun hyvän lopputuloksen (1975, 73–74).

Kompleksisen dynaamisen toiminnan episodisen jaottelun kannalta tarinan taso jakaantuu viiteen vaiheeseen ja kuvaa voimakkaasti kompleksista muutosta: 1) minä-

kertoja on ensimmäisessä tilassa (epätasapaino) – päämääränä tasapaino (itsetuntemus) 2) ulosottomiehen hahmo edustaa vastakkaisjuonta, joka vie päähenkilöä pois päin päämäärästä 3) sairauden tunnustaminen on se vaikutin, joka tuo päähenkilöhahmon pois vastakkaisjuonen toiminnasta ja kohti päämäärää 4) oivalluksen kautta päähenkilöhahmo näytetään muutoksen prosessissa kunnes 5) kliimaksissa päähenkilöhahmon prosessi tulee valmiiksi. Tässä jaottelussa vastakkaisjuonen osuus painottuu; lisäksi painottuu vastakkaisjuonen liikettä jarruttava parvekejakso. Käänte ja kliimaksi tapahtuvat nopeasti, jonka jälkeen paljastumisen ja oivalluksen hetken tulkintaa korostetaan.

Toisaalta tarina voidaan vaihtoehtoisesti nähdä kypsymiskertomuksen (maturing plot) näkökulmasta. Kypsymiskertomuksena tämä on henkilöjuoni, jossa Friedmanin mukaan päähenkilön päämäärä (esim. oma identiteetti) on hämärä tai ei ole kunnolla muotoutunut, ja henkilö tarvitsee suunnan ja koettelemuksen, jotta hän saa päämäärän, joka johtaa kehitykseen (Friedman 1975, 86–87). Tämän mukaisesti episodinen jaottelu on lähes sama, mutta päähenkilöhahmo esittäytyy epätasapainon tilassa jo ennen kuin tapaa ulosottomiehen. Tähän epätasapainon tilaan viitataan kohdassa, jossa minä-kertoja kertoo saaneensa koulussa täitä hiuksiinsa. Tämän inhon kokemuksen hän on äitinsä reaktion perusteella samastanut omaan, vasta muodostumassa olevaan identiteettiinsä. Näin tulkittuna sekä tarinan että päähenkilöhahmon implisiittinen päämäärä on saada aikaan muutos tässä uskomuksessa eli päähenkilöhahmon on oivallettava, että inho ei kuulu hänen identiteettiinsä luonnostaan. Tässä asetelmassa ulosottomies edustaa vastahenkilöhahmona tarvittavaa vaikutinta, joka johdattaa päähenkilöhahmon pois päin vastakkaisjuonen (inno-uskomuksen) toiminnasta, sillä minä-kertoja on jäänyt epätasapainon pysähtyneeseen tilaan ja hän tarvitsee keinon, jolla saa itsensä liikkeelle kohti varsinaista päämääräänsä (oma identiteetti ei ole inhottava).

Näin tulkittuna tulee ymmärrettäväksi, miksi kliimaksi ja ratkaisu tapahtuvat minä-kertojan sisäisessä maailmassa, sillä konflikti on minä-kertojan muotoutuvan identiteetin tasolla: harhaluulo omimman olemuksen inhottavuudesta (epäpuhtaus, heikkous, sairaus) vs. omin olemus sellaisena kuin hän sen tuntee (puhtaus, voima, herkkyys). Ulosottomies on inno-minän metafora. Kun konflikti on ratkennut tasolla, johon metafora viittaa (minä-kertojan identiteetin taso – primaarinen taso), konfliktia ei enää tarvitse ratkaista päähenkilön ja ulosottomiehen välillä konkreettisesti

(sekundaarinen taso). Näin nämä voivat kohdata ilman konfliktia, ja tähän loppu viittaakin.

3.4.1. Miten kysymys etsii syitä

Edellä analysoitu ”Ulosottomiehen” tarinan taso on palautettu kronologiseen järjestykseen, koska näin tulee esille perinteisen juoninovellin kaava ja sen ero kertomuksen tason eli kerronnan esittämään järjestykseen. ”UM”:n tarinan taso paljastuu hyvin kokonaiseksi ja eheäksi juonitarinaksi, jos ajatellaan, että juonen käsite voidaan näin yhdistää tarinan käsitteeseen, yleensä juoni yhdistetään kertomukseen, kerrontaan, kuten olen edeltävissä analyyseissä tehnyt.

Kertomuksen tasolla perinteinen juonikaava on pilkkoutunut. Alussa esitetään lopputulos: päähenkilöhahmo on parantunut sairaudesta. Lisäksi hän tietää, mikä hänet on parantanut. Päähenkilöhahmo on minä-kertoja, joka siis paljastaa tekijän, joka juonellisessa kaavassa aiheuttaa jännitettä, lopun odotusta, eli loppuratkaisun. Näin yksi juonikertomuksen pääelementti katoaa eikä lukijan tarvitse valmistautua odottamaan ratkaisua. Lisäksi alussa kerrotaan, että oivalluksen hetki on jo koettu, mutta sen sisältöä ei vielä paljasteta. Oivalluksen hetki siis esittäytyy arvoituksena. Tämä puolestaan aiheuttaa lopun odotusta: arvoitus epäilemättä paljastetaan vasta lopussa. Arvoitukseen vihjataan metaforisesti, kun minä-kertoja seuraavaksi kertoo kahdesta, juuri muistamastaan unesta. Seuraavassa tilanteessa minä-kertoja kuitenkin jo paljastaa oivalluksensa: hän on itse tehnyt itsensä sairaaksi. Lisäksi hän kertoo syyn: hän pelkäsi elämää.

Kertomuksen alussa lukijalle annetaan ne tekijät, jotka perinteisessä juonikertomuksessa aiheuttavat jännitteen ja lopun odotuksen. Mikään ei jää epäselväksi, kun jopa syy-yhteydet paljastetaan. Lisäksi kerrotaan kertomuksen sisältäneen paljastumisen hetken, johon on liittynyt oivallus. Näin jäädään odottamaan sitä, mitä tapahtui alussa ja keskikohdassa ja sitä, millä tavalla kliimaksi tapahtui, miten oivalluksen hetki koettiin ja oliko se oikea ja valaiseva, mikä oli käännekohta, ovatko minä-kertojan – joka näin peilaa itseään myös (implisiittisen) lukijan asemaan – tulkinnat oikeita ja oivaltavia. Tällä tekniikalla, näillä komposition keinoilla, tämä kertomus kääntää juonitarinan

tarinan tason kertomuksen tasolle siten, että miksi-kysymys vaihtuu miten-kysymykseksi: miten kaikki oikein tapahtui.

Seuraavaksi kerronta esittää kertomuksen keskikohdan, joka on tarinankin keskikohta, vaikka olisi oletettavaa, että kertomus esittää tarinan alun. Tämä kohta sisältää parvekejakson, joka sijoittuu tarinassa kohtaan juuri ennen käännettä. Parvekejakso on metafora päähenkilöhahmon toiselle päämäärälle, hallinnan tunteen saavuttamiselle. Toisiinsa kietoutuvia epätasapainon elementtejä on siis kaksi: 1) inhon kokemus 2) elämän hallitsemattomuus. Parvekejakso sijoittuu kohtaan, jossa minä-kertoja on lopullisesti sairastumassa, mutta pysäyttää negatiivisen kehityksen. Hän tarkkailee parvekkeella naapureita rakentaen heistä omanlaistaan kuviota ulkoisen kautta sisäisesti.

Näin sekä päämäärät että kerronnan elementit limittyvät. Kun kerrotaan, miten kaikki tapahtui epätasapainon 1 (identiteetin konflikti) kertomuksessa, liikutaan aluksi epäkronologisesti, mutta parvekejakson jälkeen kronologisesti: alku painottaa paradigmaattista akselia, loppu syntagmaattista akselia ja loogista etenemistä. Epätasapaino 2 (elämän hallitsemattomuus) kerrotaan syntagmaattisella akselilla avautuvasti, mutta sekä merkitysyksiköiden rinnastusten tasolla (parvekkeet spatiaalisenä kuviona – ihmisten ja heidän tavaroittensa suhteet toisiinsa) että juonen tasolla (soittokunta-metafora tekee jaksosta metaforisen juonen) komposition kuvio painottaa paradigmaattisen akselin kautta spatiaalisuutta.

Epätasapainon eri lähteet ja keinot niiden konfliktien ratkaisemiseksi limittyvät kerronnassa, koska näin komposition tasolla viestitään, että ne liittyvät toisiinsa. Sisällönkin tasolla ne liittyvät toisiinsa ja kertovat siitä, että (nuorella) yksilöllä on identiteettinsä muotoutumisen vaiheessa monta epätasapainon lähdettä. Parvekejakson spatiaalinen kuviointi viittaa minä-kertojan pyrkimykseen saavuttaa hallinnan tunne asukkaiden ja näiden tavaroiden suhteiden verkoston avulla. Minä-kertoja peilaa asukkaita toisiinsa ja itseensä ja rakentaa heistä sisäisen maailmansa soittokuntaa, mikä on korostuneen spatiaalinen ja synkroniaa korostava kuvio.

Parvekejakson jälkeen seuraa kertomuksen tason kolmas osa: konflikti ulosottomiehen kanssa. Tässä kronologisuus on vahvaa. Ensin tapahtumat kehittyvät voimakkaan negatiivisesti ja nopeasti, etenkin kun paikaltaan siirretty parvekejakso ei nyt ole niitä

jarruttamassa. Tämä osa sisältää käänteen, joka ei yksinään riitä johtamaan kliimaksiin, vaan vasta lyhyen takauman (lapsuuden täi-viittaus) kautta minä-kertoja kokee oivalluksen: hän ymmärtää ulosottomiehen olevan vain metafora lapsuuden inhon kokemukselle. Tämä oivallus, joka toimii myös toisena ja vahvistavana käänteenä, johdattaa kliimaksiin, joka oivalluksen jälkeen tapahtuu minä-kertojan sisäisessä maailmassa, unessa. Konflikti ratkaistaan päähenkilön identiteettiin liittyvän inhon kokemuksen minän, jota ulosottomies vieläkin metaforana edustaa, ja nykyisen, tästä identiteetistä irtautumaan pyrkivän minän välillä. Kliimaksin jälkeen seuraa uusi tasapainotila.

”Ulosottomiehen” kompositio yhdistelee Shaw’n (1983, 53) jaottelun 1-tyypin juoninovellin kertomuksen aineksia 2-tyypin ongelmaan keskittyvään kertomukseen. Edeltävässä analyysissä pyrin osoittamaan, millä keinoilla novellissa niin sanottu psykologinen novelli rakentuu: oleellista on loppuratkaisun paljastaminen alussa, sillä näin kertomuksen merkitys loppuratkaisun sijaan painottuu tasaisemmin koko kerronnan alalle. Loppuratkaisun lisäksi ”Ulosottomiehessä” paljastetaan alussa oivallus, paljastumisen hetki ja jopa koko kertomuksen tulkinta. Kertoja pyrkii ottamaan haltuunsa sekä kertojan asemansa että implisiittisen lukijankin aseman.

Vaikka kertomuksenkin tasolla käytetään juoninovellin (konfliktin kehittyminen, käänne, kliimaksi, loppuratkaisu) ja kompleksisen dynaamisen toiminnan episodin aineksia, niin osatekijöiden pilkottu sijoittelu ja juonen metaforisuus etualaistavat koko kertomuksen alueelle levittäytyvää ja henkilöhahmoon sisäistyvää ongelmaa. Tätä motiivien merkitystä korostavaa tulkintaa tukee sekin, että parvekejakso ja ulosottomies ovat metaforisia juonia. Ulosottomies on ulkoiseen (fiktiiviseen) maailmaan heijastettua sisäisyyttä, jota päähenkilöhahmo erehtyy luulemaan ulkoiseksi. May’han luokittelee tällaisen heijastuksen metaforisen juonen perustavaksi piirteeksi (1989, 63). Samalla tavalla parvekejakso on ulkoiseen maailmaan heijastettua sisäisyyttä: se edustaa suhdejärjestelmää, jolla minä-kertoja metaforisesti rakentaa identiteettiään.

Yhdistämällä oivalluksensa paljastumisen hetkeen ja nämä tuntemaansa sairaskertomukseen, minä-kertoja ymmärtää erehdyksensä, ymmärtää intertekstuaalisen viittauksen merkityksen ja ulosottomiehen metaforisuuden. Minä-kertoja ratkaisee konfliktin hänelle oleellisella tasolla ja tulkitsee sekä ratkaisunsa että siihen johtaneet

vaiheet. Näin kertomus itsereflektiivisesti sisältää tulkintansa ja vihjaa siihen kompositiollaan. Myös kertomuksen alun kaksi unta (elävältä hautaaminen ja naisen takaa-ajo) vihjaavat komposition lopullisen kuvion temporaaliseen ja spatiaaliseen puoleen sekä päähenkilöhahmoon kaksijakoisena subjektina: toisessa unessa henkilöhahmo on spatiaalisessa tilassa, toisessa tätä ajetaan takaa kuin juoninovelli päämääränsä. ”Ulosottomies” on kokonaisuutena kompositioltaan suuri konfiguraatio, jonka monista elementeistä kuvioitunut rakenne lopulta painottuu sekä rakenneluonteen kohostumiseen että henkilöhahmojen ja kerronnan motiiveihin ja metaforien kautta teemaan

Alanko huomauttaa, että narratologisen näkemyksen mukaan sisäislukija on todellisen lukijan luoma abstraktio, joka havaitaan kysymällä, millaisen kielitaidon tai kulttuuritaustan teksti olettaa lukijalleen, onko lukijan tunnettava laajalti kaunokirjallisuutta ja niin edelleen (Alanko 2001, 220). Gerard Prince puhuu tästä sisäislukijasta ideaalilukijana, joka ymmärtää tekijän tekstiin sijoittamat lukuohjeet (Prince 1973, 180).

”UM”:n komposition kokonaiskonfiguraatio on kerronnan pinnanalainen ”lukuohje”, jonka havaitseminen on koodattu sentyyppisen implisiittisen lukijan kyvyksi, joka rakenteen näkökulmasta tunteen juoninovellin keinoja, ymmärtää miten ja miksi näitä on rikottu ja mikä on syntagmaattisella ja paradigmaattisella akselilla avautuvien tapahtumien ja merkitysten välinen suhde. Tähän rakenteelliseen kokonaisuuteen sisältyy oivallus, sillä kerronnan pintatasolla ”UM”:n minä-kertoja paljastaa juonikertomuksen loppuratkaisuun liittyvän oivalluksen ja paljastumisen hetken. Komposition kokonaiskonfiguraation paljastuminen on koodattu implisiittiselle lukijalle, ja koska implisiittisen lukijan vastinpari kertovan tekstin hierarkiassa on implisiittinen tekijä, voidaan tulkita, että komposition kokonaiskonfiguraatio on implisiittisen tekijän epäsuora ja äänetön viesti implisiittiselle lukijalle.

Sisäistekijän ja -lukijan sijasta olen käyttänyt näihin rinnastuvia Wolfgang Iserin (1978, 34) termejä implisiittinen tekijä ja lukija. Alanko toteaa, että Iser käyttää lukijan ohella fenomenologisen lukijan käsitettä käsitellessään teoksen muodostumista lukijan tietoisuudessa (Alanko 2001, 226). Iserin mukaan implisiittisessä lukijassa yhdistyy lukijan rooli tekstuaalisena rakenteena ja strukturoituna aktina (Iser 1978, 35). Alanko

tulkitsee, että Iser määrittelee lukemisen tapahtumaksi, jossa lukijan mieli kiinnittyy teoksen formaaleihin merkitysrakenteisiin tuottaakseen merkityksen teoksen itsensä määräämällä tavalla (ibid.) Erkki Vainikkala puolestaan tulkitsee Iseriä siten, että Iserin lukija seuraa tekstiin sisällytettyä vaikutusluonnetta (Vainikkala 1993, 253).

”UM”:n minä-kertoja paljastaa kertomuksen loppuratkaisun ja rikkoo näin perinteisen juonikertomuksen vaikutusrakenteen. Pohtiessaan, miten kaikki oikein tapahtui, minä-kertoja pyrkii pääsemään käsiksi oman sairaskertomuksensa vaikutusrakenteeseen: mikä vaikutti siihen, että hän sairastui. Koska tämä sairaskertomus on kerrottu novellikertomuksen puitteissa, joka osittain käyttää hyväkseen juoninovellin keinoja, minä-kertojan pyrkimykset ymmärtää sairastumisensa vaikutusrakennetta heijastavat pyrkimyksiä ymmärtää itse novellin vaikutusrakennetta. Tässä jälkimmäinen pyrkimys on epäsuoraa, metaforista. Oleellista on heijastumisen käsite, sillä ”UM”:n minä-kertoja ei ole se, joka on vastuussa siitä tavasta, jolla ”UM” rakenteensa avulla ohjaa merkityksen rakentumista, vaan tästä rakentumisen tavasta on kerronnan hierarkiassa Rimmon-Kenaninkin mukaan vastuussa kertojan takana oleva hahmo, implisiittinen tekijä (1991, 111–112).

”UM”:n minä-kertoja kuitenkin siinä määrin tutkii ja tulkitsee sairaskertomuksensa rakentumista, että voidaan heijastumisen näkökulmasta väittää minä-kertojan epäsuorasti tavoittelevan implisiittisen lukijan roolia, vaikkei siihen asemaan suoraan pääsekään, sillä kertoja ja implisiittinen lukija sijaitsevat lopulta aina eri kerronnan tasolla. ”UM”:n minä-kertoja on omaan kertomukseensa osallistuva, ei-kaikkietävä kertoja, joka on tietyn vaikutuksen uhri, ja pyrkii oman sairaskertomuksensa rakennetta tutkimalla, itseään tutkimalla, pääsemään ikään kuin itsensä taakse, siihen hahmoon hänen tietoisuudessaan, joka on käskennyt hänen sairastua, sillä tämä hahmo voi myös käskeä hänet terveeksi. Tämä hahmo vastaa minä-kertojan oivalluksen ja paljastumisen hetkestä eikä rinnastu implisiittiseen tekijään, vaikka tuo hahmo onkin minä-kertojalle ”toinen minä” samantyyppisesti kuin sisäistekijä on Boothin mukaan fiktiota kirjoittavan kirjailijan tekstiin sijoittaman ”toinen minä” (Booth 1961, 16–20). ”UM”:ssä toinen minä manifestoituu äänenä, joka käskää tämän parantua. Ääni, jossa sekoittuvat minän ja toisen ääni, löytyy oivalluksen kautta.

Se että minä-kertoja tietyn heijastusvaikutuksen kautta näyttää tavoittelevan implisiittisen lukijankin roolia, voitaisiin tulkita implisiittisen lukijan ja kertojan väliin muodostuvaksi kertovan tekstin hierarkian agentiksi, mutta tällaista agenttia ei narratologiassa ole. Joka tapauksessa loppujen lopuksi implisiittiselle lukijalle jää vielä aina erilaisten muotoon ja sisältöön liittyvien tulkintojen verifiointi ja kertomuksen kokonaiskonfiguraation päättely. ”UM”-n kertomushan moni osin ja lopultakin pyrkii hangoitteluun totalisoivaa tulkintaa vastaan, kun lopun silmiinpistävinä symbolisina motiiveina kohostuvat unetkin jätetään selittämättä. Austin M. Wrightin mukaan tällainen loppuun liittyvä vastaanhangottelu yhdistyy usein metafiktiivisyyteen (1989, 129).

”Ulosottomiehen” loppu on sulkeuman (ongelma ratkaistu) ja anti-sulkeuman (lopun jälkeisiin tapahtumiin viitataan) eli avoimen lopun yhdistelmä. Kokonaiskonfiguraatio painottaa komposition kuviointia implisiittiselle lukijalle suunnattuna epifanisena oivalluksena ja paljastumisena. Paljastuskertomukset ovat Leitchin määrittelyssä antiteettisen kertomuksen alalaji, joissa usein käsitellään hyökkäystä itseä ja identiteetin oletuksia vastaan (Leitch 1989, 139–140). ”Ulosottomiehessä” komposition kuvion avulla esitetään sekä hyökkäys että puolustus: identiteetin oletuksia vastaan hyökätään syntagmaattisella akselilla avautuvien tapahtumien kautta, ja identiteettiä puolustetaan oivalluksella, joka saavutetaan syntagmaattisen kautta avautuvalla paradigmaattisella vertauvuudella. Päähenkilö ajetaan kohti muutosta horisontaalisella linjalla, mutta itseymmärryksen tämä saavuttaa vertikaalisella linjalla.

3.4.2. Kehitys tulee esille

Novelli ”Maailman uusin laulu” kuvaa päähenkilöhahmo kokemaan muutosta, mutta kertomuksessa myös kehitys tulee esille. ”Maailman uusin laulu” ja ”Ulosottomies” ovat kokoelmien pisimmät novellit (24 sivua ja 31 sivua) eli on oletettavaa, mutta ei välttämätöntä, että ne käsittelevät muutakin kuin hetkellistä kokemusta. Kummastakin novellista löytyy käännekohta ja keskeinen tapahtuma, mutta novellien pituus mahdollistaa muidenkin tapahtumien ja tilanteiden käsittelyn – tämä on se tekijä, mikä vastustaa henkilöhahmon kehittymisen toissijaisuutta. Kertomusparafrasien vertailussa ”Ulosottomies” ja ”Maailman uusin laulu” noudattavat päähenkilöhahmon kehittymisen

suhteen samantyyppistä kaavaa, joten seuraavassa tarkastelen esimerkkinä vain toista, ”Maailman uusinta laulua”, jossa kehitys tulee selkeämmin esille.

Tässä novellissa päähenkilöhahmon kehityksessä osansa on sillä, että tämä pyrkii toteuttamaan tavoitteensa ja päämääränsä, jonka vuoksi hahmo koostuu teoista ja toiminnoista. Karkaman mukaan, kun tilannemotiivissa hallitsee aktiivinen, henkilön subjektiivista vapautta painottava näkökulma, sitä kutsutaan toiminnoksi tai tavoitteelliseksi teoksi (Karkama 1991, 149). Seuraavassa käytän termiä toiminto enkä saman asian yleisempää ilmausta ”henkilö toimii”, joka esiintyy yleisesti muun muassa teoksissa *The Short Story* (1983) ja *Short Story Theory at a Crossroads* (1989).

Komposition analyysin yhteydessä ”Maailman uusimmasta laulusta” muodostettiin kertomusparafraasi, joka koostuu 11 ydintilanteen ja tapahtuman kokonaisuudesta:

- 1) suutari on tullut taloon
- 2) lapsi ihailee suutarin taitoja
- 3) lapsi yhdistää suutarin kalalaulun vaariin
- 4) lapsi suutarin kanssa kahdestaan tuvassa
- 5) mummo lähtee raamatun selitykseen
- 6) laulu kellosta
- 7) suutari laulaa maailman uusimman laulun
- 8) vaari ja suutari juovat alkoholia ja laulavat
- 9) maailman uusin laulu paljastuu vanhaksi ja tyttö pettyy
- 10) mummo tulee kotiin ja riitelee vaarin kanssa
- 11) aamulla suutari on työssään ja vaari metsällä,
sitten suutari lähtee pois.

Novellin päähenkilöhahmo on lapsi-niminen tyttö. Novellissa on kyse tietoisuuden heräämisestä ja kasvusta, mutta myös desilluusion kokemisesta, jonka kautta lapsi kehittyy kohti aikuisuutta (Kankainen 1993, 64). ”Maailman uusin laulu” on muistelmaan luontoinen ja kronologinen kertomus. Novelli keskittyy käsittelemään päähenkilöhahmoa muutaman episodin avulla eikä sisällä alajuonia tai sekundaarisia tapahtumasarjoja.

Kertomuksen aikajänne on vähintään useita päiviä, mutta aika ei kertomuksen joka kohdassa pysy systemaattisesti tavanomaisen aikakäsityksen raameissa: Tapahtumat 1–3 tapahtuvat ”ensimmäisen” päivän aikana, jonka puitteissa mainitaan, että tukistaminen

tapahtui ”yhtenä iltana”, joka viittaisi useampaan kuin yhteen päivään. Tapahtumat 4–10 tapahtuvat toisena päivänä. Lopputilanne (11) sijoittuu kolmannelle päivälle, jonka jälkeen seuraa muutama päivä ennen kuin suutari lähtee. Alkujakson tapahtumat sijoittuvat normaalia aikakäsitystä laajempaan ”ensimmäiseen” päivään (taustoitus), ratkaisevat tapahtumat sijoittuvat toiseen päivään ja seuraukset sekä toiseen että kolmanteen ja muutamaan epämääräiseen viimeiseen päivään. Novelli on siis jaoteltavissa kolmeen päätapahtumaan: 1) suutari tulee taloon 2) lasta huijataan ja 3) suutari lähtee. Tämä karkeampi jaottelu voidaan purkaa yhteentoista osaan, kuten edellä on tehty. Aikajänne antaa mahdollisuuden henkilöhahmon kehittymiselle, kun novelli kokonaisuutena on henkilöhahmon elämästä se periodi, johon muutos osuu ja joka näin virittää asetelman ennen–nyt, jossa muutos on näkyvillä. Kehittymistä tapahtuisi, jos muutoksen seuraukset tulisivat esille muuttuneena käytöksenä tulevilla tapahtumissa.

Kertomuksen käännekohta on maailman uusin laulu, ja keskeisessä tapahtumassa lapsi tajuaa, että häntä on petetty. Keskeisen kohdan seuraukset raportoidaan, mikä tuo alkeellisen tason kehityksen näkyville. Päähenkilöhahmo siirtyy kertomuksen kuluessa illusion maailmasta kohti aikuisuutta yhden desilluusiota aiheuttavan tapahtuman kautta. Kuten edellä, kehitys liittyy siihen, millä tavalla päähenkilöhahmosta annetaan tietoa. Kertomusparafraasia hyväksikäyttäen merkitsen vain johtopäätökset):

- 1)
 - maalaistalon lapsi
 - ei aina tottele mummoa
 - osaa lukea (painotus osaamisella – nuori tyttö)
- 2)
 - kirjoitustaito vielä oppimisen kohteena
 - pitää lauluista
 - on jo kasvanut tapakulttuuriin (häpeää kiroilua)
- 3)
 - pyrkii hallitsemaan mielikuviaan torjuakseen surua
 - ei erota sallittuja lauluja kielletyistä (seksuaalinen kehitys vielä edessäpäin)
- 4)
 - hidas kirjoittamaan (alle kouluikäinen?)
 - lukee kuvakirjaa raamatun kertomuksista, muttei ymmärrä sanomaa
 - asettaa oman mielihyvän mummon edelle
- 5–6)
 - pitää lemmenlauluja omituisina, imelinä eikä ymmärrä niitä
 - laulun kuunteleminen ajaa oraalisen mielihyvän edelle

- 7)
- tuntee vetoa kuolemasta kertovaan lauluun
 - hakee tunnesidettä suutariin
 - ollut hautajaisissa (kosketus kuolemaan)
- 8)
- vieroksuu alkoholia
 - on saanut mallioppia mummolta (naisten liittolaisuus)
 - naisilla ei paikkaa alkoholin maailmassa (humalaiset miehet ulkopuolisia, omassa maailmassaan)
 - riettaat laulut samaistavat lapsen miesten yhteisöön (vaikkei hän niitä ymmärräkään; mummon kieltämiä)
- 9)
- laulun avulla hakee tädiltä tunnustusta
 - oma laulu tekee yksilölliseksi
 - taipuvainen näkemään ahdistavia alitajunnan/mielikuvituksen kuvia
- 10)
- piiloutuu, koska häpeää itseään mummon silmissä
 - samalla irtaantuu mummosta (yksinäisyyden kokemus)
- 11)
- ymmärtää osallisuutensa väärintekoon (lauleskelu ja juopottelu)
 - ei enää etsi tyydytystä laulujen maailmasta.

Novelli kuvaa keskitetysti yksityistä tapahtumaa. Laulumotiivi kulkee läpi novellin, ja siihen kiinnittyy käännekohta ja keskeinen tapahtuma, mutta vahvempana konstruktivisena elementtinä toimii suutari, joka voidaan Hermann Pongsia mukaillen nimetä vaikkapa ”vieras mies tulee taloon” -motiiviksi, joka laajan käytön vuoksi on jo muodostunut symboliksi (Hilanka 1977, 31; Pongs 1963, 295–296): vieraan tulo kirkastaa muiden olemassaoloa, etenkin päähenkilöhahmon. Kertomuksen tuntua ei luo pelkästään juoni, vaan myös tapahtumien temaattinen motiivi, joka panee henkilöt liikkeelle.

Lapsi-nimisestä päähenkilöhahmosta saadaan informaatiota tapahtumien kuluessa, häntä ei määritellä aukottomasti loppuun heti alussa. Kertoja luonnehtii hahmoa suoraan vähän. Informaatio on johdonmukaista ja painottaa epäsuoraa ja vihjauksenomaista karakterisointia. Jo alusta alkaen kertomuksessa on silmiinpistäväää se, ettei päähenkilöhahmon ulkomuotoa kuvata juuri lainkaan; näin ei painotu sekään, että tietyt ulkomuodon ominaisuuden kertoisivat henkilöhahmon luonteenpiirteistä.

Vaikka lapsella ei ole erisnimeä, hän on selkeästi olemassa oleva ja inhimillinen hahmo, persoona, mutta lapsen välitön biologinen alkuperä on vaikeasti paikannettavissa: hän asuu mummon ja vaarin luona, mutta isästä ja äidistä ei mainita mitään. Sosiaalinen koodi kartoitetaan vankasti jo alussa: lapsi kuuluu maalaisyhteisöön. Oleellinen tekijä hahmossa on se, että hänen asemansa painottuu lähes pelkästään kodin yhteisöön. (Koodeista Käkälä-Puumala 2001, 257–258.)

Päähenkilöhahmoon liittyviä paikanvaihdoksia ei ole lainkaan (paikkana koti), vaikka juuri paikanvaihdokset liittyvät vahvasti etenkin kehitykseen. Tässä paikanvaihdosta kantavat henkilöhahmot mukanaan: uusi, tuntematon henkilöhahmo (suutari) omine välineineen ja tapoineen muuttaa vanhan eli kodin uudeksi paikaksi, vanhan ja uuden risteykseksi. Tästä havaitaan, miten muutoksen painopiste siirtyy paikanvaihdosten ulkonaisesta tapahtumisesta ihmisten välisten suhteiden sisäiseen tapahtumiseen, tunteen ja älyn alueelle. Irma Rantavaaran mukaan uuden kohtaamiselle ja toteuttamisella on taipumus laajentaa ja kasvattaa henkilöhahmojen persoonallisuutta (Rantavaara 1964, 250–251).

Se millä tavalla päähenkilöhahmo tässä kehittyy, jos kehittyy, liittyy siihen, miten päähenkilöhahmosta saadaan informaatiota ja miten tämä informaatio muuttuu ja muutos kuvataan eli tehdään näkyväksi. Tapahtuma 1 painottaa päähenkilöhahmon sosiaalista koodista, joilloin kyse on hahmon identiteetistä ja sen rakentamisesta. Uusi henkilöhahmo (suutari) tuo lapsen elämään uuden maailman ja kyseenalaistaa mummon auktoriteetin, mutta tämän tulkitseminen muutokseksi hahmon luonteessa on heikolla pohjalla, sillä kerronta ei anna tietoa, onko tyttö aikaisemmin ollut tottelevainen vai ei. Joka tapauksessa, suutarin hahmo panee päähenkilöhahmon toimimaan, mikä korostaa hahmon halua aktiiviseen, subjektiiviseen vapautteen suhteessa vanhaan sosiaaliseen kontekstiin. Hahmo kokee vähäisen muutoksen, kun hän vertaa omia kirjaimiaan suutarin koristeellisiin kirjaimiin ja tiedostuu oman tuotoksen huonommuudesta ja päättää pitää kirjoittamisensa suutarilta piilossa. Vaikka suutarin hahmo vaikuttaa päähenkilöhahmoon aktiivoivasti siten, että hahmo on toimija ja kokija jo alussa, osa toimijuudesta piiloutuu. Toimintojen vähentyminen ilmentää lapsen tietoisuuden kehittymistä tai muuttumista sen suhteen, miten hän suhteellistaa omaa toimintaansa ja tuotoksiaan muihin. Tässä suhteessa suutarin hahmo kehittää päähenkilöhahmosta vähitellen itsetietoisemman.

Päähenkilöhahmon suurin luonteenmuutos tapahtuu keskeisen tapahtuman kautta. Jo alussa paljastuu, että temaattisesti yhtenäisessä tapahtumasarjassa on kyse tytön identiteetistä. Käckelä-Puumala huomauttaa, että henkilöhahmolla voi olla lukuisia erilaisia identiteettejä, ja kaikkia näistä voidaan rakentaa, hajottaa, muuttaa (Käckelä-Puumala 2001, 243). Päähenkilöhahmo on ennen suutarin tuloa rakentanut identiteettiään suhteessa mummoon, suutarin tulon jälkeen hahmo rakentaa identiteettiään myös suhteessa suutariin ja entistä korostuneemmin vaariin. Tästä muodostuu kaksi yksikköä, jotka muodostavat minimaaliset yhteisöt tai identiteetin heijastuspinnat: 1) päähenkilöhahmo – mummo 2) päähenkilöhahmo – suutari ja vaari. Yhteisö 2 saa päähenkilöhahmon suorittamaan toimintoja, jotka suuntaavat tätä pois päin yhteisöstä 1 ja samalla myös sitä kyseenalaistaen. Suhteessa 2 tapahtuu toimintoja, joista rangaistaan suhteessa 1, mutta rangaistukset eivät johda päähenkilöhahmon oivallukseen tai moraalisen tajuamisen hetkeen, joten muuttuva identiteetti ei enää vakiinnu yhteisössä 1.

Muutoksen kannalta oleellinen tekijä on laulumotiivi. Kaikki kertomuksen henkilöhahmot laulavat, ainoastaan päähenkilöhahmolla ei ole ”omia” lauluja. Päähenkilöhahmosta tuntuu, että mummo, vaari ja suutari etäännyvät hänestä, kun nämä laulavat mieluisia laulujaan. Lapsi vaistoa, että laulun avulla hänkin voi yksilöllistyä, ja hahmon toiminnot suuntautuvat tätä pyrkimystä kohti. Suutarin tarjoama maailman ”uusin” laulu antaa päähenkilöhahmolle sekä ainutlaatuisuuden kokemuksen (yksilöidentiteetti) että yhteisön läheisyyden kokemuksen (ryhmäidentiteetti). Yhteisössä 2 lapsi joutuu osallistumaan toimintoihin – tarkkailijana ja eläytyjänä – jotka paljastuessaan murentavat hänen identiteettiään yhteisössä 1. Kun laulu paljastuu vanhaksi, lapsi tuntee menettävänsä uuden identiteettinsä yhteisössä 2. Lisäksi häpeän tunne estää tätä palaamasta vanhaan identiteettiinsä yhteisössä 1 - paluu edellyttäisi, että lapsi kertoo kielletyistä toiminnoista mummolle, mutta lapsi ei tee näin. Päähenkilöhahmo kokee tyhjyyden tunteen, mutta irtautuu ja yksilöllistyy suhteessa kumpaankin yhteisöön: Laulujen vetovoima on hävinnyt. Mummon maailma ei näyttäydä heijastuspintana, sillä päähenkilöhahmo ymmärtää, että syvimmän halun kautta häntä voidaan satuttaa. Hahmo on tullut tietoiseksi oman edun tavoittelusta eikä enää toteuta rehellisyyden periaatetta automaattisesti.

”Maailman uusimmalle laululle” on tyypillistä vastakohta-asettelu. Roland Barthesia tapailten Leitch määrittelee vastakohta-asettelun liikkeeksi yhdestä uskomuksesta tai tilanteesta sen vastakohtaan, joka viittaa rajojen määrittelyyn ja asettamiseen (Leitch 1989, 132). ”Maailman uusimmassa laulussa” päähenkilöhahmo ei siirry luonteensa tai elämäntilanteensa vastakohtaan, vaan muutos tai siirtymä johdattaa jossain määrin harhakuvitelmiin haihtumiseen, tilaan, jossa harhat eivät heti korvautu uudella tiedolla – päähenkilöhahmo jää epävarmuuden tilaan, mutta epävarmuus on kypsempää. Muutos on tapahtunut. Entä kehitys?

Päähenkilöhahmo hyökkää toiminnoillaan yhteisön 1 identiteettinsä oletuksia vastaan. Lopussa (tilanne 11) paljastuu, että hahmo on kokenut muutoksen suhteessa mummon hahmoon:

- lapsi oli päättänyt kertoa mummolle suutarista ja vaarista
 - ei kerrokaan
- lopussa mummo itkee
 - lapsi ei sääli mummoa, vaan on hänestä kaukana
- mummo laulaa hiljaista virttä
 - lapsi ei enää halua kuunnella mummon laulua
- suutari laulelee
 - lapsi ei mene kuuntelemaan suutarikaan.

Kertomus kuvaa muutosta, jonka lapsen henkilöhahmo kokee illuusion särkymisen kautta: henkilöhahmo ei pysty vakiinnuttamaan identiteettiään suhteessa suutariin ja vaariin, mutta heidän avullaan hän irtaantuu mummon ja laulujen vaikutuspiiristä. Muutos on näkyvillä yksilöllisen identiteetin teemassa, jota kohti lapsen henkilöhahmon toiminnot suuntautuvat, kun suutarin hahmo toimii katalysaattorina.

”Maailman uusin laulu” on paljastuskertomus. Leitchin mukaan paljastuskertomus on antiteettisen kertomuksen alalaji. Siinä on kyse initiaatiosta, jossa entinen tasapainon (osa)identiteetti syrjäytetään. (Leitch 1989, 139–140.) Rantavaara huomioi, että initiaatioteemassa yksilö kasvaa tietoisuuteen ihmisenä olemisen mahdollisuuksista ja rajoista, hän kehittyy viattomuuden tilasta tietoisuuteen, että paha vallitsee sekä itsessä että muissa (Rantavaara 1964, 250).

Mummo on raja, jonka yli lapsi kehittyy. Lapsen henkilöihahmon suhde (identiteetin asema) mummoon tuo kehityksen näkyville muuttuneena käyttäytymisenä. Toisen rajan piirtävät suutari ja vaari: heidän vaikutuksestaan päähenkilöhahmo käy rajan toisella puolella, mutta vetäytyy sieltä takaisin, muuttuneena. Lopussa päähenkilöhahmon uutta käytöstä ja maailmankuvaa kuvataan vähän eikä uusia tilanteita esitetä kuin seuraavan aamun verran. Kuitenkin voidaan puhua alkeellisesta kehityksen kuvauksesta, kun loppu lyhyen epilögin tapaisesti raportoi muutoksen seurauksia uuden aamun uudessa tilanteessa.

4. LOPUKSI

Analyysin tarkoitus on ollut havainnollistaa Vartion novellien kompositiota juonellisuuden näkökulmasta: sen kautta olen pyrkinyt rakenteen kuvion paljastamiseen. Käyttökelpoiseksi kehikoksi on osoittautunut Aristoteleen juonikäsitelmä, johon vertaamalla Vartion novellien kompositio on tullut näkyville, yhtäläisyyksinä ja eroina.

4.1. Juonen kuviot

Juonellisuuden näkökulmasta Vartion novellit ilmentävät pääosin kolmea tyyppiä: perinteistä juoninovellia, metaforisen juonen novellia ja juonen pilkkoutumisen yhdistymistä metaforiseen juoneen.

Perinteiset juoninovellit rakentuvat vahvasti aristotelisen alun, keskikohdan ja lopun jaottelun mukaisesti. Niiden kompositio korostaa juonen loogisesti peräkkäin etenevää järjestystä, jossa loogisuus tarkoittaa kausaalisuutta, joka yhdistyy pääosin kronologiseen aikaan. Näissä perinteisen juonen loppupainotteinen kaava rakentuu vahvasti syy–seuraussuhteen horisontaalisesta kuviosta, jossa tapahtumat kytkeytyvät toisiinsa ja toiminta suuntautuu päämääräänsä ongelman asettamisen, sen kehittelyn, käänteen ja ratkaisun ja oivalluksen hetkenä koetun muutoksen kautta. Lopullinen päämäärä saattaa jäädä tavoittamatta, mutta muutos on dynaaminen ja kompleksinen, vaikka oivallus on päähenkilöhahmon elämäntilanteen paljastumisen hetki, jonka tämä usein ymmärtää vain osittain. Kokonaisyymmärrys on varattu implisiittiselle lukijalle: vasta rakenteen kokonaiskuvio, jossa juonen lisäksi vaikuttaa merkityksellisten kuvien suhde, paljastaa koko elämäntilanteen. Juoni antaa ymmärtää, että muutos on tapahtunut, maailma on jatkuva ja koherentti, mutta komposition kokonaiskuviossa kuvien suhde toisiinsa ja juoneen saattavat kertoa vastakkaisestakin näkemyksestä.

Näin kertomuksen lopputulos näyttäytyy vain väliaikaisena ratkaisuna, ei päähenkilöhahmon lopullisena päämääränä. Kertomuksen päämäärä on esittää juonen kokonaisen järjestelmän ja kuvien suhteiden vajavaisen järjestelmän välinen jännite,

jota hyväksi käyttäen kertomus rakentuu merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Juonen kokonaisuus ja lopputulos luovat todennäköisen ja välttämättömän tapahtumien kulun, mutta kuvien suhde vihjaa, ettei asioiden tarvitse välttämättä olla vain tällä tavalla. Lopullinen merkitys paljastuu usein toiminnan päämäärän ja lopputuloksen ristiriidasta.

Nämä ovat mimeettisiä kertomuksia ja saavat juonirakenteen yhtenäisyyden takia aikaan kokonaisuuden tunnun, joka komposition pintatasolla tähtää yhden keskitetyn vaikutelman synnyttämiseen E. A. Poen juoniteorian hengessä. Vaikutuksen yhtenäisyys saadaan aikaan perinteisellä juonella, mutta yhden vaikutuksen (single effect) novellit halkaisevat kahteen osaan: kertomuksen oivalluksen tai paljastumisen hetkeen ja rakenteen kuvion paljastumisen hetkeen. Tämä kaksiosaisuus ja edellä mainittu kahden rakenteen välinen jännite ovat se kokonaisrakenne, joka on implisiittiselle lukijalle varattu epifaninen oivallus.

Novellit kuvaavat päähenkilöhahmon elämän yhtä kriisikokemuksen jaksoa. Aristoteleen teorian vastaisesti päähenkilöhahmo ei löydä uutta tasapainon tilaa, vaan lopun tila on tasapainoa epätasapainossa. Tasapainon tila on varattu implisiittiselle lukijalle rakenteen kokonaiskuvion hahmottamisessa, jossa syntagmaattisella ja paradigmaattisella akselilla avautuvat elementit ovat merkityksellisessä suhteessa. Henkilöhahmon muutos tilasta toiseen tapahtuu luonnollisen siirtymän avulla, johon liittyy tavoite henkilökohtaisesta maailmankuvasta. Novellit ovat kaistale persoonallista historiaa paitsi ”Sananjalka”, joka on yleisinhimillistä ja myyttillistä historiaa.

Didaktisena teoksena ja esimerkkikertomuksena ”Sananjalka” tukeutuu juonen kaavaan viitaten myös ulkopuolelleen tulkintoja haettaessa. ”Sananjalan” moraaliseen opetukseen liittyvä päähenkilöhahmo ei oivalla tapahtumia tai tilannettaan, johon vaikuttaa sekin, ettei kiinteän ja suljetun esimodernin agraarin yhteisön jäsen ole modernissa mielessä yksilö. Esimoderni agraarisuus yhdistettynä didaktiseen novellikertomukseen luo historiattoman ulottuvuuden, jossa kertomuksen tarkoituksena on kuvata tiettyä ideaa ajattoman luoteen kautta. ”Sananjalassa” päähenkilöhahmo ei ole kriisikokemustaan läpikäyvä ristiriitainen hahmo, vaan kertomus hyödyntää perinteistä opetuskertomusta, joka kehyskertomukseen rinnastettuna reflektoi itseään ja saa metatason ulottuvuuden. Metatason kautta kertomus toteuttaa itseään implisiittisen lukijan maailmankuvaa ja taiteilijakuvaa heijastellen. Itsereflektiivinen kertomus

kääntyy romanttisen taiteilijakuvan omaavan modernin yksilöllisyyden kuvaksi: taide näyttäytyy tuonpuoleisena ja lähes uskonnollisena ja on ristiriidassa sen modernin yksilön elämän kanssa, jossa yksilö itse tekee itsensä ja taiteensa. ”Sananjalka” ei kuvaa elämän käännekohtaa, vaan koko taiteentekemisen maailmankatsomuksellista ratkaisua.

Metataso ilmaantuu, kun sisäkkäiskertomuksen moraalinen väittämä rinnastuu kehyskertomuksen esteettiseen väittämään. Lukijan on yhdistettävä esimerkkikertomus relevanttiin moraalisysteemiin (kristillinen etiikka) ja esteettiseen systeemiin (juonellinen esimerkkikertomus) paradigmaattisesti, mikä vaatii arviointia, jota itse kertomuskin tekee. Arviointi nostaa esille Kantin arvostelukyvyn käsitteen, jossa yhdistyvät mielikuvitus ja järki. ”Sananjalka” ilmentää kertomuksena mielikuvituksen ja sen arvioimisena järjen yhdistymistä, ja arvostelukyvyn käsitteen kautta se rinnastuu moderniin reflektiivisyyteen.

Metaforisen juonen novelleista lyhyimmät kertomukset tukeutuvat juonellisuuteen vain metaforisen juonen osalta, joka ilmentää näissä ulkoiseen heijastettua sisäisyyttä samalla kun metafora toimii kerronnan mallintajanakin. Lyhyiden vaikutuksesta kertomukset rakentuvat vahvasti paradigmaattiselle akselille ja vertauvuuksien kautta painottavat spatiaalista hahmottamista, jossa poeettisen koodin paralleelisuus (symmetria–epäsymmetria, vastakkaisuus–identtisyys) toimii poikki tilan.

Tilaan keskittyvinä ne rikkovat juonikaavan diskursiiviset ja loogisen etenemisen elementit ja pysäyttävät ajan ikään kuin sitä syventäen. Kertomukset ovat kuvan tekemistä, eivät kuvailua, ja niiden lukeminen, ja sitä kautta rakentuminen (tai toisinpäin), muistuttaa tapaa, jolla maalaus havaitaan. Kriisin tilalla on ongelma, joka esittäytyä koko kertomuksena, jonka ratkaisu on merkityksellisten tekijöiden keskinäisten suhteiden verkoston kautta tapahtuva epifaninen oivallus. Näitä hyvin lyhyitä kertomuksia, joita voisi nimittää myös lyyrisiksi kertomuksiksi, hallitsee synkronia ja poeettinen koodi, sillä ne eivät ole päähenkilöhahmon kokemuksen raportointeja yksilön representaationa: kerronnan fokus on metaforassa metaforana ja symbolina, joissa kertomuksen henkilöhahmot ovat osatekijöitä, funktioita. Nämä hyvin lyhyet kertomukset kertovat implisiittisen tekijän subjektiudesta: rakenne keskittyy subjektiuden ja sen tilanteen paljastamiseen, tähtäimessä ei ole muutos. Subjektiuden lisäksi ne kuvaavat emotionaalisen tason konfliktia.

Vartion hyvin lyhyet kertomukset ilmentävät todellisuuden sisään rakentuvaa lyyristä hetkeä ja subjektiuden tutkimisen hetkeä toiminnan maailman keskellä ja kokonaisuudessa. Lyyriseen kertomukseen on rakentunut subjekti, jota reflektoidaan kuvien ja merkkien maailmaa havainnoiden, mikä itsessään voi vihjata tietynlaiseen uuden subjektin rakentamisen kaipuuseen. Merkkimaailma konstruoidaan ja näin tarjottu kertomuksen kuva on merkkien kokonaisuus, painottuneesti merkkimuotoa. Älyllinen toiminnan rinnalla etenkin syklisen rakenteen sisältävä ”Maan ja veden välillä” yhdistää älylliseen emotionaalisen, joiden kautta subjekti tutkii omaa maailmaansa. Näin itse merkkimuoto ja sen konstruointi on toimintaa ja toiminnan päämäärä, johon ongelma, käänne, konflikti, kliimaksi ja ratkaisu ja oivallus sisältyvät.

Kolmannessa novellityypissä perinteinen juoni pilkkoutuu ja yhdistyy metaforiseen juoneen tarkastellen tapahtumien rakentumisen tapaa. Komposition suuressa kokonaiskuviossa temporaalisen ja spatiaalisen ominaisuudet yhdistyvät kausaalisuuden tutkimisen näkökulmasta. Etualaistunut psykologinen juoni on introspektiivista henkilöhistoriaa, kuin tunnustuksellista tutkimista: kronologia on rikottu kertoja-päähenkilöhahmon sairaskertomuksen logiikan ja sairastumisen syiden jäljittämisen vuoksi. Juonen teleologia ei selity lopputuloksesta käsin, koska päämäärä on jo saavutettu. Sen sijaan teleologia ja toiminnan päämäärä selittyy lopputuloksen perimmäisten syiden selvittämisen päämäärästä käsin. Novellikertomuksen puitteissa heijastellaan itse kertomuksen rakentumisen logiikan tarkastelua, jossa on oleellista, että perinteinen juoninovelli riisutaan aseista, lopun odotuksesta.

Komposition kuviossa kohostuvien metaforisten kuvien teleologisuus jää selittymättä, mutta näillä spatiaalisuudesta vahvasti vastaavilla elementeillä on implisiittinen päämäärä: merkitysyksikköjen rinnastuksien kautta päähenkilöhahmo tiedostamattaan rakentaa identiteettiään. Juonen läpikäyminen edustaa hyökkäystä identiteetin oletuksia vastaan, kun taas merkitysyksikköjen rinnastuksilla identiteettiä puolustetaan ja rakennetaan.

Juoninovellin voidaan pitkän perinteensä vuoksi ajatella järjestyneen tehokkaaksi kokonaisuudeksi, jotta yksilö (päähenkilöhahmo) saavuttaa päämääränsä. Juoninovellin elementtejä päähenkilöhahmo käyttää hyväkseen taatakseen psykologisen

selviytymisensä eli identiteetin kasvun. Syiden etsiminen vastaa kokemuksen varustamista tarkkaavaisuudella, joka on analyttistä ja älyllistä, mutta myös kokemuksen emotionaalista sisältöä tarkasteleva. Vartion novellissa kertoja-päähenkilöhahmo katsoo omaa kertomustaan tapahtumina ja kuvina ja analysoi sitä oppiakseen siitä ja itsestään jotain syvempää.

Juonen pilkkoutuminen palautuu ajatukseen modernin yksilön itsereflektiivisyydestä, jossa yksilö pohdiskelee mennyttä elämäänsä. Vartion novelli on juonikertomuksen esittämä kriisijakso, joka on elämän käännekohta, joka syvenee elämän murroskohdaksi, peripetiaksi, jossa on pakko pohtia elämän mielekkyyttä. Vartion novelli on tällainen peripetia ja totuuden hetki, jossa elämän mielekkyys syntyy syiden tajuamisesta, jotta oma identiteetti on enemmän omaa ja syvempää identiteettiä, sillä moderni elämäkerta on identiteetin etsintää. Kun identiteetin etsinnän lisäksi sitä ja sen rakentumista tutkitaan, voidaan puhua subjektiudesta.

Kertoja-päähenkilöhahmoa ei subjektina luonnehdi samuus tai eroavuus, vaan kyseessä on samuuden ja eron kamppailu. Reseptiivisyyden käsitteen valossa kertomus identiteetin etsintänä ja subjektin prosessina on oppimisprosessi, jossa yksilö pyrkii muuttumaan itsenäisesti ajattelevaksi ja toimivaksi yksilöksi, joka on yksilöistymisen prosessi. Komposition lopullisen kuvion ymmärtäminen heijastelee tätä prosessia.

Komposition kokonaiskuviossa yksilöistymisen muuntaa tarinan materiaalin kertomuksen rakenteeksi lähtökohtana toiminta psyykkisenä liikkeenä ja toimintana: ulkoiset tapahtumat johtuvat mentaalista prosessista, joka on saatava käyntiin, jotta päähenkilöhahmon suhde (toiminnan ja toiminnalliseen) maailmaan muuttuu objektista itsenäiseksi subjektiksi. Se, että tarinaa ja juonta, dispositiota ja kompositiota, verrattaessa ilmenee juonen rikkoutuminen, antaa ymmärtää, että näin yksilö ottaa maailman haltuunsa eikä alistu historian ja elämän välttämättömyydelle ja väistämättömyydelle.

On esitetty, että tarinassa ei ole kysymys ihmisen oman toiminnan logiikasta, joka perustuu hänen itsensä asettamiin päämääriin, vaan toiminnan logiikkaa ilmentää juoni. Tarkennan tätä väitettä osaltani siten, että toiminnan, etenkin psyykkisen, logiikkaa ilmentää tarinan suhde komposition kokonaiskuvioon, johon juoni kokonaan tai osin voi

sisältyä. Yksilö, joka tässä ottaa maailman ja toiminnan logiikkaa haltuunsa yksilöistymisenä, on implisiittinen tekijä, joka juuri rakenteen tasolla komposition kokonaiskuviossa tätä prosessia ilmentää. Tässä juonen ja tarinan suhdejärjestelmä näyttäytyy psykologisena subjektina.

Kompositiossa syntagmaattisen ajattelun yksi totuus hajotetaan sekä syntagmaattisen ajattelun pilkkomisella että paradigmaattisen ajattelun vertikaalisuudella, jossa merkkien joukko on osaltaan synnyttämässä itse objekteja, mutta myös subjektia. Näiden kahden ajattelun suhdejärjestelmä rakentaa komposition kokonaiskuvion merkitykselliseksi kokonaisuudeksi, jossa tarvitaan yhtä totuutta ja päämäärää ja näiden purkamista, ja lopulta näiden kahden tekijän suhteen tarkastelua, joka on lopullinen päämäärä: ymmärryksen hetkellä näkyy, että juoni on täynnä liikettä ja valoa, tuulta ja aurinkoa.

4.2. Henkilöhahmojen tavoitteena muutos

Henkilöhahmon kehittymisen suhteen Vartion novellit jakaantuvat kahteen kategoriaan: joko kehitystä ei tapahdu tai kehitys tulee sen verran ilmi, että kehityksestä voidaan novellikertomuksen puitteissa puhua. Ensimmäinen kategoria kuvaa henkilöhahmoja pääasiallisesti: ensimmäiseen kategoriaan kuuluvat kaikki muut novellit paitsi ”Maailman uusin laulu” ja ”Ulosottomies”, joista ensimmäinen tuo kehityksen ilmi selvemmin.

Novellin on väitetty keskitetysti kuvaavan yksityistä tapahtumaa, varsinkin ratkaisevaa elämäntapahtumaa. Kehitys ei tule novelleissa esille – tule näkyväksi – kun henkilöhahmo ei oivalluksen tai paljastumisen hetken kautta tapahtuvan muutoksen jälkeen joudu uuteen tilanteeseen tai tapahtumaan, jossa hän voisi toimia muuttuneen luonteensa mukaisesti. Poikkeuksen näyttäisi tarjoavan novelli ”Matkalla”, jossa päähenkilöhahmo on kahdesti samantyyppisessä tilanteessa. Näin kehityksen mahdollisuus ilmaantuu novellikertomuksen puitteissa, mutta kertomus ilmentää käyttäytymiseen liittyvää oivallusta, joka on yhteistä kahdessa eri ajankohdassa samantyyppisessä tilanteessa toimivalle päähenkilöhahmolla, ei kahden eri oivalluksen hetken välillä rakentuvaa kehityksen prosessia.

Kehittymisen toissijaisuutta ilmentävät novellit keskittyvät päähenkilöhahmon elämäntilanteen paljastamiseen: kuvataan samanaikaisesti henkilöhahmon sisäistä todellisuutta ja appellatiivisuuden kautta hahmon tyyppisyyttä. Novelleissa edetään kohti paljastuksen hetkeä, jossa henkilöhahmo ei välttämättä koe koko elämäntilanteensa oivallusta, vaan se sysätään implisiittisen lukijan harteille. Henkilöhahmo ja luonne ilmaistaan vihjaamalla, hahmotellen, eikä keskitytä hahmon ulkoisen olemuksen kuvaukseen, sillä hahmot ovat sekä yleisinhimillisiä että eläviä ja todellisia. Ajalla ei ole laajakantoista osuutta kerronnallisessa struktuurissa, vaan teemana on yksilön yhden elämäntilanteen rajaama äkillinen kriisikertomus, jonka funktiona on kuvata kokemukseen tai elämykseen liittyvä yksi oivallus tai paljastus.

Paljastumisen hetki antaa kokemuksen minuudesta tai korostaa sen tavoittelua, sillä henkilöhahmot ovat itseensä päin kääntyneitä, identiteettinsä senhetkisistä määrittämisistä piittaamattomia: he usein epäonnistuvat toimijoina, mutta onnistuvat kokijoina – luonne häviää minuudelle. Sitä ei juurikaan raportoida, miten nämä kokemuksensa ymmärtävät. Myös paikanvaihdosten vähäisyys tai merkityksettömyys korostaa henkilöhahmoja minuuden etsijöinä, jonkin pysyvän ja ainutlaatuisen, kätkeytyn sisimmän tavoittelijoina tai sen ilmentäjinä. Realistissävytteisissä kertomuksissa henkilöhahmoon liittyvät kerronnan strategiat kyseenalaistavat yksilön roolit ja luonnenaamiot, ja henkilöhahmot etsivät mahdollisuuksia toiminnalle tai tapahtumiselle, joka mahdollistaisi paremman ja vapaamman elämän, mutta se, että he eivät tähän muutu, saati kehity, paljastetaan. Hahmot ovat etsijöitä ja odottajia suhteessa minuuteensa ja elämänsä elämyksiinsä.

Lyhyissä Uni-novelleissa jopa muutos on toissijaista, sillä sisällöllis-temaattisesti painottuvien aineiden tärkein tunnusmerkki on motiivinakin usein toimiva symboli. Paikanvaihdokset ovat vähäisiä tai olemattomia eikä hahmoja sidota aikaan, vaan nämä sijaitsevat ajankulusta riippumattomassa tapahtumisen tai tilanteen paikassa. Novellit kuvaavat novellin historian sisäistymistä: vähäiset ulkoiset tapahtumat, mutta ennen kaikkea tilanteessa vaikuttavat esinesymbolit heijastavat implisiittisen tekijän sielunliikkeitä tai kuvaavat tämän käsityksiä ihmisestä subjektina. Tästä syystä ajan osuus on merkityksetön. Itsenäisesti ajatteleviin, kokeviin ja toimiviin henkilöhahmoihin verrattuna hahmot ovat pysähtyneitä, koska niitä tutkitaan tiedostamattoman kuvina. Näkökulma on siirtynyt pois sosiaalisen maailman

kontekstista, joka on usein edellytys kehittymiselle ja muutokselle. Yksilö on irrottautunut arjen ja toiminnan maailmasta ja alkanut elää kuvien ja merkkien maailmassa, jolloin henkilöhahmot ovat imaginaation rakenneosia ja älyllisen toiminnan välineitä, eivät muutosta kohti suuntautuvia.

Kehitystä ilmentävissä novelleissa hahmojen kehitys tulee vain näkyville, sitä ei käsitellä kohti uutta tilannetta. Ne hangoittelevat sitä rakenteellista olettamusta vastaan, että yksi keskeinen tapahtuma johtaa henkilöhahmojen kehittymisen toissijaisuuteen. Näin Vartion novellit rikkovat tätä perinnettä ja määritelmää. Kehittymiseen vaikuttavana voimakkaana tekijänä on tilannemotiivissa hallitseva aktiivinen, henkilön subjektiivista vapautta painottava näkökulma, toiminto, mutta paradoksaalisesti näissä novelleissa henkilöhahmo on kuitenkin myös alistunut tilanteelle tai tapahtumille. Kehitys tapahtuu, kun henkilöhahmoa katalysoi toinen, yleensä vieras henkilöhahmo ("Maailman uusimmassa laulussa" suutari, "Ulosottomiehessä" ulosottomies). Novelleissa painottuu henkilöhahmon identiteettiä korostava sosiaalinen konteksti.

Paikanvaihdoksia sosiaalisessa kontekstissa ei tapahdu, mutta tuntematon henkilöhahmo tekee päähenkilöhahmon paikasta uuden, muuttuneen, joka vetää päähenkilöhahmon mukaan muutokseen. Kertomukset ovat rakentuneet tunteiden peräkkäiseksi sarjaksi, joiden lähde on henkilöhahmo kertomuksen keskellä. Voimakas muutos tapahtuu, kun tämä on kahtalaisessa ristipaineessa: hahmo-toimijana ja hahmo-todistajana. Kun hahmo tavoitteellisten tekojen ja muiden voimien määräämien tapahtumien ja tilanteiden ristipaineessa tekee toiminnoistaan ja tapahtumista omat päätelmänsä ja ymmärtää ne, tapahtuu muutos, joka näyttää olevan riippuvainen vastakohta-asettelusta.

Vastakohta-asettelua ilmentävä antiteettinen kertomus viittaa rajojen määrittelyyn ja asettamiseen. Tämä merkitsee henkilöhahmon maailman arvioimisen kohtaa, jonka kautta kehitys tulee näkyville käyttäytymisen tai ajattelun muuttumisena, kun kerronta raportoi oivalluksen hetkenä koetun muutoksen jälkeisiä tapahtumia. Kerronnan ei tarvitse edetä uuteen oivalluksen hetkeen, mikä kuvastaisi varsinaista kehityslinjaa, kunhan muuttunutta toimintaa esitetään jonkin verran. Näissä Vartion novelleissa päähenkilöhahmo kokee pieniä muutoksen hetkiä jo ennen varsinaista oivallusta tai elämäntilanteen paljastumista, mutta nämä vähäisemmät ja aavistuksenomaiset muutoksen kokemukset jäävät varsinaisen oivalluksen tai paljastumisen hetken

jalkoihin. Alkeellinen kehitys vaikuttaa Vartion novelleissa pohjautuvan tunteiden sarjaan eli tunteen kaareen, ja tämän kaaren eri osien etenevään ymmärtämiseen.

4.3. Analyysin välineet

Aristoteleen mukaan tärkein tragedian kuudesta osatekijästä on tapahtumien sommittelu, sillä tragedia ei ole niinkään ihmisten kuin toiminnan ja elämän jäljittelyä, ja elämä on toimintaa.

Norman Friedmanin käsitykset Aristoteleen juoniteoriasta ovat suurelta osin vastanneet tutkimuksen pääkysymykseen, minkälainen on Marja-Liisa Vartion novellien kompositio. Aristoteleen teorian avulla on käynyt ilmi, milloin Vartion novellit tukeutuvat rakenteessaan juoneen, milloin eivät. Juonen ja kokonaisuuden tunteen suhteen Aristoteleen huomiot alusta, keskikohdasta ja lopusta ovat osaltaan kuvastaneet juonen rakentumista ongelman asettamisesta sen kehittelyyn ja ratkaisuun. Aristoteleen juoniteoriaa on tarkentanut viisivaiheisen kompleksisen dynaamisen toiminnan novelliepisodi, jonka olen kiteyttänyt Friedmanin analyysistä. Yhdessä ne ovat tarjonneet juonirakenteen selitysmallin.

Vartion novellit eivät rakenteen puolesta selity pelkästään perinteisen juonen kautta. Lisäselitystä ovat tarjonneet novellitutkimuksen lähteet. Etenkin metaforinen juoni ja kuvan vaikutus rakenteeseen ovat valottaneet erittäin lyhyen novellin rakentumista. Narratologia on tarjonnut komposition ja disposition erottelun ja kerronnan hierarkkiset tasot. Komposition ja disposition eroavuus kertoo juonen hajoamisesta ja kerronnan hierarkkiset tasot paljastavat novellin oivalluksen tai paljastumisen hetken suuntautumisen, eli sen, kenen kokemaksi se on tarkoitettu.

Nämä eri välineet olen koonnut soveltuvien osien eikä niitä ole yhdessä ollut tässä metodisessa muodossa missään saatavilla. En usko, että komposition analyysin suhteen olisin voinut menetellä toisin, sillä juuri metodien yhdistämisen avulla analyysissä on päästy käsiksi sellaiseen kompleksiseen kohteeseen, kuin mitä kaunokirjallinen teos voi olla.

Metodien yhdistäminen on myös tutkimuksen rajoituksena siinä mielessä, että on jäänyt vähän mahdollisuuksia ongelmallista Aristoteleen tai narratologian teorian antia. Novellin kompositiota ajatellen Aristoteleen teorian käsittelyn syventäminen ja problematisointi on suuri jatkotutkimuksen alue. Samoin voisi enemmän ristivalottaa Boothin-Chatmanin mallia ja implisiittisen tekijän ja lukijan käsitettä sen suhteen, kenelle novellin perinteinen oivalluksen ja paljastumisen hetki lopulta suuntautuu. Erääksi tutkimusalueeksi tarjoutuu myös novellin ja runon rakenneyhtäläisyyksien tutkiminen, jotka tämän tutkimuksen myötä ovat tulleet esille ja joita on vasta alustavasti analysoitu. Myöskään ei pidä unohtaa modernismin tutkimusta eikä sitä, että rakenteen analyysi on täydennettävä sisällön analyysillä, joka luontuisi tämän tutkimuksen toiseksi pääosaksi.

Tutkimukseni on saattanut tuottaa jotain uutta tietoa modernin suomalaisen novellin rakenteesta Vartio novellien analyysin kautta. Olen usein viitannut komposition lopulliseen kuvioon, jossa horisontaaliset ja vertikaaliset elementit yhdistyvät. Se paljastaa sekä komposition ja disposition dialektiikan että tilaan ja aikaan liittyvien tekijöiden painotukset ja yhteistyön. Myös olettaus, ettei novellin päähenkilöhahmo kehity kerronnan myötä, on tullut todennettua, ja se pääosin analysoitua, mitkä rakenteelliset seikat siihen vaikuttavat, vaikka Vartion novellit eivät tähän kehittymättömyyden määritelmään täysin taivukaan. Henkilöhahmon kehittymisen näkökulma tulee esille muutoksen ja kehityksen eron avulla, kun sitä tarkastellaan tätä tarkoitusta varten soveltamalla Danton narratiivisella peruskaavalla.

Se, ovatko Vartion novellien komposition ja henkilöhahmon kehittymisen analyysit ja niiden tulokset yleistettävissä esimerkiksi suomalaisen modernin novellin rakenteita selittäviksi, on ongelmallinen yritys. Tutkimukseni lähtökohta on yleistyksiä välttelevä ja suurempia kirjallisuushistoriallisia yhteenvetoja kaihtava. Ne jääköön niiden kontolle, jotka siihen haluavat ryhtyä tai ovat ammattinsa puolesta velvoitettuja, sillä jossain mielessä tällaisia yleistyskykyjä kyllä tarvitaan.

Käyttämäni metodiarsenaalin yhdistelmää voi pyrkiä hyödyntämään novellien tutkimisessa erityisesti novellin omanlaisen komposition selvittämisessä. Erityisesti voitaisiin tutkia juonen rakenteellisen vaikutuksen säilymistä tai hiipumista, rikkoutumista tai muuntumista modernismin myötä ja jälkeen. Itselleni tutkimus on

näistä näkökohdista tarjonnut, suorastaan tyrkyttänyt, lisähaasteita. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen erityinen novelliin keskittyvä tutkimus kaipaisi kehittäjiä.

Aristoteles on nykynäkökulmasta ehkä vanhahtava, tosin perinteinen teoretikko, mutta tämän suhteen ainakin Pertti Karkaman analyysit vaikuttavat nykykirjallisuuteen sovellettuna ansiokkailta. Siksi Aristoteles saakoon toiseksi viimeinen sanan ja Vartion novellit viimeisen: Aristoteleen mukaan kompositio voi olla kaunis. Marja-Liisa Vartion novellien kompositio on teorioita kauniimpi, eli teoria kaunis, teos kauniimpi.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Tutkimuskohde

VARTIO, MARJA-LIISA 1955. Maan ja veden välillä. Helsinki: Otava.

VARTIO, MARJA-LIISA 1966. Runot ja proosarunot. Helsinki: Otava.

Painetut

ALANKO, OUTI 2001. Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Alanko & Käkelä-Puumala (toim.) Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Helsinki: SKS, 207–240.

ARISTOTELES 1967. Runousoppi. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

BALDESHWILER, EILEEN 1994. The lyric short story: the sketch of a history. Teoksessa May (ed.) The new short story theories. Athens: Ohio University Press, 231–241.

BARTHES, ROLAND 1974. S/Z. Translated by R. Miller. New York: Hill and Wang.

BOOTH WAYNE C. 1961. The rhetoric of fiction. Chicago: The University Chicago Press.

BROOKS, CLEANTH & WARREN, ROBERT PENN 1979. Understanding fiction. (3. ed.). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

BROWN, SUZANNE HUNTER 1982. 'Tess' and *Tess*: An Experiment in Genre. Modern Fiction Studies 1982 (28), s. 25–44. Indiana: Purdue University.

CIXOUS, HELENE 1974. The character of character. New Literary History V:2, 383–402.

CHATMAN, SEYMOUR 1978. Story and discourse. Narrative structure in fiction and film. Ithaca and London: Cornell University Press.

CULLER, JONATHAN 1979. Structuralism: an introduction. Oxford: Clarendon Press.

CULLER, JONATHAN 1981. The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction. London: Routledge & Kegan.

DANTO, ARTHUR C. 1965. Analytical philosophy of history. London: Cambridge University Press.

DIJK, TEUN A. VAN 1979. Cognitive Processing in Literature Discourse. Poetics Today, No. 1. Tel Aviv: Tel Aviv University.

- DIJK, TEUN A. VAN 1980. Macrostructures: an interdisciplinary study of global structure in discourse, interaction, and cognition. Hillsdale: Erlbaum.
- ELLIS, J. M. 1974. Narration in the German Novelle: theory and interpretation. Cambridge: Cambridge University Press
- FERGUSON, SUZANNE C. 1982. Defining the short story: impressionism and form. *Modern Fiction Studies* 28, 13–24.
- FOKKEMA, ALEID 1991. Postmodern characters. A study in british and american postmodern fiction. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi.
- FORSTER, E. M. 1958. *Aspects of the Novel*. 4th ed. London: Arnold.
- FRIEDMAN, NORMAN 1975. Form and meaning in fiction. Athens: University of Georgia Press.
- FRIEDMAN, NORMAN 1989. Recent short story theories: problems in definition. Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 13–31.
- GERLACH, JOHN 1989. The margins of narrative: the very short story, the prose poem, and the lyric. Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 74–84.
- GOOD, GRAHAM 1994. Notes on the novella. Teoksessa May (ed.) *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press, 147–164.
- HAARALA, RISTO 1990. Suomen kielen perussanakirja (toim. Haarala et al.) Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- HILANKA, TUULA 1977. Novelli tutkimuksen kohteena 1960–1975: tutkimusreferaatti. Turku: Turun yliopisto.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003. Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: WSOY.
- HUNTER BROWN, SUZANNE 1982. "Tess" and *Tess*: an experiment in genre. *Modern Fiction Studies* 28. 25–44.
- HUNTER BROWN, SUZANNE 1989. Discourse analysis and the short story. Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 217–248.
- HÖKKÄ, TUULA 1999. Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria: rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: SKS, 68–89.
- IKONEN, TEEMU 2001. Tarina ja juoni. Teoksessa Alanko & Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 184–206.

- ISER, WOLFGANG 1978. *The act of reading. A theory of aesthetic response.* Translated by Wolfgang Iser. Baltimore: The Johns University Press.
- JAMESON, FREDRIC 1984. *The linguistic model.* Teoksessa Michael Shapiro (ed.), *Language and politics.* Oxford: Basil Blackwell, 168-194.
- KARKAMA, PERTTI 1991. *Teos tekijäänsä kiittää: kirjallisuuden teoriaa.* Helsinki: SKS.
- KARKAMA, PERTTI 1994. *Kirjallisuus ja nykyaika: suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä.* Helsinki: SKS.
- KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2001. *Persoonat, funktio, teksti – henkilöihahmon tutkimuksesta.* Teoksessa Alanko & Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä.* Helsinki: SKS, 241–271.
- LEITCH, THOMAS. M. 1989. *The debunking rhythm of the american short story.* Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 130–147.
- LOHAFER, SUSAN 1994. *A cognitive approach to storyness.* Teoksessa May (ed.) *The new short story theories.* Athens: Ohio University Press, 301–311.
- MALMEDE, HANS HERMAN 1966. *Wege zur novelle: Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft.* Stuttgart: Kohlhammer.
- MARLER, ROBERT F. 1994. *From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850's.* Teoksessa May (ed.) *The new short story theories.* Athens: Ohio University Press, 165–181.
- MAY, CHARLES E. 1989. *Metaphoric motivation in short fiction.* Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 62–73.
- MAY, CHARLES E. 1994. *Chekhov and the modern short story.* Teoksessa May (ed.) *The new short story theories.* Athens: Ohio University Press, 199–217.
- MAY, CHARLES E. 1994. *The nature of knowledge in short fiction.* Teoksessa May (ed.) *The new short story theories.* Athens: Ohio University Press, 131–143.
- MORTIMER, ARMINE KOTIN 1989. *Second stories.* Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 276–298.
- PASCO, ALLAN H 1994. *On defining short stories.* Teoksessa May (ed.) *The new short story theories.* Athens: Ohio University Press, 114–130.
- PONGS, HERMANN 1963. *Aufsätze zur Novelle.* Teoksessa *Das Bild in der Dichtung (Pongs) 1960–63,* Marburg.

- PRATT, MARY LOUISE 1994. The short story: the long and short of it. Teoksessa May (ed.) *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press, 91–113.
- PRINCE, GERALD 1982. *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin: Mouton.
- PRINCE, GERALD 1987. *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RANTAVAARA, IRMA 1964. Novellin teoriaa ja vaiheita. *Parnasso* 6/1964. Helsinki: Yhtyneet kuvalehdet.
- RICOUER, PAUL 1980. Narrative Time. *Critical Inquiry*, 169–190.
- RICOEUR, PAUL 1984. *Time and narrative*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellaeur. Chicago: University of Chicago Press.
- RICOEUR, PAUL 2000. Tulkinnan teoria: diskurssi ja merkityksen lisä. Suomentanut Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.
- RIMMON-KENAN 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suomentanut Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- SARAJAS, ANNAMARI 1967. *Novellista*. Teoksessa (toim. I. Niemi). *Tekijät, tulkit, kokijat: esseitä ja tutkimuksia taiteen tekemisestä, välittymisestä ja vastaanottamisesta* Helsinki: Tammi.
- SHAW, VALERIE (ed.) 1983. *The short story: a critical introduction*. London: Longman.
- SUOMELA, SUSANNA 2001. Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa Alanko & Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 141–162.
- SÄRKILAHTEI, SIRKKA-LIISA 1973. *Marja-Liisa Vartion kertomataide*. Tampereen yliopisto: Acta Universitatis Tamperensis.
- TAMMI, PEKKA 1988. Onko tällä tekstillä lukijaa? Lukijan, tekstin ja lukemisen käsitteistä (suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kannalta). *KTSV* 42: Teokset, taustat, tutkijat. Mänttä: KTSV.
- TAMMI, PEKKA 1992. *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TARKKA, PEKKA 1970. Kirjallisuuden lajeja: novelli. Teoksessa (toim. Kuusi et al.) *Suomen kirjallisuus VIII*. Helsinki: SKS, 68–89.
- TODOROV, TZVETAN 1977. *The poetics of prose*. Translated by Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.
- TODOROV, TZVETAN 1992. *Introduction to poetics*. Translation by R. Howard (5. ed.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

- USPENSKIJ, BORIS 1991. *Komposition poetiikka: taideteoksen sommittelun periaatteet*. Somennos Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Helsinki: Orient Express.
- VAINIKKALA, ERKKI 1993. *Oppinut taikina: kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisu nro 30.
- VIKARI, AULI 2000. *Lyriikan runousoppia*. Teoksessa *Kantokorpi – Lyytikäinen – Viikari Runousopin perusteet*. Kolmas muuttamaton painos. Helsingin yliopisto ja Lahden koulutuskeskus, 39–102.
- WELLEK, RENE – WARREN, AUSTIN 1969 (1949). *Kirjallisuus ja sen teoria*. Suomentaneet Vilho Viksten ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava.
- WRIGHT, AUSTIN M. 1989. *On defining the short story: the genre question*. Teoksessa Lohafer & Clarey (ed.) *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 46–53.

Painamattomat

- ANTTILA, URSULA 1979. ”Marja-Liisa Vartio Unien kertojana: Vartion uninovellit”. *Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto.
- JUNTUNEN, TARJA 1981. ”Maailmankuva Marja-Liisa Vartion runoissa ja roosarunoissa”. *Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto.
- KANKAINEN, PEKKA 1993. ”Myöhäistä modernismia? Veijo Meren, Antti Hyryn ja Marja-Liisa Vartion varhaisten novellien tarkastelua”. *Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto.

LIITTEET

LIITE 1:

Ulosottomies-novelli (Vartio 1955, 126–156)

Kertomuksen tason (eli kerronnan) mukainen luettelo tapahtumista. Suluissa on tarinan tason järjestysnumero. Lopussa on tarinan tason ja kertomuksen tason ero kaaviokuvana.

- (16) 1. ”Minä” on parantunut (s. 126-127).
- (15) 2. Uni elävältä hautaamisesta ja uni takaa-ajetusta naisesta, jota mennään hirttämään (s. 127).
- (17) 3. Minä-kertoja käy läpi kolme vuotta sitten alkanutta ja nyt päättynyttä tapahtumasarjaa – toisen tapahtumaan verraten hän kokee oivalluksen ja kertoo sen. Ymmärtää sairautensa syy (s. 128–130).
- (6) 4. Minä seuraa ihmisiä kerrostalon parvekkeelta (kauppiaanleski ja palvelustyttö) (s. 130–133).
- (7) 5. Muisto kesäpäivästä pikkukaupungin kasinon saarella (s. 133–134).
- (8) 6. Minä seuraa parvekkeelta vastaanainutta pariskuntaa (s. 134).
- (9) 7. Sukulainen toi Amerikasta kellon (s. 134–135).
- (10) 8. Minä näkee parvekkeelta yksinäinen naisen ja luutnantti ja tämän vaimon (s. 135–138).
- (18) 9. Kertoja esittelee Ulosottomiehen (s. 138–140).
- (1) 10. Muuton yhteydessä minä kohtaa ulosottomiehen ensimmäisen kerran (s. 140–142).
- (2) 11. Muuton jälkeen hissien käyttö kielletään, mutta eräs tyttö uhmaa ulosottomiestä (s. 142–143).
- (3) 12. Minällä on koira, jota syyttä syytetään siivottomuudesta. Minä uhmaa syyttäjää, ulosottomiehen kätyriä, rouva T:tä (s. 143–144).
- (4) 13. Taloon muuttaa erikoinen ja juhliva pariskunta, jonka ulosottomies ja rouva T. saavat hädetyksi (s. 144–146).
- (5) 14. Ulosottomies ja rouva T. vainoavat jälleen minä-kertojaa:
- koira viedään lopetettavaksi, minä sairastuu eikä parannuttuaankaan uskalla ulos

- minä näkee ulosottomiehen unissaan
- sairautta jatkuu monta kuukautta (s. 146–148).

(11) 15. Minä alkaa seurata parvekkeelta vain ulosottomiestä (s. 148–150).

(12) 16. Minä sulkeutuu huoneeseensa lopullisesti: sairaus pahenee.

(13) 17. Tulee syksy – minän tila pahenee: lääkäri tutkii, mutta se ei auta
 - aamulla jalat eivät kannu: minä tuntee rauhaa (hän on voittanut, sillä sairaus tunnustetaan)
 - minä tulkitsee elämäntilannettaan (s. 151–154).

Lyhyt takauma, s. 153: alakoulussa poika tartutti minään täitä ja pitkä palmikkotukka piti leikata. Minä ajatteli elättäneensä sellaista, jota muut inhoavat. Ajattelee ulosottomiestä metaforisesti tänä.

(14) 18. Parantumisen hetki:
 - minä näkee unen, jossa hän voittaa ulosottomiehen (s. 154–155).

(19) 19. Minä on parantunut: hän tietää, miksi sairastui ja miksi sai voimansa takaisin (s. 155–156).

