Kai Mikkonen

Elämän tarina, kertomuksen rajat

> "Tarinat eletään ensin ja kerrotaan vasta sitten – paitsi fiktioiden tapauksessa"
> - Alasdair MacIntyre

Mikä on kertomuksen ja elämän suhde? Onko ihmiselämällä kertomuksen järjestys? Kysymys ei koske elämästä kertomista tai kirjallista lajia kuten omaelämäkertaa, vaan tapaa mieltää ihmiselämä kertomuksen mallin avulla.

"Elämän kertomuksesta" kiinnostuneiden filosofien, psykologien, sosiologien ja kognitiotieteilijöiden vaalima ajatus kertomuksen ja elämän läheisestä suhteesta johtaa heti jatkokysymyksiin: Mikä on kertomus ja mikä on elämä? Elämällä voi tarkoittaa ainakin ihmisyksilön elämää syntymästä kuolemaan, mutta myös elämää inhimillisen ymmärryksen kehyksenä ja rajana. Jälkimmäisessä merkityksessä elämä viittaa olemassaoloon luonnossa ja avaruudessa, eräänlaista esineiden, organismien ja asioiden hahmotonta virtaa. Se tarkoittaa elämää, johon ihminen kuuluu, mutta jota hän ei ole vielä esittänyt tai josta hän ei vielä ole kertonut (tai jota hän ei kykene esittämään, koska elämä voi olla myös tiedetyn maailman ulkopuolella).

Myönteinen vastaus elämän kertomuksellisuuteen tarkoittaa sitä, että elämän tapahtumien ja kokemusten kautta paljastuu oman itsen eräänlainen perimmäinen, kertomuksen tapainen luonne. Minuuden ymmärtäminen olisi siis kerronnallisten vihjeiden kautta tapahtuvaa päättelyä, joka johtaisi kertomustaan elävän etsijän kohti elämän tyhjentävästi kuvaavaa juonirakennetta. Toisto olisi yksi avain elämän tarinan tulkintaan: omien reaktioiden ja tekojen toistuessa havaitaan elämän kertomus.

Vaikka on mahdollista pohtia elämän kertomuksellisuutta, johtaa se vielä hankalampiin kysymyksiin kokijan osuudesta: onko kertomus elämässä, jotenkin sieltä löydettävissä ja etsittävissä? Ehkä elämän kertomus pitääkin etsiä? Vai onko niin, että elämästä tehdään ymmärrettävä kertomusten avulla? Ihmisillä on taipumus nähdä kaikki tapahtuva kertomansa läpi. Ihminen "suorastaan pyrkii elämään elämäänsä, niin kuin hän siitä kertoo" vinoilee Sartren *Inho*-romaanin päähenkilö Antoine Roquentin "Jälkeenjääneissä papereissaan" (*Inhon* asemasta "elämän kertomuksen" teoriassa ks. Hyvärinen 2004, 54; Freeman 1993, 81-111). Sartren tai paremminkin Roquentinin teesiä kumotessaan filosofi Alasdair MacIntyre (2004, 254) taas puhuu elämän välttämättömistä draamallisista edellytyksistä — draamalla tosin ei välttämättä ole kertomuksen muotoa.

Nykytiedon mukaan ei ole olemassa kulttuuria, jossa ei olisi kertomuksia. Kertomus voidaan siten lukea kulttuuristen universaalien joukkoon (Hernadi 2001, 69n7), kuten vitsit, kielikuvat ja roolileikit, ja sitä voi verrata kaikille kielille yhteisiin rakenteisiin. Kertomuksen yleisyydelle on esitetty monenlaisia selityksiä. Kertomus ei ole vain keskeinen esitysmuoto, vaan keskeinen keino jäsentää elettyä elämää muistona ja viitekehyksenä (R.C. Schank; C.G. Prado) ja hahmottaa aikaa (P. Ricoeur, P. Brooks). Tarinan on väitetty jopa olevan identiteetin rakenne (A. MacIntyre) sekä ihmismielen perusperiaate ja sen tärkein instrumentti (M. Turner; J. Bruner). Henkilökohtaiset kertomukset luovat identiteettiä. Toisaalta kertomus kommunikoi, se on tapa jakaa kokemus muiden kanssa. Joku kertoo jollekin jostakin, joku kertoo tapahtumasta tai liittää tapahtumia yhteen. Pelkkä tapahtuma tai toiminta ei ole kertomus, mutta *tapahtuma merkityksellisenä prosessina* välittyy kertomuksena muille.

Kertomuksia ja kulttuuria ei voi siis helposti erottaa toisistaan, eikä kertomusta ja tietoa. On oikeastaan samantekevää, onko kertomus olemassa "elämässä" ihmisten ulkopuolella, josta ihmiset sen löytävät, tai elävätkö ihmiset elämänsä tarinaa, koska elämä on suurelta osin ymmärrettävää juuri kertomusten kautta. Historia käyttää kertomuksia ja uskonto välittää merkityksiä kertomusten avulla. Psykologit, psykoanalyytikot ja toimittajat luovat kertomuksia, joskus myös lakimiehet ja luonnontieteilijät. Biologiakin käyttää kertomuksia testaamalla historiallisia kertomuksia geneettisten ohjelmien synnystä ja muunnoksista (Mayr 1997, 98).

On kuitenkin syytä kysyä, miksi kertomuksia on olemassa ja mikä taas muodostaa kertomuksen rajan. Maailmaa on myös kertomuksen ulkopuolella, sillä kaikki esitys, merkitys tai kokemus ei ole kertomusta.

Kertomuksen ja elämän yhteiset piirteet

Narratologit ovat yrittäneet selvittää kertomuksen pienintä yhteistä nimittäjää. Tavanomaisimpia kertomuksen vähimmäispiirteeksi oletettuja tekijöitä ovat esityksen *ajallinen ja kausaalinen rakenne* eli se, että kertomuksessa tapahtumien sarja on yhdistetty ajassa hahmottuvalla mielekkäällä tavalla. Vähimmäisvaatimuksena on pidetty myös sitä, että kertomuksesta löytyy esittämisen järjestyksen ja *kerrottujen tapahtumien kronologisen järjestyksen välinen jännite*. Lisävaatimuksina on, että kertomuksella on *kertoja*, että sitä määrää jokin tapahtumien tai ihmisten välinen *konflikti* tai että kertomuksessa on *alku, keskikohta ja loppu*.

Yksi tapa vastata kysymykseen elämän ja kertomuksen suhteesta on olettaa joku näistä piirteistä kertomuksen perusominaisuudeksi ja pohtia sen avulla elämän kertomuksellisia "piirteitä". Jos kertomuksen perusominaisuudet voi löytää ihmiselämästä, voiko silloin elämän tunnistaa kertomukseksi?

Kertoja

Ensinnäkin *kertojan* tehtävä on keskeinen kertomuksissa, vaikkakaan ei aivan välttämätön — elokuvissa esimerkiksi ei usein ole erillistä kertojaa tai edes kertovaa henkilöhahmoa. Yleensä kuitenkin ajatellaan, että on olemassa joku taho, joka on vastuussa tarinan kertomisesta. Viime kädessä tämä ”taho” on kertomuksen tekijä. Mutta onko elämällä *kertoja* tai *tekijä*? Uskonto vastaa tähän omalla tavallaan myöntävästi. Ihmisen sen sijaan voi lähinnä ajatella olevan oman elämänsä henkilöhahmo ja kertoja, ei kuitenkaan koskaan sen tekijä täydessä merkityksessä. Ihminen ei myöskään kykene olemaan elämänsä suhteen täysin ulkopuolinen kertoja. ”Elämän kertomuksen” tutkijat vastaavat kysymykseen toisinaan, että ihminen voi kyllä olla oman tarinansa henkilöhahmo, jopa sankari, mutta hänellä ei ole pääsyä oman elämänsä kertomuksen tekijäksi (Ricoeur 1991, 32; Hyvärinen 2004, 305). MacIntyre täsmentää ajatusta väittäessään, että me emme ole vain elämämme kertomuksen päähenkilöitä, vaan muiden ihmisten kanssa yhteistyössä toimivia tekijöitä (*co-author*) — tosin vain fantasioissa voimme elää kuten huvittaa niin ettei oma näytelmällinen kertomuksemme rajoita muita (2004, 251-252). Yksi kertomusten todennäköinen vetovoima on se, että kertomuksen järjestys auttaa ajattelemaan omien elämänvalintojen tuottamia vaihtoehtoisia tarinoita. Mitkä valinnat johtaisivat hyvään elämän kertomukseen? Mihin tuleviin kertomuksiin nykyhetken valinnat johtavat? Elämää kuitenkin eletään, sitä ei vain kerrota.

Kausaalisuus ja käännekohta

Useimmat uuden narratologian edustajat ajattelevat, että kertomus kuvaa ja tekee mahdolliseksi prosessin, joka sisältää oletuksia tapahtumien *syyseuraussuhteista* ja *kerrotusta maailmasta*. Käsityksen mukaan kertomus välttämättä sisältää tietyn ajassa koettavan *konfliktin tai konflikteja,* jotka ehkä myös ratkaistaan (esim. Fludernik 1996, 29-30; Herman 2002, 84). Kertomus on näissä määritelmissä tapa kokea ja ymmärtää loogisia yhteyksiä ja ristiriitoja tapahtumien ja henkilöiden välillä; keino ymmärtää elämä syiden, ristiriitojen ja seuraamusten kautta etenevänä tapahtumisena. Samalla kertomus on kokemuksellista maailman rakentamista. Määritelmä korostaa sitä, kuinka elämän ”juoni” muodostuu tapahtumien *käännekohdista* ja tapahtumien *yhteyksien hahmottamisesta*.

Loogisten yhteyksien ei tietenkään tarvitse tulla aina ratkaistuiksi, eikä syy-seuraussuhteiden tarvitse hahmottua vain kronologisesti yhteen suuntaan, jotta kertomus voisi olla kertomus tai jotta se voisi muistuttaa elämää. John Richardson on teoksessaan *Unlikely Stories* (1997) selvittänyt sitä, kuinka romaanihenkilöiden pelkkä pyrkimys hahmottaa maailmaansa kausaalisten lakien avulla voi heijastaa lukijan yhtä lailla avoimiksi jääviä pyrkimyksiä tässä suhteessa. W.G. Sebaldin romaanissa *Austerlitz* (2002) elämäntarinaansa kertova henkilö Austerlitz vertaa valokuvien tallentamia todellisuuden hetkiä tyhjästä mieleen pulpahtaviin muistikuviin, jotka ”katoavat pimeyteen jos niitä yrittää pidätellä”. Teoksen sisältämät valokuvat laajentavat tätä ajatusta. Ne luovat osaltaan Austerlitzin katkelmallista elämäkertaa, mutta myös uusia, avoimia merkityksiä. Romaanin nimetön pääkertoja kohtaa Austerlitzin useasti ikään kuin käsittämättömän sattuman kautta. Hänen kerrontansa Austerlitzista liittää tarinan suurempiin kokonaisuuksiin ja elämän joskus kohtalokkaisiin mahdollisuuksiin. Yhden suuren kokonaisuuden muodostavat romaanin hahmottamat toisen maailmansodan kipujäljet, jotka osittain jo täysin kadonneina ”kulkevat lukemattomina hienoina juonteina läpi historian”.

Kuvan avulla voidaan kuvata monia asioita paremmin kuin kielellisessä kertomuksessa. Näitä ovat esimerkiksi visuaaliset, tilalliset yksityiskohdat ja näköaistin kokema maailma. Kuten Sebaldin romaani hyvin tuo esiin, jollain ratkaisevalla tavalla kertovat sanat eivät riitä, vaikka elämä ei ajateltaisikaan olevan ”vain” kuva. Yksittäinen, esittävä kuva sijoittuu kuitenkin yleisimpien kertomuksen määritelmien raja-alueelle tai jopa kokonaan niiden ulkopuolelle. Kuvan esittämä käännekohta esimerkiksi kirjan kuvituksesssa vaatii tarinan hahmottamista. Silti myös käännekohta voi tulla paremmin esille kuvassa eikä kertomuksessa.

Alku ja loppu

Yleensä oletetaan, että kertomukseen kuuluu käännekohdan ohella alku ja loppu. Näitä kolmea rakennetta tai vaihetta on vaikea poistaa kertomuksesta. *Loppu* antaa kertomukselle merkityksen tai muuttaa sen kuluessa aiemmin välittyneen merkityksen, jonka kautta kertomus arvioidaan uudestaan. Eikö tästä sitten johdu se, että elämän oletettua kertomusta ei voi koskaan tuntea minä itse, koska hän ei voi tietää omaa loppuaan? Omaelämäkerroissa elämän loppua koskevan tiedon mahdottomuuden ongelma väistetään osittain eräänlaisen loppua kohden elämisen kautta, eli tilanteena, jossa kuolema on koko ajan kirjoittajan näköpiirissä.

Mutta minkälainen olisi elämä, jonka *loppu* tiedettäisiin? Muuttuisiko se merkityksettömäksi? Jos loppu tiedetään, ei ole ehkä mitään väliä sillä miten eletään. Selkeä loppu ei ole kuitenkaan kertomuksen edellytys, vaikka se voi olla hyvä tragedian kriteeri (Aristoteles) ja kertomus voi aina perustua lopun tavoitteluun (Kermode 1966, Brooks 1994, Hietala 1995, 364-365). Ennakolta tiedetty loppu ei välttämättä ole tylsä. Miksi ihmiset lukevat saman kirjan tai katsovat saman elokuvan uudestaan? Monet kirjallisuuden tarinat alkavat tarinan lopusta kuten silloin, kun kertoja kertoo nykyhetkessä asioista, joihin hän itse osallistui tai joita hän tarkkaili. Näin toimii esimerkiksi F. Scott Fitzgeraldin *Kultahattu*, Kazuo Ishiguron *Pitkän päivän ilta* tai Jeannette Wintersonin *Uskallus ja intohimo*. Vaikka tarinan loppu tiedetään jo tarinan alussa, voi olla kiinnostava tietää miten siihen päästään. Kuilu toiminnan ja siitä kertovan tarinan välillä voi

olla todellinen ja muodostaa koko kertomuksen syyn. Kirjallisuus voi myös kuvitella monia loppuja samoille henkilöhahmoille, samoin kertojan, joka on jo kuollut. Jälkimmäisestä esimerkki on Jari Tervon romaani *Pyhiesi yhteyteen*, joka alkaa murhatun miehen puheella: ”minut tapettiin vappuviikolla”.

Oman elämän kertominen ei sekään välttämättä edellytä yhtä, tiettyä tai suljettua loppua. Elämän tarinan voi yhtä hyvin hahmottaa joukkona identiteettiä määrittäviä minitarinoita, eräänlaisina tarkkaan valikoituina tärkeitä tapahtumia koskevina ”elämän fragmentteina” (Lamarque 2004, 405). Tarinoiden merkitys kasvaa niitä toistettaessa, mutta oman elämän tarinat tai sukuhistoriat eivät välttämättä luo yhtenäistä, suurta kertomusta. Kerrontaa terapiassa käyttävät nykymenetelmät tavoittelevat kuitenkin juuri sellaista vaikutelmaa.

Kertomuksen vähimmäispiirteiden määrittelyssä ei ole koskaan päästy lopulliseen yksimielisyyteen, vaikka ajallis-kausaalinen määritelmä on melko yleisesti tunnustettu lähtökohta kerronnan teoriassa. Käytännössä kertomus on myös yleensä helppoa tunnistaa kertomukseksi. Mitä pidetään kertomuksena, vaihtelee tosin näkökulmasta, tapauksesta ja käyttöyhteydestä toiseen. Jos elämä kielikuvallistetaan kertomukseksi, ollaan jo ikään kuin ihmeen tavoin ylitetty kuilu kertomuksen piirteiden määrittelyn hankaluuden ja kertomuksen helpon tunnistettavuuden välillä. Samalla on saatettu virheellisesti olettaa, ettei tapahtumajaksoa tai tapahtumien loogisia yhteyksiä voi hahmottaa muuten kuin kertomuksen avulla.

Kertomuksen raja

Elämän ja kertomuksen yhteisiä piirteitä pohtimalla voisi edetä paljon pidemmälle. Toisenlaisiin vastauksiin elämän kertomuksellisuudesta päästään, kun tarkennetaan kertomuksen ja elämän eroa. Elämä ja kertomus eivät kuitenkaan voi olla samoja asioita — miksi muuten niitä verrattaisiin keskenään? Jos elämä on tarina, niin mihin erillisiä tarinoita tarvitaan? Entä miksi meillä on fiktiivisiä tarinoita? Jos ihmiselämää taas arvostetaan kutsumalla sitä kertomukseksi, tarkoittaako se kuitenkaan, että se on kertomus?

Yksi keskeinen ero elämän ja kertomuksen välillä on todennäköisesti se, että kertomuksessa kaikki on merkittävää, kertojan tai tekijän tarkoittamaa, toisin kuin elämässä (Bell 1990, 174). Kertomuksen maailma syntyy jännitteestä sen ja lukijan tunteman maailman välillä. Myös lukijan elämä voi saada merkityksensä suhteessa kertomuksiin, mutta elämä tuskin syntyy kertomuksen kautta.

Eikö ole aihetta ajatella, että elämä, ja myös ensisijainen kokemus tai havainto, on jollain tasolla ”kaaos”, ”virta” tai ”heterokosmos”, aistihavaintojen ja tapahtumien loputon moninaisuus ja rikkaus, jota ei viime kädessä voi täysin kääntää kertomukseksi? Tällaisella elämällä voi lopulta olla vähän tekemistä kertomuksen kanssa. Ehkäpä kertomus on ensisijaisesti ihmisten kehittämänä selviytymiskeino sille, ettemme voi koskaan elää täydesti nykyhetkessä ja osana sen aina keskeneräistä ”projektia”? Ilman kertomusta nyt-hetki on liian paljas ja täysi, ääretön ja ikuinen.

Mitä on kertomuksen ulkopuolella tai sitä ennen? Mikä on kertomuksen raja tai vastakohta? Voisiko sitä olla esimerkiksi jonkin asian kielellinen kuvaus tai selitys, runo, draama, musiikki tai kuva?

Muita kertomuksen rajoja, mutta myös kertomuksen innoittajia, ovat esimerkiksi *lapsuuden tapahtumien* yksilöä muokkaavat ja tiedostamattomat kokemukset, muistot sekä ajattelun liikkeet ja maailman passiivinen havainnointi (jälkimmäisistä ks. Hyvärinen 2005, 301). Miten kertoa lapsuusajasta? Sigmund Freudin mukaan lapsuudesta ei ole olemassa luotettavia muistoja, vaan muistoja, jotka jollain tavalla *liittyvät* lapsuuteen eli ovat sen tulkintoja, siihen liittyviä unia ja fantasioita ”myöhempien pyrkimysten palveluksessa” (1995, 121-124). Tällaisia pyrkimyksiä ovat esimerkiksi kertomukset, joilla luodaan käsitys identiteetin tärkeimmistä piirteistä. Joissain psykologisissa testeissä on todettu, että kertomukset puhujan menneisyydestä todennäköisesti tuottavat muistoja, joissa osallistujat olivat aktiivisempia, ehkä myös rohkeampia, jne. kuin todellisuudessa. Myös kuulijat saattavat odottaa, että kerrottu muisto on aina muokattu.

Entä *unet*? Unien sisältöä tai tapahtumia ei voi ”todistaa”, vaikka nykylaitteilla voidaankin seurata unen liikkeitä aivojen hermostossa. Hermoliikkeiden sisältö tosin vaatii unennäkijän vahvistuksen. Unet eivät yleensä ole selkeitä kertomuksia: unennäkijä kerronnallistaa unien tapahtumat ja kuva-arvoitukset herätessään. Silti juuri lapsuus ja unet ovat voimakkaan kerronnallisen pyrkimyksen kohteita. Niitä koskevat kertomukset ovat kiinnostavia, koska kokemukset voivat olla totta ja merkittäviä, mutta niitä ei voi todistaa eikä suoraan pukea kertomuksen muotoon.

Traumakertomus

Keskityn lopuksi yhteen kertomuksen rajatapaukseen ja innoittajaan: *traumaattiseen henkilökohtaiseen kokemukseen*, jolla ei silläkään välttämättä ole ”suoraa” kertovaa muotoa. Mikä on esimerkiksi silminnäkijän todistuksen tai muistin uskottavuus historiallisena todistusaineistona?

Kuuluisassa holokausti-tapauksessa, Yalen yliopiston videohaastattelussa, eräs keskitysleiriltä hengissä selviytynyt juutalaisnainen muisti väärin sen, miten monta Auschwitzin polttouunien savupiippua räjähti syksyn 1944 kapinan aikana. Hän liioitteli savupiippujen lukumäärän yhdestä neljään. Virheellisen muistikuvan vuoksi jotkut historioitsijat kyseenalaistivat koko todistuksen. Eikö silminnäkijän kertomus kuitenkin todista virheestään huolimatta jostain uskomattomasta, eli kapinan mahdollisuudesta keskitysleirillä, ei piippujen määrästä? (Felman & Laub 1992, 59-60; LaCapra 2001, 87-89) Tällainen kertomus voi myös olla keino selvitä selviämisestä, silloin kun traumaattinen muisto, vuosia tapahtuman jälkeen, koetaan elävänä nykyhetkessä.

Kertomuksesta voi kuitenkin tulla ongelma, jos ja kun traumaattisesta kokemuksesta luodaan harmonisoiva kertomus. Silloin traumakertomus tai muu kirjallinen laji, ”keskitysleirimuistelma” tai ”talvisotaromaani” ei käsittele enää traumaa tai nimetöntä, kertomuksen rajalla tai ulkopuolella olevaa kokemusta, vaan konventiota itsessään. Myös 1990-luvulla suosioon noussut traumakertomuksen tutkimus on jo ehtinyt luoda omia manerismejaan. Sebaldin *Austerlitzin* herättämät kysymykset historiankirjoituksesta ja muistista viittaavat muistojen monumentaalisoinnin vaaraan.

Vuoden 2004 suosituin suomalainen elokuva, Markku Pölösen ohjaama ja Veikko Huovisen samannimiseen romaaniin perustuva *Koirankynnen leikkaaja* (1980) on fiktiivinen traumakertomus sotainvalidista nimeltä Mertsi Vepsäläinen. *Koirankynnen leikkaaja* on esimerkki siitä, kuinka kerrottavan rajalla oleva tai ehkä kokonaan sen ulkopuolinen tapahtuma toimii kerronnan lähtökohtana. Huovisen kertomuksen muoto ja sen henkilökuvaus on perinteisen realistinen. Mertsi Vepsäläisen kasvoilla viipyy usein outo hymy, jonka vuoksi hän katsoo ”kaameasti hymyten”. Hän kärsii hallitsemattomista näyistä eikä muista, mistä tulee tai minne menee: hän ei muista kotiosoitetta tai puhelinnumeroaan, välillä ei edes omaa nimeään. Kerronnan ongelmaa korostaa se, ettei Mertsi koskaan kerro mitään loukkaantumisestaan eikä siitä kerro teoksen kaikkitietävä kertojakaan. Vamma Mertsin päässä on kuin tekstin sokea keskipiste. Elokuvassa haavoittuminen näytetään — tosin hidastettuna muistikuvana, jolloin siinä säilyy kontrasti kronologisesti etenevän pääkertomuksen kanssa. Toisaalta eläinkohtaukset ovat elokuvassa jääneet pois (koirat, jänis ja kettu), samoin eläinten toimintaan tekstissä liitetty tunteileva psykologinen sisältö. Miten sellaista voisikaan kuvata elokuvan keinoin? Elokuvan kertovuudella on mediumin sanelemat rajoitukset. Mertsin asema sotaorpona vielä korostaa mahdottomuutta tietää identiteettiä: ei ole ihmisiä, jotka tuntevat hänen taustansa ja ymmärtäisivät hänen eleensä. Mertsin tarinaa ei koskaan kuulla ”kokonaan”.

Koira on keskeinen metafora niin romaanissa kuin elokuvassakin. Mertsin erilainen tietoisuus ja käytös, tai erikoinen tunnevajaus, vertautuu koiran tietoisuuteen ja valppauteen. Toisaalta Mertsin ihastus työtoveri Ville Kuosmasen Sakke-koiraan rinnastuu mahdottomaan rakkauteen ihmisten välillä. Saken ”ainoa vika” eli koiran kivulloinen kannus, sitoo koiraa ja miestä toisiinsa. Koiran käsittely, samoin kuin vammaisen Mertsin puheen, ilmeen ja muistikatkosten ymmärtäminen, vaatii toisenlaista suhtautumista.

Koiran kynsien leikkaaminen synnyttää taas uusia vertauksia, jotka kokoavat kertomuksen tapahtumia yhteen. Kynnenleikkaus vaatii tarkkuutta, johon Mertsi ei kykene. Hänen kätensä tärisevät katkaisupihdeissä, ja koira puree ilkeästi käteen. Tapahtuman seurauksena yhteys koiran ja Mertsin välillä purkautuu. Toisaalta vertaus ”koira on kuin mies” muuttaa luonnettaan: epäonnekas koiran kynsienleikkuu palauttaa lukijakatsojan mieleen sen epäonnistuneen sotaretken Suomen ”pelastamiseksi”, jonka seurauksena Mertsikin sai vammansa. Kertoja paljastaa tässä tilanteessa, ettei Mertsillä ole enää mitään toivottavaa. Tuskaisen koiran purema on jälleen uusi lenkki vertausten sarjassa: Suomi on sodan runtelema ruumis, josta on väkivalloin leikattu ”pala”. Ikään kuin ajattelemattaan Mertsi hyräilee toistuvasti isänmaallisia lauluja. Elokuvan loppu korostaa tätä yhteyttä vielä selvemmin näyttäessään Mertsin tervehtimässä Suomen lippua sairaalan ikkunasta. Romaanissa Mertsi ei pysty puhumaan, mutta on ikään kuin hän sanoisi lääkärille: ”Näin on maailman koira taas puraissut”.

Huovisen romaani on fiktiivinen kertomus, ei traumaattinen sotamuisto. Asioiden muuttaminen kertomuksiksi on siinä kuitenkin samansuuntainen kuin oikeassa sotamuistossa. Romaanien henkilöhahmot ja ”oikeat” ihmiset nimittäin koostuvat tavallaan samalla tavoin merkeistä. Oikeita ihmisiä tarkkaillaan, tulkitaan ja prosessoidaan mielessä pitkälti samalla tavalla kuin fiktiivisten kertomusten henkilöhahmoja. Oikeita ihmisiä ja romaanihenkilöitä arvioidaan samojen kognitiivisten oletusarvojen ja päättelyprosessien avulla, esimerkiksi osana sosiaalisten suhteiden verkostoa, rooliensa kautta, samanlaisten kuvauksen keinojen avulla, samojen minä-käsitysten taustaa vasten. Minä-käsitys voi esimerkiksi olla romanttis-humanistinen ajatus autenttisesta ”tosi minästä”, joka on saatava esiin niin kuin saataisiin esiin kertomus elämästä (ks. esim. Bortolussi 2003, 140-141). Romanttis-humanistinen minäkuva vastaa myös pitkälti Huovisen romaanin moraalisia peruspainotuksia, mutta ei kuitenkaan sovellu sen tulkintaan aukottomasti, koska Mertsin menneisyyttä ei tunneta.

Todellisen ja fiktiivisen henkilön samankaltaisuudella on ainakin kolmenlaisia, keskenään ristiriitaisia vaikutuksia: 1) henkilöiden tai henkilöhahmon tulkinnassa ei voi olla tekemättä vääryyttä; 2) tulkinnassa ei voi olla tarpeeksi huolellinen; 3) tulkitsijalla on tietty vapaus olla huolimaton, koska ei voi olla kirjoittamatta tarinaa, jossa ei esiinny jotain loogista aukkoa ja sen vuoksi ehkä jotain epätyydyttävää. Todellisessa elämässä on vain harvoja asioita, joita ei voi muuttaa. Näitä ovat lähinnä se, että ihminen kuolee ja on joskus syntynyt. Siinä se, vaikka syntymäajan ja -paikan voikin unohtaa tai väärentää, vaikka lapsen voi keinohedelmöittää ja kohta kloonata ja vaikka elämää voi lyhentää, pidentää ja sen voi päättää mitä moninaisimmin tavoin. Fiktiossa syntymä ja kuolema voidaan kuitenkin jättää radikaalilla tavalla epämääräisiksi, ei vain rajoiltaan joustaviksi tai määritelmältään avoimiksi. Fiktiivisen kertomuksen henkilöiden elämä on perustavanlaatuisella tavalla riippuvainen kertomuksesta — toisin kuin elämässä.

Lähteet

BELL, MICHAEL 1990: ”How Primordial is Narrative?” *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. Ed. Christopher Nash. London: Routledge, 172-198.

BORTOLUSSI, MARISA AND PETER DIXON: 2003. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge. CambridgeUniversity Press.

BROOKS, PETER 1984: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
BRUNER, JEROME 2002: *Making Stories*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
FELMAN, SHOSHANA AND DORI LAUB 1992: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
FREEMAN, MARK 1993: *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London: Routledge.
FREUD, SIGMUND 1995: "Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto". *Uni ja isänmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat, 99-175.
HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative.* Lincoln: University of Nebraska Press.
HERNADI, PAUL 2001: "Literature and Evolution". *SubStance* 94/95 (2001): 55-71.
HIETALA, VEIJO 1995: "Kertomus – kuin elämä itse?" *Proosan taiteesta. Leevi Valkaman juhlakirja*. Toim. Pirjo Ahokas, Otto Lappalainen, Liisa Saariluoma. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, 353-368.
HYVÄRINEN, MATTI 2004: "Eletty ja kerrottu kertomus". *Sosiologia* 4/2004: 297-309.
2004: "Narratologia ja kerronnallinen käänne". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2004/1: 52-58.
KERMODE, FRANK 1966: *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* London: Oxford University Press.
LACAPRA, DOMINICK 2001: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
LAMARQUE, PETER 2004: "On Not Expecting Too Much from Narrative". *Mind & Language* 19.4 (2004): 393-408.
MACINTYRE, ALASDAIR 2004: *Hyveiden jäljillä. Moraaliteoreettinen tutkimus.* Suomentanut Niko Noponen. Helsinki: Gaudeamus.
MAYR, ERNST 1997: *Biologia. Elämän tiede*. Suomentanut Anto Leikola. Helsinki: Art House.
PRADO, C.G. 1984: *Making Believe: Philosophical Reflections on Fiction*. Westport: Praeger.
RICHARDSON, JOHN 1997: *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*. Newark: University of Delaware Press.
RICOEUR, PAUL 1991: "Life in Quest of Narrative". *On Paul Ricoeur*. Toim. David Wood. London: Routledge. 20-33.
SARTRE, JEAN-PAUL 1947: *Inho*. Suom. Juha Mannerkorpi. Helsinki: Tammi.
SCHANK, ROGER C. 1995: *Tell Me a Story. Narrative and Intelligence*. Evanston: Northwestern University Press.
SEBALD. WINFRIED GEORG 2002: *Austerlitz*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.
TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.

Kristina Malmio

Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen

Aloitan siitä, mihin Outi Oja jäi. Ojan artikkeli "5 210 sanaa metalyriikan tutkimisesta" *Avaimen* ensimmäisessä numerossa herätti minussa halun kommentoida joitakin aspekteja metalyriikan tutkimuksessa. Esittelen lyhyesti myös oman, diskursiivisen näkökulmani metafiktioiden tutkimiseen, kerron mistä se sai alkunsa ja mitä uutta se tuo metafiktioiden tutkimiseen. Olen tutkinut metafiktiivisyyttä suomalaisessa ajanvietekirjallisuudessa 1910- ja 1920-luvuilla. Moni Ojan mainitsemista näkökulmista ja ongelmista sivuaa kysymyksiä, joiden kanssa olen omassa työssäni askarrellut. Ongelmat syntyvät, kun formalistis-strukturalistinen tutkimusparadigma kohtaa ajalliseen kontekstiin liittyvät kysymykset.

Oja esittelee artikkelissaan niitä määritelmiä ja tapoja, joiden avulla metalyriikan tutkimus on kuvannut tutkimuskohdettaan sekä tutkimukseen ja määritelmiin liittyviä ongelmia. Keskeisimmäksi nousee saksalaisen tutkijan Eva Müller-Zettelmannin strukturalistinen metalyriikantutkimus, jota Oja sekä hyödyntää että kritisoi. Hän päättää artikkelinsa sanoihin:

> Tekstin lopussa esittelemäni Eva Müller-Zettelmannin strukturalistinen metalyriikan typologia tarjoaa yhden mahdollisuuden metalyyrisyyden ja sen alakategorioiden tarkempaan analyysiin. Toisaalta Eva Müller-Zettelmannin typologia voi osoittautua hankalaksi kaikille lajiteorioille tyypillisen ongelman takia. Tutkijan on nimittäin vaikea löytää puhtaita alalajien edustajia, kuten primaarisia metarunoja. Lisäksi strukturalistinen näkökulma ei huomioi tarpeeksi ajallista kontekstia. Tekstini onkin herättänyt ajatuksen siitä, että metalyyrisyys pitäisi määritellä aina kulloisenkin tutkimuksessa käytettävän aineiston pohjalta. (Oja 2004, 17)

Viimeinen lause on kiinnostava ja jäi askarruttamaan minua. Samalla kun se on varovaisesti muotoiltu avaus uudenlaiseen näkökulmaan metalyriikan tutkimuksessa, se näyttää olevan sisäisesti ristiriitainen. Yhtäältä Ojalla on käytössään määritelmä, 'metalyriikan' käsite, jonka avulla hän löytää runoista metalyyrisiä piirteitä ja viittauksia, toisaalta hän peräänkuuluttaa tutkittavasta tekstistä kumpuavaa metalyriikan määritelmää (ks. myös Hallila 2001, 118). Kysyn: voiko metalyyrisyyttä nähdä, jos ei ole käytössä sitä näyttäviä silmälaseja eli teoriaa metalyyrisyydestä ja käsitettä 'metalyriikka'? Ja millainen olisi tutkittavasta aineistosta kumpuava määritelmä, jos sitä ei edellä käsitys siitä, mitä etsitään? Oja peräänkuuluttaa myös metalyyrisyyden ajallisen kontekstin huomioon ottamista. Kysyn myös, sisältyykö Ojan kahteen viimeiseen lauseeseen vastakohta, jota voisi kuvata vaikkapa näin: ahistoriallinen, formalistis-strukturalistis-narratologi-