

TAMPEREEN YLIOPISTO

Sanna Katariina Bruun

PERUSTUU TOSITAPAHTUMIIN

Fiktio ja ei-fiktio rajat tosielämän rikosten kuvauksissa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2009

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

Bruun, Sanna Katariina: Perustuu tositapahtumiin. Fiktion ja ei-fiktion rajat tosielämän rikosten kuvauksissa

Pro gradu -tutkielma, 145 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2009

Fiktion ja ei-fiktion välinen rajankäynti on viime vuosikymmeninä herättänyt kiihkeää keskustelua kirjallisuudentutkimuksen piirissä. Vaikka kysymys on itsessään yhtä vanha kuin Aristoteleen *Runousoppi*, nosti postmodernismin aikakausi sen uudelleen kirjallisuudentutkimuksen keskiöön, ja jälleen käydään tiukkaa kädenvääntöä siitä, voiko kieli viitata mihinkään itsensä ulkopuoliseen vai ovatko kaikki tekstit väistämättä fiktiota. Teoreettinen keskustelu ajautuu kuitenkin helposti jokseenkin yleisluontoiseen väittelyyn todellisuuden ja kielellisen representaation suhteesta, vaikka lähelle fiktion ja ei-fiktion rajaa sijoittuvilla teksteillä itsellään olisi usein paljon sanottavaa siitä, mihin tai millä keinoin fiktion ja ei-fiktion välinen raja voidaan vetää vai voidaanko sitä vetää lainkaan. Fiktion ja ei-fiktion teorian tulisikin kirjallisuudentutkimuksessa olla kiinnostuneempi siitä, miten fiktion ja ei-fiktion välinen ongelma ratkaistaan erilaisissa teksteissä ja miten niiden välistä rajaa voidaan tekstien avulla vetää yhä uudelleen ja uudelleen.

Tässä tutkielmassa teen yrityksen juuri edellä mainittuun suuntaan. Kolme kohdetekstiäni – Margaret Atwoodin *Alias Grace* (1996), Don DeLillon *Libra* (1988) ja Emmanuel Carrèren *L'Adversaire* (2000) – sijoittuvat kukin tavalla tai toisella fiktion ja ei-fiktion rajan läheisyyteen. Pyrin tutkielmassani tarkastelemaan fiktion ja ei-fiktion teoriaa kyseisten teosten kautta. Jokainen teoksista nostaa esiin omanlaisiaan fiktion ja ei-fiktion rajankäyntiin liittyviä aspekteja, ja näin ollen myös tutkimuskysymyksen fokus on kunkin teoksen kohdalla omanlaisensa. Siinä, missä *Alias Gracen* kohdalla esiin nousevat erityisesti historiankirjoituksen ja historiallisen romaanin väliset kysymykset, korostaa *Libra* postmodernistisen romaanin ja todellisten tapahtumien fikcionalisoitumisen mukanaan tuomia ongelmia, kun taas *L'Adversaire* tuo itsereflektion keinoin esiin itse kirjoitusprosessia ja sen etiikkaa koskevia ongelmia. Fiktion ja ei-fiktion välisen rajan tuntumaan sijoittumisen lisäksi kohdetekstejä yhdistää todellisiin tapahtumiin perustuva rikosaihe, joka sekä tarjoaa teoksille yhteisen vertailupohjan että asettuu itsessään mielenkiintoiseen suhteeseen fiktion ja ei-fiktion välisen rajankäynnin kanssa. Todelliset rikokset ovat aina olleet suosittu kaunokirjallinen aihe, joka on myös synnyttänyt erityisen paljon fiktion ja ei-fiktion hämärään rajamaastoon sijoittuvia tekstejä.

Lähestyn kaikkia kohdetekstejäni samasta poeettis-pragmaattisesta näkökulmasta. Tutkielmani keskeisiä metodisia kysymyksenasetteluja ovat siis sekä se, mitä teosten kerronnan ja rakenteen keinot voivat kertoa niiden fiktiivisyydestä tai ei-fiktiivisyydestä, että se, mitä merkitystä teosten tekemisen ja lukemisen käytännöillä on fiktion ja ei-fiktion väliselle rajanvedolle. Poeettinen näkökulma nostaa esiin ne erilaiset kerronnan tavat, joita teokset hyödyntävät tositapahtumiin perustuvien aiheiden käsittelyssä ja joilla ne omalla tavallaan vastaavat kysymykseen omasta fiktiivisyydestään tai ei-fiktiivisyydestään sekä todellisten tapahtumien ja niiden representaatioiden suhteesta. Lisäksi tähän näkökulmaan liittyvät keskeisesti myös romaanin muotoa ja konventioita koskevat kysymykset. Pragmaattinen näkökulma puolestaan tuo poeettista näkökulmaa selvemmin esiin tekstien takana olevat todelliset tapahtumat ja niiden merkityksen paitsi itse teksteille myös konkreettisemmin niiden tekemisen ja lukemisen käytännöille. Näkökulma nostaa esiin myös laajoja kysymyksiä niin teosten erilaisista konteksteista kuin erilaisista näkemyksistä tositapahtumien ja niiden representaation välisestä suhteesta.

Sisällysluettelo

Johdanto	1
Totta toinen puoli	5
Rikos ja romaani	14
I Epätäydellisen imperfektin paratiisi: Margaret Atwoodin <i>Alias Grace</i>	24
Totuusväittämästä totuusarvoon	25
Konstruktio nimeltään Grace	30
Tarinoiden tilkkutäkki	38
Valveilla ja unessa	49
Paratiisin puu	58
II Maailma maailman sisällä: Don DeLillon <i>Libra</i>	60
Liike kohti kuolemaa	62
Yhteinen kosketettava pinta	69
Tekstuaalinen paranoia – paranoiדי tekstuaalisuus	79
Tarinoita tarinoiden sisällä	87
”This big fucking scream”	98
III Valheen jäljet: Emmanuel Carrèren <i>L’Adversaire</i>	101
Epätodellisen todellisuuden jalanjäljillä	102
Valheiden poetiikkaa	110
Sinä, minä ja sielunvihollinen	118
Todellisuus tekstien takana	127
Rikos tai rukous	134
Lopuksi	136
Kirjallisuusluettelo	139

Johdanto

The true story lies
among the other stories (...)

The true story is vicious
and multiple and untrue

after all. Why do you
need it? Don't ever

ask for the true story.

Margaret Atwood, *True Stories*

Margaret Atwoodin runon säkeet vangitsevat monimerkityksisyydessään kaksi tyypillistä postmodernistista käsitystä tositarinoina. Sen, että tositarinat ovat yhtä epätosia tai epäluotettavia kuin kaikki muutkin tarinat, ja sen, että todellinen tarina – mikäli sellaista voidaan katsoa olevan olemassa – piilee erilaisten tarinoiden moninkertaistumisen ja monimutkaisten suhteiden seassa. *The true story lies among other stories*. Lisäksi runo esittää keskeisen ja yksinkertaisen kysymyksen, johon vastaaminen ei kuitenkaan ole helppoa: miksi me tarvitsemme tositarinoina? Jokseenkin ristiriitaisesti postmodernismin aikakaudelle tyypillinen näkemys fiktion ja ei-fiktion välisen rajan keinotekoisuudesta ja kaikkien tekstien yhtäläisestä asemasta on noussut esiin samaan aikaan tositarinoiden kysynnän räjähdysmäisen kasvun kanssa. Tositarinoiden suosiossa ei sinänsä ole mitään uutta (ks. esim. Davis 1983/1996, 102–122), mutta viime vuosikymmeninä on tositarinoiden kaupallinen arvo noussut ennennäkemättömän korkeaksi ja niiden tuottamisesta on tullut paitsi kirjallisuudessa myös muissa medioissa kannattavaa liiketoimintaa. Marie-Laure Ryan kutsuu pyrkimystä häivyttää fiktion ja ei-fiktion välinen raja osuvasti panfiktionaalisuuden opiksi ja toteaa nykyteoreetikkojen suuntaavan teorioissaan enenevässä määrin kohti yhtä suurta kaikki tekstityypit sisältävää kategoriaa (Ryan 1997, 165). Tästä huolimatta – kuten myös Ryan huomauttaa – fiktion ja ei-fiktion välinen vastakkainasettelu elää (populaari)kulttuurissamme vahvasti. Tositarinoiden suosio on siitä yksi selkeä todiste.

Fiktion ja ei-fiktion sekä todellisuuden ja kirjallisen esityksen väliset kysymykset ovat aina olleet osa niin filosofian-, historian- kuin kirjallisuudentutkimuksenkin kysymyksenasettelua, mutta postmodernismin aikakauden myötä keskustelu on paitsi muodostunut uudella tavalla merkittäväksi myös saanut uusia sävyjä. Keskustelun uudelleenaloittajana on usein pidetty Roland Barthesin esseettä ”Historian diskurssi”, jossa Barthes esittää, että kieli voi viitata vain itseensä. Näin ollen on

myös historiankirjoituksen – ollakseen merkityksellistä – käytettävä samaa kertomuksen muotoa kuin fiktion, ja siksi fiktiota ja historiankirjoitusta ei voida erottaa toisistaan. (Barthes 1967/1993, 79–95.) Sanomattakin lienee selvää, että kannanotot Barthesin muotoilemaan väitteeseen vaihtelevat ääripäästä toiseen. Fiktion ja ei-fiktion välistä rajankäyntiä koskevan kirjallisuusteoreettisen keskustelun ongelmaksi tuntuukin viime vuosina nousseen se, että vastauksesta tähän kysymykseen on ajauduttu aina vain kauemmaksi. Teoreettinen keskustelu päättyy usein varsin yleisluontoiseen väittelyyn todellisuuden ja sen kielellisen representaation suhteesta tai vielä pidemmälle vietyinä todellisuuden, tiedon ja olemassaolon luonteesta. Lupaavinkin käytännön teoria fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien erottamiseksi toisistaan voidaan aina kyseenalaistaa epistemologisten ja ontologisten kysymysten avulla. Abstraktillakin teoreettisella keskustelulla on luonnollisesti paikkansa fiktion ja ei-fiktion välisen rajan määrittelyssä, ja kirjallisuustieteellinen näkökulma voidaan antoisalla tavalla yhdistää myös filosofisiin peruskysymyksiin (ks. esim. Lamarque & Olsen 1994), mutta tämänkaltainen tutkimus jää kuitenkin usein valitettavan kauaksi kirjallisuustieteen varsinaisen tutkimuskohteen – kirjallisten tekstien – käytännöistä.

Lubomír Doležel huomauttaa nykyisin yhä tärkeämpien poikkitieteellisten tutkimusten olevan hankalia siksi, että tutkijat yrittävät tulkita toisten tieteenalojen ongelmia omiensa ehdoilla. Doleželin mukaan monet humanistit ja kirjallisuusteoreetikot käsittelevät filosofiaa, historiaa ja jopa luonnontieteitä kuin kirjallisuutta ja kaventavat kyseisten tieteenalojen monimutkaiset ongelmat kysymyksiksi kirjallisuustieteen keskeisistä käsitteistä. (Doležel 1998, 785.) Nähdäkseni poikkitieteellisten tutkimusten hankaluutta voidaan kuitenkin tarkastella myös toisinpäin. Kirjallisuusteoreetikot saattavat usein – kuten Doležel väittää – käsitellä esimerkiksi filosofiaa ja historiaa kuin kirjallisuutta, mutta väittäisin, että poikkitieteellisyyden merkityksen kasvaessa myös kirjallisuudentutkimuksen kysymykset laajenevat yhä useammin koskemaan paitsi filosofiaa, historiankirjoitusta tai luonnontieteitä myös kontekstista riippuen lähes mitä tahansa tieteenalaa. Vaikka edellä mainitun kaltaisella suuntauksella on myös hyvät puolensa, ajaa se valitettavasti kirjallisuudentutkimuksen usein kauemmaksi yksittäisten tekstien perinpohjaisesta tarkastelusta, mikä puolestaan on ongelmallista myös (tai kenties erityisesti) fiktion ja ei-fiktion välisen rajan määrittelyn kannalta. Lähelle fiktion ja ei-fiktion rajaa sijoittuvilla teksteillä on usein paljon sanottavaa siitä, mihin tai millä keinoin fiktion ja ei-fiktion välinen raja voidaan vetää, vai voidaanko sitä vetää lainkaan. Nähdäkseni fiktion ja ei-fiktion teorian tulisikin kirjallisuudentutkimuksen piirissä olla kiinnostunut ei vain kaikenkattavan teorian muotoilemisesta vaan myös siitä, miten fiktion ja ei-fiktion välinen ongelma ratkaistaan erilaisissa teksteissä ja miten niiden välistä rajaa voidaan tekstien avulla vetää yhä uudelleen ja uudelleen.

Tarkoitukseni on tässä tutkielmassa tehdä yritys juuri edellä mainittuun suuntaan. Kolme kohdetekstiäni – Margaret Atwoodin *Alias Grace* (1996), Don DeLillon *Libra* (1988) ja Emmanuel Carrèren *L'Adversaire* (2000) – sijoittuvat kukin tavalla tai toisella fiktion ja ei-fiktion välisen rajan läheisyyteen, ja pyrin tutkielmassani tarkastelemaan fiktion ja ei-fiktion teoriaa kyseisten teosten kautta. Kysyn, mitä kysymyksiä teokset itse nostavat esiin ja mitä ne kertovat fiktion ja ei-fiktion välisestä rajankäynnistä. Jokainen teoksista nostaa esiin omanlaisiaan fiktion ja ei-fiktion rajankäyntiin liittyviä аспектеja, ja näin ollen myös tutkimuskysymyksen fokus on kunkin teoksen kohdalla omanlaisensa. Siinä, missä *Alias Grace* käsittelee historiankirjoituksen ongelmia, tuo *L'Adversaire* itsereflektion keinoin esiin itse kirjoitusprosessia ja sen etiikkaa koskevia ongelmia. Tästä huolimatta teosten herättämissä kysymyksissä on luonnollisesti myös monia päällekkäisyyksiä, sillä kaikkia kysymyksiä yhdistää fiktion ja ei-fiktion sekä tekstin ja todellisuuden välinen jännite. Kysymyksiä erillaisuudesta huolimatta lähestyn kaikkia kohdetekstejä poeettis-pragmaattisesta näkökulmasta. Markku Lehtimäki toteaa poetiikan ja pragmatiikan käsitteiden perinteisen määrittelyn osoittavan, että molemmat käsittelevät omalla tavallaan niitä ehtoja ja olosuhteita, jotka tekevät kirjallisuudesta mahdollista. Siinä missä poetiikka ja erityisesti narratologia tarjoaa välineitä tekstuaalisten kysymysten tarkasteluun, korostaa kaunokirjallisen kommunikaation ja tulkinnan pragmatiikka puolestaan kontekstuaalisten kysymysten merkitystä. (Lehtimäki 2005, 12–13.)

Lehtimäki tarjoaa poeettis-pragmaattista näkökulmaa erityisesti kaunokirjallisen ei-fiktion (*literary nonfiction*) tarkasteluun, mutta nähdäkseni se on antoisa tapa lähestyä kaikenlaisia tekstejä, jotka lajityypillisestä luokittelustaan tai kenties luokittelun hankaluudesta johtuen sijoittuvat lähelle fiktion ja ei-fiktion välistä rajaa. Tutkielmani keskeisiä metodisia kysymyksenasetteluja ovat siis sekä se, mitä teosten kerronnan ja rakenteen keinot voivat kertoa niiden fiktiivisyydestä tai ei-fiktiivisyydestä, että se, mitä merkitystä teosten tekemisen ja lukemisen käytännöllä on fiktion ja ei-fiktion väliselle rajanvedolle. Poeettinen näkökulma nostaa esiin ne erilaiset kerronnan tavat, joita teokset hyödyntävät tositapahtumiin perustuvien aiheiden käsittelyssä ja joilla ne omalla tavallaan vastaavat kysymykseen omasta fiktiivisyydestään tai ei-fiktiivisyydestään sekä todellisten tapahtumien ja niiden representaatioiden suhteesta. Lisäksi tähän näkökulmaan liittyvät myös romaanin muotoa koskevat kysymykset. Kohdeteksteihin sisältyvästä tekstin ja todellisuuden välisestä jännitteestä huolimatta (tai kenties juuri sen vuoksi) teokset asettuvat myös erilaisiin suhteisiin romaanikerronnan konventioiden kanssa ja esittävät oman haasteensa romaanin muodolle. Pragmaattinen näkökulma puolestaan tuo poeettista näkökulmaa selvemmin esiin tekstien takana olevat todelliset tapahtumat ja niiden merkityksen paitsi itse teksteille myös konkreettisemmin niiden tekemisen ja lukemisen käytännöille. Näkökulma nostaa esiin myös laajoja kysymyksiä niin

teosten erilaisista konteksteista kuin erilaisista näkemyksistä tositapahtumien ja niiden representaation välisestä suhteesta.

Tutkielmani kohdetekstejä yhdistää fiktion ja ei-fiktion välisen rajan tuntumaan sijoittumisen lisäksi myös todellisiin tapahtumiin perustuva rikos/murha -aihe. Jokaisen teoksen taustalta löytyy tarkistettavissa oleva todellinen tapahtumasarja, ja kaikista tapauksista on olemassa myös muita vaihtoehtoisia tekstejä, joita teokset osittain hyödyntävät. Tositapahtumiin perustuva rikos/murha -aihe ei ainoastaan tarjoa teoksille yhteistä vertailupohjaa, vaan asettuu myös itsessään mielenkiintoiseen suhteeseen fiktion ja ei-fiktion välisen rajankäynnin kanssa. Todelliset murhat ja muut rikokset ovat olleet ja ovat otollista aineistoa niin fiktiivisille kuin vähemmän fiktiivisillekin teksteille. Tosielämän rikosten hyödyntäminen tuntuu synnyttäneen myös erityisen paljon tekstejä, jotka sijoittuvat fiktion ja ei-fiktion hämärään rajamaastoon olematta tai pyrkimättä olemaan selkeästi kumpaakaan. Atwoodin, DeLillon ja Carrèren teokset toimivat erinomaisina esimerkkeinä edellisestä. Tositapahtumiin perustuvan rikos/murha -aiheen tarkasteluun soveltuu hyvin myös edellä esitetty poeettis-pragmaattinen lähestymistapa. Kerronnan keinojen ja rakenteiden tarkastelun avulla voidaan hahmotella niitä esittämisen tapoja, joilla aihetta on eri aikakausina ja erilaisissa tapauksissa lähestytty. Pragmaattisemmasta näkökulmasta on puolestaan mahdollista tarkastella aiheen äärimmäisen suosion syitä. Tosielämän rikos ja eritoten murha on aiheista myyvimpiä eikä vain avoimesti sensaatiohakuksessa kioskikirjallisuudessa vaan myös kaunokirjallisesti arvostettavammassa teoksissa. Atwood varoittaa runossaan lukijaa pyytämästä tositarinaa, mutta tositarinat – ja erityisesti tarinat todellisista rikoksista – ovat usein tarinoista kysytyimpiä. Samassa runokokoelmassa on myös runo nimeltään ”True Romances”, jonka ensimmäinen osa vangitsee osuvasti paitsi Atwoodin ajatuksen tositarinoiden petollisuudesta myös niiden tyypillisimmästä aiheesta sekä tarpeestamme tuottaa ja kuluttaa niitä – olivat ne miten epäluotettavia hyvänsä:

(...) That summer they went on their vacation together (...) and everyone thinks he cut her up and left her in four garbage cans around the city, or maybe not in cans, do they have cans there? In Barcelona, except it wasn't Barcelona. It's like that guy who was keeping his wife in the freezer, you know? And a couple of kids went looking for some popsicles or whatever. He didn't even have a lock on the freezer, some people are pretty dumb. He said they'd gone to Madrid, except it wasn't Madrid, and one day she just went out for a walk and never came back, but the landlady, in Barcelona or whatever it was, says she saw him back at the flat or whatever it was they'd rented, after the day he said they'd gone to wherever. (...)

Margaret Atwood, *True Stories*

Totta toinen puoli

Ennen siirtymistä Atwoodin, DeLillon ja Carrèren teosten fiktion ja ei-fiktion väliselle rajanvedolle esittämien haasteiden pariin on syytä tarkastella lyhyesti sekä fiktion ja ei-fiktion välistä rajankäyntiä koskevaa teoreettista keskustelua että romaanin muotoon liittyviä kysymyksiä ja erityisesti romaanin ja tositapahtumiin perustuvan rikos/murha -aiheen välisiä yhteyksiä. Ryan toteaa kutsuvansa fiktion ja ei-fiktion teorian postmodernistista suuntausta panfiktionaalisuudeksi siksi, että nykyiset fiktion ja ei-fiktion vastakkainasettelun ongelmat johtuvat fiktion käsitteen laajentumisesta ei-fiktion kustannuksella (Ryan 1997, 165; ks. myös Ryan 2005, 417–418). Fiktion käsitteen laajentumisen lisäksi myös kertomuksen käsite on viime vuosikymmeninä laajentunut ratkaisevasti. Mark Currie huomauttaa osuvasti yhden tyypillisimmistä nykyisistä narratologisista kliseistä olevan juuri väite siitä, että kertomuksia on kaikkialla aina elokuvista, televisio-ohjelmista ja mainoksista journalismiin, musiikkiin, maalaustaiteeseen ja vitseihin. Samalla keskeiseksi on noussut myös ajatus siitä, että kertomuksilla on ratkaiseva merkitys paitsi identiteetin (joko henkilökohtaisen tai kollektiivisen) representaatioissa myös sen luomisessa. (Currie 1998, 1–2.) Käsitteiden kerronnallisesta luonteesta ei sinällään ole uusi, vaan sillä on pitkät juuret länsimaisessa filosofisessa perinteessä. Erityisesti Paul Ricoeur kehitti 1980-luvulla eteenpäin ajatusta identiteetin ja kertomuksen samankaltaisuudesta. (Ritivoi 2005, 231–232.) Viime vuosina käsityksestä identiteetistä kertomuksena on kuitenkin tullut – Pekka Tammen sanoin – yksi ”kulttuurintutkimuksen lempiaiheista” (Tammi 2009, 147), ja monet tutkijat pitävät identiteettiä ensisijaisesti tai jopa yksinomaan (fikttiivisenä) kertomuksena (ks. esim. Stuart Hall 1999 passim; vrt. myös Ritivoi 2005, 231–235).

Kertomuksen käsitteen laajentuminen on muuttanut myös narratologisen tutkimuksen kenttää ja esimerkiksi David Herman puhuu toimittamassaan antologiassa *Narratologies* (1999) jälkiklassisesta narratologiasta, joka pyrkii sekä arvioimaan millaisiin kerronnallisiin ilmiöihin klassiset narratologiset mallit soveltuvat että uudistamaan vanhoja malleja (Herman 1999, 3).¹ Kyseisellä ilmiöllä on positiivisen ja innovatiivisen puolensa lisäksi kuitenkin myös ongelmansa. Tammi toteaa, että kertomuksen käsitteen laajentuessa loputtomasti, ovat kirjallisuustiede ja erityisesti narratologia pian vaarassa menettää varsinaisen tutkimuksen kohteensa. Käsitteet siitä, että identiteetti on kertomus tai että kertomus on yhtä kuin elämä itse, ovat Tammen mukaan ongelmallisia nimenomaan kohtuuttomassa laajuudessaan. Loputon laajentuminen tekee käsitteet tyhjiksi, ja mikäli kertomus on yhtä kuin identiteetti ja elämä, on kirjallisuustieteen

¹ Herman toteaa myös, että jälkiklassisen narratologian suuntaukset ovat keskeisellä tavalla poikkitieteellisiä (Herman 1999, 20), mikä puolestaan tuo tutkimukseen mukanaan monia ongelmia.

tutkimuskohdetta täysin mahdotonta määritellä. (Tammi 2009, 146–148.) Myös Lehtimäki toteaa kertomusten yleistyneen nykyisessä mediakulttuurissamme jopa siinä määrin, että kertomuksen käsite on alkanut menettää merkitystään ja selitysvoimaansa (Lehtimäki 2005, 13). Sama voidaan todeta myös fiktiosta. Kuten Tammi huomauttaa, kertomuksen ja elämän samaistamisen aiheuttama vahinko kaksinkertaistetaan, mikäli tätä kaikkea aletaan vielä kutsumaan fiktioksi (Tammi 2009, 148). Jos kaikki on fiktiota, muuttuu käsite viimekädessä tarpeettomaksi.

Ryan nostaa panfiktionaalisuutta tukevista teoreettisista argumenteista keskeisimmiksi Ferdinand de Saussuren lingvistisen teorian vaikutuksen ja käsityksen historiankirjoituksesta fiktiivisenä diskurssina (Ryan 1997, 173). Ryan toteaa Saussuren teorian lingvististen merkkien sattumanvaraisesta luonteesta nostaneen esiin käsityksen siitä, että kieli tuottaa todellisuuden, ja johtaneen siten ajatukseen panfiktionaalisuudesta. Fiktiota voidaan pitää kaikenlaisen diskurssin perusmallina juuri siksi, että se osoittaa avoimesti todellisuudenluomisvoimansa. (Ibid., 174–175.) Nähdäkseni lingvistisen teorian vaikutusta mielenkiintoisempi ja myös kiistellympi kysymys on kuitenkin käsitys historiankirjoituksesta fiktiivisenä diskurssina, sillä se yhdistää kysymykset fiktion ja kertomuksen käsitteiden laajentumisesta. Historiallisen relativismin tunnetuimpia edustajia lienee Hayden White, joka on lukuisissa tutkimuksissaan käsitellyt historiankirjoituksen ja fiktion samankaltaisuutta sekä historiankirjoituksen ja kirjallisuusteorian välisiä yhteyksiä. White korostaa erityisesti sitä, miten historiankirjoitus luo oman tutkimuskohteensa juuri kirjoittamisen prosessissa (White 1992, 37 ja 1999, 4). Historiankirjoitus on Whiten mukaan aina tulkintaa ja tulkinta taas kerronnallistamista (*narrativization*), ja historiankirjoitus käyttää kerronnallistamiseen samoja kielellisiä keinoja kuin fiktio. White toteaa, että tekstityypit saattavat erota toisistaan siinä, perustuvatko ne alkuperältään kuvitteellisiin vai todellisiin tapahtumiin. Niiden samankaltaisuus on kuitenkin erilaisuutta selvempää, sillä molemmat käyttävät kieltä tavalla, joka tekee muodon ja sisällön erottamisen mahdottomaksi. (White 1999, 3–6, ks. myös White 1987.)

Ryan toteaa Whiten edustaman lähestymistavan hyödyllisimpiä huomioita olevan sen, että kerronnan rakenteet eivät ole olemassa maailmassa valmiina (Ryan 1997, 177). Fiktion ja ei-fiktion välisen rajankäynnin kannalta Whiten teorioissa onkin mielenkiintoista juuri ajatus tositarinan mahdottomuudesta. White esittää, että tarinat ovat aina kerrottuja tai kirjoitettuja – eivät elettyjä. Todelliset tapahtumat ”juonellistetaan” (White käyttää lanseeraamaansa termiä *emplotment*) tietynlaisiksi tarinoiksi kielikuvien avulla. Tositarina on siis ilmauksena ristiriitainen, sillä kaikki tarinat ovat fiktioita ja voivat olla totta vain metaforisessa mielessä. (White 1999, 9.)² Erityisesti

² Ryan huomauttaa osuvasti, että hyödyllinen huomio kaikenlaisesta kerronnasta tulkintana on kuitenkin johtanut esimerkiksi Whiten edellä esittämään kiistanalaiseen käsitykseen siitä, että tulkinta ja kerronnallistaminen on aina myös fiktionisointia (Ryan 1997, 177).

journalistisia tekstejä tarkastellut Phyllis Frus on samoilla linjoilla Whiten kanssa todetessaan, että kerran tapahtuttuaan todellisuuden tapahtumat ovat tavoitettavissa vain kertomusten kautta, ja näin ollen ne ovat aina toissijaisia itse kertomuksiin nähden (Frus 1994, xiv). Frus ehdottaakin radikaalisti kaikkien tekstityyppien välisten rajojen romahduttamista ja tarjoaa käyttöön ns. refleksiivistä luentaa (*reflexive reading*), jossa kaikkia tekstejä tarkastellaan sen kautta, miten ne tyyllisten keinojen avulla tuottavat todellisuutta (ibid., 5). Sanomattakin lienee selvää, että Whiten ja Frusin kaltaisten tutkijoiden tarjoama radikaali tekstualismi ja käsitys kaikkien tekstityyppien samankaltaisuudesta sisältää myös monia ongelmia, ja että edellä mainitut kysymykset ovat toistuvasti kiihkeän kädenväännön kohteena niin kirjallisuusteorian, historian tutkimuksen kuin filosofiankin kentällä.³

Doleželin mukaan vakavimman vastuksen historialliselle relativismille asettaa kysymys siitä, miten fiktion ja historian kirjoituksen samankaltaisuudelle perustuva teoria voi käsitellä historian kaikkein traumaattisimpia tapahtumia kuten esimerkiksi juutalaisten joukkomurhaa toisen maailmansodan aikana. Doležel kutsuu kysymystä nimellä *the Holocaust test*. (Doležel 1999, 251.) Ratkaistakseen edellä mainitun kysymyksen White jakaa historian kirjoituksen kahteen osaan, joista ensimmäinen on selonteko faktoiksi vakiintuneista tapahtumista ja toinen ne poeettiset ja retoriset elementit, joiden avulla faktojen lista muunnetaan tarinaksi (White 1992, 38). Doležel huomauttaa, että White ei kuitenkaan kerro, miten todellisuuden tapahtumat voivat vakiintua faktoiksi, vaan kääntää kysymyksen kerronnallistamisen muotoihin (Doležel 1999, 252). White myöntää, että kerronnallistamisen muodot saattavat myös vääristää historiaa, sillä esimerkiksi tragediassa jopa rikolliset ovat jaloja (White 1992, 43). Doleželin näkemyksen mukaan White myöntää samalla, ettei hänen teoriansa pysty ratkaisemaan kysymystä, sillä teorian mukaan myös natseista voitaisiin tehdä jaloja yksinkertaisesti kerronnallistamalla toinen maailmansota heidän tragediakseen (Doležel 1999, 252). Vaikka Doleželin kritiikki nousee vahvasti moraalisisista ja eettisistä lähtökohdista, nostaa se esiin radikaalia tekstualismia puoltavien teorioiden keskeisimmän ongelman. White korostaa, että historiallinen tutkimus ja historian kirjoitus on pidettävä erillään, sillä tutkimustyössä historioitsijat pyrkivät löytämään totuuden menneisyydestä (White 1999, 8). White ei kuitenkaan kerro, mistä tämä totuus on löydettävissä ellei sitten toisista teksteistä, jotka hänen oman teoriansa mukaan ovat nekin väistämättä fiktiivisiä. Frus on samankaltaisen ongelman edessä pyrkiessään osoittamaan, että ei-fiktiiviset tekstit voivat erota fiktiivisistä teksteistä johdettavissa olevan tarinan tasolla, mutta ne

³ Whiten maineikkaita teorioita on myös itsessään tulkittu monella eri tavalla. Esimerkiksi Kalle Pihlainen pyrkii osoittamaan, että Whiten voidaan nähdä edustavan myös radikaalia tekstualismia maltillisempaa näkökulmaa (Pihlainen 2002, 41–42). Lisäksi on huomattava, että myös White itse on pitkän uransa aikana moneen kertaan muokannut omia käsityksiään, ja on viime vuosina esittänyt myös maltillisempia näkemyksiä, jotka kiinnittävät huomiota fiktion ja historian kirjoituksen välisiin eroihin (ks. esim. White 2006 passim).

eivät eroa toisistaan juonen eli kertomuksen itsensä tasolla (Frus 1994, xx). Frus ei kuitenkaan tee selväksi sitä, miten ei-fiktiivisestä tekstistä johdettu tarina voi erota fiktiivisestä tekstistä johdetusta tarinasta, jos oletetaan, että kertomukset eivät voi kuvata todellisuutta vaan tietyissä mielessä aina edeltävät sitä (ibid, xiv).

Radikaalin tekstualismin vastustaminen ei kuitenkaan väistämättä johda käsitykseen siitä, että suora suhde kielen ja todellisuuden välillä olisi mahdollinen. Vaikka Doležel kritisoi Whiten näkemyksiä, lähtee hän itsekin liikkeelle siitä oletuksesta, että kieli ei voi viitata suoraan todellisuuteen. Doležel toteaa, että kieli pystyy luomaan vain mahdollisia maailmoja (*possible worlds*) (Doležel 1999, 253; ks. myös Doležel 1998, 785–787). Doležel pyrkiikin ratkaisemaan fiktion ja historiankirjoituksen välisen ongelman siirtämällä kysymyksen tekstin tasolta maailmojen tasolle. Hän pyrkii todistamaan, että fiktio ja historiankirjoitus on mahdollista erottaa toisistaan niiden luomien mahdollisten maailmojen makrostruktuurien erojen avulla. (Doležel 1999, 256–257; ks. myös Doležel 1998, 792–796.)⁴ Filosofian tutkimuksesta peräisin olevaa mahdollisten maailmojen teoriaa onkin viime vuosikymmeninä sovellettu kirjallisuustieteen parissa innokkaasti paitsi selventämään fiktion ja ei-fiktion käsitteitä (kuten esimerkiksi Doležel ja Thomas Pavel (1986) tekevät) myös ratkaisemaan monia muita ongelmia.⁵ Tämän tutkielman kannalta on kuitenkin keskeisintä havaita, että niin vastakkaiset kuin Whiten ja Doleželin edustamat näkökulmat ovat, ei kumpikaan tutkijoista usko, että fiktiiviset ja ei-fiktiiviset tekstit olisivat erotettavissa toisistaan itse tekstin tasolla. Samaa mieltä ovat myös filosofian ja kirjallisuustieteen kysymyksiä tarkastelleet Peter Lamarque ja Stein Haugom Olsen todetessaan, että fiktiolla ei ole omaa kieltä ja että fiktion ja ei-fiktion erottaminen toisistaan tekstin tyylillisten tai muodollisten piirteiden avulla on mahdotonta (Lamarque & Olsen 1994, 30).⁶ Edellisen kaltaiset näkemykset ovat kuitenkin saaneet haastajia erityisesti uudemman narratologisen tutkimuksen piirissä.

Dorrit Cohn toteaa, että narratologia on pitkään jokseenkin käsittämättömällä tavalla sivuuttanut kysymyksen fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kerronnan eroista, vaikka juuri kertomukseen itseensä pureutuvalla tutkimuksella olisi paljonkin tarjottavaa kyseisen ongelman tarkasteluun (Cohn

⁴ Doležel kiinnittää huomiota erityisesti neljään eroavuuteen: 1) fiktiossa voidaan luoda millaisia tahansa mahdollisia maailmoja siinä missä historialliset maailmat rajoittuvat fyysisesti mahdollisiin; 2) historiallisen maailman henkilöahmot rajoittuvat menneisyyden tapahtumissa mukana olleisiin henkilöihin, mutta fiktiivisten maailmojen eivät; 3) vaikka henkilöahmot eivät ole sen todellisempia historiallisissa kuin fiktiivisissäkään maailmoissa, on niiden käsittelyssä merkittäviä eroja, sillä fiktiiviset maailmat eivät ole sidottuja todenmukaisuuteen; 4) sekä historialliset että fiktiiviset maailmat ovat epätäydellisiä, mutta siinä, missä historiallisen maailman aukot ovat epistemologisia, fiktiivisen maailman aukot ovat ontologisia (Doležel 1999, 256–257).

⁵ Mahdollisten maailmojen teorian sovelluksista kirjallisuustieteessä ks. Ronen 1994.

⁶ Lamarquen ja Olsenin näkökulmassa merkittävää on myös se, etteivät he näe kielen ja todellisuuden sattumanvaraisen suhteen johtavan siihen, että kieli tuottaisi todellisuuden. Kieli muokkaa todellisuuden representaatioita, mutta Saussuren teoriaa kielellisten merkkien sattumanvaraisesta luonteesta ei voida pitää perustana käsitykselle todellisuudesta kielen tuotteena. (Lamarque & Olsen 1994, 277; ks. myös Ryan 1997, 175.)

1999/2006, 130). Cohn itse pyrkii erottamaan fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kerronnan selkeästi toisistaan. Hän rajaa fiktion käsitteen tarkoittamaan ei-referentiaalista kertomusta (*nonreferential narrative*), joka merkitsee sitä, että fiktiivisen kerronnan ei tarvitse olla todenmukainen viitatessaan todellisuuteen. Fiktion ei myöskään tarvitse viitata ainoastaan tai lainkaan todellisuuteen, sillä fiktio luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen. (Ibid., 22–28.) Cohnin mukaan tietyt tekstin piirteet ohjaavat lukemaan sitä fiktiona, ja hän erottaa kolme tekstin fiktiivisyyden osoittavaa tunnusmerkkiä. Ensimmäinen tunnusmerkki on fiktiivisen tekstin riippuvuus perinteisestä tarina/kerronta (*story/discourse*) -kahtiajaosta. Pidättäytymällä kahtiajaossa on fiktio vapaa olemaan viittaamatta todellisuuteen, sillä sen viittaavuus on aina tietynlaista pseudoviittaavuutta. Cohn ehdottaakin, että ei-fiktiivisiin teksteihin pätsisi puolestaan kolmijako, jossa tarinaa edeltäisi niiden todellisuuden tapahtumien dokumentoitu taso, josta tarina on muodostettu (referenssi–tarina–kerronta). (Ibid., 132–134.) Kaksi muuta tekstin fiktiivisyyden osoittavaa tunnusmerkkiä ovat henkilöhahmojen sisäisen tietoisuuden kuvaus kolmannen persoonan kautta sekä kertovien äänten moninaistuminen ja erillisuus suhteessa teoksen aktuaaliseen tekijään. Kuvitteellisten hahmojen mielenliikkeitä on mahdollista kuvata tavoilla, jotka ovat ei-fiktiiviselle tekstille mahdottomia, ja lisäksi ei-fiktiivisen tekstin kertoja on aina identtinen tekstin aktuaalisen tekijän kanssa. (Ibid., 139–140 ja 146–147.)

Cohnin tarjoamat fiktion tunnusmerkit ovat synnyttäneet painokkaita kannanottoja sekä niiden puolesta että niitä vastaan. Erityisesti ajatus henkilöhahmojen sisäisen tietoisuuden kuvauksesta fiktion tunnusmerkkinä on herättänyt kiihkeää keskustelua.⁷ Toisaalta ajatukseen fiktiota määrittelevästä selkeästä tekstuaalisesta tunnusmerkistä on tartuttu hanakasti⁸, mutta toisaalta monet tutkijat ovat myös todenneet sen riittämättömäksi, sillä ihmisten subjektiivisten kokemusten vakuuttavia kuvauksia kolmannen persoonan kautta voidaan löytää aina elämäkertoista asianajajien lausuntoihin saakka (ks. esim. Pavel 2000, 536). Kai Mikkonen huomauttaa myös osuvasti, että henkilöhahmojen tajunnan kuvaaminen on fiktiossa suhteellisen uusi piirre, vaikka Cohn itse uskoo sitä esiintyneen jo pitkään (Mikkonen 2006, 260). Lehtimäen mukaan yksi ongelmallisimmista subjektiivisen tajunnan kuvauksen keinoista tekstin fiktiivisyyden tai ei-fiktiivisyyden kannalta on vapaa epäsuora esitys (*free indirect discourse*), jossa kertojan ja henkilöhahmon ääni ja näkökulma

⁷ Cohnin teoria nojaa pitkälti Käte Hamburgerin (1973) esittämään näkemykseen siitä, että fiktion erityisyys perustuu faktuaaliselta diskurssilta puuttuvaan kykyyn kuvata toisten ihmisten subjektiivisia kokemuksia. Lars-Åke Skalin kuitenkin huomauttaa, että Cohnin ja Hamburgerin käsitykset fiktiosta eroavat olennaisesti toisistaan, sillä siinä missä Cohnin teoria nojaa ratkaisevasti epistemologisiin kysymyksiin, ei epistemologialla ole merkitystä Hamburgerin teorialle (Skalin 2006, 72).

⁸ Myös historian tutkimuksen näkökulmasta asiaa tarkasteleva Pihlainen päätyy pääpiirteittäin kannattamaan Cohnin tapaa erottaa fiktiiviset ja historialliset tekstit toisistaan. Pihlainen jopa toteaa ainakin kirjallisuudentutkimuksen kannalta yksioikoisesti, että fokalisaatio tarjoaa suhteellisen selkeän muodollisen keinon, jonka avulla vetää fiktiivisten ja historiallisten tekstien välinen raja (Pihlainen 2002, 56).

sekoittuvat monimerkityksisesti toisiinsa (Lehtimäki 2005, 38). Lehtimäki pyrkii kuitenkin osoittamaan, etteivät vapaan epäsuoran esityksen kaltaiset kerronnan keinot kuitenkaan automaattisesti tee teksteistä fiktiivisiä, vaan ne voivat olla merkki tietoisesta fiktionalisoinnista ja niin lajityyppien kuin kerrontatekniikoidenkin itsensä tiedostavasta sekoittamisesta (ibid., 40–41).⁹ Onkin mielenkiintoista huomata, että Doleželin ja Cohnin teoriat päätyvät osittain erilaisista lähtökohdistaan huolimatta hyvin samankaltaisiin lopputuloksiin. Molemmat puhuvat historioitsijoiden/elämäkerran kirjoittajien rajoituksista tai kahleista ja romaanikirjailijoiden/fiktion tekijöiden vapaudesta. (Cohn 1999/2006, 179–180; Doležel 1999, 259–261.) Siinä, missä Doležel puhuu fiktiivisten tekstien aukkojen ontologisesta ja historiallisten tekstien aukkojen epistemologisesta luonteesta, muodostaa Cohn ei-fiktiivisille teksteille kolmijaon, jossa tarinaa edeltää se todellisuuden taso, josta tarinan elementit on valikoitu. (Cohn 1999/2006, 132–134; Doležel 1999, 258–259.) Kumpikaan teoria ei kuitenkaan anna riittäviä välineitä analysoimaan teoksia, jotka tuntuvat hyödyntävän sekä fiktion tekijän vapautta että historioitsijan rajoitteita.

Henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvauksen lisäksi Cohnin näkemys fiktiosta ei-referentiaalisena kertomuksena on nostattanut monia vastaväitteitä. Muun muassa Mikkonen huomauttaa, etteivät Cohnin fiktiota lajina määrittävät kriteerit voi kokonaan olla pääteltävissä itse tekstin perusteella. Mikkosen mukaan erityisesti ajatus referentiaalisuudesta on ”kulttuurista riippuvainen tekstien arvioinnin kriteeri, ei niiden sisäinen piirre”. (Mikkonen 2002, 336–337; ks. myös Mikkonen 2006, 258–259.) Mikkonen kyseenalaistaa Cohnin teoriaa myös kysymällä, mikä lopultakaan on Cohnin fiktiolle antamien tunnusmerkkien ja referentiaalisuuden ajatuksen suhde: todetaanko tekstit fiktioksi havaitsemalla tunnusmerkit vai tulevatko tunnusmerkit näkyviksi vasta tekstin ei-referentiaalisuuden tarkastelun kautta (Mikkonen 2002, 336–337). Mikkonen toteaaakin, että fiktio ymmärretään yhä useammin pragmaattis-kontekstuaaliseksi kategoriaksi, joka määrittyy tekstien käyttöyhteyksissä ja on historiallisesti muuttuva (ibid., 307). Myös Richard Walsh toteaa fiktiivisyyden ja mimesiksen suhdetta¹⁰ tarkastellessaan paitsi Cohnin teorian myös mahdollisiin

⁹ Myös Skalin on sitä mieltä, että henkilöhahmon ajatusten kuvaaminen esimerkiksi vapaan epäsuoran esityksen kautta ei itsessään ole riittävä tekstin fiktiivisyyttä osoittava kriteeri. Skalin hylkää Cohnin epistemologisen fiktion teorian, joka perustuu siihen, mitä henkilön ajatuksista *voidaan* tietää, ja ehdottaa, että merkitystä ei niinkään ole ajatusten kuvaamisella sinänsä, vaan sillä, *miten* niitä kuvataan. Skalin itse kehittää käsitystä henkilöhahmon ajatusten tietynlaisesta mimesiksestä fiktiivisen kerronnan keinona. (Skalin 2006, 71–72 ja 76.)

¹⁰ Mimesiksen käsite on liittynyt läheisesti kysymykseen fiktion määrittelystä aina Aristoteleen *Runousopista* lähtien, mutta sen merkityksestä on eri aikakausina oltu eri mieltä. Muun muassa Pavel toteaa viimeaikaisen narratologisen tutkimuksen kiinnostuneen jälleen mimesiksestä ja erottaa toisistaan kolme erilaista tutkijoiden esittämää kantaa: 1) fiktion mimeettisen luonteen torjuminen, 2) mimesiksen käsittäminen yhdeksi fiktion mahdollisista ominaisuuksista ja 3) mimesiksen käsittäminen fiktion keskeisimmäksi ominaisuudeksi (Pavel 2000, 521). Walsh puolestaan toteaa mimesiksen menettäneen pitkälti merkityksensä ns. fiktion fiktiivisyyden selittäjänä. Käsite joko unohtetaan kokonaan tai sitä käytetään kuvaamaan koko kerronnallisten representaatioiden kenttää. (Walsh 2007, 47.) Walsh pyrkii itse määrittelemään käsitettä uudelleen Paul Ricoueurin näkemysten pohjalta siten, että mimesis merkitsisi suoran imitaation

maailmoihin perustuvan fiktion määrittelyn keskeisimmän heikkouden olevan juuri siinä, että ne perustuvat ajatukseen referentiaalisuudesta (Walsh 2007, 39 ja 42–43). Walshin mukaan kysymys ei lopultakaan ole siitä, voidaanko referentiaalisuutta käyttää fiktion ja ei-fiktion välisen rajan vetämisen kriteerinä, vaan pikemminkin siitä, että lajityypillistä rajanvetoa keskeisempiä ovat fiktion ja ei-fiktion väliset retoriset eroavuudet. Fiktion käsitteen määrittelyssä tulisi siis keskittyä fiktiivisyyden laadullisiin ominaisuuksiin eikä niinkään fiktion lajityyppinä. (Ibid., 40.) Walsh toteaa fiktiivisyyden retorisen määrittelyn olevan ennen kaikkea pragmaattista, sillä sen kriteerit ovat ennemminkin kontekstuaalisia kuin tekstin sisäisiä. Vaikka monet fiktiiviset tekstit osoittavatkin fiktiivisyytensä tiettyjen tekstin ominaisuuksien – kuten esimerkiksi henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvauksen – avulla, kyseiset ominaisuudet eivät kuitenkaan ole välttämättömiä tai riittäviä ehtoja fiktiivisyydelle. (Ibid., 44.)

Retorinen lähestymistapa näyttääkin viime vuosina saavuttaneen yhä enemmän suosiota niin fiktion ja ei-fiktion määrittelyn kuin kertomuksen teoriankin alueella.¹¹ Teoksessaan *Narrative as Rhetoric* (1996) James Phelan toteaa painokkaasti, että kertomus on aina myös toimintaa: tarina kerrotaan jollekulle jossakin tilanteessa ja jossakin tarkoituksessa (Phelan 1996, 8). Phelanin retorisen lähestymistavan taustalla onkin ajatus tekijän, tekstin ja lukijan rekursiivisesta suhteesta, ja kertomuksen tarkastelu retoriikkana perustuu näiden kolmen väliseen yhteisvaikutukseen (ibid., xii). Vaikka Phelan keskittyy kyseisessä tutkimuksessaan pääosin selkeästi fiktiivisten tekstien analyysiin, voidaan retorista lähestymistapaa (esimerkiksi Walshin tavoin) hyödyntää myös fiktiivisyyden ja ei-fiktiivisyyden määrittelyssä. Muun muassa Daniel W. Lehman on osittain hyödyntänyt Phelanin ajattelua omassa ei-fiktioon keskittyvässä tutkimuksessaan, jossa hän lähestyy fiktion ja ei-fiktion erottelua kirjoittamisen ja lukemisen näkökulmista.¹² Lehmanille ei-fiktiivisten tekstien kuvaamien henkilöiden ja tapahtumien *aktuaalisuus* on tekijä, joka erottaa fiktion ja ei-fiktion toisistaan tehdessään ei-fiktion tekemisen ja lukemisen käytännöistä radikaalisti erilaisia kuin realistisimmankaan fiktion (Lehman 1997, 7 et passim). Lehman tarttuu Phelanin tavoin tekijän, tekstin ja lukijan välisiin suhteisiin, mutta lisää ei-fiktion kohdalla mukaan

sijaan pikemminkin juonellistamisen kaltaista toimintaa (ibid., 46–49). Mimesiksen uudelleenmäärittelyn käytännön merkitys fiktion kategorialle jää kuitenkin Walshin esityksessä jokseenkin hämäräksi.

¹¹ Vaikka retorinen kertomusteoria on viime vuosina saavuttanut yhä laajempaa suosiota, eivät sen lähtökohdat kuitenkaan ole aivan uusia. Ne juontavat juurensa muun muassa Wayne C. Boothin kuuluisaksi tulleeseen teokseen *The Rhetoric of Fiction* (1961), joka haastoi formalistisen kirjallisuudentutkimuksen käsityksen kaunokirjallisesta teoksesta erilaisista muodollisista ja kerronnallisista keinoista koostuvana autonomisena kokonaisuutena.

¹² Myös Lehtimäki pitää retorista lähestymistapaa hedelmällisenä ja esittää, että kertomuksen retoriikalla voi olla erityistä annettavaa juuri ei-fiktion tarkastelulle siinä missä klassisen narratologian tarjoamat mallit saattavat sopia paremmin fiktiivisiin teksteihin (Lehtimäki 2005, 17). Lehtimäen esittämä jaottelu tuntuu kuitenkin aavistuksen karkealta ja herättää kysymyksen siitä, millainen lähestymistapa olisi otettava teksteihin, jotka sijoittuvat fiktion ja ei-fiktion hämäärään rajamaastoon. Tosin Lehtimäen näkökulma on ymmärrettävämpi, kun otetaan huomioon hänen pyrkimyksensä osoittaa, että kaunokirjallinen ei-fiktio ei automaattisesti tarkoita edellä mainitun kaltaista hybridistä tekstiä tai lajityypillistä anomaliaa, vaan ansaitsee tulla tarkastelluksi omana motivoituna lajityyppinä (ibid., 42–43).

olennaisen neljännen elementin: aktuaaliset henkilöt tai tapahtumat, jotka muodostavat tekstin aiheen. Lehman toteaa raflaavasti, että käsitys todellisesta elämästä erottaa ei-fiktio fiktiosta: henkilöhahmojen kuollessa fiktiossa kuolevat henkilöhahmot, mutta henkilöhahmojen kuollessa ei-fiktiossa kuolevat ihmiset. (Ibid., 14 ja 23–24.)

Myös Phelan itse on myöhemmin tarttunut kysymykseen retorisesta kertomusteoriasta fiktion ja ei-fiktio määrittelyssä (ks. esim. Phelan 2005, 66–97 ja Phelan 2007, 216–226) ja tiivistää Cohnin lähestymistavan kaltaisia teorioita koskevan kritiikin hyvin samaan tapaan kuin Walsh todetessaan, että fiktiota ja ei-fiktiota ei voida erottaa toisistaan kerrontateknisten seikkojen perusteella, sillä mikään tekniikka ei osoita varmasti vain jompaankumpaan tai esiinny ainoastaan toisessa (Phelan 2005, 68). Kuten Lehtimäki toteaa vapaan epäsuoran esityksen kohdalla (Lehtimäki 2005 38–41), tiettyjen fiktiivisille teksteille tyypillisten kerronnan keinojen esiintyminen ei-fiktiivisissä teksteissä ei tee kyseisistä teksteistä fiktiota¹³ sen enempää, kuin niiden puuttuminen tekisi fiktiivisistä teksteistä ei-fiktiota. Keskeisintä on kuitenkin se, että kertomuksen retoriikkaa painottavat tutkijat eivät kallistu panfiktionaalisuuden ajatuksen suuntaan sen enempää kuin tekstin sisäisiä piirteitä korostavat tutkijat, vaan pyrkivät pikemminkin vetämään fiktion ja ei-fiktio välistä rajaa erilaisten pragmaattisten kriteerien avulla. Vaikka Lehmanin tapa korostaa tapahtumien ja henkilöiden aktuaalisuutta ensisijaisena ja ratkaisevana fiktiota ja ei-fiktiota erottavana tekijänä on kenties jokseenkin äärimmäinen, on aktuaalisuus väistämättä olennainen osa kaikkia pyrkimyksiä tarkastella fiktion ja ei-fiktio välistä rajaa tekijän, tekstin ja lukijan välisten suhteiden kautta. Tekstejä tuottavat ja tulkitsevat (tai proosallisemmin kuluttavat) aina todelliset tekijät ja todelliset lukijat (ks. esim. Lehtimäki 2005, 17). On tietysti selvää, että aktuaalisuuden korostaminen tuo mukanaan omat ongelmansa. Muun muassa Frusin mukaan huomio siitä, että ei-fiktio käsittelee aktuaalisia ja fiktio kuvitteellisia henkilöitä tai tapahtumia, saattaa tuntua luonnolliselta, mutta ei voi toimia niitä erottavana tekijänä. Ilman ensikäden tietoa kuvatuista tapahtumista tai ilman tapahtumat vahvistavia muita tekstejä ei lukija voi tietää, mikä on aktuaalista ja mikä ei. (Frus 1994, 7.)

Frusin väittämä nostaa esiin yhden aktuaalisuuden merkityksen korostamisen keskeisistä ongelmista, mutta se ei kuitenkaan käytännössä vaikuta pitävän paikkaansa. On totta – kuten esimerkiksi Phelan tiivistää – että ei-fiktiiviset kertomukset samoista henkilöistä, tapahtumista jne.

¹³ Tämän suuntaisia näkemyksiä ovat esittäneet muun muassa Barbara Lounsberry ja jokseenkin yllättäen Doležel. Lounsberry esittää, että jos ei-fiktiivisen teoksen esittämien faktojen paikkansapitävyys on kyseenalainen tai kirjailija rikkoo todenmukaisuuden omalla sepitteellään, todetaan teos joko huonoksi tai siirretään pois ei-fiktio kategoriasta. (Lounsberry 1990, xiii–xiv.) Doležel puolestaan toteaa, että henkilöhahmojen ajatusten kuvaaminen ja muut vastaavat keinot ei-fiktiivisissä teksteissä voidaan periaatteessa aina selittää huolellisella taustatyöllä, tapahtumien tarkastelulla ja haastatteluilla. Hän kuitenkin lisää, että mikäli voidaan todistaa tekijän lisänneen tekstiin keksittyjä henkilöhahmoja tai kuviteltuja jaksoja, on työ arvioitava uudelleen ja siirrettävä fiktion kategoriaan. (Doležel 1999, 269.)

voivat kyseenalaistaa toisensa tavalla, joka ei ole mahdollista fiktiivisille teksteille (Phelan 2005, 74), ja että toisten tekstien olemassaolo tarjoaa lukijalle mahdollisuuden varmistaa tapahtumien aktuaalisuus ja siten erottaa ei-fiktiivinen teksti fiktiosta. Tämänkaltainen tapahtumien aktuaalisuuden tarkistamisen mahdollisuus ei kuitenkaan voi toimia sen paremmin fiktion ja ei-fiktion lukukokemusta kuin kategorioita laajemmin erottavana tekijänä, sillä vaikka meillä lukijoina ei olisi minkäänlaista tietoa tapahtumista tai pääsyä muihin teksteihin, omaamme kuitenkin useimmiten jonkinlaisen käsityksen siitä, luemmeko fiktiivistä vai ei-fiktiivistä tekstiä. Mikkonen toteaaakin, että teksti luokitellaan fiktioksi (tai ei-fiktioksi) usein jo ennen kuin se on luettu. Lukijan odotuksia ohjaavat tiedot tekstin tekijästä, kohdeyleisöstä ja julkaisukanavasta. (Mikkonen 2002, 307–308.)

Myös Lehman ottaa huomioon, kuinka merkittäväällä tavalla kirjailijan tai kustantajan päätös luokitella teksti ei-fiktioksi vaikuttaa niin tekstin kirjoittamiseen kuin lukemiseenkin, ja kuinka ei-fiktion kategoria on pikemminkin tekijän ja lukijan vuorovaikutuksessa syntyvä sosiaalinen konstruktio kuin peräisin jonkinlaisesta empiirisen totuuden standardista (Lehman 1997, 7). Frus pitääkin juuri näitä lajityyppien konventioiden ja tekstien julkaisukanavien herättämiä odotuksia ainoina kohtina, joissa fiktion ja ei-fiktion välillä voidaan havaita eroja, koska hän uskoo, etteivät tekstin elementit tai aktuaalisuus voi erottaa tekstityyppjä toisistaan (Frus 1994, 160–161).¹⁴ Lehman ei kuitenkaan näe asiaa näin yksinkertaisena, vaan korostaa läpi tutkimuksensa tekstien totuusväittämän (*truth claim*) merkitystä niin ei-fiktion kirjoittamisen kuin lukukokemuksenkin erityisyydelle. Lehman toteaa, että mikäli teos väittää kuvaavansa todellisuutta, siirtyy se väistämättä sosiaalista ja historiallista todellisuutta koskevien kysymysten piiriin, vaikka teksti ja sen keinot muistuttaisivatkin fiktiota. (Lehman 1997, 48.) Myös Phelan mainitsee totuusväittämien ja erityisesti niiden kyseenalaistamisen mahdollisuuden merkityksen lukijoille. Omasta todellisuudestamme kerrotut kertomukset voivat sekä vahvistaa että muuttaa tulkintojamme maailmasta, ja siksi tekstien totuusväittämällä ja lukijoiden mahdollisuudella osallistua niistä neuvotteluun on aina suuri merkitys. (Phelan 1996, 170.)

Edellä käsitellyt pyrkimykset vetää (tai häivyttää) fiktion ja ei-fiktion välistä rajaa osoittavat nähdäkseni havainnollisesti, miten vaikeasti tavoitettavia ja määriteltävissä olevia kyseiset kategoriat voivat olla. Määrittelyn vaikeus tai pysyvän rajan vetämisen mahdottomuus ei kuitenkaan tarkoita, etteikö fiktion ja ei-fiktion erottaminen toisistaan olisi mahdollista tai etteikö niiden

¹⁴ Myös narratologian piirissä on kiinnitetty huomiota tekstin ulkopuolisten seikkojen merkitykseen. Muun muassa Gérard Genetten *Paratexts* (1987/1997) kiinnittää huomiota paratekstien keskeiseen merkitykseen tekstien tulkinnassa ja sitä kautta niiden fiktiivisen tai ei-fiktiivisen aseman määrittelyssä. Tosin Genette on myöhemmin esittänyt epäilyksensä siitä, kuuluvatko kyseiset aspektit suoranaisesti narratologian piiriin (Genette 1991/1993, 69).

välisellä erolla olisi merkitystä.¹⁵ Pavel huomauttaa osuvasti, että kenties fiktion (ja sitä kautta myös ei-fiktion) yksinkertaisen tai selkeän määrittelyn ei pitäisi olla tutkimuksen merkittävä tai keskeinen päämäärä. Koska kulttuurisia ilmiöitä voidaan harvoin hahmottaa pysyvien muodollisten ominaisuuksien kautta, voidaan pyrkimystä selventää niiden toimintatapoja pitää tärkeämpänä kuin niiden varsinaista määrittelyä. (Pavel 2000, 534.) Arvioidessaan viimeaikaisia käsityksiä erilaisten tekstien totuusarvosta Ryan nostaa esiin mahdollisuuden siitä, että yhden yhtenäisen totuusnäkökulman sijaan sovellamme usein erilaisia standardeja erilaisiin teksteihin. Ryanin mukaan tämän käsityksen hyväksyminen tarkoittaa sitä, ettemme kiellä ristiriitaisten kuvausten mahdollisuutta tai pidä postmodernistien tavoin kaikkia kuvauksia samanarvoisina, vaan sitä, että kohtaamme ristiriitaisuudet haasteena ja löydämme oman tapamme käsitellä niitä. (Ryan 1998, 813.) Ryan vie ajatusta eteenpäin teoreettisella tasolla erottelemalla toisistaan ns. erilaisia totuustyyppisiä (ks. *ibid.*, 821–828). Nähdäkseni tämä voi johtaa pragmaattisella tasolla myös painopisteen siirtämiseen yhdestä kokonaisvaltaisesta fiktion ja ei-fiktion teoriasta kohti yksittäisten tekstien ja niiden tarjoamien vastausten tarkastelua. Kaikkien tekstien ei luonnollisesti voida katsoa osallistuvan keskusteluun fiktion ja ei-fiktion välisestä rajasta yhtä painokkaasti, ja monien tekstien kohdalla kyseisen rajan vetäminen tuntuu hyvinkin yksinkertaiselta, mutta nähdäkseni lähellä fiktion ja ei-fiktion rajaa liikkuvat tai kategorioita (tarkoituksellisesti tai ei) sekoittavat tekstit tarjoavat usein hedelmällisiä lähtökohtia kysymyksen tarkasteluun.¹⁶ On myös huomattava, että tämänkaltaiset tekstit eivät kyseenalaista vain fiktion ja ei-fiktion välistä rajaa sinänsä, vaan haastavat usein myös niitä koskevat teoriat.¹⁷

Rikos ja romaani

Fiktion ja ei-fiktion välisen rajan läheisyydessä liikkumisen lisäksi valitsemiani kohdetekstejä – *Alias Gracea*, *Libraa* ja *L'Adversairea* – yhdistävät tosielämän rikosaihe ja romaanin muotoa

¹⁵ Ryan toteaa, että historiankirjoituksen ja fiktion merkittävästä epistemologisesta eroavuudesta todistaa jo yksin se tosiasia, että historiallisen todistusaineiston luotettavuudella on merkitystä historioitsijoille. (Ryan 1997, 179). Lehman puolestaan käyttää tutkimuksensa mottona Tim O'Brienin teoksessa *The Things They Carried* (1990) esittämää näkemystä todellisista sotatarinoista. Lehman pukee ajatuksen tositarinoiden merkityksestä vetävään muotoon: "If you ask if the story is true, and if the answer matters, you've got your answer." (Lehman 1997, 39).

¹⁶ Tarkastellessaan Frank McCourtin omaelämäkerrallista teosta *Angela's Ashes* (1996) Phelan moittii sangen aiheellisesti Cohnin esittämän kaltaisia teorioita siitä, että pyrkiessään löytämään fiktiota ja ei-fiktiota erottavia muodollisia piirteitä, päätyvät ne kuvailemaan vain tyypillisimpiä ei-fiktiivisiä (tai fiktiivisiä) kertomuksia sivuuttaen poikkeuksellisemmat tapaukset (Phelan 2005, 67).

¹⁷ Phelan ja Mary Patricia Martin toteavat kerronnan retoriikan pyrkivän erityisesti lukemisen käytäntöjen korostamisen kautta kohti lähestymistapaa, jossa kertomuksia voidaan tarkastella teorioiden kautta pysyen kuitenkin samalla avoinna tavoille, joilla kertomukset voivat itsessään vaatia kyseisten teorioiden uudistamista (Phelan & Martin 1999, 88).

koskevat kysymykset. Kaikki kolme teosta käsittelevät joko hyvin tunnettua tai verrattain tuntematonta ja ajallisesti etäistä tai nykyhetkeä lähemmäksi sijoittuvaa todellista rikosta. Lisäksi kaikkia teoksia voidaan ainakin käsitteen laajassa merkityksessä kutsua romaaneiksi.¹⁸ Ennen siirtymistä varsinaisten tekstien pariin on syytä nostaa esiin sekä muutamia romaanin muotoa ja historiaa että romaanin ja tosielämän rikosaiheen välisiä yhteyksiä koskevia kysymyksiä, ja samalla tarkastella myös edellisten suhdetta fiktion ja ei-fiktion väliseen rajankäyntiin. Hahmotellessaan nykyisinkin romaanina tuntemamme lajityypin kehitystä 1700-luvun alun Englannissa toteaa Lennard J. Davis fiktion ja ei-fiktion välisen jännitteen liittyneen keskeisellä tavalla romaanin muotoon aina lajityypin synnystä lähtien. Davisin mukaan romaani ja journalistiset tekstit kietoutuivat toisiinsa monimutkaisella tavalla jopa niin, että aikakauden kontekstissa romaani ja uutinen olivat lähes synonyymisia ja muodostivat uuden lajityypin syntyä vahvasti värittäneen ns. *news/novels* -diskurssin. (Davis 1983/1996, xii et passim.) Varhaiset romaanikirjailijat pyrkivät erottamaan romaanin alkuaan ranskalaisista romansseista painottamalla sitä, että romaanit eivät olleet sepitettyjä tai perustuneet kaukaiseen historiaan, vaan olivat totta (ibid., 104). Hyvä esimerkki edellisestä on Daniel Defoen teos *A Journal of the Plague Year* (1722), jota pidetään usein paitsi yhtenä fiktiota ja ei-fiktiota yhdistelevän hybridisen lajityypin kuuluisimmista edeltäjistä myös mallina 1900-luvun jälkipuoliskon ei-fiktiiviselle romaanille (*nonfiction novel*) (ks. Zavarzadeh 1976, 102–112; Lehtimäki 2005, 74–75).¹⁹

Romaania ei siis sen kehityksen alkuvaiheissa mielletty fiktiiviseksi lajityypiksi kuten nykyisin varsin yleisesti tehdään, vaan romaanikirjailijat tahtoivat pikemminkin todistaa, etteivät heidän teoksensa missään tapauksessa olleet fiktiota. Davisin mukaan tämä johtui ainakin osittain siitä, että puritaanit pitivät fiktiota yksinkertaisesti valheena ja tuomitsivat sen ankarasti. Varhaiset romaanit pyrkivät osoittamaan kuvaavansa todellista maailmaa, mutta paradoksaalisesti pyrkimys riippui olennaisesti luodusta todellisuuden illuusiosta, joka mahdollisti romaanin muodon olemassaolon. (Davis 1983/1996, 104–105.) Davis toteaa *news/novels* -diskurssin ristiriitaisuuden perustuneen siihen, että ollakseen osa kyseistä diskurssia ja voidakseen väittää kuvaavansa todellista maailmaa oli kaunokirjallisen teoksen oltava fiktiota, mutta tullakseen julkaistuksi oli fiktion väitettävä olevansa totta (ibid., 115). Näin ollen 1700-luvun alun romaanien suhde faktaan ja fiktion oli keskeisellä tavalla kaksijakoinen (ks. ibid., 121). Romaanin kehittyessä pysyvämmäksi ja myös

¹⁸ Romaanin nimikkeen liittäminen *Alias Graceen* ja *Libraan* on jokseenkin helpompaa kuin ei-fiktiivisemmän *L'Adversairen*, mutta romaanin muotoa koskevat kysymykset nousevat esiin yhtä lailla myös jälkimmäisen teoksen kohdalla (ks. luku 3).

¹⁹ *A Journal of the Plague Year* on havainnollinen esimerkki Davisin kuvailemasta *news/novels* -diskurssista, mutta sama koskee yhtä lailla paitsi Defoen muita teoksia – kuten *Robinson Crusoe* (1719) tai *Moll Flanders* (1722) – myös toisia sekä tunnettuja että vähemmän tunnettuja 1700-luvun romaanikirjailijoita Samuel Richardsonista Henry Fieldingiin (ks. Davis 1983/1996, 103).

sosiaalisesti hyväksytyimmäksi lajityypiksi näyttää käsitys fiktiivisyydestä yhtenä romaanin muodon keskeisenä ominaisuutena kuitenkin muuttuneen tyypilliseksi.²⁰ Tästä kertoo muun muassa se, että 1960-luvulla uusjournalismin (*New Journalism*) ja erityisesti Truman Capoten teoksen *In Cold Blood* (1965) myötä esiin nousutta ei-fiktiivisen romaanin käsitettä on pidetty ongelmallisena ja jopa täysin ristiriitaisena.²¹ Romaanin historian tarkastelu kertoo kuitenkin aivan toista, ja monet nykytutkijat ovat kiinnittäneet huomiota siihen, ettei fiktiivisyyttä voida pitää romaania sisäsyntyisesti määrittävänä ominaisuutena (vrt. mm. Cohn 1999/2006, 11 ja Lamarque & Olsen 1994, 272).

Lehtimäki toteaa, että romaani on joustava ja muuttuva lajityyppi, jonka määrittelemisen on hankalaa siksi, että se on aina pitänyt sisällään useita erilaisia kirjoittamisen muotoja ja yhdistellyt erilaisia materiaaleja aina sepitteestä historiallisiin ja journalistiin aineksiin. Lisäksi romaania voidaan pitää keskeisellä tavalla reflektiivisenä lajityyppinä, joka tarkastelee itseään ja suhdettaan niin kirjoittamisen kuin lukemisenkin vallitseviin konventioihin ja historiallisiin traditioihin. (Lehtimäki 2005, 9.) Itsensä tiedostavuutta korostetaan usein postmodernistiselle romaanille keskeisenä piirteenä, mutta kuten esimerkiksi Currie toteaa myös metafiktiivisyydeksi kutsuttu itsensä tiedostavuus on sekä yleinen että vanha kerronnan keino, jota esiintyy postmodernististen romaanien lisäksi yhtä lailla Geoffrey Chaucerin *Canterburyn tarinoissa* tai Shakespearen näytelmissä (Currie 1998, 53–54).²² Keskusteluun itsensä tiedostavuudesta ja sen esiintymisestä kirjallisuudessa näyttäisi kuitenkin liittyvän jonkin verran käsitteellisiä päällekkäisyyksiä. Lehtimäki huomauttaa, että itsereflektiivisyys (*self-reflexivity*) on käsite, joka tuntuu tavalla tai toisella liittyvän lähes kaikkeen nykykirjallisuuteen tai laajemmin nykytaiteeseen, ja että itseensä viittaavuutta (*self-referentiality*) tai jopa itsensä tiedostavuutta (*self-consciousness*) voidaan tietysti määrin pitää tyypillisenä kaikelle taiteelle. Lehtimäen mukaan itsereflektiivisyys on kuitenkin pitkälti postmodernismin mukanaan tuoma käsite, joka ei tarkoita vain tekstuaalista itsensä tiedostavuutta, vaan myös laajemmin tekstien tuotantoon, lukemiseen, tulkintaan ja vastaanottoon liittyvää itsereflektiivisyyttä. (Lehtimäki 2005, 10 ja 11n.)

Kun otetaan huomioon niin romaanin historian alkuvaiheet kuin sen muotoon liittyvä joustavuus ja reflektiivisyys, on helppo havaita, miksi juuri kyseinen lajityyppi on noussut keskeiseksi fiktion

²⁰ Davis tosin huomauttaa, että faktan ja fiktion välinen jännite on romaanin muodolle yhä keskeinen, mutta koska nykylukijat ovat tottuneempia hyväksymään diskurssin perustavanlaatuisen monimuotoisuuden, on tuosta jännitteestä muodostunut näkymätön itseäänselvyys (Davis 1983/1996, 222–223).

²¹ Käsitellen ei-fiktiivisen romaanin kysymyksiä enemmän *L'Adversairen* tarkastelun yhteydessä luvussa 3.

²² Currie mukaan juuri itsensä tiedostavuus tai metafiktiivisyys antaa teksteille niiden mahdollisen teoreettisen funktion suhteessa itseensä ja omiin konventioihinsa (Currie 1998, 62). Vaikka itsensä tiedostavuus lieneekin yksi suosituimmista ja näkyvimmistä tavoista kommentoida kriittisesti vallitsevia teorioita ja konventioita, vaikuttaa Currien ajatus jokseenkin suppealta, mikäli otetaan huomioon esimerkiksi ne lukuisat tavat aina muodosta sisältöön, joilla lähellä fiktion ja ei-fiktion rajaa liikkuvat tekstit voivat haastaa niitä koskevat teoriat.

ja ei-fiktio välistä rajaa koskevassa keskustelussa. Linda Hutcheonin toteaa, että romaanista on viime vuosikymmeninä muodostunut myös yksi merkittävimpiä foorumeja postmodernismia koskevalle keskustelulle (Hutcheon 1988b, 38).²³ Hutcheonille postmodernismi on pohjimmiltaan ristiriitainen ilmiö, joka samaan aikaan sekä hyödyntää ja hyväksikäyttää että haastaa, kyseenalaistaa ja kääntää ympäri olemassa olevia konventioita. Vaikka postmodernismi kyseenalaistaa kulttuurimme yleisesti hyväksytyt käsitykset ja arvot, on se samaan aikaan täysin tietoisesti riippuvainen niistä. (Ibid., 3, 23 ja 42 et passim.) Kaikkein radikaaleimmin postmodernismi on kyseenalaistanut ja ylittänyt juuri fiktion ja ei-fiktio (ja sitä kautta laajemmin myös taiteen ja elämän) välisiä rajoja (ibid., 10). Myös Hutcheon itse lähestyy postmodernismia ensisijaisesti romaanin lajityypin kautta ja lanseeraa tutkimuksessaan sittemmin tunnetuksi tulleen käsitteen historiografisen metafiktio (*historiographic metafiction*). Hutcheonin mukaan historiografisen metafiktio on korostetun itsereflektiivinen postmodernistisen romaanin muoto, joka kuitenkin paradoksaalisesti pyrkii esittämään historiallisia tapahtumia ja henkilöitä. Historiografisen metafiktio on tietoinen historiankirjoituksesta ja fiktiosta konstruktiona, ja se pyrkii sekä kyseenalaistamaan että uudistamaan menneisyyden muotoja ja sisältöjä. (Ibid., 5.)²⁴ Hutcheon toteaa historiografisen metafiktio kyseenalaistavan itsensä tiedostavasti niin romaanin lajityypille ominaisen jännitteen empiiristen ja fiktiivisten piirteiden välillä (vrt. *news/novels* -diskurssi) kuin ajatuksen siitä, että vain historiankirjoitus voi esittää totuusväittämän (ibid., 93 ja 156).

Itsereflektiivisyyden lisäksi keskusteluun postmodernistisesta romaanista liittyy olennaisesti myös kysymys intertekstuaalisuudesta. Tarkastellessaan teoreettiseksi fiktioksi kutsumaansa postmodernistista kirjoittamisen muotoa Currie toteaa kyseisen kaltaisten teosten olevan olennaisella tavalla intertekstuaalisia, sillä ne korostavat käsitystä historiasta kerronnallistamisen muokkaamana tarinana ja pakottavat lukijan miettimään historiallisen todellisuuden sijaan sitä, miten toiset tekstit ovat tuon todellisuuden esittäneet (Currie 1998, 68).²⁵ Currien mukaan

²³ Näin siitä huolimatta, että postmodernismin myötä eri lajityyppien väliset rajat ovat muuttuneet yhä vaikeammin määriteltäviksi ja että monet tutkijat ovat kutsuneet postmodernistista fiktiota romaanin kuolemaksi (ks. Hutcheon 1988b, 9 ja 40).

²⁴ Hutcheon mainitsee esimerkkeinä historiografisesta metafiktiosta teoksia kuten Salman Rushdien *Midnight's Children* (1981), E.L. Doctorowin *Ragtime* (1975), Gabriel García Márquezin *Cien años de soledad* (1967) ja John Fowlesin *French Lieutenant's Woman* (1969) (Hutcheon 1988b, 5). Hutcheon pyrkii myös erottamaan historiografisen metafiktio selkeästi ei-fiktiivisestä romaanista, vaikka toteaakin niiden välillä olevan myös samankaltaisuuksia (ks. ibid., 115–117). Historiografista metafiktiota tai laajemmin postmodernistista fiktiota koskevat kysymykset nousevat tarkemmin esiin *Alias Gracen* ja myös *Libran* tarkastelujen yhteydessä (ks. luvut 1 ja 2).

²⁵ Currie vaikuttaa viittaavan teoreettisilla fiktiolla pitkälti samoihin (esim. *Midnight's Children* ja *French Lieutenant's Woman*) tai samankaltaisiin teoksiin kuin ne, joita Hutcheon kutsuu historiografisiksi metafiktioksi (ks. Currie 1998, 66–69). Myös Hutcheon kiinnittää huomiota erityisesti paradisen intertekstuaalisuuden merkitykseen ja toteaa sen korostavan käsitystä siitä, että menneisyys voidaan tuntea vain sen tekstien kautta (Hutcheon 1988b, 125). Hutcheonin paradisen intertekstuaalisuudesta ks. luku 1.

itsereflektiivisyys ja intertekstuaalisuus kietoutuvat tämänkaltaisissa teoksissa toisiinsa, sillä ne reflektivat oman kokonaisuutensa sijaan pikemminkin kertomusten kykyä konstruoida maailmaa sekä tähän liittyvää logiikkaa ja ideologiaa. Itsereflektiivisyydellä on teoreettisesti kriittinen funktio juuri siksi, että se ohjaa lukijan kohti toisia tekstejä oman diskurssinsa ja sen tarkastelun kautta. (Ibid., 68–69.) Romaania ei Currien näkemyksen mukaan pidä luokitella jälkistrukturalistiseksi siksi, että se esittää jälkistrukturalistia näkemyksiä intertekstuaalisuudesta, vaan siksi, että se toteuttaa kyseisiä näkemyksiä käytännössä. Olennaista ei siis ole se, mitä romaani sanoo, vaan mitä se tekee. (Ibid., 69–70.) Nähdäkseni Currien hahmottelema itsereflektiivisyyden ja intertekstuaalisuuden yhteen kietoutuminen sopii hyvin kuvaamaan valitsemiani Atwoodin, DeLillon ja Carrèren teoksia. Kyseiset teokset eivät niinkään esitä eksplisiittisiä metateoreettisia kommentteja, vaan pikemminkin kyseenalaistavat vallitsevat konventiot ja teorit asettumalla käytännössä osaksi niin kaunokirjallisten, historiallisten kuin journalististenkin tekstien intertekstuaalista verkostoa. *Alias Grace*, *Libra* ja *L'Adversaire* liikkuvat fiktion ja ei-fiktion rajamaastossa juuri koettelemalla romaanin muodon rajoja ja kurottamalla itsereflektiivisesti kohti toisia sekä fiktiivisiä että ei-fiktiivisiä tekstejä.

Romaanin muotoon lajityypin alkuvaiheista asti liittyneen fiktiivisen ja ei-fiktiivisen välisen jännitteen lisäksi kohdetekstieni kannalta mielenkiintoista on rikosaiheen ja romaanin kytkeytyminen toisiinsa. Rikos ja eritoten murha lienee aina ollut yksi suosituimpia kertomusten aiheita, mutta romaanin kehityksessä kyseisellä aiheella näyttäisi olleen poikkeuksellisen suuri merkitys. Jo pelkkä pintapuolinen vilkaaisu romaanin historiaan riittää osoittamaan, että rikos ei ole vain yksi romaanien tyypillisimmistä aiheista, vaan se toimii usein itsessään tietynlaisena kerronnan motivoijana, kuten esimerkiksi Fjodor Dostojevskin *Rikoksessa ja rangaistuksessa* (1866) tai Charles Dickensin romaanissa *Bleak House* (1852–1853). Oman aiheeni kannalta erityisen mielenkiintoista on kuitenkin se, että lajityypin synnyn myötä voidaan hahmotella myös rikosten/murhien kuvausten ja fiktion ja ei-fiktion välisen rajankäynnin yhteistä historiaa. Davis toteaa varhaisten englantilaisten romaanien keskittymisen rikosaiheeseen olleen poikkeuksellisen huomattavaa, ikään kuin rikosaiheessa itsessään olisi jotakin olennaisella tavalla romaanimaista tai romaanin muoto vaatisi rikollista sisältöä (Davis 1983/1996, 125). Rikosaihe ei kuitenkaan liity vain varhaisten romaanien sisältöön, vaan koko lajityyppi tuomittiin aluksi rikollisena ja moraalittomana. Sekä romaanien lukemista että kirjoittamista pidettiin 1600–1700-lukujen Englannissa huonomaineisena ja jopa rikollisena toimintana. Lajityypin tuomitsemiseen vaikuttivat paitsi rikoksiin keskittyvä sisältö myös käsitys romaanista osana (vaarallista) populaarikulttuuria ja *news/novels* -diskurssin liittyminen alempien yhteiskuntaluokkien sosiaaliseen ja poliittiseen

protestointiin. (Ibid., 123–125.)²⁶ Erityisen mielenkiintoista on, että Davisin mukaan *news/novels* -diskurssin kaksijakoinen suhde fiktion ja ei-fiktioon sekä romaanien rikoksiin keskittyvä sisältö tekivät myös käytännössä varhaisista romaanikirjailijoista ainakin vertauskuvallisesti rikollisia. Voidakseen kirjoittaa todellisista rikollisista oli romaanikirjailijoiden käytettävä fiktiivistä muotoa, mutta vakuutettava samalla teostensa olevan totta. Tämä puolestaan teki kirjailijoista valehtelijoita ja rinnasti heidät moraalisesti romaanien aiheena oleviin rikollisiin. (Ibid., 132–133.)

Fiktion ja ei-fiktion välinen rajankäynti, rikosaihe ja romaanin muoto kietoutuivat siis alusta lähtien monimutkaisella tavalla toisiinsa. Davis esittää myös, että romaanin muodon keskeinen määrittäjä ja voimavara on juuri sen kaksijakoisuus ja tasapainoilu niin rikollisuuden ja protestoinnin, realismin ja moraalisen uskottavuuden kuin fiktion ja todenkin välillä (ibid., 137). Vaikka romaanin lajityyppi ja niin sen muotoon kuin sisältöönkin liittyvät kysymykset ovat vuosisatojen kuluessa muuttuneet, voidaan sekä rikosaihetta että todellisista tapahtumista juontavan sisällön ja fiktiivisen muodon välistä jännitettä nähdäkseni edelleen pitää keskeisinä romaaniin liittyvinä kysymyksinä.²⁷ Lisäksi rikosaihe ja fiktion ja ei-fiktion välinen jännite nostavat poikkeuksellisen selvästi esiin kirjallisuudentutkimuksessa yhä keskeisemmäksi nousseen kysymyksen etiikasta.²⁸ Etiikka liittyy merkittävällä tavalla myös postmodernistiseen keskusteluun fiktion ja ei-fiktion välisestä rajasta ja sen mahdollisesta katoamisesta. Muun muassa Wayne C. Booth toteaa kysymyksen fiktion ja ei-fiktion välisestä rajasta kuuluvan olennaisesti eettisen tutkimuksen piiriin, sillä kategorioiden välisellä erottelulla on merkittäviä eettisiä seurauksia (Booth 1988, 145). Myös Lehmanin edellä esitellyt käsitykset tekemisen ja lukemisen käytäntöjen merkityksestä fiktion ja ei-fiktion erottelussa perustuvat vahvasti etiikkaan ja Lehman painottaa läpi tutkimuksensa etiikan ja totuuden merkitystä ei-fiktiivisten tekstien arvioinnissa (Lehman 1997, ix et passim). Phelan puolestaan korostaa etiikan merkitystä ensisijaisesti fiktiivisiin teksteihin liittyvien retoristen kysymysten kohdalla (ks. Phelan 1996 ja 2005), mutta toteaa myös, että fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien emotionaaliset ja eettiset vaikutukset poikkeavat toisistaan (ks. mm. Phelan 2005, 71–72).

Etiikka ja siihen liittyvät kysymykset voidaan tietysti nähdä vaikuttavina tekijöinä useimmissa historiankirjoituksen ja fiktion tai ei-fiktion ja fiktion välisistä eroista käydyissä kiistoissa, mutta

²⁶ Davis pitää sosiaaliseen ja poliittiseen protestointiin liittyviä аспектеjä merkittävänä sekä romaanien tuomitsemisen että alempien yhteiskuntaluokkien lajityyppejä kohtaan osoittaman kiinnostuksen kannalta. Rikosaihe ei tarjonnut vain viihdettä tai toiminut varoittavana esimerkkinä, vaan monet rikolliset nousivat romaanien kautta kansansankareiksi ja protestin symboleiksi. (Davis 1983/1996, 130 ja 136.)

²⁷ Yksi tositahtumiin perustuvan rikosaiheen ja romaanin välisen yhteyden selkeimpiä ilmentymiä lienee erityisesti laajaa populaarisuosiota saavuttanut *true crime novel* -lajityyppi, mutta rikosaiheen suosio on helppo havaita paitsi varsinaisten rikosromaanien myös aihepiiriin tavalla tai toisella liittyvien romaanien määrästä.

²⁸ Lehtimäki toteaa, että niin kirjoittamista, lukemista kuin todellisuuden representaatiota koskevasta etiikasta on pitkälti muodostunut nykyisen kirjallisuudentutkimuksen keskipiste (Lehtimäki 2005, 52).

kysymysten yleisyydestä huolimatta niille annettu painoarvo vaihtelee merkittävästi. Nähdäkseni on helppo havaita, että rikosaihe ja erityisesti Lehmanin korostamat ”todelliset ruumiit” vaikuttavat lähes poikkeuksetta myös etiikan merkityksen korostumiseen tekstien fiktiivisyyden tai ei-fiktiivisyyden ja niiden välisen rajan arvioinnissa. Historiallisen relativismin herättämä vastustus on havainnollinen esimerkki siitä, miten tekstien kyky tehdä oikeutta todellisille tapahtumille korostuu, kun kyseessä ovat todellinen kärsimys ja kuolema. Historiankirjoituksen ja fiktion samankaltaisuutta tai kielen sekä erityisesti kertomusten ja todellisten tapahtumien välillä ammottavaa aukkoa korostava teoria joutuu väistämättä vastaamaan myös kysymykseen siitä, miten ihmiskunnan menneisyyden traumaattisimpia tapahtumia voidaan käsitellä ilman vääristelyä ja tehden oikeutta miljoonille kuolleille. Kysymyksessä ei kuitenkaan tarvitse olla koko ihmiskuntaa koskettava rikos, vaan etiikan merkitys korostuu yhtä lailla myös yksittäisiä rikoksia tai yksittäisten ihmisten kuolemia käsittelevien tekstien kohdalla. Lisäksi voidaan todeta, että etiikka ei liity vain todellisten tapahtumien representaatiota koskeviin laajoihin kysymyksiin, vaan yhtä lailla myös kysymyksiin kerronnan muodosta, keinoista tai rakenteista. Uudemman narratologisen tutkimuksen piirissä heränneet pyrkimykset löytää fiktiota ja ei-fiktiota erottavia tekstuaalisia piirteitä perustuvat usein eettisiin lähtökohtiin ja kysymyksiin.²⁹

Eettisten ja kerrontateknisten kysymysten yhteenliittyminen puolestaan nostaa esiin mielenkiintoisen kysymyksen siitä, vaativatko rikos/murha -aiheen representaatiot kenties aivan omanlaisiaan esittämisen tapoja ja myös siitä, miten todelliset ja fiktiiviset rikokset tässä suhteessa eroavat (vai eroavatko ne) toisistaan. Esimerkiksi Hans Bertens lähtee postmodernistisia henkilöahmoja tarkastellessaan liikkeelle siitä oletuksesta, että eritoten murha ihmisen käytöksen äärimmäisenä tekona vaatii enemmän kerronnallista motivointia kuin jokapäiväisten tapahtumien kuvaaminen (Bertens 1987, 142). Kysymykseen rikosten representaatioiden erityisyydestä sen enempää kuin todellisten ja fiktiivisten rikosten kuvausten mahdollisista kerrontateknisistä eroista ei kuitenkaan ole tietääkseni narratologisesta näkökulmasta tähän mennessä paneuduttu.³⁰ Kuten edellä on todettu, eettisten kysymysten ja rikosaiheen välinen kytkös korostaa selvästi todellisten ja fiktiivisten tapahtumien representaatioihin liittyviä erilaisia vaatimuksia, ja mikäli rikoksen fiktiivisyyden tai ei-fiktiivisyyden oletetaan vaikuttavan tekemisen ja lukemisen käytäntöihin, voidaan yhtälailla kysyä, millaisia eroja ne synnyttävät kerronnan

²⁹ Vrt. esim. Cohnin esittämä näkemys henkilöahmojen sisäisen tietoisuuden kuvauksesta fiktiota ja ei-fiktiota erottavana tekijänä. Käsitys siitä, että todellisen henkilön sisäistä tietoisuutta ei voida kuvata samoin kuin fiktiivisen henkilön vaikuttaa selvästi perustuvan paitsi Cohnin korostamaan fyysiseen mahdollisuuteen myös kysymykseen kuvauksen eettisyydestä.

³⁰ Currie kiinnittää huomiota myös rikosten representaatioiden moraalisia ja eettisiä funktiota tarkastelevan narratologisen tutkimuksen puutteeseen. Hän toteaa aihepiiriä koskevan keskustelun suorastaan vaativan narratologisia vastauksia, sillä useimmat keskusteluun osallistujat vaikuttavat olevan täysin tietämättömiä siitä, miten kertomukset toimivat eettisellä ja ideologisella tasolla. (Currie 1998, 13.)

tasolla.³¹ Toisaalta on otettava huomioon, että eettisistä kysymyksistä huolimatta kaikki eivät allekirjoita fiktiivisten ja ei-fiktiivisten representaatioiden välisiä eroja rikosaiheen sen enempää kuin minkään muunkaan aihepiirin kohdalla. Muun muassa Frus toteaa, että aktuaalisella ja kuvitteellisella rikoksella on toki käytännössä eroa, mutta saatamme hyvinkin reagoida niihin samalla tavalla. Syynä tähän Frus pitää paitsi sitä, että tekstien materiaalisuus on aina samanlainen eli tekstuaalisesti mikään asiantila ei ole sen todellisempi tai kuvitteellisempi kuin toinen, myös sitä, että olemme oppineet reaktiomme aktuaalisiin tapahtumiin niistä lukuisista kertomuksista aina elokuvista romaaneihin, joita olemme nähneet tai lukeneet. (Frus 1994, 11 ja 159–161.)

Frus toteaa olevan paljon todennäköisempää, että kertomukset vaikuttavat siihen, miten reagoimme oman elämämme kokemuksiin, kuin että tietoisuutemme aktuaalisista henkilöistä tai tapahtumista vaikuttaisi siihen, miten luemme tosielämää kuvaavia kertomuksia (ibid., 159). Vaikka ei allekirjoittaisikaan Frusin näkemystä fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien samankaltaisuudesta, on ajatus siitä, että olemme oppineet reaktiomme aktuaalisiin tapahtumiin (ja sitä kautta myös ei-fiktiivisiin teksteihin tai ainakin niiden taustalla oleviin tapahtumiin) kertomuksista huomionarvoinen, sillä se korostaa fiktion ja ei-fiktion välistä usein monimutkaista vuorovaikutussuhdetta. Nähdäkseni on kuitenkin otettava huomioon, että sama voi toimia myös toisinpäin, ja saatamme yhtä lailla reagoida fiktiivisiin teksteihin soveltaen omaa todellisuuskäsitystämme ja kokemuksiamme (vastaavista) aktuaalisista tapahtumista. Nähtiin vuorovaikutuksen toimivan miten päin tahansa nostaa se kuitenkin esiin monia lukemisen etiikkaan ja erityisesti etiikan ja estetiikan väliseen suhteeseen liittyviä kysymyksiä. Phelan nostaa etiikan ja estetiikan välisen suhteen esille tarkastellessaan Vladimir Nabokovin *Lolitan* (1955) vastaanottoa ja lukijoiden keskenään lähes päinvastaisia reaktioita teokseen. Yksinkertaistetussa muodossa Phelan esittää, että teosta puolustavat lukijat antavat enemmän painoarvoa estetiikalle, kun taas sitä vastustavat lukijat pitävät eettisiä kysymyksiä esteettisiä merkittävämpinä. (Phelan 2005, 102–103.)³² Mielenkiintoista *Lolitan* vastaanoton sekä etiikan ja estetiikan välisen suhteen kannalta on kuitenkin myös teoksen aihe. Yleinen käsitys pedofiiliasta vastenmielisenä ja tuomittavana rikoksena nostaa *Lolita*a koskevat eettiset sekä etiikan ja estetiikan suhdetta koskevat kysymykset huomattavasti merkittävämmiksi kuin ne olisivat, jos teos käsittelisi nuoren tytön ja tämän isäpuolen ongelmallista suhdetta ilman seksuaalisia aspekteja.

³¹ Tietyissä mielessä kysymys vaikuttaa täysin samalta kuin laajempi keskustelu siitä, eroavatko fiktiiviset ja ei-fiktiiviset tekstit toisistaan kerronnan tasolla (ks. yllä), mutta nähdäkseni rikosaihe tuo kysymykseen mukanaan oman erityisyytensä, ja siihen vastaaminen vaatisi ensin rikosten representaatioiden kerronnallisen erityisyyden syvempää tarkastelua ja määrittelyä.

³² Phelan huomauttaa myös, että kerronnan retoriikan näkökulmasta etiikka ja estetiikka ovat niin kietoutuneita toisiinsa, ettei toista voida asettaa toisen edelle. Samalla hän kuitenkin pitää hyödyllisenä havaita, että tämänkaltaisen ”virheellinen” ensisijaistaminen voi selittää *Lolitan* kaltaisista teoksista käytyjä kiistoja. (Phelan 2005, 102–103.)

Heta Pyrhönen kiinnittää huomiota juuri rikostarinoissa ja erityisesti perinteisissä etsivätarinoissa esiintyvään etiikan ja estetiikan väliseen jännitteeseen. Tarkastellessaan ”*whodunit*” tyyppisten etsivätarinoiden eettistä maailmankuvaa Pyrhönen nostaa esiin tekstityypille ominaisen ns. skitsofreenisen muodon, joka muodostuu varsinaisen rikoksen (joka useimmiten on murha) ja sen etäännytetyn käsittelytavan välisestä kuilusta. (Pyrhönen 1999, 170.) Skitsofreenisen muodon mahdollistavat tekstityyppiin konventionaalisesti liitetyt pelisäännöt, joissa niin moraaliset ja eettiset kuin sosiaaliset ja poliittisetkin kysymykset asetetaan taka-alalle. Pyrhönen toteaa, että kyseinen skitsofreeninen muoto luo fiktiivisiin rikostarinoihin jännitteen etiikan ja estetiikan välille. Tämä jännite puolestaan vaikuttaa väistämättä tekstien eettiseen maailmankuvaan. (Ibid., 170.) Sekä Phelanin että Pyrhösen käsittelemät teokset ja tekstityypit ovat selkeästi fiktiivisiä, mutta kysymys etiikan ja estetiikan välisestä jännitteestä on yhtäläillä keskeinen ei-fiktiivisten tekstien ja kenties vielä keskeisempi lähelle fiktion ja ei-fiktion rajaa sijoittuvien tekstien kohdalla. Kuten on aiemmin todettu, kerronnan rakenteet eivät ole olemassa maailmassa valmiina, ja ei-fiktiiviset tekstit lainaavat usein muotonsa fiktiolta ja saattavat myös pyrkiä kertomaan todellisuudesta fiktion keinoin.³³ Tekijän valitsemasta painotuksesta ja aiheesta riippuen etiikan ja estetiikan välinen jännite saattaa synnyttää niin kritiikkiä, kiitosta kuin hämmennystäkin sekä usein myös kiistoja ja epätietoisuutta siitä, miten tekstiin olisi suhtauduttava. Lisäksi on huomattava se, miten rikosaihe korostaa etiikan merkitystä myös ei-fiktiivisten tekstien kohdalla. Rikoksen ja sen uhrien aktuaalisuus tuo aina oman lisänsä kysymykseen etiikan ja estetiikan välisestä jännitteestä. Myös Phelan päätyy kysymään lopuksi, miten *Lolitan* eettiset ja esteettiset ulottuvuudet muuttuisivat, jos Dolores olisi todellinen henkilö (Phelan 2005, 131).³⁴

Pyrhösen rikostarinoita koskevassa tutkimuksessa mielenkiintoista on myös etsivän hahmon korostaminen. Pyrhönen toteaa, että rikostarinoissa painottuu toistuvasti kysymys rikosten selvittämisen vaikeudesta ja monimutkaisuudesta ellei jopa mahdottomuudesta. Hän viittaa Philip Kerrin teokseen *A Philosophical Investigation* (1995), jossa eräs henkilöahmo vertaa etsivän ja filosofin rooleja toisiinsa todeten heitä yhdistävän ”the common intention of wresting form away from the god of Muddle”. (Pyrhönen 1999, 4.) Ajatus rikoksen selvittämisen hankaluudesta, muodon pakottamisesta esiin sekavasta vyyhdistä, liittyy puolestaan läheisesti kysymykseen siitä, onko lineaarisen ja ehyen tarinan kertominen ylipäättään ja erityisesti historiallisen todellisuuden kohdalla mahdollista. Myös historioitsijoita on usein verrattu etsiviin, ja muun muassa Elisabeth Wesseling toteaa etsivätarinoiden konventioiden havainnollistavan erityisen hyvin myös

³³ Ei-fiktiivisten tekstien ja erityisesti kaunokirjallisen ei-fiktion estetiikasta ks. mm. Lehtimäki 2005, 60–65.

³⁴ Phelan myös vertaa *Lolita* myöhemmin Kathryn Harrisonin omaelämäkerralliseen teokseen *The Kiss* (1997), joka on henkilökohtaisesti inestien uhriksi joutuneen naisen ei-fiktiivinen kuvaus tapahtumista (ks. Phelan 2005, 132–157).

menneisyyden tavoittamisen hankaluutta ja jopa mahdottomuutta (Wesseling 1991, 71 ja 89–90). Samaa analogiaa voitaisiin nähdäkseni soveltaa myös Atwoodin, DeLillon ja Carrèren kaltaisiin kirjailijoihin, jotka pyrkivät rekonstruoimaan menneisyyden tapahtumia fiktion keinoin tai fiktion ja ei-fiktion mahdollisuuksia yhdistellen. Pyrhönen päätyy etsivätarinoiden kohdalla kuitenkin hyvin erilaiseen analogiaan ja vertaa tekijän sijaan pikemminkin lukijaa etsivään, jota osittain rikolliseen verrattavissa oleva tekijä pyrkii johtamaan harhaan (Pyrhönen 1999, 6). Vaikka tekijän ja rikollisen välistä rinnastusta ei liene syytä laajentaa etsivätarinoiden ulkopuolelle³⁵, sopii ajatus lukijasta tietynlaisena etsivänä nähdäkseni hyvin paitsi kuvaamaan fiktiivisiä ja ei-fiktiivisiä rikostarinoita myös kaunokirjallisuutta laajemmin (vrt. luku 1).

Huolimatta siitä verrataanko tekijää vai lukijaa (tai kenties molempia yhtä aikaa) etsivän hahmoon, nostaa etsivä-analogia kuitenkin esiin myös keskeisen kysymyksen siitä, mikä meitä niin tekijöinä kuin lukijoinakin rikostarinoissa ja erityisesti tositapahtumiin perustuvissa rikostarinoissa kiehtoo. Tietyissä mielessä etsivä-analogia tarjoaa myös yhdenlaisen vastauksen edellä mainittuun kysymykseen: etsivät pyrkivät saamaan selville, mitä todella tapahtui – oli kyseessä sitten rikostapahtuma, rikollisen henkilöllisyys, syytetyn mahdollinen syyllisyys, syyttömyys tai hänen motiivinsa. Kaikki nämä aspektit ovat eri tavoin esillä myös *Alias Gracessa*, *Librassa* ja *L'Adversaireissa*. Ajatusta halustamme saada tavalla tai toisella selville, mitä todella tapahtui, tukee myös se, että lähes kaikki viime vuosisatojen kuuluisat tosielämän rikokset on rekonstruoitu lukuisissa fiktion ja ei-fiktion välillä liikkuvissa teksteissä. Mitä mysteerisempi ja käsittämättömämpi on rikos, sitä lukuisampia ja monimerkityksisempiä ovat sen kuvaukset.³⁶ Davis tarjoaa kysymykseen kiinnostuksemme syistä sen sijaan jokseenkin epämukavampaa vastausta verratessaan 1700–1800-lukujen rikostarinoiden lukijoita ja tuon ajan julkisiin teloituksiin kokoontuneita väkijoukkoja toisiinsa (Davis 1983/1996, 127). Nykyisin emme enää kokoontu torille seuraamaan hirttotuomion täytäntöönpanoa, mutta mikä meitä lukevana yleisönä erottaa tuosta joukosta. Emmehän me ole sensaationälkäisiä, verenhimoisia tirkistelijöitä. Emmehän?

³⁵ Erityisesti ei-fiktiivisten rikostarinoiden kohdalla analogia vaikuttaisi ongelmalliselta, sillä ei-fiktiivisten rikostarinoiden tekijät tai kertojat eivät yleensä pyri peittämään lukijaansa tai pitämään yllä jännitystä – pikemminkin päinvastoin. Mikäli halutaan pysyä rikollinen/etsivä -analogian puitteissa, voitaisiin sanoa, että ei-fiktiivisten tekstien tekijät ja kertojat ovat etsiviä, jotka kutsuvat lukijaa jakamaan kyseisen näkökulman kanssaan. Pyrhönen viittaa myös Stephano Taniin, joka näkee etsivähahmon tietynlaisena nykyhetken virran kanssa taistelevana kartantekijänä – nykyhetken, joka kulkiessaan koko ajan kauemmaksi tapahtumista (siis rikoksesta) muuttaa ja vääristää kuvaa menneisyyden tapahtumista (Pyrhönen 1999, 12–13). Kuvaus tuntuu sopivan hyvin myös moniin ei-fiktiivisten rikostarinoiden tekijöihin. Voitaisiinkin ajatella, että ei-fiktiivisten rikostarinoiden kohdalla rikollinen ei varsinaisesti ole kuvattujen todellisten tapahtumien takana oleva henkilö tai henkilöt, vaan pikemminkin itse todellisuus, jonka tekijä-etsivä pyrkii vangitsemaan tekstiinsä.

³⁶ Mainio esimerkki rikosten ratkaisemattomuuden viehätyksestä ovat suomeksi Viiltäjä-Jackina tunnetun Jack the Ripperin Lontoossa 1800-luvun lopulla tekemät prostituotujen murhat. Mysteerinen hahmo ja selvittämättömät murhat ovat reilun vuosisadan kuluessa synnyttäneet kokonaisen 'ripperologian' kulttuurin. Aihe jaksaa edelleen kiinnostaa myös tunnettuja jännityskirjailijoita, kuten Patricia Cornwellia, joka julkaisi aiheesta ei-fiktiivisen 'tutkimuksen' *Portrait of a Killer. Jack the Ripper – Case Closed* (2002).

I Epätäydellisen imperfektin paratiisi

Margaret Atwoodin *Alias Grace*

The imperfect is our paradise.
 Note that, in this bitterness, delight,
 Since the imperfect is so hot in us,
 Lies in flawed words and stubborn sounds.

Wallace Stevens: "The Poems of Our Climate"

Alias Gracen viimeisen luvun alussa on sitaatti Wallace Stevensin runosta "The Poems of Our Climate" (1938). Huolimatta siitä, että sitaatti on vain yhden säkeen mittainen, "The imperfect is our paradise", tuntuu se tiivistävän poikkeuksellisen ytimekkäästi yhden romaanin keskeisimmistä teemoista: kysymyksen paluusta joko oman tai toisen menneisyyden tapahtumiin ja pyrkimyksestä muodostaa tuosta katkonaisesta ja epätäydellisestä menneisyydestä edes jollakin tavoin ehyt tarina.³⁷ *Alias Grace* kertoo Grace Marks, 1840-luvun Kanadan pahamaineisimman murhaajattaren, tarinan. Kuusitoistavuotiasta palvelustyttö Gracea ja tallirenkki James McDermottia, jonka oletettiin olleen Gracen rakastaja, syytettiin talon isännän Thomas Kinnearin ja hänen taloudenhoitajansa Nancy Montgomeryn murhasta. Molemmat todettiin syyllisiksi ja tuomittiin kuolemaan, mutta Gracen tuomio muutettiin lopulta elinkautiseksi vankeusrangaistukseksi. Yleisön mielipide nuoren tytön syyllisyydestä jakautui kahtia: Gracea pidettiin sekä teon varsinaisena suunnittelijana ja yllyttäjänä että vastahakoisena tapahtumiin sekaantujana ja viattomana uhrina. Liki kolmenkymmenen vankilavuoden jälkeen Grace lopulta – lukuisten tukijoiden ja heidän vetoamustensa seurauksena – armahdettiin. Totuus Gracen syyllisyydestä tai syyttömyydestä jäi kuitenkin lopullisesti epäselväksi.

Historiallisesta Gracesta tiedetään kokonaisuudessaan vain vähän. Kaksoismurhasta muodostui oman aikansa skandaalinkyryinen 'mediatapahtuma' ja Gracea käsittelevä historiallinen materiaali koostuu muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta seksin ja väkivallan sävyttämistä sensaatiohakuista kuvauksista. Vapautumisensa jälkeen maineikas murhaajatar katoaa historiankirjoista kokonaan. Atwood hyödyntää teoksessa historiallisia dokumentteja aina kuritushuoneen virallisista asiakirjoista aikalaislehdistön ja silminnäkijöiden kuvauksiin tapahtumista, mutta kertoo Gracen tarinan uudelleen uudesta näkökulmasta. Kerronta koostuu

³⁷ Teema on Atwoodin tuotannolle hyvin tyypillinen. Klaus Peter Müller toteaa, että oman tai toisen elämän uudelleen kirjoittaminen on yksi Atwoodin teosten toistuvimmista motiiveista sekä kirjailijan romaaneissa että hänen runotuotannossaan (Müller 2000, 234).

pääasiassa Gracen minäkerronnan ja ulkopuolisen kolmannen persoonan kerronnan vuorottelusta. Grace kertoo elämästään lapsuudesta murhiin saakka Dr. Simon Jordanille, joka pyrkii alkeellisen psykoanalyysin avulla saamaan selville totuuden Gracen syyllisyydestä tai syyttömyydestä. Simon Jordanille kerrottujen tarinoiden lisäksi Grace tarkastelee itse myös nykyhetkeään, jossa joukko tapauksesta innostuneita henkilöitä yrittää erilaisin keinoin todistaa hänen syyttömyytensä. Kerronta ei kuitenkaan muodosta selkeää ja yhtenäistä versiota tapahtumien kulusta tai tarjoa tapahtumille selityksiä ja ratkaisuja.

Gracen elämäntarina rakentuu palapelinomaisesti paitsi Gracen valikoivien ja epäluotettavien muistelujen ja häntä ympäröivien ihmisten subjektiivisten näkökulmien myös lainatun historiallisen materiaalin ja kaunokirjallisuussitaattien kautta. Sharon R. Wilson toteaa, että Atwoodin teoksia kuvataan usein termillä *quest-romance*, sillä muiden mahdollisten kyseiselle lajityypille ominaisten piirteiden lisäksi lähes kaikki Atwoodin tekstit kutsuvat lukijan mukaan tehtävään minuuden, identiteetin ja menneisyyden ymmärtämiseksi (Wilson 2000, 219–220). Teoksen viimeisen luvun alussa olevan Stevens-sitaatin voikin tulkita kuvaavan paitsi yhtä romaanin keskeisistä teemoista myös romaanin kokonaisuutta laajemmin. Historiallisen ja fiktiivisen materiaalin sekoittuminen, useat eri näkökulmat sekä tarinan epäyhtenäisyys ja aukkoisuus tuntuvat tekevän menneisyyden tapahtumista poikkeuksellisen aktuaalisia. *Alias Grace* kutsuu tai jopa pakottaa lukijan kysymään, millainen tarina näiden epätäydellisten sanojen takana piilee. Mistä todella on kysymys? Kuka oli nainen nimeltään Grace?

Totuusväittämästä totuusarvoon

Atwood toteaa itse teoksen jälkisanoina, että *Alias Grace* on fiktiivinen teos, vaikka se perustuukin tositahtumiin. Samalla hän esittelee myös Gracen tapauksesta tiedetyt faktat ja teoksen kirjoittamisessa hyödynnetyt lähteet. Jälkisanat huomioon ottaen teoksen fiktiivinen asema vaikuttaa varsin selvältä.³⁸ Tekijä ei esitä paljon kiisteltyä totuusväittämää (ks. Johdanto), vaan toteaa eksplisiittisesti teoksen olevan fiktiivinen. Asia ei kuitenkaan ole – erityisesti pragmaattisesta näkökulmasta katsottuna – lainkaan niin yksinkertainen. Jo pelkkä maininta siitä, että teos perustuu tositahtumiin, riittää herättämään lukijassa kiinnostuksen tarinan takana piileviin todellisiin

³⁸ Tämänkaltaisten tekstin ulkopuolisten seikkojen tai paratekstien – kuten otsikoiden, alaotsikoiden ja tekijän alku- tai jälkisanojen – merkityksestä fiktion ja ei-fiktion välisen rajan vetämisessä kertoo paljon se, että myös tutkijat kuten Gérard Genette ja Dorrit Cohn, jotka pääasiassa pyrkivät erottamaan fiktiivisen ja ei-fiktiivisen tekstin toisistaan kerronnan elementtien avulla, kiinnittävät huomiota niiden vaikutukseen (ks. Genette 1987/1997 ja 1991/1993, 79–84; Cohn 1999/2006, esim. 76–77 ja 113).

tapahtumiin tai ainakin kyseisten tapahtumien ja tarinan väliseen suhteeseen. Atwoodin tuotantoa lajityypillisestä näkökulmasta tarkastellut Coral Ann Howells toteaa osuvasti, että lajityypin käsite ei käytännössä ole hävinnyt mihinkään, vaikka sen eksplisiittinen teoreettinen tarkastelu tuntuu jälkistrukturalismin myötä menneen pois muodista. Tosiasiassa sekä teosten tekijät että lukijat ovat kuitenkin hyvin tietoisia eri lajityyppien säännöistä ja konventioista. (Howells 2000, 140.) Kuten on edellä jo todettu, sama pätee myös fiktion ja ei-fiktion kategorioihin (ks. Johdanto). Mikäli teoksen lajityypillä taikka sen fiktiivisyydellä tai ei-fiktiivisyydellä ei olisi merkitystä, olisivat Atwoodin jälkisanat tarpeettomat ja maininta teoksen perustumisesta tositahtumiin lukukokemuksemme kannalta täysin merkityksetön.³⁹

Alias Grace herättää lukijan mielenkiinnon tarinan taustalla olevia todellisia tapahtumia kohtaan kuitenkin myös monilla muilla keinoilla. Teoksen lukuja edeltävät sitaatit, jotka on poimittu mitä erilaisimmista sekä historiallisista että kaunokirjallisista lähteistä, ovat yksi tämänkaltainen keino. Historialliset lähteet vaihtelevat lehtiartikkeleista, kirjeistä ja muista aikalaiskuvauksista aina Grace Marksin allekirjoittamaan tunnustukseen ja vankilan asiakirjoihin. Kaunokirjallisuussitaatit taas keskittyvät muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta⁴⁰ saman historiallisen ajankohdan kirjailijoihin Emily Dickinsonista Nathaniel Hawthorneen. Howells toteaa, että lukuja edeltävä historiallinen ja kaunokirjallinen materiaali sekä kirjailijan jälkisanat muodostavat Gracen tarinalle moniäänisen kehyksen, joka muokkaa lukijan odotuksia (ibid., 151). Erityisesti huolellisesti dokumentoidut historialliset sitaatit herättävät mitä todennäköisimmin lukijassa kysymyksen siitä, miten paljon niitä seuraava luku pohjautuu tai poikkeaa historiallisesta materiaalista. Sitaattien ja Gracen tarinan välille muodostuu selkeästi dialoginen suhde, joka kyseenalaistaa paitsi Atwoodin tekstin fiktiivisen tai ei-fiktiivisen aseman ja lainattujen historiallisten lähteiden luotettavuuden myös kaikkien tarjolla olevien tekstien kyvyn tavoittaa ja kuvata menneisyyden tapahtumia ja henkilöitä. Lukija huomaa nopeasti kysyvänsä, mikä teksteistä oikeastaan pääsee lähimmäs totuutta.

Magali Cornier Michael argumentoi *Alias Gracea* käsittelevässä artikkelissaan, että teos osallistuu keskeisellä tavalla viimeaikaiseen historiankirjoituksen käsitteen uudelleenarviointiin kyseenalaistamalla kaikkien hyödyntämiensä tekstityyppien auktoriteetin ja tarjoamalla samalla uudenlaista, spatiaalista ja epäyhtenäistä, vaihtoehtoa perinteiselle historiankirjoitukselle (Michael

³⁹ On mielenkiintoista, että tekijän esittämät kommentit teoksen mahdollisesta lajityypistä, fiktiivisyydestä tai käytetyistä lähteistä ovat usein juuri *jälkisan*ojen muodossa. Kyseessä voi tietenkin olla vain vakiintunut käytäntö vailla sen suurempaa merkitystä, mutta voi myös kysyä, koettaisiinko vastaavanlaiset kommentit teoksen alussa jollakin tavoin didaktisiksi tai kirjailijan liian eksplisiittiseksi pyrkimykseksi vaikuttaa teoksen lukemiseen. Käytännössä kysymys lienee kuitenkin vain muodollinen, sillä mahdolliset alku- tai jälkisanat tuntuvat nykyisin olevan ns. tekstin ulkopuolisista ”indekseistä” ja lukukokemustamme ehdollistavista tekijöistä pienimpiä (vrt. Johdanto).

⁴⁰ Edellä mainittua Stevens-sitaattia ja teoksen ensimmäisen luvun alussa siteerattua japanilaisrunoilija Bashōa lukuun ottamatta ovat kaikki sitaatit peräisin 1800-luvulta ja useimmat juuri vuosisadan puolivälistä, johon sekä teoksen tarina että historialliset tapahtumat sijoittuvat.

2001, 421–422 et passim). Michael toteaa myös, että *Alias Grace* kyseenalaistaa käsityksen pysyvistä universaalista totuudesta kutomalla yhteen epäyhtenäisiä tekstejä, jotka tuntuvat kaikilla tavalla tai toisella vaativan itselleen jonkinlaista totuusarvoa (*truth value*) (ibid., 438). Michaelin käyttämä käsite totuusarvo on nähdäkseni hyödyllinen pyrittäessä määrittelemään *Alias Gracen* asemaa fiktion ja ei-fiktion rajamaastossa. Huolimatta siitä, että teos ei esitä totuusväittämää, tuntuu sen luokittelu yksinkertaisesti fiktioksi hankalalta juuri siksi, että erilaisten tekstityyppien rinnastaminen ja sekoittaminen korostaa niiden luonnetta kulttuurisina konstruktioina. Se myös osoittaa, että erilaisten tekstityyppien totuusarvoon perustuva hierarkia on pikemminkin tehty kuin sisäsyntyinen. Michaelin esittämässä tulkinnassa on nähdäkseni mielekäästä myös se, että hän toteaa rinnastettujen tekstien vaativan itselleen *totuusarvoa* sen sijaan, että niiden auktoriteetin kyseenalaistaminen johtaisi kaikkien tekstien väistämättömään fiktiivisyyteen. Michael huomauttaakin, että *Alias Grace* ei koskaan sorru absoluuttiseen relativismiin eikä teos kyseenalaista tekstien takana olevia tapahtumia tai niiden kulkua, vaan ainoastaan kykymme tavoittaa niitä tekstuaalisessa muodossa (ibid., 433, ks. myös 424).

Puhuttaessa tekstien totuusarvosta (*truth value*) totuusväittämän (*truth claim*) sijaan keskeiseksi nousee myös lukijan rooli tekstien ja niiden totuusarvon arvioijana. Lukijan roolin korostuminen puolestaan nostaa esiin tositapahtumiin perustuvien tekstien lukemisen pragmatiikkaa koskevat kysymykset siitä, mitä lukija tietää kyseisistä tapahtumista ja miten kaukana tapahtumat ovat lukuhetkestä. Atwood tuntuu olevan näiden kysymysten merkityksestä hyvinkin tietoinen, sillä kirjailija käyttää teoksessa tietoisesti hyväkseen lukijan tietomäärää ja jopa leikkii sillä. Tapahtumat, joihin *Alias Grace* perustuu, ovat suhteellisen pitkän ajallisen etäisyyden päässä sekä lukijasta että tekijästä, ja niistä kertovat historialliset lähteet ovat verrattain vähäisiä sekä tasoltaan vaihtelevia. Tapahtumista ei myöskään ole muodostunut kuuluisaa ja hyvin muistettua historiallista tapausta huolimatta siitä, että murhista ja niitä seuranneesta oikeudenkäynnistä uutisoitiin aikanaan verrattain laajalti. Edellä mainitut seikat puolestaan antavat teoksen tekijälle huomattavasti enemmän liikkumavaraa kuin tunnetummat ja/tai ajalliselta etäisyydeltään lähemmäksi kirjoitusajankohtaa sijoittuvat tapahtumat.⁴¹ Rinnastamalla ja sekoittamalla fiktion historiallisia dokumentteja ja kaunokirjallisia lainauksia ja sekä mukailemalla että poikkeamalla käytetyistä lähteistä, *Alias Grace* pakottaa lukijan arvioimaan erilaisten tekstien totuusarvoa ja niiden kykyä tavoittaa tekstien takana piilevät todelliset tapahtumat. Kysymyksen merkitystä tuntuu vain korostavan se, että lukijan mahdollisuudet tavoittaa tapahtumat muiden lähteiden kautta ovat rajatut.

⁴¹ Vrt. luku 2. Palaan kysymyksiin tapahtumien tunnettuuden ja ajallisen etäisyyden sekä lukijan tietomäärän merkityksestä tarkemmin luvuissa 2 ja 3.

Mikäli otetaan huomioon, että yksi *Alias Gracen* keskeisistä teemoista on juuri fiktion ja ei-fiktion välisen rajan, historiankirjoituksen käsitteen ja erilaisten tekstityyppien auktoriteetin kyseenalaistaminen, ja että Atwood tuntuu tietoisesti hyödyntäneen ajallista etäisyyttä ja lukijan tietomäärää koskevien kysymysten mukanaan tuomia mahdollisuuksia, näyttävät teoksen jälkisanat hyvin mielenkiintoisessa valossa. Voidaan kysyä, miksi kirjailija on kokenut tarpeelliseksi paitsi luetella käytettyjä lähteitä myös selventää niiden käyttötapoja tekstissä sen sijaan, että olisi jättänyt kysymyksen avoimeksi tai sulauttanut lähdetekstejä saumattomammin osaksi omaa tekstiään (vrt. luku 2). Dorrit Cohn huomauttaa, että myös historiallisten romaanien tekijät näyttävät ajoittain tuntevan tarvetta käyttää historiankirjoitukselle tyypillisiä viittauksia tai muuten selittää lähteiden käyttöä teoksessa. Siihen, mistä edellä mainittu johtuu tai mitä merkitystä sillä mahdollisesti on fiktion ja ei-fiktion välisen rajankäynnin suhteen, toteaa Cohn vain asian ansaitsevan perusteellista tutkimusta. (Cohn 1999/2006, 137.) Ilman perusteellista tutkimustakin voidaan nähdäkseni esittää, että kysymys on ainakin osittain kytköksissä eettiseen näkökulmaan. Vaikka etiikka fiktiivisiä ja ei-fiktiivisiä tekstejä erottavana tekijänä (ks. Johdanto) ei suoranaisesti koske *Alias Gracen* kaltaisia teoksia, on mahdollista, että myös eksplisiittisesti fiktiivisiksi tunnustautuvien tai fiktion ja ei-fiktion välisen rajan kyseenalaistavien teosten tekijät haluavat jollakin tavoin pyrkiä 'tekemään oikeutta' historiallisille aiheille ja henkilöahmoille.⁴²

Käsitellessään etiikan merkitystä ei-fiktiivisten tekstien kirjoittamiselle viittaa Daniel W. Lehman tietynlaiseen syyllisyyden tunteeseen, joka tuntuu vaivaavan todellisista henkilöistä ja tapahtumista kirjoittavia kirjailijoita (vrt. Johdanto ja luku 3). Samalla hän kuitenkin huomauttaa, ettei syyllisyyden kokeminen ole tyypillistä vain ei-fiktion kirjoittamiselle, vaan myös fiktiivisten tekstien kirjoittajat voivat kokea syyllisyyden ja vastuun tunteita. Esimerkkinä Lehman mainitsee Toni Morrisonin, joka kokee samanlaista vastuuta pyrkiessään teoksissaan herättämään henkiin esi-isänsä rasmin ja orjuuden värittämän menneisyyden. (Lehman 1997, 32–34.)⁴³ On mahdollista nähdä samankaltaisen eettisen vastuuntunnon värittävän myös *Alias Gracea*. Kuten on edellä todettu, teos ei pyri täydelliseen relativismiin tai kyseenalaistamaan historiallisia tapahtumia. Etsimällä tapaa, jolla todellisista menneisyyden tapahtumista voidaan kaikkien tekstien konstruktio-olonteesta huolimatta kertoa, tuntuu *Alias Grace* pikemminkin pyrkivän antamaan äänen

⁴² Barbara Hill Rigney nostaa esiin mielenkiintoisen näkökulman verratessaan *Alias Gracen* jälkisanvoja toisen Atwoodin teoksen *The Handmaid's Tale* (1985) ironiseen epilogiin, joka on otsikoitu nimellä ”Historical Notes”. Vaikka Atwoodin antamien lähdetietojen luotettavuutta ei olekaan syytä epäillä, ei *Alias Gracen* jälkisanvoja voi Rigneyn mukaan olla vertaamatta kyseiseen epilogiin, jossa akateemikot ja antropologit tulkitsevat edellä kerrotun tarinan kauhistuttavalla tavalla väärin. (Rigney 2000, 162.)

⁴³ Shlomith Rimmon-Kenan on tehnyt samankaltaisia huomioita tarkastellessaan menneisyyden rekonstruktion, representaation ja subjektiivisuuden kysymyksiä muun muassa juuri Morrisonin teoksen *Beloved* (1987) kautta. Rimmon-Kenan toteaa, kuinka kyseinen romaani on täysin tietoinen menneisyyden tapahtumien kuvaamisen ja henkiinherättämisen ongelmallisuudesta (Rimmon-Kenan 1996, 104).

historialliselle hahmolle, jolla sitä tähän mennessä ei ole ollut. Mielenkiintoinen yksityiskohta etiikan ja tekijän mahdollisesti kokeman syyllisyyden kannalta on tapa, jolla tosielämän rikoksiin pohjautuvat teokset kuvaavat itse rikosta eli tyypillisimmin murhaa. Huolimatta siitä, esittääkö teos olevansa fiktiivinen vai ei-fiktiivinen versio tapahtumista, tuntuu murhien kuvaus usein erottuvan muusta tekstistä ei vain tarinan vaan myös kerronnan tasolla ikään kuin todellisen kuoleman (eettinen) kuvaus vaatisi jollakin tavoin myös erilaisten kerronnan keinojen käyttöä.⁴⁴ Myös *Alias Gracessa* murhien kuvaukseen liittyy kerronnan tasolla tapahtuva muutos Gracen minäkerronnan vaihtuessa yllättäen ulkopuoliseksi kerronnaksi. Vaikka Grace jatkaa tarinansa kertomista Simon Jordanille ja ulkopuolinen kertoja on välillä lähes äänetön, muuttuu kerronta takaisin Gracen minäkerronnaksi vasta, kun Gracen muistikuvat murhista on käsitelty (ks. *Alias Grace*, 357–383).

On kuitenkin huomattava, että erityisesti *Alias Gracen* kaltaisen tekstin kohdalla eettiset kysymykset eivät kosketa ainoastaan tekijää vaan myös lukijaa. Totuusväittämän sijaan *Alias Grace* kutsuu lukijan mukaan tekstien välisten suhteiden sekä tekstien totuusarvon ja auktoriteetin arviointiin. Linda Hutcheon toteaa juuri tämänkaltaisen lukijan mukaan ottamisen luonnehtivan keskeisellä tavalla Atwoodin teosten postmodernistista luonnetta. Teokset eivät anna lukijan jäädä passiivisen kuluttajan asemaan, vaan tekevät hänet tietoiseksi osallisuudestaan luomisprosessiin, ja tämän osallisuuden seurauksena lukija jakaa myös tietyn vastuun luomuksesta. (Hutcheon 1988a, 156.) Myös Atwood itse on todennut lukemisen olevan osa teoksen luomisprosessia, johon jokainen tekstin lukija henkilökohtaisesti osallistuu. Tekstit muuttuvat jokaisen lukijan eli jokaisen tulkitsijan mukana: ”The act of reading a text is like playing music and listening to it at the same time, and the reader becomes his own interpreter” (Atwood 2002, 50). Lukija osallistuu Gracen tarinan muodostamiseen siinä missä teoksen tekijä ja tarjolla oleva erilaisten tekstien ja tekstityyppien kokonaisuuskin.

Jonathan Culler toteaa, että erilaiset tulkinnat teksteistä ovat myös erilaisia lajityypillisiä tulkintoja niistä (Culler 1981, 59). Nähdäkseni Cullerin esittämä ajatus voi olla hyödyllinen myös tarkasteltaessa kysymystä fiktion ja ei-fiktion välisestä rajankäynnistä. Lukijan tulkinta ja arviointi voi tekstin fiktiivisyyttä tai ei-fiktiivisyyttä määriteltäessä nousta jopa tekijän esittämiä väittämiä ja tekstiä itseään tärkeämmäksi. Jos tekijän ja lukijan (tai lukijoiden) lajityypilliset ja myös fiktiivisyyttä tai ei-fiktiivisyyttä koskevat tulkinnat tekstistä eivät kohtaa, joudutaan kysymään,

⁴⁴ Vrt. Hans Bertensin esittämä näkemys murhien vaatimasta kerronnallisesta motivoinnista (Bertens 1987, 142; ks. myös Johdanto). Ajatus vaikuttaa sopivan Lehmanin esittämään näkemykseen siitä, että juuri kysymys siitä kuolevatko tekstin henkilöhahmojen kuollessa vain henkilöhahmot vai todelliset ihmiset erottaa fiktion ja ei-fiktion toisistaan (Lehman 1997, 14 ja 23–24; ks. myös Johdanto). Vaikka Lehmanin ajatuksessa on puolensa (vrt. erit. luku 3), ei se kuitenkaan vastaa kysymykseen siitä, mitä tapahtuu *Alias Gracen* kaltaisissa teoksissa, jotka luovat vaikutelman siitä, että fiktiossa kuolevat – paradoksaalista kyllä – henkilöhahmojen sijaan ihmiset.

kenen tulkinnalla on eniten painoarvoa.⁴⁵ On kuitenkin otettava huomioon, että erityisesti *Alias Gracen* kaltaisen tekstin kohdalla pyrkimys löytää teokselle yksiselitteisiä ja pysyviä määreitä tai tulkintoja voi nopeasti osoittautua hedelmättömäksi. Howells tarttuu Atwoodin tuotantoa tarkastellessaan samaan jälkistrukturalistiseen näkemykseen siitä, että erilaiset lajityypilliset tulkinnat teksteistä ovat mahdollisia (Howells 2000, 140). Vaikka Howells ei kiinnitä erityistä huomiota kysymykseen fiktion ja ei-fiktion välisestä rajasta, pyrkii hän artikkelissaan kuitenkin osoittamaan, miten useimmat Atwoodin teokset tuntuvat ylittävän konventionaaliset lajityyppien väliset rajat. Myös Michael kiinnittää huomiota lajityyppikysymykseen todetessaan, että *Alias Grace* muodostuu useiden eri lajityyppien yhdistelmästä ja että niiden muodostama kokonaisuus horjuttaa lajityyppien välisiä rajoja (Michael 2001, 433–434). Teos rekonstruoii historian hämärään jääneen henkilön ja tapahtumat uudelleenlaisiksi kokonaisuudeksi yhdistelemällä toisiinsa lukuisia erilaisia ja myös erilaista materiaalia olevia paloja.

Konstruktio nimeltään Grace

Atwoodin tuotantoa todellisuuden rekonstruoinnin näkökulmasta tarkastellut Klaus Peter Müller huomauttaa, että Atwood on useissa haastatteluissa ja kirjoituksissa esittänyt käsityksen siitä, että todellisuus itsessään on konstruktio. Samalla Müller kuitenkin toteaa, että vaikka Atwood kieltää yhden ”oikean” todellisuuden mahdollisuuden, puhuu hän usein myös kirjallisuuden sisältyvästä totuudesta sekä autenttisuudesta ja mielivaltaisuuden välttämisestä. (Müller 2000, 231.) Atwoodin esittämät näkemykset tulevat selkeästi esiin myös hänen teoksissaan mukaan lukien *Alias Grace*. Vaikka *Alias Grace* korostaakin, että todellisuus – oli se sitten historiallinen, ajankohtainen, oma tai toisen, yhteiskunnallinen tai henkilökohtainen – on aina konstruktio, pyrkii se samalla myös antamaan äänen historialliselle Gracelle ja löytämään jonkinlaisen totuuden hänen tarinastaan. Mahdollisuus autenttisuuteen ja totuuteen syntyy juuri erilaisten tekstien muodostamassa monimutkaisessa vuorovaikutuksessa, jota Michael kuvaa osuvasti todetessaan, että ”they [the texts] create a dynamic web of intricate but never authoritative patterns” (Michael 2001, 426). Linda Hutcheonin mukaan edellä mainitun kaltainen kaksijakoisuus liittyy keskeisellä tavalla postmodernismin luonteeseen ja sitä kautta historiografiseen metafiktioon (Hutcheon 1988b, erit. 3, 5, 23 ja 42; ks. myös Johdanto). Atwoodin tuotantoa ja myös *Alias Graceta* tarkastelleet tutkijat

⁴⁵ Kysymys on varsin hankala ja siihen lienee mahdotonta löytää yksiselitteistä ja tyydyttävää vastausta. Nähdäkseni kuitenkin juuri tässä yhteydessä retorisen lähestymistavan, joka kiinnittää huomiota tekijän, lukijan ja tekstin väliseen vuorovaikutukseen, voisi olla erityistä hyötyä fiktion ja ei-fiktion välisen rajan määrittelyssä (vrt. Johdanto).

ovatkin tarttuneet Hutcheonin kyseisiä käsitteitä koskeviin näkemyksiin hanakasti.⁴⁶ Myös Hutcheon itse pitää Atwoodin tuotantoa esimerkkinä postmodernistisesta fiktiosta, joka parodisesti sekä kyseenalaistaa realismin kirjalliset konventiot että käyttää niitä hyväkseen (Hutcheon 1988a, 146 ja 138–159).

Hutcheonin luonnehdinnat niin postmodernistisen fiktion muodosta, sisällöstä kuin siinä käytetyistä keinoista tuntuvat pitkälti sopivan kuvaamaan myös *Alias Gracea*.⁴⁷ Hutcheon toteaa muun muassa, että historiografinen metafiktio kysyy sekä epistemologisia että ontologisia kysymyksiä menneisyyden ja sen dokumenttien ja kertomusten asemasta sekä kyvystämme tavoittaa niitä. Se myös muistuttaa lukijaa itsensä tiedostavasti siitä, että voimme tuntee menneisyyden tapahtumat vain tekstien kautta ja että tekstit ovat aina konstruktioita (Hutcheon 1988b, 50 ja 97). Lisäksi historiografinen metafiktio torjuu käsityksen siitä, että vain historiankirjoituksella olisi oikeus totuusarvoon, ja esittää, että yhden oikean totuuden sijaan on olemassa vain totuuksia monikossa (ibid., 93 ja 109). Kaikki edellä mainitut seikat sopivat nähdäkseni myös *Alias Graceen*, mutta pysyvien määreiden ja luokittelun hankaluudesta sekä lukijan keskeisestä roolista kertoo jotakin myös se, että teosta tarkastelleet tutkijat esittävät myös eriäviä näkemyksiä sen postmodernistisesta luonteesta. Siinä missä Hilde Staels toteaa *Alias Gracen* olevan esimerkki historiografisesta metafiktiosta, esittää Howells sen olevan historiallinen romaani, joka ei postmodernistisesta kontekstistaan huolimatta ole historiografinen metafiktio (Staels 2000, 430; Howells 2000, 149–150). Sharon R. Wilsonille *Alias Grace* puolestaan on postmodernistinen ja postkoloniaalinen romaani (Wilson 2000, 225).

Nähdäkseni Hutcheonin postmodernistista fiktiota ja historiografista metafiktiota koskevien teorioiden anti *Alias Gracen* kaltaisten teosten analyysille ei kuitenkaan ole sen arvioiminen, voidaanko yksittäisiä tekstejä kutsua historiografiseksi metafiktioksi vai ei. Tämänkaltainen arviointi johtaisi helposti vain uuden postmodernistisen lajityypin eksklusiiviseen määrittelyyn ja rajanvetoihin, jotka mielestäni ovat myös ristiriidassa Hutcheonin keskeisimpien väittämien kanssa.⁴⁸ Kuten edellä on todettu, *Alias Grace* sisältää riittämiin piirteitä, jotka osoittavat teoksen tarkastelun postmodernistisen fiktion kontekstissa olevan relevanttia. *Alias Gracen* analyysin kannalta mielekkäintä Hutcheonin ajattelussa on nähdäkseni kysymys intertekstuaalisuuden ja

⁴⁶ Ks. mm. Howells 2000, 139–140; Michael 2001, 425; Palumbo 2000, 73 ja Staels 2000, 428.

⁴⁷ Hutcheon itse ei luonnollisestikaan mainitse *Alias Gracea*, sillä Atwoodin teos on Hutcheonin tutkimusta kahdeksan vuotta tuorempi. On myös syytä huomata, että Hutcheon pitää Atwoodin tuotantoa kokonaisuudessaan – ei vain joitakin yksittäisiä teoksia – keskeisesti postmodernistisena.

⁴⁸ Lisäksi on huomattava, että Hutcheon ei erota historiografista metafiktiota muusta postmodernistisesta fiktiosta, vaan ehdottaa, että postmodernistisen fiktion käsitettä käytettäisiin pääasiassa siitä paradoksaalisesta ja historiallisesti monimutkaisesta muodosta, jota hän kutsuu historiografiseksi metafiktioksi (Hutcheon 1988b, 40). Samoin voidaan todeta, että Hutcheon ei puhu historiografisesta metafiktiosta lajityyppinä vaan muotona (*form*), joka nähdäkseni on edellistä huomattavasti laajempi ja vähemmän rajattu käsite.

erityisesti parodisen intertekstuaalisuuden merkityksestä postmodernistisessä fiktiossa. Hutcheon toteaa, että intertekstuaalisuuden käsite on keskeinen pyrittäessä tarkastelemaan niitä ironisia alluusioita, uudelleen kontekstualisoituja lainauksia ja sekä lajityyppeihin että yksittäisiin teksteihin kohdistuvia monimerkityksisiä parodioita, joita sekä modernistiset että postmodernistiset tekstit ovat täynnä (Hutcheon 1988b, 126). Hutcheonin mukaan postmodernistinen intertekstuaalisuus pyrkii sekä kuromaan umpeen menneisyyden ja lukijan nykyisyyden välisen aukon että esittämään menneisyyden tapahtumat uudelleen uudessa kontekstissa. Se myös mahdollistaa vaikutelman menneisyyden läsnäolosta osoittaen kuitenkin samalla, että menneisyys voidaan tunkea vain sen tekstien (kaunokirjallisten tai historiallisten) kautta, ja haastaa käsitykset lopullisuudesta sekä yhdestä, keskitetystä totuudesta. (Ibid., 118, 125 ja 127.)

Hutcheon toteaa, että historiografisessa metafiktiossa intertekstuaalisuus voi joko vahvistaa tekstin 'sanomaa' sekä temaattisesti että muodon ja rakenteen kautta tai se voi ironisesti kyseenalaistaa illuusion lainatusta auktoriteetista (ibid., 138). Intertekstuaalisuuden keskeisyys *Alias Gracen* muodossa ja rakenteessa on helppo havaita.⁴⁹ Kuten jo aiemmin on todettu, lainaa teos eksplisiittisesti lukuisia muita tekstejä ja lainatut historialliset dokumentit, kaunokirjallisuussitaatit sekä Atwoodin teksti viittaavat toisiinsa ristiin rastiin muodostaen itsessään monimutkaisen intertekstuaalisen verkoston. Erityisesti *Alias Gracen* muodon ja rakenteen palapelinomaisuus korostaa teoksen konstruktioaluonnetta ja alleviivaa teoksen pyrkimystä kyseenalaistaa käsitykset absoluuttisesta totuudesta ja tekstuaalisesta auktoriteetista. Teos koostuu viidestätoista luvusta, joita edeltävät erilaiset sitaatit. Lisäksi jokainen luku jakautuu numeroituihin alalukuihin, joissa Gracen minäkerronta, ulkopuolinen kolmannen persoonan kerronta ja tarinan henkilöhahmojen kirjeet tuntuvat vuorottelevan täysin sattumanvaraisesti. Michael toteaa osuvasti, että strukturalistinen analyysi teoksen rakenteesta päättyisi nopeasti umpikujaan. Vaikka erilaiset tekstit on teoksessa aseteltu näennäisen järjestelmälliseen muotoon, on muodon merkitystä vaikea tavoittaa siksi, että se ei perustu lineaariseen vaan spatiaaliseen järjestykseen. (Michael 2001, 429–430.)

Alias Gracessa erilaisten tekstien välisten suhteiden havaitseminen ja arvioiminen jää pääasiassa lukijalle siksi, että tekstit ovat näennäisesti toisistaan irrallisia. Hutcheon huomauttaakin Barthesiin ja Riffaterreen viitaten, että (postmodernistinen) intertekstuaalisuus siirtää painopisteen ongelmallisesta tekijän ja tekstin välisestä suhteesta lukijan ja tekstin väliseen suhteeseen. Lukijan ja tekstin välinen suhde puolestaan korostaa tekstien saavan merkityksensä vain suhteessa toisiin teksteihin (Hutcheon 1988b, 126). Tekstien näennäinen irrallisuus ja lukijan roolin korostuminen eivät kuitenkaan tarkoita sitä, että lukija joutuisi hapuilemaan täysin merkityksettömiltä tuntuvien

⁴⁹ Palaan kysymykseen temaattisesta intertekstuaalisuudesta myöhemmin.

tekstien verkostossa. Erilaiset tekstit viittaavat toisiinsa välillä hyvinkin eksplisiittisesti. Lainattujen historiallisten dokumenttien ja Atwoodin tekstin välinen suhde on selkeästi havaittavissa, sillä lukuja edeltävät historialliset lainaukset käsittelevät monesti samoja tapahtumia tai teemoja kuin niitä seuraava lukukin. Esimerkiksi lukua, jossa Grace kertoo Simon Jordanille murhia koskevista muistikuvistaan, edeltävät katkelmat Grace Marksin ja James McDermottin tunnustuksista, joissa he kertovat omat versionsa Nancy Montgomeryn murhasta. Paikka paikoin tekstien välinen suhde näkyy selkeästi myös toisin päin Gracen viitatessa minäkerronnassaan lähes suoraan joihinkin sitaatteihin. Erinomainen esimerkki löytyy heti ensimmäisestä luvusta, jonka alussa on lainaus Susanna Moodien omaelämäkerrallisesta teoksesta *Life in the Clearings* (1853). Moodie kirjoittaa vierailleensa paikallisessa naistenvankilassa pääasiallisena tavoitteenaan ”to look at the celebrated murderess, Grace Marks (...)” (*Alias Grace*, 3). Vain muutamia sivuja myöhemmin Grace arvioi syitä siihen, miksi erityisesti keskiluokkaiset rouvat haluavat tulla katsomaan häntä:

The reason they want to see me is that I am a celebrated murderess. Or that is what has been written down. (...) *Murderess* is a strong word to have attached to you. It has a smell to it, that word – musky and oppressive, like dead flowers in a vase. (*Alias Grace*, 25)

Grace ja Simon Jordan myös keskustelevat Moodiesta Simonin pyrkiessä arvioimaan Moodien kirjoittamien kuvausten todenperäisyyttä kyselemällä Gracelta hänen mielikuviaan Moodiesta ja tämän vierailusta mielisairaalassa. Keskustelun aikana Grace ja Simon viittaavat yksityiskohtaisesti paitsi kyseisen luvun alussa olevaan Moodie-lainaukseen myös aiemmin lainattuihin teksteihin (ks. *Alias Grace*, 416–418).

Myös historiallisen materiaalin perään poikkeuksetta sijoitettuja kaunokirjallisuussitaatteja voidaan tarkastella suhteessa Atwoodin tekstiin, mutta ne muodostavat lisäksi oman dialogisen suhteensa historiallisten lähteiden kanssa ja kyseenalaistavat yhä enemmän historiallisten lähteiden luotettavuutta tai niiden kykyä tavoittaa ja kuvata todellisuutta. Historiallisen materiaalin ja kaunokirjallisuussitaattien välillä voidaan usein nähdä ironinen suhde, joka siis Hutcheonin sanoja mukaillen kyseenalaistaa illusion lainatusta auktoriteetista. Erityisen mielenkiintoista on, että ironinen kyseenalaistaminen syntyy myös rinnastamalla toisiinsa kaksi lainattua tekstiä eikä vain lainattua ja tekijän tekstiä. Esimerkiksi edellä mainittujen Gracen ja McDermottin tunnustusten perään on sijoitettu vajaan virkkeen mittainen lainaus Edgar Allan Poelta: ”... the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world...” (*Alias Grace*, 332). Lyhyt kaunokirjallisuussitaatti asettaa näin varsin tehokkaasti kyseenalaiseksi kaksi edellistä sitaattia historiallisista lähteistä: onko kuvauksissa jäljellä enää totuuden hiventäkään vai luemmeko

yksinkertaisesti poeettista kuvausta yhdestä maailman kiehtovimmista aiheista.⁵⁰

Kaunokirjallisuussitaatit osoittavat usein tehokkaasti myös sen, miten samankaltaisilta ei-fiktio ja fiktio voivat kuulostaa. Kun Susanna Moodien kuvaus Grace Markista vankilassa on täynnä samanlaisia kielikuvia ja sanankäänteitä kuin Emily Brontën runo ”The Prisoner” (1845) (ks. *Alias Grace*, 21), on lukijan vaikea olla kysymättä, kumpi teksteistä pääsee lähemmäs todellisuutta vai onko tekstien välillä oikeastaan eroa lainkaan.⁵¹ Michael käyttää samaista kohtaa esimerkkinä siitä, miten *Alias Grace* kyseenalaistaa myös runouden ja proosan välisen rajan (Michael 2001, 433), mutta nähdäkseni ajatus runouden ja proosan sekoittumisesta on teoksen kokonaisuuden ja sen analyysin kannalta marginaalinen, vaikka kenties pitääkin paikkansa.

Edellistä merkittävämpää onkin Michaelin näkemys siitä, että Atwoodin käyttämät lainaukset hämärtävät myös paratekstien ja teoksen tekstin välille tavallisesti vedettyä rajaa. Gérard Genetten mukaan paratekstit toimivat yleensä teoksen varsinaisen tekstin tukena ja vahvistuksena sekä kynnyksenä tekstin ulko- ja sisäpuolen välillä (Genette 1987/1997, 1–2), mutta *Alias Grace* ne asettuvat pikemminkin aktiiviseen ja usein ristiriitaiseen suhteeseen paitsi varsinaisen tekstin myös toistensa kanssa. (Michael 2001, 431–432.) Michael viittaa myös tässä yhteydessä esittämäänsä näkemykseen teoksen spatiaalisesta rakenteesta, joka pakottaa tekstit vuoropuheluun toistensa kanssa ja kyseenalaistaa niin tekstien välisen hierarkian kuin paratekstin ja tekstin sekä fiktion ja ei-fiktion väliset rajat (ibid., 433). On kuitenkin huomattava, että Atwood ei teoksessa ainoastaan rinnasta erilaisia tekstejä toisiinsa, vaikka teoksen rakenne perustuukin pitkälti lainattujen dokumenttien ja fiktiivisen materiaalin rinnastamiseen ja dialogiin, vaan hän myös sekoittaa tekstejä toisiinsa tai hämärtää niiden alkuperää. Mielenkiintoinen esimerkki ovat teoksessa esiintyvät kirjeet, jotka sekä muodostavat kokonaisuudessaan luvun ”The Letter X” että esiintyvät siellä täällä muissa luvuissa. Kirjeet ovat suurimmaksi osaksi peräisin Atwoodin kynästä, mutta jälkisanoina tekijä paljastaa yhden kirjeiden kirjoittajista, Dr. Workmanin, olevan historiallinen hahmo. Hän myös

⁵⁰ Kyseiset historialliset sitaatit ovat esimerkki myös siitä, miten historiallisten lähteiden luotettavuutta voidaan kyseenalaistaa tehokkaasti myös asettamalla peräkkäin kaksi toisistaan poikkeavaa versiota samasta tapahtumasta. Atwood hyödyntää tätä keinoa teoksessa useaan otteeseen. Lisäksi lainattujen tunnustusten alkuperä on jo itsessään aavistuksen kyseenalainen, sillä Grace Marksin tunnustus on peräisin torontolaisesta sanomalehdestä ja McDermottin versio on kulkenut kahden kertojan (McDermottin asianajajan ja Susanna Moodien) kautta ennen päätymistään osaksi Atwoodin teosta.

⁵¹ Atwood mainitsee teoksen jälkisanoina lukeneensa Gracen tapauksesta ensimmäisen kerran juuri Susanna Moodien, kanadalaisen uudisasukkaan vaimon, jo edellä mainitusta omaelämäkerrallisesta teoksesta *Life in the Clearings*, ja useat historialliset sitaatit ovatkin peräisin juuri kyseisestä teoksesta. Erityisen mielenkiintoisen Moodien teoksesta tekee myös se, että Atwood kyseenalaistaa jälkisanoinaan eksplisiittisesti joidenkin teoksen sisältämien kuvausten luotettavuuden todeten muun muassa, että ”Moodie’s retelling of the murder is a third-hand account. (...) Moodie can’t resist the potential for literary melodrama, and the cutting of Nancy’s body into four quarters is not only pure invention but pure Harrison Ainsworth.” (*Alias Grace*, 538). Lisäksi Moodien hahmo on esiintynyt keskeisenä Atwoodin tuotannossa jo paljon *Alias Grace*a aiemmin uudisasukaskokemuksia käsittelevässä runokokoelmassa *The Journals of Susanna Moodie* (1970). Mielenkiintoisena yksityiskohtana mainittakoon myös, että Hutcheon toteaa edellä mainitun runokokoelman olevan ”a poetic version of historiographic metafiction” (Hutcheon 1988a, 143).

toteaa, että suurin osa henkilön kirjoittaman kirjeen sanoista ovat hänen omiaan, vaikka kirje onkin teoksessa osoitettu fiktiiviselle hahmolle, Simon Jordanille. Kysymystä kirjeiden alkuperästä monimutkaistaa lisäksi se, että Atwood mainitsee luoneensa toisen kirjeitä kirjoittavan henkilöahmon, Dr. Bannerlingin, tuomaan esiin näkemyksiä, joiden on esitetty kuuluvan historialliselle Dr. Workmanille, mutta jotka kirjailijan mielestä eivät voi kuulua kyseiselle henkilölle. (Ks. *Alias Grace*, 53–55, 80–82, 500–505 ja 540.)

Yksi mielenkiintoisimmista *Alias Gracessa* hyödynnetyistä dokumenteista on kuitenkin teoksen toisen luvun muodostava kansanballadi kyseisistä murhista ja Grace Marksin sekä McDermottin pakomatkasta, vangitsemisesta ja tuomiosta. Balladia edeltävälle sivulle on painettu Gracen ja McDermottin piirretyt muotokuvat, joiden Atwood mainitsee jälkisanoinaan olevan peräisin torontolaisesta aikakauslehdessä. Itse kansanballadista jälkisanoina ei kuitenkaan mainita mitään. Kysymys balladin alkuperästä eli siitä, onko teksti peräisin tapahtumien aikalaiskuvaajan vai kenties Atwoodin kynästä, jää avoimeksi.⁵² Balladiin löytyy kylläkin vastaavanlaisia viittauksia kuin Gracen minäkerronan ja Moodien tekstien välillä. Esimerkiksi Simon Jordanin käydessä Nancy Montgomeryn haudalla hän toteaa sen vastaavan balladin kuvausta (”the old broadsheet ballad, then, was prophetic”, *Alias Grace*, 450), mutta tämänkaltaiset viittaukset eivät luonnollisestikaan valota kysymystä tekstin alkuperästä sen enempää. Elisabeth Wesseling kiinnittää huomiota postmodernistisessä historiallisessa fiktiossa usein käytettyihin pseudodokumentteihin, jotka faktuaalisesta ulkoasustaan huolimatta ovat fiktiivisiä. Wesseling nostaa esiin myös päinvastaisia tapauksia, joissa autenttisia dokumentteja on ’naamioitu’ fiktiiviseen ulkoasuun. Hän toteaa tämänkaltaisen autenttisten- ja pseudodokumenttien käytön paljastavan sen, miten käsityksemme fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien välisistä eroista on pitkälti riippuvainen retorisisista keinoista, joita on helppo jäljitellä tai jopa väärentää. (Wesseling 1991, 124–125.) Balladi Gracen ja McDermottin matkasta sekä maalliselle että viimeiselle tuomiolle tuntuu pitkälti palvelevan juuri edellä mainittua tarkoitusta. Toisaalta balladin ulkoasu ja sitä edeltävät muotokuvat viittaavat lainattuun autenttiseen dokumenttiin. Toisaalta taas balladin sijoittaminen yhdeksi teoksen luvuista, jotka yleensä muodostavat fiktiivisen vastapuolen lainatuille autenttisille dokumenteille, ja lähdetietojen puuttuminen viittaavat pseudodokumenttiin.

Olennaista ei kuitenkaan ole se, voidaanko tekstin alkuperä osoittaa, vaan se, miten epävarmuus alkuperästä kiinnittää huomion kysymykseen fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien välisistä eroista ja

⁵² Kysymys tuntuu jääneen epäselväksi myös monille Atwoodin tutkijoille, joista toiset niputtavat balladin yhteen muiden Atwoodin hyödyntämien aikalaistekstien kanssa (sivuuttaen kysymyksen tekstin mahdollisesta lähteestä), kun taas toiset viittaavat balladiin epämääräisemmin joko anonyyminä runona, kansanballadina tms. (ks. esim. Howells 2000, 151 ja Michael 2001, 429). Kukaan kyseisistä tutkijoista ei kuitenkaan nosta kysymystä balladin alkuperästä esiin, ja monet sivuuttavat balladin kokonaan huolimatta siitä, että se muodostaa kokonaisuudessaan yhden teoksen viidestätoista luvusta.

lukijoiden kyvystä erottaa tekstityypit toisistaan. Vaikka balladi olisi aikalaiskirjailijan tuottama autenttinen dokumentti, sitä tuskin voitaisiin kutsua, ainakaan nykyisten käsitysten mukaan, ei-fiktiiviseksi tekstiksi. Tämä ei kuitenkaan nähdäkseni muuta balladin merkitystä fiktiivisen ja ei-fiktiivisen tekstityypin välisten erojen kritiikkinä, vaan pikemminkin tuo siihen mukaan myös kysymyksen historiankirjoituksesta, sen mahdollisesta fiktiivisyydestä ja historiallisten dokumenttien totuusarvosta. Lisäksi on huomattava, että kansanballadien historiaan liittyy jo sinänsä kysymys siitä, onko tekstityyppi luonteeltaan fiktiivinen vai ei-fiktiivinen. Lennard J. Davis toteaa, että painettujen kansanballadien keskeisen funktio oli toimia sanomalehtinä ja että ne myös itse esittivät enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti olevansa totta (Davis 1983/1996, 46 ja 107–108). Kansanballadien läheistä suhdetta 1600–1700-lukujen faktaa ja fiktiota sekoittavaan *news/novels* -diskurssiin korostaa myös rikosaiheiden keskeisyys, joka näkyi niin ajan romaaneissa ja sanomalehdissä kuin balladeissa ja pamfleteissakin (ibid., 125–127; vrt. myös Johdanto).

Alias Gracen muoto ja rakenne tuntuvat siis hyvinkin vastaavan Hutcheonin hahmottelemia postmodernistisen fiktion tai historiografisen metafiktion ominaisuuksia. On kuitenkin huomattava, että erityisesti verrattuna moniin Hutcheonin käsittelemiin esimerkkeihin historiografisesta metafiktiosta ja myös verrattuna joihinkin Atwoodin aiempiin teoksiin (esim. *The Handmaid's Tale*, ks. myös Hutcheon 1988a, 156–157 ja Hutcheon 1988b, 139), löytyy *Alias Gracesta* myös piirteitä, jotka mahdollistavat teoksen lähestymisen perinteisempänä historiallisena romaanina. Huolimatta siitä, että teos korostaa kysymystä todellisuuden konstruktio-olonteesta ja että se rakentuu toisiinsa ristiin rastiin viittaavien palasten verkostosta, kertoo *Alias Grace* silti tarinan – ja vieläpä mukaansatempaavan sellaisen – jolla on alku ja loppu. Vaikka kyseessä olisikin subjektiivinen ja paikka paikoin hyvinkin epäluotettava kertoja, pääsee lukija Gracen minäkerronnan kautta seuraamaan hänen tarinaansa lapsuudesta murhiin ja siitä eteenpäin aina vankilasta vapautumiseen, Amerikkaan muuttoon ja avioliittoon saakka. Kenties juuri tämänkaltainen mahdollisuus hahmottaa teoksesta jollakin tavoin ehyt lineaarinen tarina on syynä siihen, miksi jotkut tutkijat kallistuvat kutsumaan *Alias Graceta* historialliseksi romaaniksi kaikista sen postmodernistisistä piirteistä huolimatta.

On myös syytä ottaa huomioon, että vaikka *Alias Grace* sopisi Hutcheonin näkemykseen postmodernistisesta fiktiosta, on Hutcheonin hahmottelema 'postmodernismin poetiikka' vain yksi yritys lukemattomien muiden joukossa lähestyä monimutkaista ja ristiriitaista nykykulttuurin ja -kirjallisuuden ilmiötä. Muun muassa Wesseling kritisoi Hutcheonin koko postmodernistista kulttuuria syleilevää teoriaa ja huomauttaa osuvasti Hutcheonin näkemysten heikkouden olevan siinä, että hän päätyy aina samankaltaiseen lopputulokseen huolimatta siitä, mikä käsiteltävä kysymys kulloinkin on (Wesseling 1991, 11). Hutcheonille postmodernismi ilmiönä ja sitä kautta

myös postmodernistinen fiktio on aina ”fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (Hutcheon 1988b, 4). Wesseling kuitenkin esittää, että teorioiden runsauden huomioon ottaen olisi kenties järkevää erottaa toisistaan erilaisia postmodernistisen fiktion haaroja, joiden tavat käsitellä historiallista materiaalia ja poliittisia kysymyksiä vaihtelevat (Wesseling 1991, 13). Wesseling itse käsittelee tutkimuksessaan useita samoja teoksia kuin Hutcheonkin, mutta viittaa niihin yhtenä postmodernistisen fiktion haarana: ”(...) a subdivision of postmodernist fiction, namely postmodernist ”historical novels”, as I choose to classify these *novelistic adaptations of historical materials*” (ibid., vii kursiivi lisätty).

Alias Gracen tarkastelulle postmodernistisena tekstinä keskeisintä on kuitenkin seikka, josta sekä Hutcheon että Wesseling esittävät hyvin samankaltaisia näkemyksiä. Käsitellessään postmodernistisia, historiallisia lähteitä hyödyntäviä teoksia toteavat molemmat, että yksi tämänkaltaisten teosten keskeisimmistä piirteistä on menneisyyden ja nykyisyyden välissä tasapainoileminen. Hutcheon näkee postmodernistisen fiktion paradoksaalisesti sekä hyödyntävän että kyseenalaistavan realismin ja modernismin konventioita, ja pitää tätä ristiriitaisuutta postmodernistista fiktiota keskeisesti määrittävänä seikkana (Hutcheon 1988b, 53). Wesseling puolestaan esittää samankaltaisen näkemyksen rajatummissa muodossa käsitellessään postmodernistisia historiallisia romaaneja, jotka kaikesta huolimatta viittaavat autenttisuuden mahdollisuuteen. Wesseling toteaa kiinnostuksen historiankirjoituksen tulkinnalliseen ulottuvuuteen yhdistävän tämänkaltaiset teokset historiallisen fiktion modernistisiin kokeiluihin. (Wesseling 1991, 134.)⁵³ Ajatusta menneisyyden ja nykyisyyden välillä tasapainoilemisesta voi verrata myös kysymykseen fiktion ja ei-fiktion välisestä rajanvedosta. *Alias Gracen* kaltaiset teokset tasapainoilevat paitsi menneen ja nykyisen, modernististen ja postmodernististen keinojen myös fiktion ja ei-fiktion välillä olivat kyseessä sitten lajityypilliset, rakenteelliset, temaattiset tai kerronnalliset kysymykset.

⁵³ Hutcheon ja Wesseling ovat yhtä mieltä myös siitä, että postmodernistinen fiktio käsittelee sekä epistemologisia että ontologisia kysymyksiä (Hutcheon 1988b, 50; Wesseling 1991, 118), ja eroavat siten tutkijoista kuten Brian McHale, jotka näkevät radikaalin ontologisen epäilyn olevan keskeisintä postmodernistiselle fiktiolle (ks. mm. McHale 1987, 10 et passim). Wesseling toteaaakin olevansa Hutcheonin kanssa samoilla linjoilla siinä, ettei modernistista ja postmodernistista fiktiota voi McHalen tavoin erottaa toisistaan epistemologia/ontologia-jaottelulla, vaan että kysymykset epistemologisten ja ontologisten lähestymistapojen välisistä eroista sijoittuvat pikemminkin postmodernismin ’sisälle’ (”*within* postmodernism”) (Wesseling 1991, 118).

Tarinoiden tilkkutäkki

Alias Gracen kerronta vaihtelee pääasiassa Gracen minäkerronnan ja ulkopuolisen kolmannen persoonan kerronnan välillä. Minäkerronnassaan Grace paitsi kertoo elämästään menneessä aikamuodossa Simon Jordanille myös reflektoi oman nykyhetkensä tapahtumia ja itseään preesensmuodossa. Lukija ei pääse ainoastaan seuraamaan tapahtumia Gracen itsensä kautta ("The door opens and man enters. He's a young man, my own age or a little older (...) The young man closes the door behind him." *Alias Grace*, 41–42), vaan myös seuraamaan Gracen ajatusten kulkua ("He must think I am simple; or else it's a trick of some sort; or else he is mad and that is why they locked the door – they've locked me into this room with a madman." *Alias Grace*, 44). Kolmannen persoonan kerronta puolestaan kuvaa ensisijaisesti Simon Jordanin vaiheita hänen pyrkiessään löytämään tietä Gracen mielen salaisuuksiin, ja kerronta on usein myös vahvasti Simonin näkökulman värittämää ("As soon as he saw her, he knew that this wouldn't happen. (...) It was an image almost mediaeval in its plain lines, its angular clarity: a nun in a cloister, a maiden in a towered dungeon (...)." *Alias Grace*, 68). Samoin kuin teoksen rakenne kerronta ei kuitenkaan muodosta eheää lineaarista kokonaisuutta, vaan muistuttaa pikemminkin epätäydellistä palapeliä, joka koostuu Gracen valikoivista muisteluista ja häntä ympäröivien ihmisten puolueellisista tai muuten värityneistä näkökulmista. Lisäksi Grace on kaikkea muuta kuin luotettava kertoja ja ajoittain myös hän itse kyseenalaistaa oman luotettavuutensa tai kertoo erilaisia versioita tapahtumista miettien samalla, mikä niistä miellyttäisi eniten tarinan kuuntelijaa. Esimerkiksi odottaessaan Simon Jordanin vierailua Grace miettii, mitä hän miehelle seuraavaksi kertoisi:

What should I tell him, when he comes back? He will want to know about the arrest, and the trial, and what was said. Some of it is all jumbled in my mind, but I could pick out this or that for him, some bits of whole cloth you might say, as when you go through the rag bag looking for something that will do, to supply a touch of colour. I could say this: (*Alias Grace*, 410)

Lainatun kohdan jälkeen Grace jatkaa Simonille kertomaansa tarinaa samasta kohdasta, johon tarina aiemmin keskeytyi. Hetken aikaa lukijan on mahdollista unohtaa, että kerrontaa edeltää ehdollistava lausahdus "I could say this", mutta Gracen kerrottua pyörtyneensä ja satuttaneensa itsensä oikeudenkäynnissä, lopettaa hän tämänkertaisen kertomuksensa toteamalla "I could show him the scar" (*Alias Grace*, 420).

Howells huomauttaa, että Grace on Atwoodille tyypillinen vilpillinen kertoja, jolle kerronta merkitsee itsensä tiedostavaa ja tarkoituksellisesti kuuntelijaa varten suunniteltua rekonstruktiota (Howells 2000, 152). Myös Barbara Hill Rigney kiinnittää huomiota Atwoodin kertojien

epäluotettavuuteen kysyessään 'valehtelevatko' Atwoodin sankarittaret vai ovatko he yksinkertaisesti epäluotettavia kertojia siksi, että he ovat hulluja, pahoja tai syyllisiä. Lisäksi Rigney toteaa Gracen olevan Atwoodin päähenkilöistä vilpillisimpiä. (Rigney 2000, 157.)⁵⁴ On totta, että edellä lainattu katkelma on vain yksi monista kohdista, joissa Gracen tietoinen pyrkimys rekonstruoida elämäntarinaansa juuri sen hetkistä kuulijaa (tai kuulijoita) varten tulee eksplisiittisesti esiin. Nähdäkseni ei kuitenkaan ole itsestään selvää, että epäluotettavuus tai kerronnan itsensä tiedostava rekonstruointi olisivat välttämättä merkkejä kertojan vilpillisyydestä. Müller toteaa, että kaikkien Atwoodin päähenkilöiden on opittava, etteivät he ole sitä, mitä he haluaisivat tai muut käskevät heidän olla, vaan sitä, miksi he itse tekevät itsensä. Gracelle edes jonkinlaisen itsekunnioituksen säilyttäminen on tärkeämpää kuin todellisuus tai totuus. (Müller 2000, 235–236.) Gracen kerronnan epäluotettavuuden ja suunnitelmallisuuden ei siis välttämättä tarvitse merkitä vilpillisyyttä, vaan ne voidaan nähdä myös tietynlaisena itsesuojeluna tai kertojan pyrkimyksenä rekonstruoida itse itsensä.⁵⁵ Lisäksi on huomattava, että kaiken kaikkiaan Grace tuntuu paradoksaalisesti olevan yhtä aikaa sekä epäluotettava kertoja että yksi luotettavimpia teoksen lukuisista äänistä, sillä hän osoittaa toistuvasti olevansa tietoinen kielen ja muistin mukaan tuomista ongelmista. Kuten Müller toteaa: "(...) there's no other way of knowing and understanding reality but through language. Every human being lives in and through their own words and those of others" (ibid., 251).

Yllä lainattu kohta, jossa Grace miettii Simon Jordanille kertomaansa tarinaa ja sitä seuraava kertomus pidätyksestä ja oikeudenkäynnistä, ovat hyvä esimerkki myös siitä, miten *Alias Gracea* on mahdollista paikoitellen lukea kuin perinteistä lineaarisesti etenevää historiallista romaania. Gracen käyttämien konditionaalilauseiden välissä lukijan on helppo uppoutua lukemaan tarinaa samoin kuin mitä tahansa perinteistä historiallista romaania. Michael toteaa, että tämänkaltaiset kohdat ikään kuin houkuttelevat lukijan mukaan näennäisen lineaariseen tarinaan ja illuusioon todellisuudesta, joka tekeytyy totuudeksi. Lukija ei kuitenkaan voi tuodittautua illuusioon lineaarisesta tarinasta kuin hetkittäin juuri siksi, että Grace tasaisin väliajoin osoittaa olevansa

⁵⁴ Rigneyn analyysia Atwoodin kertojien käyttämistä keinoista heikentää nähdäkseni se, että hän ei erota toisistaan kertoja-päähenkilöitä ja Atwoodia tekijänä. Välillä Rigney puhuu kertojien vilpillisistä keinoista ja kerronnallisista 'peleistä' ja välillä hän liittää samat attributit Atwoodin kirjailijana todeten lukijoiden olevan "victims of Atwood's trickery and pawns in her narrative games" (Rigney 2000, 157–158). Lisäksi Rigney tuntuu pitävän epäluotettavuutta ja mainitsemiaan kerronnallisia pelejä keinoina, jotka kirjailijan tulisi jollakin tavoin hyvitetävä, ja toteaa lopulta: "(...) what finally redeems her [Atwood] tricks and games is her political sensibility" (ibid., 164).

⁵⁵ Gracen kerronnan luonnehtiminen vilpilliseksi näyttäytyy jopa aavistuksen huvittavana, kun sitä vertaa Simon Jordanin ja Gracen asianajajan MacKenzien keskusteluun, jossa he arvioivat Gracen tarinoiden todenperäisyyttä. MacKenzie ehdottaa, että Grace on todellisuudessa rakastunut Simoniin ja toteaa: "(...) did Scheherazade lie? Not in her own eyes; indeed the stories she told ought never to be subjected to the harsh categories of Truth and Falsehood. (...) Perhaps Grace Marks has merely been telling you what she needs to tell, in order to accomplish the desired end" (*Alias Grace*, 438). Miehet pitävät Gracen salaperäisyyttä ja hänen tarinoidensa mahdollista epäluotettavuutta uhkana (jonka he yrittävät poistaa itseriittoisella teoriolla rakastumisesta), mutta lukijan on tuskin syytä tuntea samoin.

tietoinen siitä, että hänen tarinansa on tarkoituksellista ja itsensä tiedostavaa konstruointia. (Michael 2001, 435.) Michael jatkaa huomauttamalla, että Grace ei ainoastaan ole tietoinen itsestään oman tarinansa rekonstruoijana, vaan tiedostaa myös ”the multiple ways in which others have constructed versions of her story and, thus, of *her*” (ibid., 436 kursii vi lisätty). Michaelin toteamus kiinnittää huomiota samaan seikkaan kuin Müllerin tulkinta Atwoodin päähenkilöiden pyrkimyksestä kohti oman minäkuvan hallintaa. Grace tiedostaa paitsi ne lukemattomat tavat, joilla hänen tarinansa on kerrottu, myös niiden välisen ristiriitaisuuden ja sen, miten jokainen versio luo hänelle myös erilaisen identiteetin:

I think of all the things that have been written about me – that I am an inhuman female demon, that I am an innocent victim of a blackguard forced against my will (...) that I am well and decently dressed, that I robbed a dead woman to appear so (...) that I am a good girl with a pliable nature and no harm is told of me, that I am cunning and devious, that I am soft in the head and little better than an idiot. And I wonder, how can I be all of these different things at once? (*Alias Grace*, 25)

Gracen minäkerronnan aukkoisuus, ristiriitaisuus ja epäluotettavuus voidaan siis nähdä myös kertojan pyrkimyksenä osallistua oman minäkuvansa luomiseen. Grace, jos kuka, on tietoinen siitä, että myös identiteetti on aina konstruktio huolimatta siitä, luoko sen henkilö itse vai häntä ympäröivät ihmiset. Näin ollen myös kerronnan tasolla on nähtävissä se, miten teos pyrkii antamaan äänen historiallisella hahmolla, jolla sitä tähän mennessä ei ole ollut. Gracen minäkerronnan edellä mainitut piirteet ja erityisesti useasti toistuva konditionaalimuoto (”I could say this”) herättelevät myös lukijaa kysymään, mitä Grace olisi itse sanonut, jos hänellä olisi ollut siihen mahdollisuus.

Alias Gracen kerronta ei ainoastaan ole tietoinen omasta konstruktio luonteestaan vaan myös korostaa sitä. Teos kyseenalaistaa toistuvasti kaikentyyppisen kerronnan luotettavuuden kuuluivat sanat sitten Gracelle, ulkopuoliselle kolmannen persoonan kertojalle, jollekin toisista henkilö hahmoista tai lainatuille historiallisille ja fiktiivisille teksteille. Erityisen kuvaava esimerkki on lähes sivun mittainen kohta, jossa Gracen minäkerronta alkaa muistuttaa samanaikaisesti sekä tajunnanvirtaa että henkilö hahmon ajatuksia ja tekoja spekuloi vaa historiallista kerrontaa. Kyseisessä kohdassa yksi kaikkein tyypillisimmistä fiktiivisen kerronnan keinoista sekoittuu yhteen kaikkein tyypillisimmistä historiallisen kerronnan keinoista.⁵⁶ Hetken aikaa lukijan on mahdollista kuulla ikään kuin kaksi ääntä yhtä aikaa, jolloin tuntuu lähes mahdottomalta päättää, kuka kysymyksiä ja arvailuja esittää:

⁵⁶ Tämänkaltaisen määrittelyn tyypillisistä fiktiivisen ja historiallisen kerronnan keinoista esittää muun muassa Cohn (ks. Cohn 1999/2006, erit. luvut 2 ja 7; vrt. myös Johdanto). Lisäksi kyseinen kohta havainnollistaa, miten *Alias Gracen* kaltaiset tekstit eivät ainoastaan kyseenalaista historiankirjoituksen tai laajemmin ei-fiktion ja fiktion rajaa sinänsä, vaan haastavat usein myös niitä koskevat teoriat.

Did he say, I saw you outside at night, in your nightgown, in the moonlight? (...) Did he say, do not worry, I will not tell your mistress, it will be our secret? Did he say, You are a good girl? He might have said that. Or I might have been asleep. (...) Was I crouching behind the kitchen door after that, crying? Did he take me in his arms? Did I let him do it? Did he say Grace, why are you crying? Did I say I wished she was dead? Oh no. Surely I did not say that. Or not out loud. (...) Did he say I will tell you a secret if you promise to keep it? And if you do not, your life will not be worth a straw. It might have happened. (*Alias Grace*, 343)

Kaksoisäänen (*double voice*) tematiikka ja myös laajemmin kahtiajakautumisen tai kaksinkertaistumisen (oli kyseessä sitten ääni, tietoisuus, persoona, miljöö jne.) kysymykset ovat tyypillisiä Atwoodin tuotannolle. Alice M. Palumbo toteaa, että Atwood hyödyntää teoksissaan toistuvasti kaksoisääntä kuvatessaan itsensä ja ympäristönsä kanssa ristiriidassa olevia henkilöihahmoja. Palumbon mukaan Atwood hyödyntää teoksissaan intertekstuaalisia viittauksia, vaihtuvia näkökulmia ja alitajunnan kysymyksiä osoittaakseen, että identiteetti muodostuu aina ristiriitaisista impulsseista. Palumbo viittaa samassa yhteydessä myös Hutcheonin esittämään ajatukseen siitä, että Atwoodin tuotannossa kyseessä on painopisteen siirtyminen valmiista tuotteesta kohti prosessia. (Palumbo 2000, 73; ks. myös Hutcheon 1988a, 143 ja 148.) Hutcheon toteaa myös, että postmodernistinen subjektiviteetin tarkastelu haastaa toistuvasti muun muassa perinteiset käsitykset näkökulmasta, sillä havainnoivaa subjektia ei enää pidetä yhtenäisenä merkityksiä tuottavana kokonaisuutena. Postmodernistisen fiktion kertojat ovat yleensä joko moninkertaisia ja vaikeita paikantaa tai ehdottoman väliaikaisia ja rajallisia kertojia, jotka kyseenalaistavat oman näennäisen kaikkitietävyytensä. (Hutcheon 1988b, 11.)

Gracen kerronnassa on helppo havaita Palumbon ja Hutcheonin hahmottelemia piirteitä identiteetin ristiriitaisesta rakentumisesta ja postmodernistisen kertojasubjektin moninkertaisuudesta tai rajallisuudesta. Edellä lainattu katkelma ei kuitenkaan ole mielenkiintoinen esimerkki vain kaksoisäänen tematiikasta yleensä tai postmodernistisesta kertojasubjektista, vaan se herättää myös yksityiskohtaisempia narratologisia kysymyksiä siitä kenelle (tai keille) kerronnan ääni ja näkökulma kuuluvat. James Phelan tarjoaa kertojia ja fokalisaation kysymyksiä tarkastellessaan yhden nähdäkseni varsin toimivan tavan lähestyä edellä mainitun kaltaisia kohtia, joissa kerronnan ääni tuntuu moninkertaistuvan ja lukijan on vaikea päättää, kenelle ääni kuuluu. Phelan haastaa esimerkiksi Seymour Chatmanin ja Gerald Princen esittämän näkemyksen siitä, että kertojat eivät voi olla myös fokalisoijia. Näkemys perustuu ennen kaikkea siihen, että tarina/kerronta -jaottelu asettaa rajat kertojien kyvyille eivätkä kertojat voi havainnoida tarinan maailmaa (Phelan 2001, 56 ja 2005, 114). Phelanin mukaan havainnoinnin ja kerronnan välillä ei kuitenkaan voida nähdä eroa, sillä ihmiskertoja (oli kyseessä millainen kerronnan tyyppi tahansa) ei voi kertoa tapahtumista paljastamatta samalla omaa näkökulmaansa kyseisiin tapahtumiin. Toisin sanoen Phelanille fokalisaatiossa on kysymys vain sen määrittämisestä, kuka havainnoi: kertoja vai henkilöihahmo.

(Phelan 2001, 57–58 ja 2005, 115–116.)⁵⁷ Edellä lainatun katkelman kannalta ei kuitenkaan ole keskeisintä se, että kerronta voi fokalisoitua joko kertoja-Gracen tai henkilöhahmo-Gracen kautta, vaan pikemminkin Phelanin havainto siitä, että kertoja ja henkilöhahmo voivat havainnoida myös yhtä aikaa. Tällöin henkilöhahmon näkökulma sekoittuu kertojan näkökulmaan muodostaen ns. kaksoisfokalisaation (*dual-focalization*) (Phelan 2001, 60 ja 2005, 118).

Yllä lainatun katkelman moniäänisyyden voidaan siis ajatella selittyvän Phelanin kaksoisfokalisaation käsitteen kautta. Kertoja-Grace kertoo/havainnoi menneisyyden tapahtumia omasta nykyhetkestään käsin pyrkien arvioimaan omaa tai toisten henkilöiden käytöstä tilanteessa (”Oh no. Surely I did not say that. Or not out loud.”), mutta samalla kertojan toistuvista kysymyksistä muodostuu tajunnanvirtaa muistuttava kokonaisuus, jonka kautta lukijan on mahdollista nähdä tapahtumat myös henkilöhahmo-Gracen silmin hänen kyyristellessään oven takana ja antaessaan (mitä ilmeisimmin) McDermottin lohduttaa itseään. Lisäksi kaksoisfokalisaation käsite voidaan rinnastaa mielenkiintoisella tavalla myös kaksoisäänen ja kaksinkertaistumisen tematiikkaan laajemmin. Kuten edellä on todettu, sekoittuvat lainatussa katkelmassa toisiinsa tyypilliset historiallisen ja fiktiivisen kerronnan keinot. Phelanin hahmottelema kaksoisfokalisaation malli sekä näkemys kertojan mahdollisuudesta ylittää perinteinen tarina/kerronta -jaottelu ja havainnoida tarinan maailmaa tukee myös ajatusta kaksoisäänestä ja tässä tapauksessa Gracen ’kaksinkertaistumisesta’. Kertoja-Grace toimii oman elämänsä historioitsijana käyttäen tyypillistä historiallisen kerronnan keinoa, mutta sisällyttää samalla kerrontaansa henkilöhahmo-Gracen näkökulman tyypillisen fiktiivisen kerronnan keinon avulla.⁵⁸ Grace ei ole vain kertoja-Grace muistelemassa tai vain henkilöhahmo-Grace kokemassa menneitä tapahtumia, vaan nykyinen ja mennyt ovat läsnä yhtä aikaa. Identiteetti ei ole yhtä kuin ’minä nyt’ tai ’minä silloin’, vaan se syntyy niiden vuorovaikutuksessa ja samanaikaisuudessa. Ajatus identiteetin muodostumisesta spatiaalisessa tilassa eikä lineaarisessa jatkumossa heijastaa

⁵⁷ Phelan kyseenalaistaa siis sekä Genetten ensimmäisenä esittämän (sinänsä keskeisen) kuka puhuu/näkee -jaottelun että perinteisen tarina/kerronta -jaottelun (Phelan 2001, 55 ja 2005, 113) kuvaillen samalla osuvasti myös kerronnan ääntä ja näkökulmaa koskevien teorioiden terminologista sekasotkua (ks. erit. 2001, 53).

⁵⁸ Phelan toteaa kaksoisfokalisaatioissa olevan kyse juuri siitä, että kertojan fokalisaatio sisältää myös henkilöhahmon fokalisaation (”narrator’s focalization contains the character’s”) (Phelan 2001, 60 ja 2005, 118). On kuitenkin mahdollista väittää, että tarkastellussa katkelmassa kertojan ja henkilöhahmon näkökulmat sekoittuvat siinä määrin, että on lähes mahdotonta määrittää, kumpi sisältyy kumpaan. Katkelman tajunnanvirranomaisuus on niin vahva, että välillä kertojan esittämät kysymykset ja toteamukset on mahdollista tulkita myös henkilöhahmon ajatuksiksi itse tilanteessa. Esimerkiksi jo kertaalleen toistettu kohta ”Oh no. Surely I did not say that. Or not out loud.” voidaan tulkita joko kertoja-Gracen näkökulmaksi menneisiin tapahtumiin tai henkilöhahmo-Gracen kauhistuneiksi ajatuksiksi hänen juuri sanottuaan (tai ajateltuaan) ”I wished she was dead”. Teoreettisesta näkökulmasta katsottuna olisi mitä luultavimmin hankalaa (joskaan ei välttämättä mahdotonta) väittää, että henkilöhahmon fokalisaatio sisältäisi myös kertojan fokalisaation, mutta nähdäkseni edellä mainitun kaltainen sekoittuminen (sisällyttämisen sijaan) ei tuota ongelmia kaksoisfokalisaation ajatukselle sinänsä.

myös ajatusta teoksen rakenteen (ja laajemmin myös uudenlaisen historiankirjoituksen) spatiaalisuudesta.

Phelanin mukaan kaksoisfokalisaatiolla on useita merkittäviä seurauksia, joista yksi keskeisimmistä on kysymys kertojan itsensä tiedostavuudesta. Minäkerronnan kohdalla kaksoisfokalisaatio osoittaa kertojan olevan tietoinen menneen ja nykyisen minänsä välisestä etäisyydestä ja on näin myös merkki itsensä tiedostavuudesta. Lisäksi se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella kertojan itsensä tiedostavuuden 'astetta' ja laatua, sillä minäkertojan voidaan lähes aina väittää kontrolloivan kerrontaa itsensä tiedostavasti. (Phelan 2001, 60–61.) Phelan toteaa myös, että kertojan itsensä tiedostavuuden asteen määrittäminen vaikuttaa merkittävästi lukijan käsitykseen kertojan ja implisiittisen tekijän välisestä suhteesta (ibid., 61). Phelan käyttää myös tässä yhteydessä esimerkkinä Vladimir Nabokovin *Lolita*a (vrt. Johdanto) ja esittää, että Humbertin itsensä tiedostavuuden asteen ja katumuksen vilpittömyyden määrittelemisen vaikuttaa käsityksemme siitä, missä määrin Nabokov jakaa henkilöihahmon näkökulman. Esimerkiksi jos Humbertin tulkitaan olevan katumuksestaan huolimatta pitkälti sokea sille, miten hän edelleen suhtautuu Lolitaan objektina, on lukijan määriteltävä myös, missä määrin Nabokov tiedostaa tai jakaa Humbertin sokeuden (ibid., 62; ks. myös Phelan 2005, 120–122). Phelanin käyttämä esimerkki on *Alias Gracen* analyysin kannalta erityisen havainnollinen siksi, että teosten väliltä voidaan niiden erilaisuudesta huolimatta löytää myös mielenkiintoisia yhtäläisyyksiä. Sekä *Lolitassa* että *Alias Gracessa* lukija kohtaa menneisyyden tapahtumia subjektiivisesta näkökulmasta kertaavan minäkertojan. Molemmissa teoksissa on myös ratkaisevalla tavalla kysymys kertoja-henkilöihahmon syyllisyyden määrittelemisestä. Kuten *Lolitassa* myös *Alias Gracessa* keskeistä ei niinkään ole se, mitä kertoja-henkilöihahmo varsinaisesti teki tai ei tehnyt, vaan pikemminkin se, missä määrin hän itse pitää itseään syyllisenä, ja missä määrin – kuten Phelan toteaa – implisiittinen tekijä pitää häntä syyllisenä. Ajatus kertoja-henkilöihahmon ja implisiittisen tekijän välisestä suhteesta tuo oman lisänsä kysymykseen edellä lainatun katkelman moniäänisyydestä. Kenties kysymyksissä voidaan kertoja-Gracen ja henkilöihahmo-Gracen äänten lisäksi kuulla myös implisiittisen tekijän ääni hänen pyrkiessään hahmottelemaan tapahtumien mahdollista kulkua: ”It might have happened”.

Tarkasteltaessa kysymystä kertojan itsensä tiedostavuudesta on implisiittisen tekijän ja kertojan välistä suhdetta merkittävämpää kuitenkin Phelanin toteamus siitä, että kertoja, joka on tietoinen menneen ja nykyisen minänsä välisestä etäisyydestä, on mitä todennäköisimmin myös tietoinen itsestään konstruoimassa tarinaa menneisyyden ja nykyhetken välillä (ibid., 61). Phelan käyttää edelleen esimerkkinä *Lolita*a lisätessään, että kertojan diskurssi on aivan yhtä keskeinen osa tarinaa kuin kerrotut tapahtumatkin ja että tämänkaltainen tarinan ja kerronnan päällekkäisyys

monimutkaistaa kysymystä kertojan itsensä tiedostavuudesta (ibid., 63). Ajatus kerronnasta osana tarinaa ja kysymys itsensä tiedostavuuden roolista rinnastuvat mielenkiintoisella tavalla Wesselingin näkemykseen itsereflektiivisyydestä modernistisissa historiallisissa romaaneissa. Wesseling lähtee liikkeelle historian tutkimuksessa hyvin yleisestä käsityksestä, jonka mukaan historian käsite viittaa kahteen eri todellisuuden tasoon eli varsinaisiin menneisyyden tapahtumiin ja kerrontaan kyseisistä tapahtumista. Ideaalitulanteessa jälkimmäisen olisi tarkoitus heijastaa edellistä. Itsereflektiivisyys puolestaan on joukko keinoja, jotka rikkovat näennäisen suoran suhteen edellä mainittujen tasojen välillä ja siten korostavat historian kirjoituksen autonomisuutta suhteessa menneisyyden tapahtumiin. (Wesseling 1991, 82–83.) Wesseling jatkaa huomauttamalla, että modernistiset kirjailijat kuten Faulkner ja Woolf korostavat itsereflektiivisyyttä ja 'metahistoriallisia' kysymyksiä siinä määrin, että heidän teoksensa eivät kerro vain menneisyyden tapahtumista vaan myös pyrkimyksestä tavoittaa kyseiset tapahtumat (ibid., 83). Phelanin ja Wesselingin esittämien näkemysten voidaan nähdä yhdistyvän *Alias Gracen* kerronnassa. Pyrkimys tavoittaa menneisyyden tapahtumat on yksi teoksen merkittävimmistä teemoista ja Gracen minäkerronta puolestaan on yksi menneisyyden etsinnän keskeisimmistä keinoista. Grace ei ainoastaan kerro menneisyyden tapahtumista, vaan hänen kerrontansa on itsensä tiedostavaa pyrkimystä löytää pääsy kyseisiin tapahtumiin ja siten yhtä keskeinen osa tarinaa kuin kerrotut tapahtumatkin.

Wesseling rajoittaa itsereflektiivisyyden historiallisessa fiktiossa koskemaan 'historioitsijatyyppeiden' henkilöahmojen menneisyyden etsintää koskevia eksplisiittisiä kommentteja ja tietynlaista moniäänisyyttä, joka paljastaa kaikkien tulkintojen subjektiivisuuden (ibid., 83). Edellä mainitun kaltaisen moniäänisyyden lisäksi *Alias Gracessa* on helppo nähdä myös Wesselingin hahmottelema menneisyyttä etsivä henkilöahmo paitsi Gracessa itsessään myös Simon Jordanissa, joka yrittää kuumeisesti saada selville totuuden Gracen elämän tapahtumista, hänen identiteetistään ja syyllisyydestään. Sekä Grace että Simon kommentoivat eksplisiittisesti pyrkimyksiään hahmottaa Gracen menneisyyttä. Siinä missä Grace reflektoi menneisyyden tapahtumista kertomisen ongelmia, ajaa Simon itsensä epätoivon partaalle jahdatessaan totuutta yhä kauemmas pakenevista tapahtumista:

[Grace] When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion (...) It's only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else. (*Alias Grace*, 345–346)

[Simon Jordan] He wonders if she's been studying from the same text he himself has been using, the better to convince him. The difficulty is that he wants to be convinced. He wants her to be Amina. He wants her to be vindicated. (...) She's told him a great deal; but she's told him only what she's chosen to tell. What he wants is what she refuses to tell; what she chooses perhaps not even to know. (*Alias Grace*, 374)

Modernistisen historiallisen romaanin piirteiden löytyminen *Alias Gracesta* tukee havainnollisesti sekä Wesselingin että Hutcheonin esittämiä näkemyksiä siitä, miten postmodernistinen fiktio käsittelee ontologisten kysymysten lisäksi myös epistemologisia kysymyksiä ja miten *Alias Gracen* kaltaiset teokset tasapainoilevat modernististen ja postmodernististen keinojen välillä.

Wesseling toteaa, että postmodernistiset historialliset romaanit paitsi jatkavat modernistisia kokeiluja myös esittelevät uudenlaisen itsereflektiivisyyden muodon, joka reflektoi pikemminkin historian tekoprosessia (*making of history*) kuin itse kirjoittamista.⁵⁹ Tämänkaltaista itsereflektiivisyyttä hyödyntävät teokset suhtautuvat historian tekoprosessiin samoin kuin tarinan kirjoittamiseen ja esittävät, että historian tekemisessä on kyse pyrkimyksestä pakottaa juoneton todellisuus juonen muotoon. (Ibid., 119.) Wesseling viittaa myös Theodor Lessingin ajatukseen siitä, että historiankirjoitus tyydyttää ennen kaikkea identiteetin tarpeemme ja että historialliset kertomukset heijastavat aina historioitsijan oman kuvan menneisyyden tapahtumiin (ibid., 120–121). *Alias Gracessa* tämänkaltaisen postmodernistinen itsereflektiivisyys näkyy parhaiten Gracea ympäröivissä henkilöahmoissa ja ulkopuolisessa kolmannen persoonan kerronnassa, joka kuvaa erityisesti Simon Jordanin yhä epätoivoisemmaksi muuttuvaa pyrkimystä nähdä tietynlaisia merkityksiä ja syy-seuraus -suhteita Gracen elämässä ja menneisyyden tapahtumissa. Simon pyrkii pakottamaan menneisyyden (ja nykyhetken) tapahtumat sopimaan juoneen, joka kertoo lopulta eniten hänestä itsestään.⁶⁰ Kaikkien Gracea ympäröivien henkilöahmojen tulkinnat tapahtumista kuvaavat paremmin kyseisiä hahmoja ja heidän näkemyksiään kuin Gracea tai hänen identiteettiään – oli kyseessä sitten Simon psykoanalyttisine tavoitteineen, pastori Verringer, jolle Grace on pelastuksen tarpeessa oleva viaton uhri, tai vaikkapa vankilan kuvernöörin tytär, joka näkee Gracen ennen kaikkea romanttisena hahmona. Kysymys historiankirjoituksesta historioitsijan hahmon heijastajana voidaan yhtälailla havaita myös lainatuissa historiallisissa lähteissä. Esimerkiksi Susanna Moodien lennokkaissa kuvauksissa *Gracesta* mielisairaalassa on helppo nähdä kertojan melodraamaan ja tietäntyyppiseen romantiikkaan mieltynyt hahmo.

Wesseling esittää myös, että yksi keskeisimmistä keinoista, joilla postmodernistiset romaanit korostavat kaikkien lähteiden ja tulkintojen subjektiivisuutta, on kollaasi. Koska teokset koostuvat ristiriitaisista, rinnakkaisista, autenttisista ja pseudodokumenteista sekä fiktiivisestä ja ei-fiktiivisestä materiaalista, on eheän kuvan muodostaminen tapahtumista lähes mahdotonta, ja näin ollen lukijan huomio kiinnittyy itse tapahtumien sijaan kysymykseen niiden rekonstruoinnista. (Ibid., 123–125.) *Alias Gracessa* kollaasitekniikka on esillä tavalla tai toisella niin teoksen

⁵⁹ Myös Hutcheon esittää hyvin samankaltaisen näkemyksen todetessaan, että postmodernistinen fiktio kyseenalaistaa sekä historian ja todellisuuden että todellisuuden ja kielen väliset suhteet (Hutcheon 1988b, 15).

⁶⁰ Eräs hyvä esimerkki edellisestä on jo aiemmin mainittu Gracen asianajajan ja Simonin tulkinta siitä, että Grace on rakastunut Simoniin.

rakenteen ja kerronnan kuin tarinan ja tematiikankin tasoilla. Teoksen rakentuminen palapelinomaisesti useista erilaisista teksteistä sekä kerronnan vaihtelut Gracen minäkerronnan ja Gracea ympäröivien henkilöiden eri näkökulmia sisältävän kolmannen persoonan kerronnan välillä ovat selkeä esimerkki kollaasitekniikasta. Kollaasinomaisuus näkyy kuitenkin myös tarinan ja tematiikan tasolla paitsi yhden koherentin ja lineaarisen tarinan puutteena erityisesti kysymyksenä Gracen identiteetistä, joka myös henkilöihahmon itsensä näkökulmasta tuntuu muodostuvan useista eri palasista. Kysymystä *Alias Gracesta* kollaasina havainnollistaa kuitenkin parhaiten teokselle keskeinen tilkkutäkki-tematiikka, joka voidaan havaita niin rakenteessa kuin tarinassa ja kerronnassakin. Kaikki teoksen viisitoista lukua on nimetty erilaisten tilkkutäkkimallien mukaan ikään kuin heijastamaan sitä, miten kaikki tarinat koostuvat mitä erilaisimmista palasista ja miten tarinan kertojalla, kuten tilkkutäkin ompelijallakin, on valta valita palaset ja liittää ne toisiinsa oman mielensä mukaan.⁶¹ Tilkkutäkit vilahtelevat toistuvasti myös Gracen kertomissa tarinoissa ja liittyvät lisäksi läheisesti tarinoiden varsinaiseen kerrontaan Gracen ommellessa tilkkutäkkejä samalla, kun hän kertoo elämäntarinaansa Simon Jordanille. Samoin kuin kertomiaan tarinoita Grace tekee tilkkutäkkejä aina jollekin muulle kuin itselleen. Vasta viimeisessä luvussa pääsee Grace vankilasta vapauduttuaan tekemään tilkkutäkkiä itseään varten:

While I am sitting on the verandah in the afternoons, I sew away at the quilt I am making. Although I've made many quilts in my day, this is the first one I have ever done for myself. It is a Tree of Paradise; but I am changing the pattern a little to suit my own ideas. (*Alias Grace*, 533)

Howells toteaa, että monet tutkijat pitävät tilkkutäkki-tematiikkaa yhtenä teoksen keskeisimmistä piirteistä ja näkevät sen liittyvän olennaisesti kysymykseen naiseudesta ja omaelämäkerrallisuudesta. Gracen tarinankerronta ja tilkkutäkkien ompelu rinnastuvat toisiinsa toimintoina, jotka molemmat pyrkivät muodostamaan esteettisiä kokonaisuuksia. (Howells 2000, 152.) Michael puolestaan toteaa, että valitsemalla tilkkutäkkien ompelun vaihtoehtoisen ja spatiaalisen menneisyyden rekonstruktion metaforaksi, teos osallistuu sekä historiankirjoituksen käsitteen että perinteisesti naiseen liitetyn ja vakavasti otettavan historian ja taiteen ulkopuolelle suljetun taiteenmuodon uudelleenarviointiin (Michael 2001, 426).⁶² Michaelin mukaan tilkkutäkkien ompelua on myös sen kulttuurisista ja sosiaalisista ulottuvuuksista huolimatta pidetty perinteisesti kotityönä, mikä puolestaan on johtanut kyseisen taiteenmuodon marginalisoitumiseen sekä julkisessa että esteettisessä mielessä. Michael esittää tämänkaltaisen ajattelutavan olevan

⁶¹ Lukujen nimien alapuolelle on myös painettu yksinkertaistettu ja tyylitelty versio kyseisestä tilkkutäkkimallista, joten yhteyden havaitseminen ei ole hankalaa asiaan perehtymättömällekin lukijalle.

⁶² Michael liittää tilkkutäkki-tematiikan keskeisellä tavalla teoksen pyrkimykseen tarjota vaihtoehto perinteiselle lineaariselle historiankirjoitukselle (vrt. s. 3–4) ja toteaa, että teoksen tilkkutäkkiä mukaileva muoto antaa sille samalla mahdollisuuden toimia ei vain dekonstruktioivisesti vaan myös rekonstruktioivisesti (Michael 2001, 426 ja 428).

edelleen hyvin yleinen huolimatta siitä, että useat tutkijat ovat osoittaneet tilkkutäkkien ompelun olleen erityisesti 1800-luvun Amerikassa yksi keskeisimmistä naisten luovuuden ja taiteellisuuden ilmaisuista ja että tilkkutäkkien voidaan nähdä toimivan myös 'teksteinä', sillä naiset ompelivat niihin usein elämäntarinoitaan (ibid., 426–427). Ajatus tilkkutäkkeistä teksteinä on mielenkiintoinen erityisesti siksi, että tällöin tilkkutäkki-metaforalla voidaan nähdä olevan aivan oma intertekstuaalinen kenttensä, joka yhdistää *Alias Gracen* ei niinkään tilkkutäkkien kulttuuri- tai sosiaalishistoriaan, vaan pikemminkin toisiin teksteihin, joissa tilkkutäkkien tekeminen (tai ompelu ja kutominen yleensä) rinnastetaan omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen. Esimerkkiä tämänkaltaisesta intertekstistä ei tarvitse lähteä hakemaan kaukaa, sillä Atwood lainaa teoksessa kahteen otteeseen (joskaan ei suoranaisesti aiheeseen liittyen) Emily Dickinsonia, jonka tuotannossa ompeleminen ja kirjoittaminen rinnastuvat toistuvasti toisiinsa.⁶³

Tilkkutäkki-tematiikan liittäminen kysymykseen naisten itseilmaisusta ja omaelämäkerrallisuudesta vaikuttaa pätevältä tulkinnalta myös teoksen kokonaisuuden ja aihepiirin kannalta. Michaelin näkemykseen tilkkutäkki-tematiikasta *Alias Gracen* spatiaalisen muodon heijastajana on helppo liittää vastakkainasettelu patriarkaalisen/lineaarisen historiankirjoituksen ja feminiinisen/spatiaalisen omaelämäkerrallisuuden välillä. *Alias Grace* pyrkii antamaan äänen naiselle, jonka tarinan virallinen historiankirjoitus on unohtanut tai minkä puitteisiin hänen oma näkökulmansa tapahtumiin ei ole mahtunut.⁶⁴ Käsitellessään historiankirjoituksen valikoivuutta Wesseling esittää yhden valikoivuuden syistä olevan poliittinen: historiankirjoitus on yleensä voittajien historiaa, kun taas hävinneet ja kärsineet katoavat yleensä nopeasti historiallisesti muistista (Wesseling 1991, 126). Sanomattakin lienee selvää, että kyseiset hävinneet ja kärsineet ovat usein olleet naisia. Gracen tapauksessa on kuitenkin otettava huomioon, että Grace on paitsi nainen myös (ainakin julkisen mielipiteen mukaan) rikollinen, toisin sanoen siis kaksinkertaisesti marginaalinen. Virallinen historiankirjoitus tai kaunokirjallisuus saattavat vielä antaa äänen poikkeuksellisen vaikuttavalle miespuoliselle rikolliselle⁶⁵, mutta naisrikollisten kohdalla

⁶³ Ajatus ompelusta tai kutomisesta erityisesti naisten itseilmaisun välineenä ei luonnollisestikaan ole uusi. Yksi vanhimpia ja tunnetuimpia kaunokirjallisia esimerkkejä lienee *Odyseian* Penelope, joka kutoo kangasta pitääkseen loitolla kosijansa ja pysyäkseen uskollisena Odysseukselle. Tuorempi esimerkki ihmiselämän ja itseilmaisun rinnastamisesta kutomiseen löytyy muun muassa William Faulknerin romaanista *Absalom, Absalom!* (1936), jossa Judith Sutpen kuvailee ihmiselämän merkityksettömyyttä seuraavasti: "(...) you are born at the same time with a lot of other people, all mixed up with them (...) like five or six people all trying to make a rug on the same loom only each one wants to weave his own pattern into the rug; and it cant matter, you know that, or the Ones that set up the loom would have arranged things a little better (...)" (*Absalom, Absalom!*, 105). Tekstien, tekstiilien ja naisten itseilmaisun välisistä suhteista ks. Kathryn Sullivan Kruger: *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Kruger ehdottaa muun muassa, että puhuttaessa kirjallisuudesta ja sen historiasta mukaan olisi luettava myös ikivanha tapa tuottaa tekstejä tekstiilien muodossa (Kruger 2001, 12).

⁶⁴ Hutcheon toteaa historiografisen metafiktion kyseenalaistavan virallisen historian kirjoituksen usein juuri kertomalla uudelleen historiallisia tapahtumia vähemmistön – kuten esimerkiksi naisten – näkökulmasta (Hutcheon 1988b, 95).

⁶⁵ William Shakespearen *Macbeth* (1605–1608) lienee tästä yksi kuuluisimpia kaunokirjallisia esimerkkejä.

vaihtoehdot tuntuvat useimmiten olevan joko pahuuden ruumiillistumaksi leimaaminen tai vaikeneminen – Gracen tapauksessa ensin toinen sitten toinen. Grace osoittaaakin minäkerronnassaan olevansa hyvin tietoinen myös marginaalisesta asemastaan naisrikollisena, mutta päätyy kuvaavasti toteamaan olevansa mieluummin murhaajatar kuin murhaaja:

Sometimes at night I whisper it over to myself: *Murderess, Murderess*. It rustles, like a taffeta skirt across the floor. *Murderer* is merely brutal. It's like a hammer, or a lump of metal. I would rather be a murderess than a murderer, if those are the only choices. (*Alias Grace*, 25)

Naisten itseilmaisu ja omaelämäkerrallisuus eivät kuitenkaan ole ainoa mahdollinen tulkinta *Alias Gracea* kattavalle tilkkutäkki-tematiikalle. Kuten jo edellä on todettu, voidaan tilkkutäkki-metaforan nähdä heijastavan myös laajemmin teoksen kollaasinomaista rakennetta ja kysymystä tarinan kertojan vallasta yhdistellä irrallisia palasia toisiinsa ja muodostaa niistä erilaisia merkityksiä. Samoin lukujen niminä toimivien tilkkutäkkimallien voidaan tulkita symboloivan kussakin luvussa käsiteltyjä tapahtumia tai aiheita: ”The Letter X” -niminen luku sisältää ainoastaan kirjeitä; luvussa nimeltä ”Pandora’s Box” Grace hypnotisoidaan, jotta tapahtumien todellinen kulku voitaisiin saada selville; luku, jossa keskitytään erityisesti Simon Jordaniin ja hänen kiinnostukseensa Gracea kohtaan, on nimeltään ”Young Man’s Fancy”; ja niin edelleen.⁶⁶ Atwood käyttää hyvin samantyyppistä tekniikkaa myös teoksessa *Cat’s Eye* (1988), jossa päähenkilön maalausten mukaan nimetyt luvut toimivat myös käsiteltyjen tapahtumien ja henkilöahmon elämän metaforina (ks. Howells 2000, 146). Toisaalta joidenkin tilkkutäkkimallien nimien voidaan tulkita toimivan myös laajempina viittauksina mytologisiin interteksteihin, kuten Sharon R. Wilson ehdottaa. Lukijan tehtäväksi jää ommella toisiinsa kiinni Solomon’s Temple, Pandora’s Box ja Tree of Paradise -nimisten tilkkutäkkimallien ja tekstin tapahtumien väliset merkitykset. (Wilson 2000, 225.) Wilson tuo mielenkiintoisen lisän tilkkutäkki-tematiikan tulkintaan myös kiinnittämällä huomiota englanninkielen sanojen *quilt* ja *guilt* samankaltaisuuteen: ”Whether *quilt* spells *guilt* is left entirely to the reader” (ibid., 225).⁶⁷ Lukijan on yhdisteltävä toisiinsa irrallisia palasia siinä missä tekijän, kertojen ja henkilöahmojenkin, ja tehtävä lopulta omat johtopäätöksensä niiden merkityksestä.

⁶⁶ Michael tosin huomauttaa osuvasti, että näennäisen helposti syntyvät yhteydet erilaisten ja irrallisten palasten välillä voivat myös johtaa harhaan ja että teos pyrkii ennen kaikkea kyseenalaistamaan lineaariset syy-seuraus -suhteet ja teleologiset selitysmallit. Michael viittaa muun muassa kohtaan, jossa Grace luvussa nimeltään ”Lady of the Lake” pohtii Walter Scottin samannimisen runon, ”Lady of the Lake” -nimisen höyrylaivan (jolla Grace pakeni McDermottin kanssa Yhdysvaltoihin) ja samannimisen tilkkutäkkimallin välisiä yhteyksiä ja toteaa, että kaikelle on mahdollista löytää selitys, kunhan asioita miettii tarpeeksi kauan. (Michael 2001, 430.)

⁶⁷ Wilsonin huomautus luo jälleen – erikoista kyllä – myös miellelyhtymän *Alias Gracen* ja *Lolitan* välille, joista jälkimmäisessä Clare Quilty nimen ja *guilty*-sanan samankaltaisuus muodostaa omat tulkintamahdollisuutensa. Teos leikittelee sanojen samankaltaisuudella useampaankin otteeseen, mutta yksi kuvaavimmista esimerkeistä on Humbertin toteamus hänen tapettuaan Quilty: ”I was all covered with Quilty” (*Lolita*, 298).

Valveilla ja unessa

Wilsonin tarkastelemat Atwoodin tuotannon mytologiset intertekstit ovat erinomainen esimerkki temaattisesta intertekstuaalisuudesta, joka postmodernistisessä fiktiossa voi joko alleviivata tekstin 'sanomaa' tai toimia lainatun auktoriteetin illuusion ironisena kyseenalaistajana. Wilson toteaa, että Atwood yhdistelee tuotannossaan erilaisia mytologioita ja muita kulttuurimme suuria kertomuksia nykykulttuurimme ja erityisesti median tarjoamiin tarinoihin paitsi tuottaakseen moniäänisyyttä ja myyttistä resonanssia myös parodioidakseen ja kyseenalaistaakseen postmodernistiseen tyyliin kerronnallisen auktoriteetin mahdollisuuden (Wilson 2000, 215). Myös Müller kiinnittää huomiota siihen, miten Atwood hyödyntää teoksissaan myyttistä materiaalia, mutta toteaa samalla, että ainoat kirjailijan allekirjoittamat myytit ovat vapaus, luovuus ja ihmiselämän rajaton monimuotoisuus (Müller 2000, 249). Kuten Wilson esittää, voidaan myös *Alias Gracesta* löytää useita mytologisia intertekstejä. Teos viittaa erilaisiin myytteihin aina antiikin Kreikan tarustosta Vanhan testamentin kertomuksiin (Wilson 2000, 221 ja 225). Puhuttaessa temaattisesta intertekstuaalisuudesta *Alias Gracen* kohdalla mytologioita huomattavasti keskeisemmäksi intertekstiksi nousee kuitenkin viktoriaanisen aikakauden yhteiskunta ja kulttuuri.⁶⁸ Klaus Brax toteaa, että viktoriaanisen aikakauden uudelleenkirjoittaminen on tyypillinen piirre myös muille kuin brittiläisille postmodernistisille romaaneille ja mainitsee muun muassa *Alias Gracen* esimerkkinä edellisestä (Brax 2003, 175).

Braxin mukaan John Fowlesin romaania *The French Lieutenant's Woman*⁶⁹ (1969) pidetään yleisesti ensimmäisenä postmodernistisena romaanina, joka pyrkii kokonaisvaltaisesti kuvaamaan viktoriaanista aikakautta, ja teos on siten myös ensimmäinen esimerkki 'uusviktoriaanisesta romaanista' (*neo-Victorian novel*). Käsite uusviktoriaaninen romaani tulee alun perin Dana Shilleriltä ja se viittaa yksinomaan viktoriaanista aikakautta kuvaaviin postmodernistisiin historiallisiin romaaneihin. (Ibid., 175.) Braxin luenta *FLW*:stä uusviktoriaanisena romaanina avaa hedelmällisiä näkökulmia myös viktoriaanisen aikakauden tarkasteluun *Alias Gracen* temaattisena intertekstinä. *Alias Gracen* ja *FLW*:n rinnastaminen on mielenkiintoista myös siksi, että Hutcheon mainitsee jälkimmäisen toistuvasti esimerkkinä historiografisesta metafiktiosta (ks. esim. Hutcheon 1988b, 20, 45 ja 59). Vaikka Brax myös yhtyy Hutcheonin näkemyksiin *FLW*:stä postmodernistisena metafiktiona, kiinnittää hän samalla huomiota Hutcheonin näkökulman

⁶⁸ On tietysti huomattava, että kysymys ei sinällään ole intertekstistä, mutta – kuten seuraavassa pyrin osoittamaan – viktoriaanisen ajan yhteiskunnalla ja kulttuurilla on *Alias Gracessa* varsin samanlainen tehtävä kuin se, jonka Hutcheon hahmottelee postmodernististen tekstien varsinaisille interteksteille, ja kuten Hutcheon toteaa: "We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*" (Hutcheon 1988b, 16).

⁶⁹ Käytän jatkossa teoksesta käytännöllisyyden nimissä lyhennettä *FLW*.

haastaneisiin tutkijoihin ja toteaa, että metafiktiiviset tai itsereflektiiviset piirteet eivät yksinään riitä kattavasti kuvaamaan Fowlesin romaanin suhdetta historiaan (Brax 2003, 21–22). Braxin kommentti havainnollistaakin hyvin myös sitä, miten hankalaa *Alias Gracen* kaltaisia monimuotoisia teoksia on määritellä yhden keskeisen piirteen tai termin (kuten historiografinen metafiktio) kautta.⁷⁰

Brax toteaa *FLW*:n uudelleenkirjoittavan monia viktoriaaniselle fiktiolle tyypillisiä motiiveja, joita ovat muun muassa kotiopettajattaren, orvon, fiktiota lukevan nuoren naisen, naamioitumisen ja langenneen naisen motiivit (ibid., 176). Myös *Alias Gracen* voidaan nähdä osallistuvan erityisesti kolmen viimeisimmän motiivin uudelleenkirjoittamiseen. Braxin mukaan *FLW* kirjoittaa uudelleen fiktiota lukevan nuoren naisen motiivia tarkastelemalla kaunokirjallisuuden vaikutusta teoksen sankarittareen ja fiktion suhdetta viktoriaanisen ajan todellisuuteen ja osoittamalla, miten romanttisen kirjallisuuden lukeminen on samanaikaisesti sekä keskeinen osa viktoriaanisen ajan naisten kulttuuria että ristiriidassa heitä ympäröivän yhteiskunnan ja todellisuuden kanssa (ibid., 178–180). *Alias Gracessa* nuoren fiktiota lukevan naisen motiivi nousee esiin erityisesti vankilan kuvernöörin ja johtajan nuorten tyttöjen henkilöahmojen kautta. Grace osoittaa olevansa hyvin tietoinen siitä, millaisena romanttisena hahmona kyseiset nuoret naiset hänet näkevät ja mistä he ovat käsityksensä saaneet:

Miss Lydia tells me I am a romantic figure (...) Sometimes they pry and tease; they say, Grace, why don't you ever smile or laugh (...) But if I laughed out loud I might not be able to stop; and also it would spoil their romantic notion of me. Romantic people are not supposed to laugh, I know that much from looking at the pictures. (*Alias Grace*, 27)

And then she [Janet] began to cry, and when I asked her why she was doing that, she said it was because I was to have a happy ending, and it was just like a book; and I wondered what books she'd been reading. (*Alias Grace*, 517)⁷¹

Todellisuuden ja romanttisen kirjallisuuden luomien kuvien välinen yhteentörmäys havainnollistuu korostuneesti paitsi nuorten naisten kyvyttömyydessä kohdata Grace ja hänen tilanteensa yhteiskunnallisessa todellisuudessa muuten kuin romanttisen kirjallisuuden antamien mielikuvien kautta myös *Gracen* kyvyttömyydessä (tai haluttomuudessa) pyrkiä antamaan itsestään toisenlainen kuva. Grace tuntuu varsin tietoisesti antavan häntä ympäröivien ihmisten säilyttää tietynlaiset

⁷⁰ Tosin, kuten Brax toteaa, myös Hutcheon esittää postmodernistisen fiktion olevan paradoksaalista ja pystyvän samanaikaisesti sekä käsittelemään historiaa että kyseenalaistamaan historiankirjoituksen (Brax 2003, 22).

⁷¹ Vaikka emme voi tietää, mitä kirjoja Janet kenties on lukenut, on Sir Walter Scott yksi vastaus kysymykseen siitä, mitä viktoriaanisen aikakauden naiset lukivat. Nuoret naiset tuntuvat lukevan Scottia niin viktoriaanisen aikakauden fiktiossa kuin uusviktoriaanisissa romaaneissakin (ks. Brax 2003, 180). Myös Grace kertoo Thomas Kinnearin todenneen, että Scottin romaanit ovat verisiä juuri naislukijoiden takia, sillä mikään ei viihdytä naisia niin kuin mätänevät ruumiit (*Alias Grace*, 323). Scott on kiinnostava esimerkki myös siksi, että muun muassa Cohn viittaa useampaankin otteeseen scottilaiseen romaanitraditioon tarkastellessaan fiktion ja ei-fiktion välistä rajaa historiallisissa romaaneissa (ks. Cohn 1999/2006, 143 ja 178).

mielikuvansa, ja välillä lukijan on vaikea erottaa, suhtautuuko Grace kyseisiin mielikuviin ironisesti vai muodostavatko ne hänelle jonkinlaisen suojan ympäröivää yhteiskuntaa vastaan. Kenties molempia:

That is it, I thought. I have been rescued, and now I must act like someone who has been rescued. And so I tried. It was very strange to realize that I would not be a celebrated murderess any more, but seen perhaps as an innocent woman wrongly accused (...) an object of pity rather than of horror and fear. It took me some days to get used to the idea (...) (*Alias Grace*, 513)

Brax toteaa, että *FLW*:ssä fiktion lukemisen motiivi liittyy myös naamioitumisen motiiviin (*disguise motif*), joka viittaa nimenomaan keinotekoisien identiteetin rakentamiseen. Sarah Woodruff on itse valinnut fiktiivisen identiteettinsä ranskalaisen luutnantin naisena huolimatta siitä, että se pilaa hänen maineensa. (Brax 2003, 183.) Sarahin ja Gracen välillä voidaan nähdä selkeä yhtäläisyys huolimatta siitä, että Gracella on yhden identiteetin sijaan monia ja että niiden fiktiivisyys tai ei-fiktiivisyys jää lopulta arvoitukseksi. Jo *Alias Gracen* nimi viittaa suoraan naamioitumiseen ja kysymykseen keinotekoisesta identiteetistä (tai identiteeteistä) eikä Grace – kuten ei Sarahkaan – yritä aktiivisesti muuttaa julkista identiteettiään, vaan pikemminkin pitää sitä yllä. Samoin kuin *FLW* myös *Alias Grace* pyrkii osoittamaan, ettei ole olemassa yhtä todellista identiteettiä, vaan että ihmiset ovat suhteellisen vapaita rakentamaan itse omat identiteettinsä (ks. *ibid.*, 184). Sarahin ja Gracen väliset yhtäläisyydet tulevat kuitenkin vielä selvemmin esiin langenneen naisen motiivin kautta. Grace on Sarahin tavoin häntä ympäröivien ihmisten silmissä langennut nainen ja Gracen oletettu (vaikka ei koskaan todistettu) suhde McDermottiin ja kenties myös Thomas Kinneariin tekee hänestä lopulta myös murhaajattaren.⁷² Braxin mukaan *FLW* paljastaa langenneen naisen motiivin avulla paitsi viktoriaanisen ajan yhteiskunnan ennakkoluuloisuuden myös viktoriaanisen herrasmiehen ja (harrastelija) tiedemiehen moraalisesti sekavan suhtautumisen Sarahin kaltaisiin naisiin (*ibid.*, 190). Langenneen naisen motiivi rinnastaakin Sarahin ja Gracen lisäksi toisiinsa myös Charles Smithsonin ja Simon Jordanin ongelmallisen suhtautumisen kyseisiin naisiin.⁷³

⁷² Kysymys naisesta murhan tekijänä liittyy *Alias Gracen* mielenkiintoiselle tavalla myös Thomas Hardyn romaaniin *Tess of the d'Urbervilles* (1891), jota Brax lukee *FLW*:n intertekstinä (ks. Brax 2003, 188–193). Sekä Grace että Tess ovat ensin langenneita naisia ja sitten murhaajattaria, ikään kuin yhdestä synnistä olisi vain lyhyt matka toiseen. *Alias Grace* kuitenkin kirjoittaa uudelleen Tessin kaltaisten naisten tarinaa jättämällä avoimeksi kysymyksen siitä, onko Grace todella langennut nainen tai murhaajatar, ja tarjoamalla hänelle *Tess of the d'Urbervillesin* loppuratkaisuun verrattuna hyvin erilaisen kohtalon.

⁷³ Staels kiinnittää ohimennen huomiota Charles Smithsonin ja Simon Jordanin välisiin yhtäläisyyksiin todetessaan, että molemmat yrittävät taltuttaa todellisuuden tiedemiesmäisellä keräilyllä ja faktojen todistelulla ja että miehet näkevät Sarahissa ja Gracessa jungilaisittain oman animansa. Staels toteaa myös, että Charlesin ja Simonin tavassa tarkastella naisia on monia muitakin yhtäläisyyksiä, mutta ei vie ajatusta sen pidemmälle. (Staels 2000, 444 ja alaviite 15.)

Brax toteaa Charlesin esittävän romanttista ritarihahmoa, joka yrittää pelastaa ahdinkoon joutuneen neidon, mutta osoittaa rakastumalla Sarahiin, etteivät hänen lähtökohtanaan ole ainoastaan emansipatoriset käsitykset langenneista naisista tai prostituoiduista (ibid., 186). Vaikka Simon lähestyykin Gracea alun alkaen vain analyttisestä ja uransa alussa olevan tiedemiehen näkökulmasta, voidaan Simonin ja Charlesin esittämissä rooleissa pian havaita yhtäläisyyksiä. Grace alkaa nopeasti kiehtoa Simonia muussakin kuin analyttisessä mielessä ja huomattessaan vaipuvansa kuvitelmiin, joissa hän hyväntahtoisena sankarina pelastaa Gracen mielisairauden syövereistä, joutuu Simon toistuvasti muistuttamaan itseään pysymään tarkkailijan asemassa. Simonin romanttista kuvastoa tihkuvat päiväunet osoittavat myös hänen Charlesin tavoin luovan itselleen roolia ritarina, joka lopulta pelastaa neidon:

The morning light fell slantingly in through the small window high up on the wall, illuminating the corner where she stood. It was an image almost mediaeval in its plain lines, its angular clarity: a nun in a cloister, a maiden in a towered dungeon, awaiting the next days burning at the stake, or else the last minute champion come to rescue her. (...) Remembering the scene, Simon winces. I was indulging myself, he thinks. Imagination and fancy. I must stick to observation (...) I must resist melodrama and overheated brain. (*Alias Grace*, 68–69)

Simon ei kuitenkaan onnistu – kuten ei Charleskaan – pysymään objektiivisen tarkkailijan roolissa. Henkilöhahmoja yhdistävät paitsi samankaltaiset toiveet ja kuvitelmat myös se, miten kuvitelmien epärealistisuus ja miesten vähitellen pakkomielteeksi muuttuva suhde kyseisiin naisiin lopulta lähes tuhoavat heidät.⁷⁴ Nähdäkseni voitaisiinkin väittää, että *Alias Grace* ja *FLW* eivät ainoastaan paljasta Simonin ja Charlesin kaltaisten viktoriaanisen aikakauden miesten moraalisesti ja eettisesti häilyviä käsityksiä naisista, vaan uudelleenkirjoittavat myös miesten tekojen ja käsitysten seurauksia. Viktoriaanisen ajan todellisuudessa henkilöhahmojen välisestä kanssakäymisestä olisivat kärsineet mitä luultavimmin Grace ja Sarah, mutta kyseisissä teoksissa naiset pystyvät saavuttamaan suhteellisen vapauden (vrt. Brax 2003, 192) Simonin ja Charlesin menettäessä jolleivät mielenterveyttään niin ainakin mielenrauhansa ja tietyssä määrin myös yhteiskunnallisen asemansa ja julkisen kuvansa.

Langenneen naisen motiivi on luonnollisesti sidoksissa myös laajemmin kysymykseen siitä, millaisia käsityksiä viktoriaanisen ajan yhteiskunnassa pidettiin yllä seksistä, vallasta ja naisen erilaisista rooleista.⁷⁵ On mielenkiintoista, että lehdistöllä tuntuu jo 1800-luvulla olleen suuri

⁷⁴ Simon pakenee lopulta paitsi henkilökohtaisten ongelmiansa myös Gracen luota ja päätyy sotaan, jossa hän – ikään kuin ironiseksi vastapainoksi Gracelle – menettää lähes kokonaan muistinsa. Charlesinkaan vaihtoehtoisia kohtaloita voidaan tuskin kuvailla onnellisiksi, vaikka osa *FLW*:n juonikuvioista antaakin Charlesille enemmän toivoa kuin toiset.

⁷⁵ Brax analysoi yksityiskohtaisesti *FLW*:n ja viktoriaanisen ajan seksuaalisuuden välisiä yhteyksiä Foucaultin teorioiden avulla ja mainitsee samassa yhteydessä myös *Alias Gracen* sisältävän kuvauksia viktoriaanisen ajan kieroutuneesta seksuaalisuudesta (Brax 2003, 193–204). Tämän analyysin kannalta kysymys ei kuitenkaan tunnu kovin

merkitys yleisten käsitysten ja mielipiteiden muokkaajana. Vaikka massamedian aikakausi oli vielä kaukana, on viktoriaanisen ajan lehdistön sensaatiohakuissa uutisoinnissa jo nähtävissä samoja piirteitä, joihin nykyinen iltapäivälehdistö on lukijansa totuttanut. Merkittävää on myös se, miten lehdistö osallistui todellisuuden tapahtumia muokkaamalla myös niiden fikcionalisointiin ja tietynlaisten (jopa kaunokirjallisten) stereotyyppien luomiseen. Kuten *Alias Gracessa* lainatut aikalaislehdistön kuvaukset Gracesta ja kyseisistä tapahtumista havainnollisesti osoittavat, fiktion ja ei-fiktion välinen raja alkaa hämärtyä jo uutisoinnin tasolla puhumattakaan esimerkiksi Susanna Moodien tuottamista teksteistä. Grace kommentoi lehdistön roolia myös minäkerronnassaan esimerkiksi vertaillenään hänestä kirjoitettuja kuvauksia ja todetessaan lehdistön haluavan aina uskoa pahinta, sillä ”even upstanding and respectable people dearly love to read ill of others” (*Alias Grace*, 412).

Lehdistön merkitys tapahtumien kuvaajana ei kuitenkaan rajoitu vain kysymyksiin fikcionalisoinnista ja sensaatiohakuisuudesta, vaan liittyy läheisesti myös kysymykseen vallasta ja naisille luoduista rooleista. Tarkastellessaan lehdistön roolia *Alias Gracessa* Michael viittaa Judith Leavittin esittämään näkemykseen siitä, miten 1800-luvun ja myös seuraavan vuosisadan vaihteen uutisoinnille oli tyypillistä voimakas tyylittely tietynlaisen efektin saavuttamiseksi ja miten aikalaislehdistö pyrki epäinhimillistämään ja demonisoimaan erityisesti yhteiskunnan normeista poikkeavia naisia (Michael 2001, 436). Pyrkimys luoda kuva Gracen kaltaisista naisista paholaisina tai ainakin paholaisen riivaamina tuntuu selvästi palvelleen viktoriaanisen aikakauden yhteiskunnallisen ja sosiaalisen järjestyksen ylläpitämistä ja toimii siksi myös vallan välineenä.⁷⁶ Paholainen on poikkeavuutta tai irrationaalisuutta selkeämpi vihollinen, jota vastaan taisteleminen on myös helpompi oikeuttaa. Howells toteaa osuvasti *Alias Gracen* kuvaavan myös viktoriaanisen ajan yhteiskunnan pelkoja siitä, millaisiin tekoihin naiset saattavat pystyä. Ovatko naiset pohjimmiltaan puhtaita ja viattomia vai paholaisia, ja kumpaa on Grace? (Howells 2000, 151.)

Kysymys siitä, onko Grace viaton uhri vai paholaisen riivaama mielipuolet, nostaa esiin viktoriaanista aikakautta luonnehtivan vastakkainasettelun rationaalisen ja irrationaalisen välillä. Staels toteaa kahtiajakojen kuten rationaalisuus/irrationaalisuus, tietoinen/tiedostamaton tai

keskeiseltä ja vaikka *Alias Grace* käsittelee myös viktoriaanisen ajan seksuaalisuuteen liittyviä kysymyksiä, se ei tee sitä niinkään foucaultlaisen äänekkäästi (ks. *ibid.*, 195–196) vaan ennemminkin viittausten ja poissaolojen kautta. Kuten Atwood itse toteaa: ”the absence from conversation of a known quantity is a very strong presence, as the Victorians realized about sex” (Atwood, 2002, 159).

⁷⁶ Naisiin kohdistuvan vallankäytön tematiikka korostaa myös edelleen *Alias Gracen* luonnetta postmodernistisena tekstinä. Teoksen pyrkimys kyseenalaistaa olemassa olevien lähteiden Gracesta luoma kuva ja antaa Gracelle mahdollisuus osallistua oman identiteettinsä luomiseen havainnollistavat hyvin Wesselingin huomiota siitä, miten virallisen historiankirjoituksen kyseenalaistaminen postmodernistisissä teksteissä usein korostaa niitä tapoja, joilla erilaiset historiankirjoituksen versiot toimivat vallankäytön välineinä myös nykyhetkessä (Wesseling 1991, 118). Ajatus tuntuu sopivan myös Hutcheonin näkemykseen postmodernismin poliittisesta luonteesta ja kuten Hutcheon itse toteaa: ”Atwood is at ease with the political dimension of postmodernism, and always has been” (Hutcheon 1988a, 138).

itsekontrolli/intohimo olevan hyvin tyypillisiä myös viktoriaanisen ajan (kauno)kirjallisuudelle. Hän lainaa C. F. Kepplerin esittämää ajatusta siitä, että yleisesti ottaen kyseiset kahtiajaot merkitsivät vastakkainasettelua laillisen ja laittoman välillä (Stael 2000, 440). *Alias Grace* hyödyntää ja kirjoittaa uudelleen myös tätä viktoriaanisen aikakauden kulttuurin ja kirjallisuuden aspektia. Pyrkinessään saamaan vastauksen kysymykseen Gracen syyllisyydestä tai syyttömyydestä lähestyvät Gracea ympäröivät ihmiset häntä sekä rationaalisesta että irrationaalisesta näkökulmasta. Kuvernöörin vaimon ja hänen Gracesta kiinnostuneiden ystäviensä mieltymys spiritualismiin muodostaa irrationaalisesta vastapainon Simon Jordanin rationaaliselle psykologis-lääketieteelliselle lähestymistavalle. Pastori Verringer puolestaan toimii mielenkiintoisena välikätenä kahden erilaisen näkökulman välillä kutsuessaan toisaalta Simonin auttamaan totuuden selville saamisessa ja kannattaessaan toisaalta edellä mainittujen naisten tavoin spiritistisen istunnon järjestämistä ja Gracen hypnotisoimista. Rationaalinen ja irrationaalinen törmäävät ja lopulta sekoittuvat toisiinsa luvussa ”Pandora’s Box”, jossa Gracen nuoruudessaan tuntema kulkukauppias palaa Dr. Jerome DuPontin henkilöllisyyden turvin hypnotisoimaan Gracen. Hypnoosissa Grace muuttuu kauan sitten kuolleeksi ystäväkseen Mary Whitneyksi ja tunnustaa ilkkuen syyllistyneensä murhiin.⁷⁷ Psykoanalyysin ja psyykkisten sairauksien luokittelun ollessa vielä lastenkengissänsä päätyvät Simon ja spiritualisteja ainakin näennäisesti edustava DuPont selittämään tapahtunutta varsin samankaltaisin käsittein huolimatta siitä, että he kenties ovat eri mieltä ilmiön perimmäisistä syistä:

’There have been cases of this kind,’ DuPont says (...) Wakley of *The Lancet* has written extensively on the phenomenon; he calls it *double consciousness* (...) ’Puysegeur describes something of the sort, as I recall,’ says Simon. ’It may be a case of what is known as *dédoublement* (...) ’Nature sometimes produces two heads on one body,’ says DuPont. ’Then why not two persons, as it were, in one brain?’ (...) (*Alias Grace*, 470–471)

Keskustelu kaksoistietoisuudesta havainnollistaa tarinan tasolla eksplisiittisesti Atwoodin tuotannolle tyypillistä kaksoisäänen tai kaksinkertaistumisen tematiikkaa, mutta kysymys Gracen identiteetin kahtiajakautumisesta ja sen syistä hämärtää samalla myös viktoriaanisen aikakauden kulttuurissa (ja usein myös nykykulttuurissamme) vastakkain aseteltujen elementtien – rationaalisuuden ja irrationaalisuuden – rajoja. Todellisuus ei kenties olekaan selitettävissä vain yhdestä näkökulmasta käsin. Müller toteaa, että Atwood torjuu kaikenlaisen absolutismin tai yksipuolisuuden ja painottaa todellisuuden olevan liian monimutkainen yksinkertaisille vastauksille. Atwoodille todellisuus on aina sekä faktaa että fiktiota. (Müller 2000, 233.) Rationaalisuuden ja

⁷⁷ Kyseisen luvun alussa on myös Dickinson-lainaus, joka liittyy herkullisella tavalla yhteen ompelun ja kysymyksen mielen kahtiajakautumisesta ikään kuin identiteetti olisi tarinan tavoin rakennettu ommel ompeleelta: ”I felt a Cleaving in my Mind / As is my Brain had split – / I tried to match it – Seam by Seam – / But could not make it fit.” (*Alias Grace*, 458)

irrationaalisuuden välisen rajan kyseenalaistaminen heijastaakin myös kysymystä historiallisen ja fiktiivisen kerronnan tai laajemmin fiktion ja ei-fiktion välisen rajan hämärtymisestä. *Alias Grace* paitsi kysyy, löytyvätkö Gracen arvoituksen avaimet (rationaalisesta) historiankirjoituksesta vai (irrationaalisesta) fiktiosta, myös kääntää kysymyksen pääläelle. Kenties totuus löytyykin fiktiosta historiankirjoituksen tarjotessa lukijoilleen vain todellisista tapahtumista irtaantuneita tarinoita.⁷⁸ Kuten Hutcheon toteaa, postmodernistisia ristiriitaisuuksia ja vastakkainasetteluja ei kuitenkaan ole tarkoitettu ratkaistaviksi, vaan keskeistä on niiden välille muodostuva ironinen jännite (Hutcheon 1988b, 47). Gracen arvoitukseen ei löydy lopullista vastausta siksi, että *Alias Grace* haastaa niin käsityksen yhdestä ainoasta totuudesta kuin yksinkertaisista selitysmalleista ja maailmankuvistakin.

On kuitenkin huomattava, että *Alias Grace* suhtautuu viktoriaanisen ajan kulttuuriin ja kysymykseen rationaalisen ja irrationaalisen vastakkainasettelusta myös ilmeisen parodisesti. Viktoriaanisen aikakauden yhteiskunnan ja kulttuurin voitaisiinkin nähdä toimivan *Alias Gracen* intertekstinä molemmilla Hutcheonin hahmottelemilla tavoilla: se paitsi alleviivaa tekstin 'sanomaa' myös kyseenalaistaa illuusion lainatusta auktoriteetista. Parodioinnin kohteeksi joutuvat niin kuvernöörin vaimon ja tämän ystävien yltiöpäinen innostus spiritualismiin kuin Simon Jordanin usko psykoanalyysia ja Sigmund Freudia enteileviin teorioihin – siis sekä irrationaalinen että rationaalinen näkökulma. Spiritualismin parodiointi kiteytyy *Alias Gracessa* erityisesti Dr. Jerome DuPontin ja Mrs. Quennellin henkilöahmoissa, joista edellinen on spiritualismia hyödyntäneen huijarin ja jälkimmäinen puolestaan meedion aseman saavuttaneen keskiluokkaisen rouvan prototyyppi. DuPont paljastaa kuvernöörin vaimon ja hänen ystäviensä kaltaisten spiritualismista innostuneiden ihmisten hyväuskoisuuden onnistuessaan vakuuttamaan heidät täysin roolillaan neurohypnoosia tutkivana tiedemiehenä. Jopa epäileväinen Simon Jordan suostuu lopulta osallistumaan istuntoon, jossa DuPont hypnotisoi Gracen. Vain torstaisin henkiä tapaavan Mrs. Quennellin kuvaus on puolestaan niin täynnä ylitsevuotavia hyperbolia, että parodiaa ei voi olla huomaamatta:

Mrs. Quennell, in her huge crinoline-supported skirt, resembles a lavender-coloured Bavarian cream; her head appears to be topped with a small grey poodle. (*Alias Grace*, 95)

Spiritualismin ja ihmisten hyväuskoisuuden lisäksi joutuu parodioinnin kohteeksi kuitenkin myös Simon Jordanin edustama tieteellinen ja rationaalinen maailmankuva. Simon pitää itseään

⁷⁸ Postmodernistisen fiktion tavoista käsitellä historiankirjoituksen, fiktion ja totuuden (tai totuuksien) välisiä suhteita ks. mm. Hutcheon 1988b, 106–109. Hutcheon viittaa samassa yhteydessä myös Aristoteleen aloittamaan traditioon, joka nostaa fiktion historiankirjoituksen yläpuolelle (Hutcheon 1988b, 108).

edistyksellisenä ja ennakkoluuttomana tiedemiehenä sekä omaa aikakauttaan ihmismielen ja mielisairauksien tutkimisen 'valistusaikana'. Osoittautuu kuitenkin, että Simon on täysin kykenemätön ymmärtämään Gracen monimutkaista identiteettiä ja että hän on kaikkea muuta kuin edistyksellinen tai ennakkoluuloton. Viktoriaanisen aikakauden mielisairauksiin, naisiin ja seksuaalisuuteen liittyvien käsitysten takapajuisuus tulee parodisesti esiin muun muassa Simon mahtipontisessa esitelmöinnissä tiistain keskusteluryhmälle:

First he dealt with the Material school. Such practitioners held that mental disturbances were organic in origin – due, for instance, (...) to catching diseases, including those that are sexually transmitted – he was elliptical here, considering the presence of the ladies (...) Next he proceeded to the many new discoveries which were being made (...) here he would like to mention the courageous Dr. Charcot of Paris, who had recently dedicated himself to the study of hysterics (...) The nineteenth century, he concluded, would be to the study of Mind (...) an Age of Enlightenment. (*Alias Grace*, 347–348)

Edellä lainatun katkelman voidaan tulkita viittaavan parodisesti myös Freudin tuleviin ja vaikutusvaltaisiin (naisten) hysteriaa koskeviin teorioihin, sillä Simonin ihailema Dr. Charcot lienee mitä luultavimmin Freudin edeltäjä ja oppi-isä Jean-Martin Charcot. Staels ehdottaakin, että yhtenä *Alias Gracen* psykoanalyyttisenä intertekstinä voitaisiin pitää Freudin hysteriaa koskevia kirjoituksia ja erityisesti kuuluisaksi tullutta Doran tapauskertomusta.⁷⁹ Kertoessaan elämäntarinaansa Dora asettaa tarinan miespuoliseksi päähenkilöksi psykoanalyytikon itsensä ja Freud samaistuu rooliin huomaamattaan. Staelsin mukaan sama pitää paikkansa myös Simon Jordanin kohdalla, joka ei Freudin tavoin onnistu hallitsemaan tutkimuskohdettaan, vaan sotkeutuu emotionaalisesti Gracen kertomukseen. (Staels 2000, 433.) Ajatus Freudin tapauskertomuksista *Alias Gracen* mahdollisina interteksteinä on kiinnostava myös fiktion ja ei-fiktion välistä rajaa koskevien kysymysten kannalta, sillä kyseisistä tapauskertomuksista on niiden ei-fiktiivistä lähtökohdista huolimatta, kuten Cohn osuvasti toteaa, tulossa hyvää vauhtia modernin fiktion kanonisia tekstejä (Cohn 1999/2006, 52).⁸⁰

Staelsin huomiolla psykoanalyttisista interteksteistä mielenkiintoisinta on kuitenkin se, että hän liittää sen ajatukseen etsivätarinasta (*detective story*) *Alias Gracen* intertekstinä.⁸¹ Staelsin mukaan *Alias Gracea* voidaan kuvailla 'antietsivätarinaksi' (*antidetective story*), sillä huolimatta siitä, että

⁷⁹ Staels näkee merkitystä olevan myös sillä, että Simon Jordanin vuokraemännällä on palvelustyttö nimeltään Dora (Staels 2000, 433).

⁸⁰ Cohn tosin vastustaa tämänkaltaista suuntausta vahvasti ja pyrkii osoittamaan, miksi Freudin tapauskertomuksia ei voida lukea fiktiona (ks. Cohn 1999/2006, 52–74).

⁸¹ Käsitellessään kysymystä psykoanalyysin, etsivätarinan ja kerronnan välisistä suhteista Staels viittaa muun muassa Peter Brooksia ja tämän huomioon siitä, että Freud tunsi hyvin Arthur Conan Doyle'n etsivätarinat ja että myös Freud itse näki psykoanalyysin ja etsivätarinan välillä yhteyksiä (Staels 2000, 432–433; ks. myös Brooks, 1984, 90–112). Freudin kiinnostus Conan Doylea kohtaan tuo puolestaan jälleen mukaan kysymyksen spiritualismista, sillä Conan Doyle oli tunnetusti spiritualismin vankkumaton kannattaja. Intertekstit kiertävät kehää.

teos sisältää etsivätarinan muodollisia piirteitä⁸², se ei vastaa lukijan odotuksiin rationaalisesta ratkaisusta, vaan arvoitus jää ratkaisematta (Staels 2000, 432). Staels jatkaa todeten, että antietsivätarinassa kerronnan sommittelu on tarinan tapahtumia tärkeämpää ja että uhrin, rikollisen ja etsivän perinteiset roolit kääntyvät pääläelleen. *Alias Gracessa* kirjailijasta tulee Staelsin mukaan rikollinen, psykoanalyttikko-etsivästä uhri (tai potilas) ja etsivän rooli jää lukijalle. (Ibid., 436.) Nähdäkseni Staels suhtautuu psykoanalyttiseen tulkintaan turhan vakavasti ottamatta lainkaan huomioon, että teos parodioi historiallisen romaanin ja etsivätarinan konventioiden (ks. ibid., 428) lisäksi myös psykoanalyttisen lähestymistavan lähtökohtia. Ajatukset etsivätarinasta *Alias Gracen* intertekstinä sekä uhrin, rikollisen ja etsivän roolien kääntymisestä pääläelleen kuvaavat sen sijaan osuvasti paitsi teoksen tarinan ja kerronnan asetelmaa myös sen suhdetta lukijaan. On kuitenkin huomattava, että ajatus kirjailijasta rikollisena ja lukijasta etsivänä ei sinänsä tee *Alias Gracesta* antietsivätarinaa, sillä asetelman voidaan nähdä olevan tyypillinen myös konventionaalille etsivätarinalle. Muun muassa Heta Pyrhönen esittää, että perinteisissä etsivätarinoissa tekijä voidaan tietysti määrin rinnastaa rikolliseen ja lukija etsivään, joka pyrkii löytämään niin sanotun todellisen tarinan tarjotun tekstin takaa (Pyrhönen 1999, 6; vrt. myös Johdanto).

Kirjailija/rikollinen ja lukija/etsivä -vertauksen ei kuitenkaan tarvitse liittyä vain kysymykseen etsivätarinasta *Alias Gracen* intertekstinä, vaan sen voidaan nähdä kuvaavan tekijän ja lukijan rooleja myös laajemmin. Atwood viittaa itsekin ajatukseen taiteen ja rikoksen rinnastamisesta ja toteaa, että lukija on aina myös eräänlainen etsivä: ”A spy, a trespasser, someone in the habit of reading other people’s letters and diaries” (Atwood 2002, 116 ja 126). Hutcheon huomauttaa Atwoodin leikkivän tekijän, lukijan, tekstin ja etsivätarinan välisillä yhteyksillä myös eksplisiittisesti muun muassa tarina- ja proosarunokokoelmassa *Murder in the Dark* (1983), jossa rikollisen, etsivän ja uhrin roolit voidaan tulkinnasta riippuen liittää tekijään, lukijaan ja tekstiin monin eri tavoin (Hutcheon 1988a, 154). Nähdäkseni voitaisiinkin väittää *Alias Gracen* olevan antietsivätarina paitsi siksi, että arvoitus jää ratkaisematta, myös siksi, että rikollisen, etsivän ja uhrin roolit sekoittuvat niin tarinan ja kerronnan tasoilla kuin suhteessa tekijään, lukijaan ja tekstiin. Tässä mielessä *Alias Grace* herättää myös kysymyksiä siitä, millaisia rooleja omaksumme tai liitämme muihin pyrkiessämme rekonstruoimaan menneisyyden tapahtumia, ja osoittaa, miten kestävämmä yksiselitteiset ratkaisut ovat. Todellisuutta ei voida pakottaa perinteisen etsivätarinan muotoon ja monista erilaisista vastauksista huolimatta kysymykset jäävät väistämättä avoimiksi: ”Nothing has been proved. But nothing has been disproved, either” (*Alias Grace*, 451).

⁸² Etsivätarinan muodollisina piirteinä Staels mainitsee mm. rikosta ja sen tutkintaa koskevat tarinat. Staelsin mukaan Grace ja Simon Jordan muodostavat myös epäily/etsivä-asetelman, jossa jälkimmäinen tulkitsee edellisen tuottamia vihjeitä. (Staels 2000, 432.)

Paratiisin puu

Ommellessaan viimein tilkkutäkkiä itselleen Grace liittää siihen palasia sekä omista vaatteistaan että Mary Whitneyyn (kuolleen lapsuuden ystävän ja kenties Gracen alter egon) ja Nancy Montgomeryn (naisen, jonka murhaan Grace oletettavasti syyllistyi) vaatteista. Grace kertoo myös kirjovansa vaatteiden palaset punaisilla ompeleilla sulauttaakseen ne osaksi kokonaisuutta ja yhdistääkseen heidät toisiinsa (”And so we will all be together.” *Alias Grace*, 534). Tilkkutäkin malli on nimeltään ”Tree of Paradise”, mutta Grace kertoo muuttavansa sitä hieman:

On my Tree of Paradise, I intend to put a border of snakes entwined; they will look like vines or just a cable pattern to others, as I will make the eyes very small, but they will be snakes to me; as without a snake or two, the main part of the story would be missing. (*Alias Grace*, 534)

Gracen tekemä tilkkutäkki ja toisiinsa yhdistetyt vaatekappaleet sekä paratiisin puuta ympäröivät käärmeet voidaan tulkita useammalla tavalla. Howells toteaa, että vasta tekemällä kyseisen tilkkutäkin Grace pystyy ottamaan haltuun traumaattisen menneisyytensä ja että tilkkutäkki toimii tietynlaisena sovinnon (tai kenties sovituksen) merkinä (Howells 2000, 153). Myös Gracen tilkkutäkkiin lisäämät käärmeet voidaan nähdä pyrkimyksenä kohti harmonista kokonaisuutta, joka voi muodostua vain näennäisesti vastakkaisten elementtien kuten hyvän ja pahan yhteensulautumisesta. Paratiisi tarvitsee käärmeitä ollakseen kokonainen ja täydellinen. Vastakkaisten elementtien sekoittuminen ja niiden välisen riippuvuussuhteen paljastaminen heijastavat myös kysymystä fiktion ja ei-fiktion välisestä suhteesta. *Alias Grace* osoittaa, että samoin kuin todellisuus muodostuu faktasta ja fiktiosta, on myös siitä kertominen mahdollista vain hylkäämällä erilaisten tekstityyppien väliset hierarkkiset vastakkainasettelut.⁸³

Toisaalta Gracen tilkkutäkki voidaan nähdä myös merkinä hänen syyllisyydestään. Kuten Howells osuvasti toteaa, ei Grace koskaan sano olevansa syytön, vaan väittää ainoastaan unohtaneensa murhiin liittyvät tapahtumat – eikä unohtaminen ole yhtä kuin syyttömyys (ibid.). Gracen kertoessa tilkkutäkistään, Maryn ja Nancyn vaatteista sekä malliin tekemistään muutoksista lukija ei kuitenkaan voi olla miettimättä, muistaako Grace sittenkin totuuden kyseisistä tapahtumista ja onko tilkkutäkki Gracen tapa sovittaa yhteen oman identiteettinsä (tai kenties jopa persoonansa) vastakkaiset puolet. Toisaalta tilkkutäkki voidaan taas nähdä valmiiden mallien ja harmonisten kokonaisuuksien kritiikkinä. Koottuaan vuosikausia niin tilkkutäkkejä kuin omaa identiteettiään ja elämäntarinaansakin valmiiden mallien tai ulkopuolisten vaatimusten mukaan pääsee Grace viimein

⁸³ Myös tässä mielessä *Alias Gracea* voidaan pitää keskeisellä tavalla postmodernistisena tekstinä, sillä kuten Hutcheon toteaa, postmodernismia luonnehtiva ristiriitaisuus torjuu kaikenlaiset yksioikoiset vastakkainasettelut, jotka saattavat sisältää myös arvohierarkioita (Hutcheon 1988b, 43).

esittämään oman huomattavasti rosoisemman tulkintansa sekä tekemistään tilkkutäkeistä että itsestään.⁸⁴ Ajatus valmiiden mallien ja tulkintojen kritiikistä tuo mukaan myös paratiisin puun ja Gracen lisäämien käärmeiden herättämät raamatulliset konnotaatiot. Gracen voidaan nähdä esittävän tilkkutäkillään oman tulkintansa syntiinlankeemuksesta ja hyvän ja pahan tiedon puista ja vastustavan myös tällä tavoin käsitystä vain yhden oikean tulkinnan olemassaolosta.⁸⁵ Lisäksi perinteisen raamatuntulkinnan kyseenalaistaminen kiinnittää huomiota kaikenlaisen kerronnan väistämättömään epätäydellisyteen:

The way I understand things, the Bible may have been thought out by God, but it was written down by men. And like everything men write down, such as the newspapers, they got the main story right but some of the details wrong. (*Alias Grace*, 533)

Paratiisin puun käärmeet onkin mahdollista tulkita edellisistä tulkinnoista poiketen ei niinkään merkiksi harmonisesta kokonaisuudesta, jossa vastakohdat ovat sekoittuneet ja kietoutuneet toisiinsa, vaan pikemminkin merkiksi epätäydellisyydestä, joka väistämättä torjuu täydellisen ja harmonisen kokonaisuuden mahdollisuuden niin jokaisessa paratiisissa kuin jokaisessa tarinassakin. Ajatus väistämättömästä epätäydellisyydestä liittää Gracen tekemän tilkkutäkin myös viimeisen luvun alussa olevaan Stevens-sitaattiin: ”The imperfect is our paradise”. Täydellistä paluuta menneeseen ei ole, mutta ehkä paratiisin avaimet piilevätkin epätäydellisessä menneisyydessä, joka voidaan luoda yhä uudelleen ja uudelleen erilaisista palasista ja materiaaleista ja jonka ristiriitaisuuksien ja aukkoisuuden kautta pääsemme kenties kaikkein lähimmäksi todellisuutta. Lopullinen totuus Gracesta voi jäädä arvoitukseksi, mutta epätäydellinen imperfekti luo tilan, jossa todelliset tapahtumat, tekijä, lukija ja teksti kohtaavat muodostaen oman hetkellisen ja subjektiivisen todellisuutensa – oman paratiisinsa.

⁸⁴ Gracen tilkkutäkin voidaan siis nähdä myös haastavan tilkkutäkin ompelun ja tarinankerronnan välisen rinnastamisen ja ajatuksen niiden yhteisestä pyrkimyksestä kohti esteettisiä kokonaisuuksia (vrt. Howells 2000, 152).

⁸⁵ Michael toteaa *Alias Gracen* raamatullisten viittausten kiinnittävän huomiota siihen, miten myös länsimaiselle kulttuurille keskeiset tekstit kuten *Raamattu*, jotka käsitetään usein holistisina ja autoritäärisinä, koostuvat itsessään monien erilaisten tekstien verkostosta (Michael 2000, 438–439).

II Maailma maailman sisällä

Don DeLillo *Libra*

The deed, historians find, remains swaddled in the word, in the language or narrative that attempts to represent it, and even so stark a deed as the Kennedy assassination – an event actually recorded on eight-millimeter film – has become an object lesson in the elusiveness of the historical signified.

David Cowart: *Don DeLillo. The Physics of Language*

John F. Kennedyn murhasta ja Lee Harvey Oswaldista lienee kirjoitettu enemmän kuin mistään muusta yksittäisestä tosielämän rikoksesta. Samalla salamurhasta on kasvanut huomattavasti yksittäistä rikosta merkittävämpi tapahtuma, jonka vaikutusta 1900-luvun jälkipuoliskon amerikkalaiseen kulttuuriin on korostettu jopa liiallisuuksiin asti. Tapahtumasta tuotetun kulttuurisen materiaalin määrä (oli kyseessä sitten historiankirjoitus, fiktiiviset teokset, lehtiartikkelit, televisiodokumentit, elokuvat tai edellisiä koskevat tutkimukset) osoittaa kuitenkin, ettei sen merkitystä paitsi amerikkalaiselle myöskään postmodernismin aikakaudelle voida vähätellä. Kennedyn murha tulkitaan usein myös ensimmäiseksi postmodernistiseksi historialliseksi tapahtumaksi, jonka muun muassa David Cowart toteaa olleen viime vuosisadan amerikkalaisen kulttuurin keskeisin käännekohta. Tapahtuma muutti kansakunnan käsitystä itsestään horjuttamalla uskoa kansallisiin myytteihin ja synnyttämällä uuden paranoian kulttuurin. (Cowart 2002, 95.) Kysymys kokonaisesta paranoian kulttuurista on monimutkainen ja laaja, mutta Kennedyn murhaan suoranaisesti liittyvää ja sen mahdollisten ratkaisujen ja selitysten synnyttämää paranoiaa ei ole vaikea havaita. Tapahtuman päälle ajan kuluessa kasaantuneet representaatiot muodostavat verkoston, jossa erilaiset tekstit vaikuttavat viittaavan pikemminkin toisiinsa kuin mihinkään todellisuuteen. Paranoia kukoistaa representaatioiden kerrostuessa toistensa päälle ja todellisten tapahtumien lipussa yhä kauemmaksi.

Ajatusta kerrostuneiden representaatioiden verkostosta havainnollistaa erityisesti uushistorismin piiristä noussut käsitys tekstien liikkumisesta erilaisten diskurssien välillä. Stephen Greenblatt kutsuu ilmiötä kulttuuriseksi ”kierrättämiseksi”, jossa tekstit ja kirjallinen materiaali kiertävät edestakaisin yksityisten ja julkisten sekä sosiaalisten ja esteettisten diskurssien välillä jättämättä kuitenkaan mitään puolta täysin taakseen (Greenblatt 1989, 8 ja 11). Kennedyn murhan kaltaisen tapahtuman representaatiot osoittavat konkreettisesti ja varsin suuressa mittakaavassa sen, miten kirjallinen materiaali ja erilaiset tekstit liikkuvat edestakaisin myös fiktion ja ei-fiktion alueiden

välillä. Representaatioiden kiertäminen fiktiosta ei-fiktioon ja takaisin sekä jättää jälkeensä entisestään hämärtyneen fiktion ja ei-fiktion välisen rajan että tuottaa tekstejä, joiden tarkastelu kyseisten kategorioiden kautta vaikuttaa äärimmäisen hankalalta. *Libra* on esimerkki juuri tämänkaltaisesta tekstistä. DeLillon jälkisanat, joissa kirjailija painottaa teoksen olevan mielikuvituksen tuote ja toteaa, ettei ole millään tavalla pyrkinyt tarjoamaan tapahtuman herättämiin kysymyksiin faktuaalisia vastauksia, eivät muuta *Libran* lähestymistä fiktion ja ei-fiktion välisen rajankäynnin näkökulmasta yhtään helpommaksi.⁸⁶ Teoksessa fiktiivinen ja ei-fiktiivinen materiaali ovat täysin sekoittuneita toisiinsa. Kerronnassa hyödynnetyt historialliset dokumentit kuten Warrenin komission raportti tai Lee Harvey Oswaldin päiväkirjamerkinnot on saumattomasti sulautettu tarinoiden ja tapahtumien kulkuun. Samoin myös fiktiiviset ja historialliset henkilöahmot liikkuvat *Librassa* sulavasti samalla ontologisella tasolla ja heitä kuvataan samalla tarkkuudella ja voimalla. Kuten myös *Alias Gracen* kohdalla (ks. luku 1) teoksen lähestymisen ongelmallisuus ei nouse niinkään sen fiktiivisen tai ei-fiktiivisestä aseman epäselvyydestä, vaan pikemminkin teoksen kyvystä herättää kysymys siitä, ovatko menneisyyden tapahtumat tavoitettavissa paremmin (tai kenties ainoastaan) fiktioiden kautta kuin pyrkimällä ei-fiktiivisyyteen ja uskomalla, että todellisuudesta voidaan tarjota vain yksi oikea versio.

Libran kohdalla kysymystä menneisyyden tapahtumien tavoittamisesta ja todellisuuden erilaisista versioista monimutkaistaa lisäksi se, miten laajalti tunnetuista tapahtumista ja henkilöistä on kyse. Toisin kuin ajallisesti etäisten ja/tai verrattain vähän tunnettujen henkilöiden ja tapahtumien kohdalla⁸⁷ oli Kennedy jo ennen salamurhaa yksi oman aikansa kuuluisimpia ja maailmanlaajuisesti tunnetuimpia henkilöitä, ja murhan jälkeen niin Kennedystä kuin Oswaldistakin muodostui nopeasti yhteistä kulttuurista omaisuutta. Kuten Lehtimäki toteaa tarkastellessaan Norman Mailerin teosta *Oswald's Tale* (1995), Oswaldin ja koko tapahtuman kuuluisuus, monimutkaisuus ja mysteerisyys ovat väistämättä merkittäviä tekijöitä niitä käsittelevän teoksen kohdalla (Lehtimäki 2007, 41). Sama koskee myös *Libraa*. DeLillon teos tuo oman lisänsä Kennedyn murhaa käsittelevien tekstien verkostoon ja osallistuu tapahtumaa koskevan kulttuurisen materiaalin kierrättämiseen. Teoksen fiktiivisyydestä huolimatta sitovat aihepiiri ja historialliset henkilöahmot sen tiukasti paitsi toisiin (niin fiktiivisiin kuin historiallisiin) teksteihin myös

⁸⁶ Kuten myös Atwoodin *Alias Graceen* liittämien jälkisanojen kohdalla (ks. luku 1) voidaan DeLillon hyvin samankaltaisia sanoja pitää ns. lukuohjeena tai pyrkimyksenä varmistaa, ettei lukija sijoita teosta väärään kategoriaan. Samalla edellä mainitun kaltaisissa lausunnoissa tuntuu kuitenkin olevan kyse myös tietynlaisesta poliittisesta korrektiudesta, joka korostuu etenkin *Libran* kohdalla teoksen aihepiirin ja sen historiallisten henkilöahmojen tunnettuuden ja merkittävyyden vuoksi.

⁸⁷ Sekä *Alias Gracen* että *L'Adversairen* pohjalla olevat tapahtumat voidaan lukea tähän ryhmään. Tapahtumat, joista *L'Adversaire* kertoo eivät ole vielä ajallisesti etäisiä, mutta niiden tunnettuus ennen teoksen ilmestymistä rajoittui lähinnä Ranskaan. Merkittävä ero on myös se, että tapahtumien herättämästä kohusta huolimatta kyseessä oli yksityinen eikä julkisuuden henkilö. Ks. luku 3.

todellisuuteen. Yhteistä kulttuurista omaisuutta olevat henkilöt, tapahtumat ja kuvat Kennedyn sinisestä Lincolnista Oswaldin televisioituun kuolemaan kurkottavat myös fiktiivisen tekstin reunan ylitse ja tekevät hankalaksi *Libran* lähestymisen yksinomaan fiktiona.

Liike kohti kuolemaa

Kennedyn murhan toisintaminen mitä erilaisimmissa teksteissä alkoi lähes välittömästi tapahtuman jälkeen. John F. Keener toteaa vuonna 1964 julkaistun Warrenin komission raportin olevan yksi ensimmäisiä tapahtumaa ja Oswaldin elämäkertaa kerronnallistaneista teoksista. Raportin julkaisemisen jälkeen tapahtumaa ja erityisesti Oswaldin henkilöahmoa käsittelevien teosten määrä on kasvanut tasaista tahtia lähennellen vuosituhannen vaihteessa liki kahtatuhatta teosta. (Keener 2001, 70 ja 82.)⁸⁸ Edellä mainitun kaltaisten teosten lisäksi on otettava huomioon ne lukemattomat representaatiot sanomalehti uutisista ja lehtiartikkeleista televisiodokumentteihin ja elokuvaan, joita erilaiset mediat ovat tuottaneet. Kennedyn murhaa on pidetty myös ensimmäisenä tapahtumana, jonka tunnetuksi tekemiseen massamedia vaikutti keskeisesti tai joka itsessään loi Yhdysvaltoihin massamediajournalismin (ks. esim. Hellmann 1981, 2). Tapauksen erilaisten representaatioiden käsittämätöntä runsautta kuvaa inhimillisesti ja osuvasti Oswaldin vaimon Marinan kommentti Mailerin *Oswald's Tale* kirjoittamisesta. Marina toteaa ajatuksen jälleen uudesta tapausta käsittelevästä teoksesta olleen äärimmäisen tuskallinen: ”the thought that there would be one more book about Lee and herself was painful in the extreme” (*Oswald's Tale*, 775). Kun otetaan huomioon tapahtuman ympärille jo ennen *Libran* julkaisua vuonna 1988 kertyneiden representaatioiden runsaus, voidaan oikeutetusti kysyä, mitä merkittävää lisättävää teoksella voi olla jo olemassa olevien representaatioiden verkostoon.

Elisabeth Wesseling esittää samankaltaisen kysymyksen käsitellessään kahta postmodernistiseksi historialliseksi fiktioksi kutsumaansa romaania, joiden aiheena ovat kuuluisat ja lukuisissa erilaisissa representaatioissa tosinnetut historialliset henkilöt ja tapahtumat: Robert Cooverin Julius ja Ethel Rosenbergin vakoilutapausta käsittelevä *Public Burning* (1977) ja Jay Cantorin *The Death of Che Guevara* (1983). Molemmat edellä mainitut teokset hyödyntävät *Libran* tavoin laajalti

⁸⁸ Keener mainitsee mielenkiintoisena varhaisena esimerkkinä Warrenin komission jäsenten Gerald Fordin ja John Stilesin teoksen *Portrait of the Assassin* (1965). Teoksessa todetaan muun muassa, että tapaus tarjoaa kenties ensimmäistä kertaa historiassa kaikki tarvittavat ainekset ei-fiktiiviseen romaaniin. (Keener 2001, 72.) Kennedyn murhaa käsittelevät teokset eivät kuitenkaan osoita vähenemisen merkkejä uudenkaan vuosituhannen puolella. Vuoden 2009 vielä julkaisemattomina tulokkaina on mainostettu muun muassa James Piersonin teosta *Camelot and the Cultural Revolution: How the Kennedy Assassination Shattered American Liberalism* ja Stuart A. Kallenin teosta *The John F. Kennedy Assassination (Crime Scene Investigations)*. Viime vuosien tunnetuimpia aihetta kaunokirjallisemmin lähestyviä teoksia lienee yllä mainittu *Oswald's Tale*.

kyseisistä tapahtumista jo olemassa olevaa kulttuurista materiaalia jopa niin, että romaanit vaikuttavat aika ajoin vain erilaisia lähteitä yhdisteleviltä ”leikkaa–liimaa” -kokonaisuuksilta. (Wesseling 1991, 138.) Wesseling vastaa kysymykseen siitä, mitä uutta Cooverin ja Cantorin teokset tuovat Rosenbergien tapausta ja Che Guevaran legendaarista hahmoa käsittelevien representaatioiden kirjoon, toteamalla niiden lisäävän tapausten tarkasteluun mukaan uuden itsereflektiivisen tason. Fiktio muodossa Cantor tarjoaa lukijalle Chen omia reflektioita elämänsä tapahtumista, kun taas Coover nostaa Richard Nixonin romaanin keskeiseksi fokalisoijaksi. (Ibid., 138.) Myös *Librassa* voidaan nähdä samankaltainen itsereflektiivinen taso, jonka kautta kuuluisat historialliset tapahtumat ja henkilöt näyttäytyvät uudenlaisessa valossa. Joseph Tabbi toteaa, että suurin DeLillon *Librassa* ottamista riskeistä on sijoittaa valtaosa teoksen kerronnasta Oswaldin sisäiseen tietoisuuteen. Samalla Tabbi näkee tämänkaltaisen (onnistuneen) riskinoton myös osoituksena kirjailijan kulttuurisesta voimasta. (Tabbi 1995, 188.)⁸⁹

Libran itsereflektiivinen taso ei kuitenkaan rajoitu vain Oswaldin näkemyksiin itsestään ja omasta roolistaan tapahtumissa. Oswaldin elämäntarinan kanssa teoksessa vuorottelee tarina entisten CIA:n miesten suunnitelmasta toteuttaa tarkoituksellisesti epäonnistunut presidentin murhayritys. Tarinat kietoutuvat vähitellen yhteen Oswaldin luullessa osallistuvansa oikeaan murhayritykseen ja erään salaliittolaisen päättäessä muiden tietämättä, että Kennedyn on todella kuoltava välikohtauksessa. Tarinat sulatuvat lopulta kokonaan yhteen marraskuun 22. päivän 1963 tapahtumissa, jotka ovat tunnettua historiaa. Fiktiivisten salaliittolaisten tarina tarjoaa paitsi historiallisia tapahtumia uudesta näkökulmasta refleктоivan myös kyseistä tarinaa itsereflektiivisesti tarkastelevan tason. Kuten Tabbi huomauttaa, *Libran* kerronta sijoittuu lähes kauttaaltaan oman irrallisuutensa ja ulkopuolisuutensa armoilla olevien miesten tajuntoihin – oli kyseessä sitten Oswald, salaliittolaiset tai tapahtumiin tavalla tai toisella sekaantuneet fiktiiviset tai historialliset hahmot (Tabbi 1995, 188). Oswaldin ja CIA:n miesten tarinoiden lisäksi teoksessa kulkee mukana myös tarina, jossa CIA:n palkkaama tutkija Nicholas Branch yrittää vuosia tapauksen jälkeen päästä selvytyteen siitä, mitä todella tapahtui. Branchin yhä mahdottomammaksi muuttuva pyrkimys järjestää loputonta materiaalin tulvaa järjelliseksi kokonaisuudeksi puolestaan muodostaa tietynlaisen metatason, joka reflektoi paitsi teoksen kokonaisuutta myös kaikkia muita pyrkimyksiä ymmärtää tai kuvata kyseisiä tapahtumia.⁹⁰

⁸⁹ Teoksen kerronnan sijoittaminen kiistellyn ja mahdollisesti rikokseen syyllistyneen historiallisen henkilön tajuntaan rinnastaa *Libran* myös *Alias Graceen* (ks. luku 1), vaikka henkilöiden tunnettuudessa ja sitä myötä representaation ongelmallisuudessa onkin huomattavia eroja.

⁹⁰ Palaan *Libran* kerronnan näkökulmiin tarkemmin myöhemmin. Teoksen miehisistä tajunnoista puhuttaessa on kuitenkin syytä mainita, että *Libra* pitää sisällään myös naisia Oswaldin äidistä Margueritesta Marinaan ja fiktiivisten salaliittolaisten vaimoihin. *Libran* naishahmojen tarkastelusta ks. mm. Magali Cornier Michael 1994.

Wesselingin käyttämien esimerkkien tavoin tarkasteltuna *Libra* näyttää siis tuovan moniakkin uusia näkökulmia Kennedyn murhaa ja Oswaldin henkilöahmoa käsittelevien tekstien verkostoon. Nähdäkseni asian kannalta yhtä merkittävää kuin *Libran* erilaiset reflektiiviset tasot on kuitenkin myös teoksen esiin nostama kysymys siitä, millä tavoin Kennedyn murhan kaltaisia tapahtumia voidaan tai pitäisi kuvata. Hellmanin mukaan amerikkalaisessa todellisuudessa ja kulttuurissa tapahtui 1960-luvun alussa perustavanlaatuinen muutos, jonka Kennedyn murha päästi lopullisesti valloilleen. Todellisuuden tapahtumat alkoivat aktuaalisuudestaan huolimatta vaikuttaa yhä epätodellisemmilta tai fiktiivisemmiltä, ja vastasyntyneen massamedian luomat versiot kyseisistä tapahtumista muodostuivat osaksi kansallista tietoisuutta. Muuttuneen todellisuuden edessä niin kirjailijat kuin journalistitkin huomasivat tarvitsevansa uusia kirjoittamisen tapoja ja välineitä. (Hellmann 1981, 1–3.)⁹¹ Myös Phyllis Frus kiinnittää huomiota 1960-luvun Yhdysvaltojen muuttuneeseen todellisuuteen, mutta korostaa vielä enemmän massamedian osuutta kyseisen todellisuuden luojaana. Frusin mukaan median kuvaamaa 'todellisuutta' ei enää pystytä erottamaan tavasta, jolla sitä kuvataan, ja siksi median tarjoamat kuvat vaikuttavat 'objektiivisemmilta' kuin omat kokemuksemme todellisuudesta. (Frus 1994, 164–165; vrt. myös luku 3.) Frus toteaa massamedian välittämän todellisuuden tuhoavan ajallisuuden ja paikallisuuden tunnun, joka puolestaan synnyttää ihmisissä tarpeen ankkuroida merkittävät tapahtumat tiettyyn aikaan tai paikkaan esimerkiksi esittämällä kysymyksiä kuten ”Where were you when you heard that President Kennedy was shot?” (ibid., 173).

Kennedyn murhan ja sen myötä syntyneen uudenlaisen todellisuuden tunnun merkitystä DeLillolle kirjailijana ei ole vaikea havaita. Cowart toteaa poeettisesti Lee Harvey Oswaldin luoneen maailman, jossa DeLillo elää (Cowart 2002, 91). Myös kirjailijan itsensä lausunnot tukevat tätä käsitystä. DeLillo kuvailee lukuisissa haastatteluissa Kennedyn murhaa ja sen merkitystä sekä hänelle itselleen että koko amerikkalaisille kulttuurille sanankääntein, jotka vaikuttavat aika ajoin jopa pakkomielleiseltä ylikorostamiselta ja mytologisoinnilta (ks. mm. Johnston 1994, 320–321; Cowart 2002, 95–96). John Johnston huomauttaa, että Kennedyn murha on ollut tavalla tai toisella läsnä DeLillon teoksissa kirjailijan ensimmäisestä romaanista *Americana* (1971) lähtien. Tässä mielessä *Libran* voidaan nähdä asettuvan DeLillon (siihenastisessa) tuotannossa tietynlaiseen erityisasemaan, sillä se valottaa takautuvasti myös kirjailijan aiempia teoksia (Johnston 1994, 320–321).⁹² *Librassa* yhden miehen omistautuminen yksittäiselle historialliselle tapahtumalle heijastuu

⁹¹ Käsittelen luvussa 3 tarkemmin ajatusta todellisuuden epätodellisuudesta ja erilaisista kirjoittamisen muodoista – kuten ei-fiktiivisestä romaanista – vastauksena uudenlaisen todellisuuden synnyttämiin vaatimuksiin.

⁹² Myös DeLillo on todennut, että hänen *Libraa* edeltävät romaaninsa ”seemed to be collecting around the dark center of the assassination” (ks. Johnston 1994, 321). Vuonna 1983 kirjailija julkaisi *Rolling Stone* -lehdessä myös ei-

erityisesti Kennedyn murhan 'salaista historiaa' kirjoittavan Branchin hahmossa: "Six point nine seconds of heat and light (...) Let's devote our lives to understanding this moment" (*Libra*, 15). *Libran* kiinnostavuus ei kuitenkaan nähdäkseni nouse käsityksestä salamurhasta amerikkalaisen alitajunnan pimeänä voimana tai teoksen poikkeuksellisesta asemasta DeLillon tuotannossa, vaan pikemminkin edellä mainitusta kysymyksestä siitä, miten teos tarkastelee Kennedyn murhan kuvaamisen erilaisia tapoja ja mahdollisuuksia. Kuten Johnston huomauttaa, *Libra* nostaa esiin myös monia DeLillon tuotannossa keskeisiä fiktiivisyyteen liittyviä kysymyksiä. Teos pyrkii 'lukemaan' salamurhaa ei niinkään esteettisestä tai epistemologisesta näkökulmasta vaan pikemminkin kokonaisvaltaisemmassa ja moniulotteisemmassa mielessä tapahtumana, jonka kaikki representaatiot ovat kietoutuneet monimutkaisesti toisiinsa ja jota massamedian tarjoamat kuvat määrittelevät. (Johnston 1994, 321.)

Libran ja myös muiden Kennedyn murhan kuvaamisen mahdollisia tapoja kyseenalaistavien teosten⁹³ kannalta on mielenkiintoista kysyä, mistä tarve hylätä tietynlaiset kerronnan tavat ja etsiä uusia nousee. Onko tapahtumassa itsessään todella jotakin niin poikkeuksellista, että se vaatisi myös uudenlaisia esittämisen tapoja? Hayden Whiten esittämä näkemys modernistisen tapahtuman (*modernist event*) luonteesta ja siihen liittyvistä kerronnallistamisen ongelmista tukee ajatusta tietynlaisten tapahtumien ainutlaatuisuudesta ja niiden vaikutuksesta paitsi esittämisen tapoihin myös laajemmin historiankirjoituksen ja fiktion väliseen erotteluun. Whiten käsityksen mukaan 1900-lukua mullistaneet tapahtumat maailmansodista ja atomipommeista väestön, köyhyyden ja nälänhädän räjähdysmäiseen kasvuun synnyttivät ennennäkemättömyydessään myös uusia esittämisen tapoja. Nämä modernistisen kirjallisuuden vallankumoukselliset esittämisen tavat puolestaan purkavat perinteisen historiallisen tapahtuman käsitteen tavalla, joka uhkaa länsimaiselle realismille keskeistä faktan ja fiktion välistä rajaa. (White 1999, 66–69.)⁹⁴ Kuten myös monet muut tutkijat White pitää juutalaisten joukkomurhaa toisen maailmansodan aikana paradigmaattisena modernistista aikakautta määrittelevänä tapahtumana (*ibid.*, 79; vrt. myös Johdanto), mutta kiinnittää yhtä lailla huomiota Kennedyn murhaan ja muihin vastaaviin yksittäisiin ja

fiktiivisen salamurhaa käsittelevän kirjoituksen "American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK".

⁹³ *Libra* vaikuttaa kuitenkin saavuttaneen myös tässä joukossa erityisaseman. Muun muassa Keener pitää DeLillon teosta Kennedyn murhaa ja Oswaldia käsittelevien erilaisten representaatioiden ja niiden muutosten fiktiivisenä tarkasteluna (Keener 2001, 96–97) – toisin sanoen siis eräänlaisena tapahtuman lukemattomien representaatioiden metarepresentaationa. Tästä huolimatta myös monien muiden tekstien voidaan nähdä kyseenalaistavan sen, miten tämänkaltaisia tapahtumia voidaan kuvata. Esimerkiksi myös Keenerin tarkastelema D. M. Thomasin romaani *Flying In To Love* (1992) sisältää monia metafiktiivisiä elementtejä (ks. *ibid.*, 88) ja James Ellroyn *American Tabloid* (1995) purkaa tehokkaasti tapahtuman ympärille syntyneitä mytologian tuntua.

⁹⁴ White kiinnittää huomiota myös tarinan tai kertomuksen käsitteen kärsimään inflaatioon ja ainakin osittaiseen purkaantumiseen (White 1999, 72). On kuitenkin huomattava, että Whiten näkemys perustuu pikemminkin kaunokirjallisen modernismin tyylillisten keinojen mahdollistamiin 'epätarinoihin' tai 'antikertomuksiin' (ks. White 1999, 81–82) kuin jo kliseeksi muodostuneeseen käsitykseen siitä, että kertomuksia on kaikkialla (vrt. Johdanto).

ainutlaatuisilta vaikuttaviin tapahtumiin. Tiettyssä mielessä käsitys Kennedyn murhasta jollakin tavoin sisäsyntyisesti poikkeavana ja uudenlaisia esittämisen tapoja vaativana tapahtumana on helppo ymmärtää. Myös Lehtimäki toteaa tapahtuman epäselvyyden, mysteerisyyden ja sen synnyttämien ristiriitaisten tulkintojen tarjoavan hedelmällisen maaperän *Oswald's Talen* kaltaisille teksteille, jotka eivät yksioikoisesti usko olemassa olevien faktojen ja dokumenttien selitysvaimaan, vaan etsivät uusia kerronnallisia lähestymistapoja (Lehtimäki 2007, 42 ja 2005, 323–324).

Ajatuksessa Whiten modernistisiksi nimittämien historiallisten tapahtumien sisäsyntyisesti poikkeuksellisesta luonteesta on kuitenkin omat ongelmansa. Massamedian aikakaudella niistä itsestään selvimmäksi nousee kysymys siitä, perustuuko poikkeuksellisuuden tuntu todella itse tapahtumaan vai pikemminkin sen synnyttämiin reaktioihin ja massamedian luomiin erilaisten representaatioiden kierrättämiin kuviin.⁹⁵ Kuten on jo todettu, Kennedyn murha oli ensimmäisiä historiallisia tapahtumia, jossa massamedian voima oli läsnä, ja siitä syntyi välittömästi lukemattomia erilaisia toisintoja. *Librassa* Jack Rubyn kokemus salamurhan herättämistä reaktiosta vangitsee jotakin keskeistä ajan tunnelmasta:

This death was everywhere. Pictures of the grieving family. Reenactments at the scene of the murder. This was an event that had the possibility of being bigger in history than Jesus, he thought. So much impact and reaction. (*Libra*, 428)⁹⁶

Keinotekoisesti erilaisten kuvien kautta luodun todellisuuden tuntu on läsnä *Librassa* monin tavoin. Kennedyn murhayritystä suunnittelevat salaliittolaiset ovat tyytymättömiä ajan poliittiseen todellisuuteen ja lähtevät luomaan uutta keinotekoisesti tuotetun tapahtuman avulla ("We need an electrifying event. (...) We need an event that will excite and shock (...) the whole country." *Libra*, 27). Myös Oswaldin ja Kennedyn hahmot esitetään teoksessa monin eri tavoin tuotettuina. Entinen CIA:n mies Walter Everett ryhtyy luomaan kuvaa salaliiton tarvitsemasta syyt niskoilleen saavasta ampujasta jo ennen 'oikean' Oswaldin ilmestymistä paikalle. Todellista Kennedyä kuten Oswaldiakin on lopulta vaikea erottaa häntä varten tai hänestä luoduista rooleista ja mielikuvista:

"It's not just Kennedy himself," Banister was saying on the other side of the door. "It's what people see in him. It's the glowing picture we keep getting. He actually glows in most of his photographs. We're supposed to believe he's the hero of the age (...)." (*Libra*, 67–68)

⁹⁵ Muun muassa Frus esittää, että poikkeuksellisuuden tai epätodellisuuden tuntu ei niinkään liity todellisuudessa vaan pikemminkin siitä välitetyissä kuvissa tapahtuneeseen muutokseen (Frus 1994, 163–165). Käsittelen kysymystä tarkemmin luvussa 3.

⁹⁶ Jack Rubyn kokemus ja hänen niin *Librassa* kuin monissa ei-fiktiivissä lähteissä Oswaldin murhalle antamansa 'syyt' saavat myös ironisen vivahteen, kun niitä tarkastellaan Rubyn tekemän murhan valossa. Cowart huomauttaa, että juuri tämä murha synnytti ns. luuppitelevisiojournalismin Oswaldin kuollessa ensin suorassa lähetyksessä ja sitten yhä uudelleen ja uudelleen (Cowart 2002, 98).

Whiten modernistista tapahtumaa koskevien näkemysten suurin anti ei nähdäkseni liitykään kysymykseen todellisten tapahtumien muuttuneesta luonteesta ja niiden vaatimista uusista esittämisen tavoista, vaan pikemminkin ajatukseen siitä, miten itse tapahtumaa keskeisemmäksi nousevat sitä koskevat representaatiot. White toteaa, että Kennedyn salamurhan kaltaiset yksittäiset historialliset tapahtumat toimivat historiantutkimuksessa vain välttämättömänä hypoteesina tapahtuman synnyttämälle dokumenttien kirjolle, joka ristiriitaisuuksineen, aukkoineen, epä johdonmukaisuuksineen ja vääristelyineen nousee varsinaisen tutkimuksen kohteeksi. Tapahtuman objektiivinen kuvaaminen on viimekädessä mahdotonta siksi, että sitä koskevien yksityiskohtien määrä on potentiaalisesti ääretön, ja siksi, että siihen liittyvä konteksti voi laajentua loputtomasti tai sitä on mahdotonta objektiivisesti määritellä. (White 1999, 71.)⁹⁷ Nähdäkseni *Libra* ilmentää Kennedyn murhaa Whiten kuvaileman kaltaisena modernistisena tapahtumana parhaiten juuri tässä mielessä. Samalla, kun teos luo fiktion puitteissa omanlaisensa kehykset tapahtumalla, on sitä mahdollista lukea pitkälti myös Kennedyn murhan erilaisten representaatioiden – niin fiktiivisten ja historiallisten kuin kirjallisten ja visuaalisten – tarkasteluna (vrt. Keener 2001, 96–97). Kietomalla yhteen historiallisia ja fiktiivisiä henkilö hahmoja, materiaaleja ja todistusaineistoa ja muodostamalla niistä uudenlaisen kokonaisuuden *Libra* heijastaa Whiten ajatusta itse tapahtumasta vain välttämättömänä hypoteesina, josta ainoat objektiivisesti todettavissa olevat asiat ovat tapahtuman aika ja paikka (ks. White 1999, 71).⁹⁸ Todellinen tapahtuma hautautuu sen synnyttämien tai sen ympärille rakentuneiden ja rakennettujen representaatioiden alle.⁹⁹

Edellä mainituista piirteistä huolimatta *Libra* ei kuitenkaan täysin vahvista ajatusta representaatioiden ensisijaisuudesta tai käsitystä todellisuudesta luotuna ja keinotekoisena, vaan teos nostaa vahvasti esiin myös todellisuuden ja todellisten tapahtumien voiman. Keinotekoiset rakennelmat törmäävät lopulta väistämättä todellisiin tai historiallisiin voimiin, kuten monet teoksen henkilö hahmot joutuvat huomaamaan:

“I believe deeply there are forces in the air that compel men to act. Call it history or necessity or anything you like (...)” (*Libra*, 68)

⁹⁷ Whitelle modernistisen tapahtuman luonne ja sen merkitys historiankirjoituksen tutkimuksen kohteelle ovat luonnollisesti myös todistusaineistoa historiallisen relativismin puolesta sekä fiktion ja historiankirjoituksen välisen rajan häilyvyydestä (ks. esim. White 1999, 70; vrt. myös Johdanto).

⁹⁸ *Libran* lukujen nimet vahvistavat mielenkiintoisella tavalla Whiten ajatusta tapahtumien ajasta ja paikasta ainoana objektiivisesti todettavissa olevina asioina. Kaikki teoksen luvut on nimetty joko tapahtumapaikan tai -ajan mukaan: ”In Moscow”, ”In New Orleans”, ”In Dallas”, ”17 April”, ”12 August”, ”22 November” jne.

⁹⁹ Whiten ajatus itse tapahtuman toissijaisuudesta ja sen representaatioista tutkimuksen varsinaisena kohteena saa *Libran* kohdalla myös ironisia sävyjä, jos sitä verrataan teoksen tai laajemmin DeLillon tuotannon synnyttämään kritiikkiin ja tutkimuksen määrään. DeLillon tuotantoa on tutkittu jo nyt kirjailijan eläessä siinä määrin, että tutkimukset alkavat enenevässä määrin viitata itseensä ja toisiinsa. Tietoisena tästä DeLillo teoksessaan *Mao II* (1991) myös viittaa epäsuorasti omien teostensa ympärille kasvaneeseen tutkimusten verkostoon (ks. Tabbi 1995, 199).

It was no longer possible to hide from the fact that Lee Harvey Oswald existed independent of the plot. (...) Lee H. Oswald was real all right. (*Libra*, 178–179)

Jopa Branchin hahmo, jonka symbolinen hukkuminen salamurhaa koskevaan materiaaliin kuvastaa selvästi tapahtuman tavoittamisen mahdottomuutta, kokee välillisesti representaatioiden alla piilevän todellisuuden voiman (“This case will haunt him to the end.” *Libra*, 445). Samalla Branchin kokema kyvyttömyys kirjoittaa tyydyttävää historiaa tapahtumasta voidaan tulkita myös osoitukseksi todellisten tapahtumien kerronnallistamisen ongelmallisuudesta. Huolimatta siitä, että salamurhaa koskeva materiaali ja sen aiemmat kuvaukset sisältävät kaikkea naurettavasta (“a four-hundred-page study of the similarities between Kennedy’s death and Lincoln’s”, *Libra*, 379) liikuttavaan (“It [the Warren Report] is too valuable a document of human heartbreak and muddle to be scorned (...)”, *Libra*, 182), ei tapahtumaa voida tyydyttävästi kuvata millä tahansa tavalla:¹⁰⁰

He is writing a history, not a study of the ways in which people succumb to paranoia. (...) There is enough mystery in the facts as we know them, enough of conspiracy, coincidence, loose ends, dead ends, multiple interpretations. There is no need, he thinks, to invent the grand and masterful scheme, the plot that reaches flawlessly in a dozen directions. (*Libra*, 57–58)

Yksi keskeisimmistä *Libraa* määrittelevistä piirteistä onkin nähdäkseni juuri edellä käsiteltyjen kysymysten – erilaisten representaatioiden ja keinotekoisien todellisuuden sekä todellisten tapahtumien voiman – välinen jännite. Tämä jännite liittyy läheisesti myös siihen, miten teos kyseenalaistaa sekä ei-fiktiiviset että fiktiiviset tapahtuman kuvaamisen ja kerronnallistamisen tavat. Johnstonin mukaan *Libra* nostaa esiin DeLillon tuotannossa piilevänä esiintyneen ajatuksen juonesta ”kuoleman vektorina” (Johnston 1994, 321). Suunnitellessaan murhayritystä ja luodessaan Oswaldin hahmoa Everett ajattelee:

Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. (...) A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of death outside the book, play it off, contain it. (*Libra*, 221)

¹⁰⁰ Kysymys siitä, miten tapahtumaa voidaan kuvata ’tehdn oikeutta’ sen aktuaalisuudelle, nostaa esiin myös Whiten teorioiden keskeisen ongelmakohdan. Toisaalta historian kerronnallistamisen toistuva korostaminen saa Whiten toteamaan – varsin harkitsemattoman tuntuisesti, kuten Lehtimäki huomauttaa (Lehtimäki 2005, 328) –, että sama historiallinen tapahtuma voidaan esittää millä tavoin tahansa vääristelemättä lainakaan sitä koskevaa faktuaalista todistusaineistoa (White 1999, 28). Toisaalta White on myös todennut, että historioitsija voi epäonnistua, sillä kukaan tuskin hyväksyisi Kennedyn elämän kerronnallistamista komediaksi (White 1978, 84). Vakava aihe vaatii ylevää lajityyppiä (ks. White 1999, 31). Whiten esittämässä näkemyksissä on selvä ristiriita, joka korostuu, mikäli mukaan luetaan myös fiktiiviset kuvaukset, jotka fiktiivisyydestään huolimatta vaikuttavat olevan tiukasti sidoksissa sekä todellisiin tapahtumiin että niitä koskeviin dokumentteihin. ’Vakavuudesta’ huolimatta on *Libraa* vaikea kuvailla yleväksi, ja teos purkaa monia tapausta ja sen henkilöitä koskevia historiallisesti hyväksytyjä faktoja, kun taas Ellroyn *American Tabloidissa* Kennedystä luoma vaikuttava kuva lähentelee välillä komediaa. On tietysti huomattava, että Whiten esittämien näkemysten ristiriitaisuuteen vaikuttaa myös niiden ajallisesti laaja skaala ja se, että hän on moneen otteeseen muotoillut uudelleen omia näkemyksiään (vrt. Johdanto).

Ajatus kaikkien juonten väistämättömästä liikkeestä kohti kuolemaa havainnollistaa hyvin *Libraa* kauttaaltaan sävyttävää kysymystä todellisuuden, historiankirjoituksen ja fiktion välisistä suhteista nostaan samalla esiin erilaisten medioiden luoman keinotekoiselta vaikuttavan todellisuuden ongelman. Tabbi toteaa *Libran* kuvastavan myös sitä, miten historian käsite menettää merkityksensä kulttuurissa, jossa median simuloima todellisuus ja jatkuva itsereflektio tekevät kaikki syy-seuraus -suhteet tyhjiksi. Kuoleman ollessa tässä ”varjokuvien” kulttuurissa ainoa asia, joka voi välttää loputtoman tulkinnan kierteen, on nykykirjailijoiden vaikea kuvitella juonta, jolla ei olisi – DeLillon sanoja mukaillen – taipumusta liikkua kohti kuolemaa. (Tabbi 1995, 192–193.) Nähdäkseni kysymys median simuloimasta todellisuudesta ja kuoleman ’kyvystä’ läpäistä sen synnyttämä keinotekoisuuden ja merkityksettömyyden tuntu kertovat jotakin myös rikoskirjallisuuden ja erityisesti tosielämän rikoksiin pohjautuvien teosten suosion syistä. Daniel W. Lehmanin korostamat ”todelliset ruumiit” (ks. Johdanto) eivät ole merkittäviä vain niiden herättämien eettisten kysymysten vuoksi, vaan myös siksi, että ne tekevät keinotekoisesta tuntuiseksi muuttuneesta todellisuudestamme todellisempaa. Kuolemalla vaikuttaa usein olevan myös kyky ylittää todellisuuden ja fiktion välinen raja. *Libran* fiktiivisyydestä huolimatta lukijan on vaikea olla tuntematta Kennedyn ja Oswaldin kuolemien todellisuutta.¹⁰¹

Yhteinen kosketettava pinta

Käsitellessään lukijan roolia suhteessa tekstien fiktiivisyyteen tai ei-fiktiivisyyteen Lehman huomauttaa, että *Libran* kaltaiset tekstit voidaan markkinoida fiktiona, mutta siitä huolimatta ne pakottavat monet lukijat vuorovaikutukseen tekstin ulkopuolisten seikkojen kanssa. Toiset lukijat muistavat Kennedyn murhaa koskeneet uutisoinnit tai ovat tutustuneet tapausta koskeviin salaliittoteorioihin, toiset taas ovat nähneet Zapruderin kuuluisan kaitafilmitallenteen Kennedyn kuolemasta tai muistavat kuolevan Oswaldin television välittämistä kuvista. Toisin sanoen tekstin ulkopuolinen maailma ristiriitaisine kuvineen ja kertomuksineen kietoutuu yhteen DeLillon luoman maailman kanssa. (Lehman 1997, 119–120.) Ei-fiktiivisten tekstien kohdalla Lehman selittää todellisuuden ja tekstin maailman yhteen kietoutumista ajatuksella lukijan (ja myös tekijän) sisällyttämisestä tekstin maailmaan. Lehmanille lukijan/tekijän mahdollisuus olla itse henkilö lukemassaan/tekemässään tekstissä (*implicated reader/writer*) on yksi keskeisimpiä ei-fiktion

¹⁰¹ Mikäli *Libraa* luetaan yksinomaan fiktiivisenä tekstinä, nostaa se esiin hyvin samankaltaisen paradoksin kuin *Alias Grace*, joka luo vaikutelman siitä, että fiktiossa kuolevat henkilöihahmojen sijaan oikeat ihmiset. Tietystä miehestä paradoksaalisuuden tuntu on DeLillon teoksessa vielä paljon voimakkaampaa, sillä historiallisten tapahtumien ajallinen etäisyys ei ole niin suuri kuin *Alias Gracessa*. Vrt. luku 1.

erityisyyttä, tuottamista ja sen lukukokemusta määrittäviä tekijöitä. (Ibid., 24 et passim.) Ajatukseen lukijan sisällyttämisestä tekstin maailmaan liittyy läheisesti myös kysymys lukijan tapahtumia koskevasta tietomäärästä. Lehman toteaa myös, että kaikki lukijat eivät sisälly tekstin maailmaan samalla tavoin. Lukija, jolla ei ole tekstin ulkopuolista tietoa tapahtumista tai joka ei välitä niiden kuvaamiseen liittyvistä kysymyksistä, ei ’implikoidu’ tekstiin samalla tavoin kuin tapahtumat tunteva ja niistä välittävä lukija. (Ibid., 118.)

Kennedyn murhasta tuotettujen erilaisten representaatioiden määrä on tehnyt tapahtumasta laajalti tunnetun ja kertoo samalla myös sen suuresta merkityksestä paitsi yksilöllisellä myös yhteisöllisellä ja kulttuurisella tasolla. Useimpien lukijoiden voitaisiin siis olettaa ainakin osittain ’implikoituvan’ Lehmanin kuvailemalla tavalla Kennedyn murhaa käsittelevien tekstien maailmaan, joskin on huomattava, miten kaiken aikaa kasvava ajallinen etäisyys voi vaikuttaa nykylukijan asemaan.¹⁰² *Libran* tapauksessa lukijan tietomäärää koskevassa kysymyksessä mielenkiintoisinta on kuitenkin se, että kyseessä on – kirjailijan omien sanojen mukaan – fiktio ja että tästä huolimatta lukija voi monessa kohtaa kokea ’implikoituvansa’ tekstiin. Lehmanin ajatus tekstin maailmaan sisältyvästä lukijasta muuttuu varsin hankalaksi, jos lukija kokee itsensä henkilönä fiktiivisessä maailmassa. Tämä kenties on syynä siihen, miksi *Libraa* kuvataan usein osittain fiktiiviseksi osittain faktuaaliseksi tai lajityypillisesti monimuotoiseksi teokseksi (ks. mm. Lehman 1997, 25; Johnston 1994, 320) ja miksi monet tutkijat päätyvät *Libraa* tarkastellessaan käsittelemään teoksen historiallista ja nykykontekstia vähintään yhtä paljon kuin teosta itseään (ks. esim. Johnston 1994, Cowart 2002, Willman 1999). Käsitys *Libraa* fiktion rajat ylittävänä teoksena pohjustaa myös valtaosaa siihen kohdistuneesta kritiikistä. Toiset kriitikot ovat hyökänneet teosta vastaan suoraan kutsuen sitä ”epähistorialliseksi kirjallisen vandalismin ja huonon kansalaisuuden” yhdistelmäksi (ks. Keener 2001, iii), kun taas toiset ovat tyytyneet varoittamaan lukijoita vertaamasta *Libraa* tapausta koskeviin faktapohjaisiin spekulatioihin (ks. Lehman 1997, 25).

Teoksen synnyttämän vastaanoton valossa kirjailijan siihen liittämät jälkisanat vaikuttavat siis poikkeuksellisen tarpeellisilta, joskin myös ilmeisen helpoilta sivuuttaa. *Libran* fiktiivisyyden korostamisen lisäksi tarjoaa DeLillo jälkisanoissa lukijalle mielikuvaa teoksesta eräänlaisena turvapaikkana Kennedyn murhaan liittyvien spekulatioiden ja materiaalin tulvasta: “(...) because this book makes no claim to literal truth, because it is *only itself, apart and complete*, readers may find refuge here – a way of thinking about the assassination without being constrained by half-facts

¹⁰² Lehmanin näkemyksiin lukijasta tekstin maailmassa ja erityisesti lukijan tietomäärän ja kiinnostuksen merkityksestä sille, tuleeko teksti luetuksi fiktiona vai ei-fiktiona, sisältyykin myös monia ongelmia. Käsitelen kysymystä laajemmin luvussa 3.

or overwhelmed by possibilities” (ks. Johnston 1994, 324 kursiivi lisätty).¹⁰³ Jälkisanoina on kuitenkin kohta, joka tuntuu kertovan teoksesta ja sen herättämistä reaktioista vielä paljon enemmän. DeLillo toteaa, että mikä tahansa merkittävää ja ratkaisematonta historiallista tapahtumaa käsittelevä romaani “would aspire to fill some of the blank spaces in the known record” (*Libra*, 458). Ajatus todellisuudessa tai sen faktuaalisessa dokumentoinnissa esiintyvien tyhjien aukkojen täyttämisestä selittää nähdäkseni sekä *Libran* saamaa ristiriitaista vastaanottoa että kysymystä siitä, millä tavoin lukija voi ’implikoitua’ todellisista tapahtumista kertovan fiktiivisen tekstin maailmaan. Lubomír Doležel hyödyntää fiktion ja historiankirjoituksen erottelussa ajatusta ontologisista ja epistemologisista aukoista, joista ensimmäiset kuvaavat fiktiivisiin teksteihin ja jälkimmäiset ei-fiktiivisiin teksteihin liittyviä aukkoja. Doleželin mukaan fiktiiviset aukot ovat luonteeltaan ontologisia siksi, että ne syntyvät tekstin luoman maailman myötä, kun taas historialliset aukot ovat seurausta inhimillisen tietomäärän rajoituksista ja siksi epistemologisia. (Doležel 1999, 258; ks. myös Doležel 1998, 795–796.) Toisin sanoen, me emme voi tietää, montako lasta Lady Macbethilla oli (vrt. Doležel 1999, 258), mutta me voimme (ainakin teoriassa) tietää, ampuiko Oswald Kennedyn.

Libran herättämät ristiriitaiset reaktiot perustuvat nähdäkseni pitkälti juuri siihen, että kyseessä on fiktiivinen teksti, jonka keskeisin aukko ei ole – Doleželia mukaillen – ontologinen vaan pikemminkin epistemologinen. Lehtimäki toteaa Kennedyn murhan ja sen, että murhan ei tekijää (tai tekijöitä) ei ole lopullisesti selvitetty, muodostavan todellisuuteen pysyvän aukon, joka tarjoaa lähtökohdan loputtomille hypoteeseille. Tapahtumaa käsittelevät tekstit – kuten *Oswald’s Tale* – heijastavat juuri tätä aukkoa (Lehtimäki 2005, 302). *Libra* ei kuitenkaan heijasta tai täytä kyseistä aukkoa faktuaalisuuteen nojaavilla hypoteeseilla vaan fiktiolla. Nähdäkseni juuri tästä seikasta nousee tuntu teoksen lajityypillisestä monimuotoisuudesta tai fiktion ja ei-fiktion välisestä jännitteestä. Tarina voi olla fiktiivinen, mutta sen täyttämä aukko on todellinen, ja ajatus siitä, että teos olisi vain oma erillinen ja täydellinen kokonaisuutensa – *only itself, apart and complete* – vaikuttaa toiveajattelulta. Käsitys siitä, että *Libran* luoma fiktiivinen maailma on oma ontologinen kokonaisuutensa, on sinänsä täysin pätevä, mutta on virhe kuvitella, että se olisi irrallinen kuvattujen tapahtumien taustalla olevasta valtavasta epistemologisesta tyhjiöstä. Palapelin aukon

¹⁰³ Mielenkiintoista kyllä, kyseinen katkelma puuttuu käyttämästäni *Libran* painoksesta, jossa jälkisanat on tyypistetty huomattavasti lyhyempään muotoon. Tämä kertoo nähdäkseni jotakin paratekstien ongelmallisuudesta tekstien tulkinnan kannalta. Kuten Genette toteaa, erilaiset paratekstit vaikuttavat merkittäväällä tavalla tekstien luontaan (Genette 1987/1997, 1–2), mutta samalla ne ovat riippuvaisia paitsi lukijan tietomäärästä ja lukemisen kontekstista myös kustantajien satunnaisista päätöksistä tai oikeista. Mainittakoon, että Tammen Keltaisen kirjan käännöksestä (*Vaaka*, 1989) kyseiset jälkisanat puuttuvat kokonaan. Kansilehden esittelyssä on tosin seuraava monitulkintainen maininta: ”Kirjailija haluaa painottaa, että hänen teoksensa on nimenomaan fiktiota. Mutta sen kuvaama tapahtumasarja tuntuu pelottavan uskottavalta, se näyttää selittävän paljon käsittämätöntä, ratkaisevan monta arvoitusta.”

täyttävä palanen ei voi olla koskematta ja kytkeytymättä sitä ympäröiviin palasiin, vaikka sen kuva ei olisikaan todellinen.

Ei-fiktio tutkijat korostavat toistuvasti, että todellisten tapahtumien ja niitä käsittelevien kielellisten esitysten välillä on aina valtava aukko ja että huolimatta ei-fiktiivisten tekstien kytköksistä todellisuuteen, ovat ne aina eri tavoin rakennettuja ja tehtyjä kokonaisuuksia eivätkä siis yhtä kuin todellisuus (ks. Heyne 1987, 488–489; Lehman 1997, 7; Ryan 1997, 166). Lehtimäki huomauttaa, että tämänkaltaiset toteamukset korostavat todellisuuden tekstuaalisen esittämisen ongelmallisuutta ja sitä, että (kauno)kirjallisina artefakteina ei-fiktiiviset tekstit eivät ole yhtään sen ’todellisempia’ kuin fiktiivisetkään tekstit (Lehtimäki 2007, 35–36). On jokseenkin yllättävää, että edellä mainittuun kysymykseen kiinnitetään vain harvoin huomiota fiktion näkökulmasta. Käsitys fiktiosta yksinomaan itseensä viittaavana ei-referentiaalisena kokonaisuutena (Cohn 1999/2006, 22–28) otetaan monesti annettuna, mikä puolestaan mahdollistaa näkemykset fiktiosta irrallisena ja useimmiten myös todellisuuden vaikutuksesta vapaana alueena. Kuten Dorrit Cohn toteaa, fiktio voi halutessaan viitata todellisuuteen, mutta sen viittaavuus on aina tietynlaista pseudoviittaavuutta (ibid., 132–134; vrt. myös Johdanto). Käytännössä ja eritoten *Libran* kaltaisten todellisiin tapahtumiin pohjautuvien fiktioiden kohdalla käsitys fiktiosta todellisuudesta irrallisena kokonaisuutena vaikuttaa kuitenkin usein melko keinotekoiselta yritykseltä taata fiktion erityisyys ja pitää se erillään todellisuuden ja sen kielellisen esityksen mukanaan tuomista ongelmista. Kenties fiktion kohdalla olisikin syytä käyttää ei-fiktio tutkijoiden tarjoamaa mallia ja korostaa käänteisesti, että huolimatta fiktiivisten tekstien luonteesta todellisuudesta irrallisina artefakteina ovat ne usein konkreettisella tavalla kytköksissä todellisuuteen ja että kirjallisina artefakteina ne eivät ole yhtään sen *vähempää* ’todellisia’ kuin ei-fiktiivisetkään tekstit.

Ajatus todellisuudessa olevasta aukosta, jonka fiktio täyttää, selventää myös sitä, miksi ja miten niin monet lukijat kokevat ’implikoituvansa’ *Libran* kaltaisten fiktiivisten teosten maailmaan. Eric Heyne toteaa, että lukijat saattavat hyvinkin kokea fiktiivisen tekstin olevan vaikutukseltaan ei-fiktiivisen kaltainen ja lisäävän jotakin heidän omiin käsityksiinsä menneistä tapahtumista. Heyne painottaa, että kyse ei niinkään ole lukijan herkkäuskoisuudesta tai fiktion uskomisesta todeksi, vaan pikemminkin siitä, että lukija antaa faktan ja fiktion uskottavan sekoituksen tai fiktion ’analogisen totuuden’ täyttää todistettavissa olevien faktojen jättämät aukot. (Heyne 2001, 331.)¹⁰⁴ Tiettyssä mielessä Lehmanin ajatuksen ei-fiktiiviseen tekstiin sisältyvästä lukijasta voidaankin *Libran* kaltaisten tekstien kohdalla nähdä toimivan vastakkaisella tavalla. Sen sijaan, että lukija

¹⁰⁴ Heyne käyttää esimerkkinä itseään todeten, että hänen omia käsityksiään esimerkiksi Rosenbergien oikeudenkäynnistä ja Kennedyn murhasta ovat muokanneet teokset kuten E. L. Doctorowin *The Book of Daniel* (1971) ja *Libra* (Heyne 2001, 331).

'implikoituisi' tekstin maailmaan, hän 'implikoi' tekstin omaan maailmaansa antaen sen samalla muokata omia käsityksiään todellisista tapahtumista.¹⁰⁵ Tämänkaltainen vuorovaikutussuhde fiktiivisen tekstin ja lukijan välillä tuo mieleen Frusin käsityksen siitä, että olemme oppineet reaktiomme todellisiin tapahtumiin näkemistämme ja lukemistamme kertomuksista (Frus, 1994, 11 ja 159–161; ks. myös Johdanto). Heynen edellä esitetyt huomiot tarjoavat kuitenkin huomattavasti maltillisemmän version lukijan ja fiktiivisen tekstin vuorovaikutuksesta, sillä niitä ei pohjusta Frusin puoltama käsitys fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien samankaltaisuudesta. Heyne yhtyy Lehmaniin hylätessään fiktion ja ei-fiktion binäärisen vastakkainasettelun hyväksymättä silti ajatusta tekstityyppien samankaltaisuudesta, mutta toteaa samalla kysymyksen lukijan, tekstin ja todellisuuden vuorovaikutuksesta olevan paljon monimutkaisempi kuin mitä Lehman antaa ymmärtää. (Heyne 2001, 331.)

Libran ja myös monien muiden tositapahtumiin pohjautuvien tekstien kannalta merkittävien todellisuutta koskeva aukko liittyy epäilemättä kysymykseen identiteetistä. *Libra* täyttää Kennedyn murhan jättämän keskeisen aukon vastatessaan kysymykseen siitä, kuka/ketkä lopulta olivat teon takana. Vaikka teoksen tarjoama vastaus on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen, tuntuu mahdollisuus yhdistää vastuu tapahtumasta suuren tuntemattoman sijaan henkilöihin ja identiteetteihin helpottavalta.¹⁰⁶ Vielä merkittävämpää on kuitenkin se, että *Libra* täyttää myös Oswaldin identiteetin jälkeen jättämää aukkoa. Oswaldin elämästä, persoonasta ja motiiveista on (varmasti myös Oswaldin itsensä nopeasti seuranneen kuoleman vuoksi) muodostunut yhtä suuri kysymysmerkki kuin siitä, kuka Kennedyn todella tappoi. Rekonstruoimalla Oswaldin hahmon ja antamalla lukijalle mahdollisuuden tarkkailla tämän ajatuksia tarjoaa *Libra* omanlaisensa vastauksen myös tähän kysymykseen.¹⁰⁷ Tabbin mukaan historiallisten hahmojen sisällyttämisestä fiktiivisiin teksteihin on 1980-luvulta alkaen tullut muodikas tapa, jossa on kyseessä myös pyrkimys käyttää hyväksi suosittumman ei-kaunokirjallisen median valtaa. Tabbi esittää, että nykyiset romaanikirjailijat ovat hylänneet käsitykset fiktion sisältyvästä totuudesta ja täyttävät muiden

¹⁰⁵ Tabbi esittää jokseenkin samankaltaisen näkemyksen todetessaan, että täyttämällä epävarmuuden synnyttämän tilan DeLillo onnistuu luomaan fiktion, joka on "capable of inserting itself into the world" (Tabbi 1995, 185). Tabbi keskittyy kuitenkin enemmän tekijän ja teoksen luomiin efekteihin kuin lukijan vuorovaikutukseen tekstin kanssa.

¹⁰⁶ Tässä mielessä DeLillon esittämää ajatusta teoksesta eräänlaisena turvapaikkana voidaan pitää myös toimivana. On kuitenkin huomattava, että *Libra* ei salamurhan suunnittelijoiden ja toteuttajien identifioimisesta huolimatta tee kysymystä vastuun asettamisesta helpoksi. Salaliittolaisten rivien hajaantuessa suunnitelma alkaa ikään kuin elää omaa elämäänsä, ja vastuuta teosta on lopulta hankala asettaa täysin millekään taholle. Kuvaavaa on myös, että Oswald ei lopultakaan ammu kohtalokasta luotia, joka tappaa presidentin, vaan näkee tähtäimensä lävitse kuuluisaksi tulleen ruohokumpareen takaa ampuvan salaliittolaisen luodin lävistävän presidentin pään: "Lee was about to squeeze off the third round (...) There was a white burst in the middle of the frame. A terrible splash, a burst. Something came blazing off the President's head" (*Libra*, 400).

¹⁰⁷ Kysymys identiteetin rekonstruoimisesta tai sen jättämän aukon täyttämisestä liittyy läheisesti paitsi *Alias Graceen* (ks. luku 1) ja *Libraan* myös Carrèren *L'Adversaireen* (ks. luku 3). Teokset nostavat kuitenkin kysymyksestä esiin hyvin erilaisia puolia aina yksityisistä ja julkisista, itsen tai toisten luomista todellisiin tai fiktiivisiin identiteetteihin.

medioiden ja historiallisten dokumenttien jättämät aukot hyödyntäen erityisesti tunnettujen ja selittämättömien väkivaltaisten tapausten tarjoamaa 'valmista draamaa'. (Tabbi 1995, 183–184.) Tabbi vaikuttaa siis pitkälti erottavan fiktiivisten tekstien rekonstruoimat historialliset hahmot ja niiden synnyttämän vaikutuksen muista rekonstruoinneista. Kun luovutaan fiktion sisältävän totuuden ajatuksesta, ovat nykykirjailijat vapaita – kuten DeLillo itse *Libran* jälkisanoina huomauttaa – muokkaamaan myös todellisia ihmisiä.¹⁰⁸

On totta, kuten ei-fiktion tutkijat usein esittävät, että erityisesti todellisten henkilöiden rekonstruoinnin kaltaisen prosessien eettiset seuraukset voivat olla hyvinkin erilaisia fiktion ja ei-fiktion kohdalla varsinkin, jos lukijalla on tekstin ulkopuolista tietoa kuvatusista henkilöistä (ks. Lehtimäki 2005, 318). Lehman toteaa osuvasti, että ei-fiktiivisten tekstien henkilöt voivat vastustaa tai puoltaa heistä luotua kuvaa monin eri tavoin eikä heistä kertova tarina koskaan ole täysin kirjoittajan vallassa (Lehman 2001, 338). Kuten muidenkin todellisuuden ja fiktiivisten tai ei-fiktiivisten tekstien välisten kysymysten kohdalla, asia ei kuitenkaan käytännössä ole niin yksinkertainen. Ajatus nykykirjailijoiden irtautumisesta fiktion sisältämästä totuudesta ja täydestä vapaudesta luoda uudelleen historiallisia henkilöitä liittyy nähdäkseni läheisesti tietynlaiseen toiveajatteluun fiktioista omina irrallisina ja täydellisinä kokonaisuuksinaan. Kirjailijat ovat toki vapaita muokkaamaan ja luomaan todellisia henkilöitä ja tapahtumia uudelleen, mutta on eri kysymys, ovatko tuotetut tekstit täysin vapaita niistä vaatimuksista ja (eettisistä) seurauksista, joita tutkijat liittävät ei-fiktiivisiin teksteihin. Keener kiinnittää edellä mainittuun kysymykseen huomiota ja toteaa 'todellisten' ja 'fiktiivisten' historiallisten henkilöiden vastakkainasettelun herättäneen viime vuosina kiivasta keskustelua (Keener 2001, iii). Keenerin oman tulkinnan mukaan historiallinen identiteetti on keskeinen fiktion ja ei-fiktion rajaa hämärtävä ja monimutkaistava tekijä. Lainaten erään Philip Rothin luoman henkilöihahmon sanoja toteaa Keener, että ihmiset lukevat aina ihmisistä oli kyseessä sitten fiktiivinen tarina tai historiantkirjoitus.¹⁰⁹ Identiteetin ollessa kyseessä fiktiivisen ja historiallisen raja muuttuu – vaikka vain väliaikaisesti – lähes aina toissijaiseksi. (Ibid., 1–2 ja 6.)

Keener pitää Oswaldista tuotettuja lukemattomia representaatioita havainnollisena esimerkkinä identiteetin kuvaamiseen ja määrittelemiseen liittyvistä ongelmista. Keenerin mukaan historiallisen identiteetin määrittelemisen on samalla myös tietynlaisen historiakäsityksen määrittelemistä, ja

¹⁰⁸ "I've altered and embellished reality, extended real people into imagined space and time, invented incidents, dialogues, and characters" (*Libra*, 458).

¹⁰⁹ Kyseinen henkilöihahmo on Rothin romaani *The Ghost Writer* (1979), joka tarttuu muun muassa kysymykseen elämäntarinoiden ja todellisten ihmisten toisintamisesta fiktiivisessä muodossa. Sanat ovat Doc Zuckermanin, joka kommentoi poikansa Nathanin vastajulkaistua vanhaan perheskandaaliin (joskin hyvin triviaaliin sellaiseen) perustuvaa novellia: "(...) I happen to know what ordinary people will think when they read something like this story (...) They don't think about how it's a great work of art (...) People don't read art – they read about *people*. And they judge them as such (...) Have you thought about that?" (*The Ghost Writer*, 91–92).

siksi kaikki todellisia henkilöitä käsittelevät kertomukset voivat aina synnyttää elleivät raivoa niin ainakin levottomuutta. *Libran* joissakin lukijoissa ja kriitikoissa herättämä suuttumus on mahdollista siksi, että edellä mainittu potentiaali sisältyy *kaikkiin* postmodernistisiin teksteihin, jotka kommentoivat todellisia henkilöitä ja pyrkivät siten määrittelemään heitä myös historiallisesti. (Ibid., iii–iv.) Keener kiinnittää huomiota myös siihen, miten (historiallinen) identiteetti on postmodernismin myötä muuttunut dynaamiseksi kokonaisuudeksi, jonka määrittely perustuu pitkälti julkiseen konsensukseen. Monet ’todelliset’ historialliset hahmot ovat lähes yksinomaan erilaisista representaatioista koostuvia mediamuotokuvia. (Ibid., iv–v ja 2.) Keenerin huomio vaikuttavaa pitävän Oswaldin kohdalla poikkeuksellisen hyvin paikkansa. Johnston toteaa, että *Libran* rekonstruoimasta Oswaldista tekee erityisen mielenkiintoisen se, että kyseessä ei ole vain todellinen henkilö, jonka ympärille näennäisdokumentaarinen teos rakentuu, vaan myös erilaisten tahojen – kuten tiedustelupalvelujen ja poliisiverkoston – valmiiksi luoma ja massamedian jalostama fiktio (Johnston 1994, 331).

Keener esittää myös mielenkiintoisen näkemyksen siitä, että edellä mainituista syistä Oswaldin hahmosta on itsessään muodostunut tapahtuma (*event*). Myös *Librassa* käsitys Oswaldista yhtenä satunnaisista, historiallisista ja median luomista tapahtumista syrjäyttää lopulta elämäkerrallisen identiteetin. (Keener 2001, 22 ja 102.)¹¹⁰ Ajatusta historiallisen identiteetin muuttumisesta tapahtumaksi on helppo verrata Whiten modernistista tapahtumaa koskeviin huomioihin. Jos modernistisen tapahtuman poikkeuksellisen luonteen katsotaan vaativan uusia esittämisen tapoja (ks. mm. White 1999, 79) ja historialliset identiteetit ovat enemminkin tapahtumia kuin elämäkerrallisia kokonaisuuksia, on syytä olettaa, että myös historiallisten henkilöiden rekonstruoinnissa voidaan havaita merkittäviä muutoksia.¹¹¹ *Libran* kohdalla ajatus Oswaldin identiteetistä tapahtumana nostaa kuitenkin esiin myös varsin erilaisen kysymyksen yhteisen kulttuurisen omaisuuden ja niin kutsutun massatietoisuuden luonteesta. Jo Johnstonin edellä esitetty näkemys Oswaldista erilaisten tahojen luomana fiktiona kiinnittää huomiota kysymykseen identiteetistä yhteisenä (kulttuurisena) luomuksena ja omaisuutena, mutta ajatus identiteetistä tapahtumana nostaa kysymyksen vielä selvemmin esiin, sillä tapahtuma on jotakin, johon tai jonka luomiseen voidaan osallistua. Samalla tapahtumaan osallistuminen sisältää myös ajatuksen

¹¹⁰ Oswaldin lisäksi Keener käyttää esimerkkeinä Richard Nixonin ja New Yorkin kuuluisan gangsterin Dutch Schultzin hahmoja. Keenerin mukaan kaikkien kolmen miehen elämäkerrallinen identiteetti on pyyhkiytynyt pois jopa siinä määrin, että “the most “real” Schultz and Oswald and Nixon may paradoxically be *no* Schultz, *no* Oswald, *no* Nixon”. (Keener 2001, 22–23.)

¹¹¹ Henkilöhahmojen rakentumisessa on postmodernismin myötä tapahtunut moniakin muutoksia. Muun muassa Hans Bertens, jonka näkemykset nousevat esiin *L’Adversairen* yhteydessä luvussa 3, analysoi postmodernististen henkilöahmojen erityispiirteitä (ks. Bertens 1987). Tietääkseni postmodernismin ja fiktion ja ei-fiktion rajan hämärtymisen historiallisten henkilöahmojen rakentumisessa aiheuttamiin muutoksiin ei kuitenkaan ole – Keeneriä lukuun ottamatta – tartuttu tarkemmin. Palaan kysymykseen *Libran* Oswaldille luomasta identiteetistä myöhemmin.

omistamisesta, kuten lukuisat todellisten tapahtumien kuvausta koskevat kiistat ja ristiriidat osoittavat. Yhteinen luomus on myös yhteistä omaisuutta.

Keener kiinnittää huomiota siihen, miten käsitys Oswaldista tapahtumana syrjäyttää hiljalleen tämän elämäkerrallisen identiteetin *Libran* tarinan edetessä. Teoksen viimeisessä luvussa, jota Marguerite Oswaldin ääni hallitsee, viimeisetkin Oswaldin identiteettiä määrittelevät elämäkerralliset kausalityetit ovat kadonneet ja Margueriten pojan korvaa tapahtuma nimeltä ”Lee Harvey Oswald”. (Keener 2001, 102.) Käsitys Oswaldista tapahtumana ja ennen kaikkea yhteisesti luotuna tapahtumana on kuitenkin läsnä *Librassa* alusta lähtien.¹¹² Lisäksi on huomattava, että kysymys yhteisistä kulttuurisista luomuksista ja osallistumisesta tapahtumien synnyttämiseen ei rajoitu koskemaan vain Oswaldin identiteettiä. Myös Kennedy on yhteinen luomus – tapahtuma nimeltä ”John Fitzgerald Kennedy” –, joka heijastaa sen luomiseen osallistuvien toiveita, unelmia ja pelkoja (“Your man Kennedy has a little romance of his own with the idea of death. (...) Poetic. That’s your Jack.’ ‘He’s not my Jack,’ Lee said.” *Libra*, 331). Yksittäisiä luomuksia ja tapahtumia merkittävämpää on kuitenkin *Libran* luoma kuva tietynlaisesta massatietoisuudesta, jonka kautta kyseiset luomukset ja tapahtumat syntyvät. Tämänkaltaisen massatietoisuuden synty ja sen olemus havainnollistuvat parhaiten salamurhan päivää kuvaavassa luvussa (“22 November”), johon teoksen tapahtumat luonnollisesti myös kulminoituvat. Kennedyä vastaanottamaan kerääntyneet sankat väkijoukot eivät ainoastaan sulaudu yhdeksi kokonaisuudeksi (jota korostaa paikalle kerääntyneistä ihmisistä toistuvasti käytetty yhteinen nimittäjä *they*), vaan myös yhdeksi tajunnaksi, joka tiedostaa oman roolinsa tapahtumien luoja ja muokkaajana:

Street by street the crowd began to understand why it was here. (...) A contagion had brought them here, some mystery of common impulse, hundreds of thousands come from so many histories and systems of being (...) They were here to be an event, a consciousness (...) They were here to surround the brittle body of one man and claim his smile, receive some token of the bounty of his soul.
(*Libra*, 394)

Edellä lainatusta katkelmasta nousee lisäksi esiin ajatus siitä, että väkijoukon muodostama massatietoisuus ei ole vain tapahtumien synnyttäjä tai luoja, vaan myös itsessään eräänlainen tapahtuma. *They were here to be an event*. Toisaalta kyseinen kohta voidaan tulkita ei niinkään käsitykseksi massatietoisuudesta tapahtumana vaan pikemminkin yhdeksi massatietoisuuden syntymisen syistä. Ihmiset paikalle tuonut yhteinen impulssi on halu osallistua, olla osa tapahtumaa

¹¹² Oswaldin hahmon luominen on keskeinen osa salaliittolaisten juonta alusta lähtien, mutta lopullinen luomus ei kuitenkaan ole yksin kenenkään käsialaa. ”Lee Harvey Oswaldin” luomiseen osallistuvat tavalla tai toisella kaikki tapahtumia sivuavat henkilöt ja myös Oswald itse. Oswaldin kysyessä, mitä salaliittolaiset etsivät murtautuessaan hänen asuntoonsa, David Ferrie vastaa: “Evidence that Lee Oswald matches the cardboard cutout they’ve been shaping all along. You’re a quirk of history. You’re a coincidence. They devise a plan, you fit it perfectly. (...) Something in us has an effect on independent events. We make things happen. The conscious mind gives one side only” (*Libra*, 330).

ja siten myös muokata sitä. *They were here to be a part of / to create an event*. Kyseisenlainen halu olla osa tapahtumaa liittyy läheisesti *Librassa* toistuvaan kysymykseen yksilöiden liittymisestä tai sisäänpääsystä historiaan. Oswald tulkitsee historian olevan jonkinlainen yhteisöllinen kokonaisuus, ja hänen toimintaansa motivoi ennen kaikkea lähes epätoivoinen halu päästä osaksi tuota kokonaisuutta. Oswaldin ongelmallinen suhde häntä ympäröivään maailmaan tai historiaan nousee esiin heti *Libran* ensimmäisen osan alkuun sijoitetussa sitaatissa, joka on peräisin historiallisen Oswaldin kirjeestä veljelleen, ja pysyy esillä koko teoksen ajan:

Happiness is not based on oneself, it does not consist of a small home, of taking and getting. Happiness is taking part in the struggle, where there is no borderline between one's own personal world, and the world in general. (Lee H. Oswald, Letter to his brother, *Libra*, 1)

History means to merge. The purpose of history is to climb out of your own skin. (*Libra*, 101)¹¹³

Vaikka tarve kuulua historiaan liittyy erityisesti Oswaldin henkilöhaamoon, ei se kuitenkaan rajoitu vain Oswaldin omiin tulkintoihin tai käytännön pyrkimyksiin, vaan kysymys historian olemuksesta, sen määrittelemisestä ja siihen kuulumisesta värittää paitsi muita henkilöhaamoja salaliittolaisista Nicholas Branchiin myös koko teoksen maailmaa. Tabbi esittää kysymyksen historiaan kuulumisesta liittyvän vielä laajemmin koko DeLillon tuotantoon ja tulkitsee sen avulla myös postmodernistisiksi naturalisteiksi kutsumiensa amerikkalaisten nykykirjailijoiden suhdetta paitsi kirjallisuuteen myös heitä ympäröivään yhteiskuntaan. Tabbin mukaan DeLillon kaltaiset kirjailijat asettuvat enemmän tai vähemmän tietoisesti ulkopuoliseen asemaan suhteessa (kauno)kirjallisuuteen ja yhteiskuntaan, mutta osoittavat samalla myös tarvetta päästä sisään tai kuulua historiaan. (Tabbi 1995, 26.)¹¹⁴

Kuten on jo todettu, kysymys historiaan kuulumisesta liittyy *Librassa* kuitenkin läheisesti myös teoksen luomaan kuvaan massatietoisuudesta. Kennedyä ja myöhemmin pidätettyä Oswaldia

¹¹³ Kyseiset katkelmat liittyvät luonnollisesti myös kysymykseen Oswaldin (mahdollisesta) poliittisesta ideologiasta, joka on herättänyt paljon keskustelua ja joka nousee esiin myös *Librassa*. Muun muassa Skip Willman tulkitsee *Libraa* pitkälti juuri tästä näkökulmasta ja toteaa juuri Oswaldin marxismiin tarjoavan hänelle mahdollisuuden integroitua ympäröivään yhteiskuntaan (Willman 1999, 627). Poliittisten ideologioiden merkitys ja erityisesti kylmän sodan aikainen kommunisminvastainen ilmapiiri näkyvät *Librassa* myös laajemmin (tapahtumien ajallisen ja paikallisen kontekstin huomioon ottaen kenties väistämättä), mutta kysymykset jäävät oman näkökulmani ulkopuolelle. Willmanin artikkeli tarjoaa kuitenkin valaisevan (joskin hieman sekavan) analyysin *Libran* sosialismia ja amerikkalaista kulutusyhteiskuntaa käsittelevistä puolista.

¹¹⁴ Tabbi toteaa kysymyksen historiaan kuulumisesta nousevan esiin erityisesti DeLillon kohdalla ja katsoo sen liittyvän läheisesti postmodernististen naturalistien uudelleen herättämään ajatukseen 'kirjailijan kuolemasta' tai ainakin poissaolosta tekstissä. Tabbi huomauttaa kuitenkin, että *Libran* näennäisestä objektiivisuuden tunnusta huolimatta lukija ei voi olla huomaamatta itsensä tiedostavasti lauseita muokkaavan kirjailijan hahmon läsnäoloa tekstissä. (Tabbi 1995, 26, 181 ja 203.) Mielenkiintoista kyllä, Tabbi vertaa tässä yhteydessä *Libraa* Norman Mailerin teokseen *The Executioner's Song* (1979) ja pitää Mailerin teosta jopa *Libran* suoranaisena edeltäjänä (ibid., 181–182). Tässä tutkielmassa *The Executioner's Song* ei kuitenkaan nouse esille DeLillon teoksen vaan Carrèren *L'Adversairen* yhteydessä luvussa 3. Tabbin tutkimuksen kanssa samana vuonna (1995) ilmestynyt *Oswald's Tale* jää vielä Tabbin analyysin ulkopuolelle.

katsomaan kerääntyneitä väkijoukkoja voidaan tulkita motivoivan paitsi halu osallistua tai luoda yksittäinen tapahtuma myös halu olla osa ja luoda historiaa. Tässä mielessä massatietoisuus tarjoaa myös eräänlaisen pois pääsyn anonymiteetista, joka historiallisesta näkökulmasta katsottuna liittyy yksilöllisyyteen. Vain harvat yksittäiset henkilöt jäävät historiaan, kun taas abstraktilla tai konkreettisella tasolla yhdistyneet ihmisjoukot ovat aina keskeinen osa tapahtumien kulkua ja historiaa. Käsityksiin massatietoisuudesta ja osallistumisesta historiaan liittyy lisäksi mielenkiintoinen kysymys kyseisten käsitteiden aikamuodosta. Historian käsitteeseen liitetään totunnaisesti mennyt aikamuoto, mutta *Librassa* sekä massatietoisuutta että historiaan liittyviä kysymyksiä määrittelee ennen kaikkea preesens. Tabbi kiinnittää kysymykseen huomiota todetessaan, että monissa DeLillon romaaneissa henkilöahmot elävät jatkuvassa preesensissä. Jatkuva preesens puolestaan muuttaa menneisyyteen kohdistuneen nostalgian nostalgiaksi nykyhetkeä kohtaan ja synnyttää epätodellisen tunteen myös nykyhetken saavuttamattomuudesta. (Ibid., 27.) Tabbi viittaa erityisesti DeLillon romaaniin *White Noise* (1985), jossa eräs henkilöahmoista pyrkii jokseenkin ristiriitaisesti tarttumaan nykyhetkeen korostamalla sen reaaliaikaisuutta ("We're here, we're now", *ibid.*), mutta sama tunnelma on esillä yhtälailla myös *Librassa*. Massatietoisuus syntyy ennen kaikkea tai on kenties mahdollista vain preesensissä, ja Kennedyä katsomaan kerääntyneet väkijoukot myös aistivat tämän yrittäessään samalla vakuuttua nykyhetken ja tapahtumien todellisuudesta ("They're here. It's them. They're real", *Libra*, 394). Myös Oswald kokee toistuvasti saman paradoksaalisen tunteen nykyhetkestä ainoana mutta samaan aikaan poissaolevana todellisuutena ("He could not get a grip on the runaway world", *Libra*, 211).

Massatietoisuuden ja tapahtumien tai historian luomisen yhteydessä on luonnollisesti otettava huomioon myös massamedia, jonka keskeinen rooli sekä Kennedyn murhaan liittyvissä todellisissa tapahtumissa että DeLillon teoksessa on jo edellä tullut esiin. Vaikka massatietoisuus ei *Librassa* synny vain median välittämien kuvien kautta, on massamedia silti olennainen tekijä sekä massatietoisuuden luomisessa että sen ilmentämisessä.¹¹⁵ Tietyssä mielessä massamedia on myös massatietoisuuden mahdollistaja, sillä se tarjoaa ihmisille yhteisen kosketettavan pinnan:

They [the reporters] sensed the incompleteness out there (...) People were lonely for news. Only news could make them whole again, restore sensation. (...) With a word they could begin to grid the world, make an instant surface that people can see and touch together. (*Libra*, 414)

Libran luomat kuvat massatietoisuudesta ja massamedian tarjoamasta yhteisestä (ja preesensissä olevasta) pinnasta selittävät myös osaltaan edellä käsiteltyä kysymystä siitä, miksi lukija voi kokea

¹¹⁵ Edellä lainatut kohdat väkijoukkojen ja Oswaldin pyrkimyksistä vakuuttua nykyhetken todellisuudesta tai jollakin tavoin saavuttaa se, tuovat mieleen myös Frusin aiemmin käsitellyn ajatuksen massamedian muodostamien kuvien muuttumisesta ns. todellisuutta todellisemmiksi.

'implikoituvansa' teokseen. Massamedian luomien kuvien kautta ja osana massatietoisuutta myös lukija voi kokea – sekä teoksessa että sen ulkopuolella – olevansa osa tai olevansa luomassa tapahtumia. Eräs *Libran* henkilöahmoista toteaa: "It's a wave. (...) It carries everyone along. We're involved one way or another whether we like it or not" (*Libra*, 430) – ellei kyseessä sitten ole massatietoisuuden synnyttämä paranoia.

Tekstuaalinen paranoia – paranoidi tekstuaalisuus

Ajatuksesta, että kaikki ovat tavalla tai toisella mukana tapahtumissa – oli kyseessä todelliset tapahtumat, niiden representaatiot tai lukijan suhde edellisiin – ei ole pitkä matka kokonaisvaltaiseen paranoiaan. Kennedyn murha on synnyttänyt paitsi lukemattomia erilaisia representaatioita myös ennätysmäärän salaliittoteorioita, joita kaikkia yhdistää käsitys tapahtumien taustalla piilevistä ja tavallisilta ihmisiltä kätketyistä vaikuttimista sekä niitä toteuttavista 'voimista'. Kuten on jo todettu, synnytti salamurha Cowartin mukaan kokonaisen paranoian kulttuurin horjuttaessaan naiivia uskoa amerikkalaisten haavoittumattomuuteen ja luodessaan käsityksen historiasta ihmisiltä salattujen asioiden, tapahtumien ja vaikuttimien summana (Cowart 2002, 95). David Ferrie kiteyttää tämän käsityksen *Librassa* ja havainnollistaa samalla hyvin myös paranoian ja salaliittoteorioiden läheistä suhdetta:

“ (...) There's something they aren't telling us. Something we don't know about. There's more to it. There's always more to it. This is what history consists of. It's the sum total of all the things they aren't telling us.” (*Libra*, 321)

Keener jakaa Kennedyn murhaa ja Oswaldia käsittelevät teokset kolmeen ryhmään: elämäkerrallisiin kertomuksiin, salaliittoteorioihin ja niin kutsuttuihin subliimeihin salaliittoteorioihin¹¹⁶, ja toteaa suurimman osan teoksista kuuluvan keskimmäiseen ryhmään (Keener 2001, 82 ja 70–96). Salaliittoteorioihin kuuluu yhtä lailla ei-fiktiivisiä kuin fiktiivisiäkin tekstejä. Toiset niistä ovat selvästi viihteellisempiä ja kaupallisesti menestyneempiä, kun taas toiset ovat selvästi kunnianhimoisempia (joskaan ei välttämättä vakavammin otettavia) pyrkimyksissään paljastaa ja asettaa vastuuseen tapahtuman taustalla piilevät voimat. Keener lukee tähän ryhmään kuuluvaksi myös muutama vuosi *Libran* jälkeen ilmestyneen ja DeLillon teoksen tavoin paljon

¹¹⁶ Keener tarkoittaa subliimeilla salaliittoteorioilla tekstejä, joissa salaliitto nähdään segmentoituneempana, rinnasteisempana ja vähemmän lineaarisena kokonaisuutena. Tämän kaltaisen kertomusten kulkua ohjaavat pikemminkin tapahtumat itse kuin siihen kuuluvat henkilöt tai heidän suunnitelmansa. (Keener 2001, 84.)

keskustelua ja kiivasta kritiikkiä herättäneen Oliver Stonen elokuvan *JFK* (1991). (Ibid., 82–82.)¹¹⁷ *Libralle* Keener antaa tässä jaottelussa kuitenkin erityisaseman, sillä kuvaillessaan teosta Kennedyn murhan representaatioiden metarepresentaatioksi näkee hän sen heijastavan juuri kehityskulkua elämäkerrallisista kertomuksista salaliittoteorioihin ja lopulta subliimeihin salaliittoteorioihin (ibid., 96–97).

Kuten Whiten modernistisen tapahtuman käsittelyn yhteydessä todettiin, on *Libraa* hyvinkin mahdollista lukea salamurhan erilaisten representaatioiden tarkasteluna. Keenerin analyysi teoksesta kyseisten representaatioiden kolmijakoa (joka voidaan jo itsessään kyseenalaistaa) heijastavana kokonaisuutena, on kuitenkin työläässä monimutkaisuudessaan jokseenkin keinotekoisena tuntuinen (ks. erit. ibid., 96–99). Käsitys *Librasta* metarepresentaatioina ei myöskään vastaa kysymykseen siitä, millaisen painoarvon teos antaa edellä kuvaillun kaltaiselle yhteiskunnalliselle tai kulttuuriselle paranoialle ja sitä ilmentäville salaliittoteorioille. Monet tutkijat ovat lähestyneet tätä kysymystä *Libran* kahden rinnakkaisen tarinan ja niiden yhdistymisen kautta. Toinen tarina on Oswaldin elämä ja hänen umpimähkäiset yrityksensä päästä osaksi historiaa ja toinen on salaliittolaisten juoni presidentin tappamiseksi (tai ainakin sen lavastetuksi yritykseksi). Kysymyksen näiden tarinoiden yhdistymisestä pukee sanoiksi jälleen kerran *Libran* omatekoinen filosofi David Ferrie katkelmassa, jota Cowart kuvaa yhdeksi teoksen tärkeimmistä (Cowart 2002, 105):

“Think of two parallel lines,” he said. “One is the life of Lee H. Oswald. One is the conspiracy to kill the President. What bridges the space between them? What makes a connection inevitable? There is a third line. It comes out of dreams, visions, intuitions, prayers, out of the deepest levels of the self. It’s not generated by cause and effect like the other two lines. It’s a line that cuts across causality, cuts across time. It has no history that we can recognize or understand. But it forces a connection. It puts a man on the path of his destiny.” (*Libra*, 339)

Sekä Cowart että Johnston lainaavat kyseisen teoksen kohdan kokonaisuudessaan ja esittävät siitä myös samansuuntaiset tulkinnat. Cowart toteaa suunniteltujen tapahtumien ja sattumanvaraisuuden

¹¹⁷ Keener huomauttaa, että Stonen elokuva on *Libran* tavoin herättänyt suuttumusta siksi, että sen nähdään olevan jotakin enemmän kuin ’vain’ fiktiota. Tarkemmin katsottuna sama tuntuu koskevan kaikkia salamurhaa käsitteleviä kokonaisuuksia: mikään elokuva ei ole ’vain’ elokuva, lehtiartikkeli ’vain’ lehtiartikkeli ja niin edelleen. (ibid., iii.) On kuitenkin huomattava, että kaikki aihetta käsittelevät teokset eivät synnytä yhtä suuria reaktioita. Yksi keskeisimmistä *JFK*:n herättämien kritiikin syistä näyttäisikin olevan se, että elokuva yhdistelee faktuaalista ja täysin fiktiivistä materiaalia kokonaisuudeksi, joka ei reflektoi tapahtuman erilaisia versioita tai omaa asemaansa niiden joukossa vaan, kuten Tabbi toteaa, “merely replaced the selective and unlikely story of official culture with a slightly less dubious but equally one-dimensional story from the liberal left” (Tabbi 1995, 187). Lehtimäki puolestaan huomauttaa, että siinä missä *Oswald’s Tale* on todellisen maailman representaatio ja *Libra* muodostaa mahdollisen maailman, luo Stonen elokuva joidenkin kriitikoiden käsitysten mukaan ns. mahdottoman maailman (Lehtimäki 2005, 337 ja 337n). Faktan ja fiktion sekoittumisesta *JFK*:ssa ks. mm. White 1999, 68–69 ja Whiten näkemysten kritiikistä Lehtimäki 2005, 331. Myös Stanley Corkin ja Phyllis Frus käyttävät *JFK:ta* esimerkkinä mielenkiintoisissa Whiten teorioita ja erityisesti modernistisen tapahtuman käsitettä elokuvaan soveltavassa artikkelissaan (ks. Corkin & Frus 2006).

yhteisvaikutuksen kehystävän sitä epätodennäköisyyttä, että Oswald todella pystyisi ampumaan Kennedyn, ja DeLillon pyrkivän määrittelemään kohtalon käsitteen uudelleen sattuman ja väistämättömyyden destillaatiksi (Cowart 2002, 105–106). Siinä missä Cowart nojautuu tislausmetaforaan, kuvailee Johnston tarinoita yhdistävää kolmatta viivaa ylilineaariseksi (*superlinear*) ja toteaa koko teoksen muotoutuvan juonen ja sattuman käsitteiden määrittelemässä tilassa (Johnston 1994, 322). Myös Willman toteaa *Libran* sekoittavan toisiinsa salaliiton ja sattumanvaraisuuden ja näkee tämän sekoittumisen toimivan tapahtuman ristiriitaisten ja historiallisiin kausaliteetteihin nojaavien representaatioiden kritiikkinä (Willman 1999, 621–622).

Willman, Cowart ja Johnston ovat samoilla linjoilla paitsi pitäessään kahden vastakkaisen impulssin yhdistymistä tai sekoittumista (tavalla tai toisella) keskeisenä teoksen kokonaisuudelle, myös näkemyksissään siitä, että tämä sekoittuminen – Ferrien kuvailema unista, intuitioista ja alitajunnasta nouseva kolmas viiva – ei ole merkki paranoiasta. Cowart esittää asian käyttämällä jälleen edellä mainittua tislausmetaforaa ja toteaa, että DeLillo “does not embrace the paranoia he distills”. Toisin sanoen, DeLillo ei tarjoa salaliittoteorian värittämää versiotaan tapahtumista millään tavalla ylivoimaisena käsityksenä niistä, sillä se tarkoittaisi postmodernismin aikakaudella kyseenalaiseksi muuttuneen ’suuren kertomuksen’ luomista. Sen sijaan *Libra* luo ’pienen kertomuksen’, joka pyrkii osoittamaan, että kaikki salamurhan kuvaukset ovat väistämättä vain ’pieniä kertomuksia’. (Cowart 2002, 110.)¹¹⁸ Willman puolestaan viittaa Frank Lentricchiaan todetessaan, että ne, jotka tulkitsevat *Libran* salaliittojuonen vain paranoiaksi, ovat selvästi ymmärtäneet asian väärin. Willmanin mukaan teos toimii eheisiin kokonaisuuksiin ja kattaviin selityksiin pyrkivien salamurhan kuvausten kritiikkinä juuri siksi, että se ei pyri vahvistamaan kumpaakaan vastakkaisista impulsseista (sattuma – salaliitto) tai yhdistämään niitä johdonmukaiseksi dialektiseksi kokonaisuudeksi. (Willman 1999, 622–623 ja 630.)¹¹⁹ Johnston ei suoranaisesti käsittele kysymystä paranoiasta, mutta hän esittää Cowartin ja Willmanin näkemyksiä läheisesti muistuttavan huomion todetessaan, että *Libra* ei tarjoa vain yhtä uutta versiota Kennedyn murhasta, vaan pyrkii luomaan tapahtuman historiallisuuden ja sitä ympäröivien fiktioiden välille uudenlaisen suhteen ja antamaan sille muodon (Johnston 1994, 325).

¹¹⁸ Cowart käyttää suurista ja pienistä kertomuksista Lyotardin alkuperäisiä ranskankielisiä termejä *grand récit* ja *petit récit* ja liittää DeLillon selkeästi suuria kertomuksia epäilevien postmodernististen kirjailijoiden joukkoon (Cowart 2002, 109–110). Käsitys *Librasta* postmodernistisenä romaanina ei kuitenkaan ole täysin yksiselitteinen ja palaan kysymykseen tuonnempana.

¹¹⁹ Vaikka Willman lähtee liikkeelle hyvin samankaltaisista näkemyksistä kuin Cowart ja Johnston, jatkaa hän kuitenkin analyysiaan erilaiseen suuntaan. *Libran* sosialististen ja eritoten marxilaisten puolien tarkastelun lisäksi Willman arvioi teosta kirjavien postmodernististen teorioiden valossa ja pyrkii jonkinlaiseen synteisiin korostamalla teoksen hyödyntämää astrologista symboliikkaa (ks. erit. Willman 1999, 330–364). Tämä yhdistelmä selittänee osaltaan analyysin lievää sekavuutta.

Johnston kiinnittää kuitenkin huomiota myös siihen, että Ferrien kuvailemat kaksi viivaa (Oswaldin elämä ja salaliitto presidentin tappamiseksi) heijastavat toisiaan usein juuri moninaisten sattumien kautta (ibid.). Ferrie on keskeisessä roolissa myös näiden sattumien artikuloinnissa, sillä kuten hän itse toteaa Oswaldille: “I’ve studied patterns of coincidence (...) Coincidence is a science waiting to be discovered. How patterns emerge outside the bounds of cause and effect (...)” (*Libra*, 44). Johnston toteaa, että Ferrien sattumaa koskeva teoria ja hänen kykynsä vakuuttaa Oswald sen merkityksestä toimivat välineenä, joka mahdollistaa Oswaldin elämän ja salaliittolaisten juonen yhdistymisen (Johnston 1994, 327–328). Ajautuessaan yhä syvemmälle mukaan salaliittolaisten juoneen Oswald alkaa myös enenevässä määrin havaita sattumia, jotka yhdistävät hänet tulevaan salamurhaan. Sattumia on useita erilaisia Oswaldin katsomista salamurhaa käsittelevistä elokuvista ja hänen lukemistaan lehtijutuista triviaaleihin nimiä, osoitteita ynnä muuta koskeviin yksityiskohtiin, mutta sattumien sarjoista merkittävin yhdistää Oswaldin itse Kennedyyn:

Coincidence. Lee was always reading two or three books, like Kennedy. Did military service in the Pacific, like Kennedy. Poor handwriting, terrible speller, like Kennedy. Wives pregnant at the same time. Brothers named Robert. (*Libra*, 336)

Johnston palaa kysymykseen sattuman ja salajuonen välisten vastakkaisten impulssien yhdistymisestä todetessaan yhden *Libran* keskeisistä pyrkimyksistä olevan juuri sen tarkastelu, mistä Ferrien kuvailemissa sattumissa on kyse. Tästä toteamuksesta Johnston siirtyy yksinkertaisesti takaisin jo moneen kertaan toistettuun käsitykseen siitä, että sattuma (mitä se sitten tarkoittaakin) kahta erillään olevaa viivaa yhdistävänä kolmantena viivana sekoittaa vastakkaiset impulssit toisiinsa ja tarjoaa vaihtoehdon tapahtuman vastakkaisille tulkinnoille. (Ibid., 325–326.)

Kaikesta huolimatta Ferrien sattumaa koskevassa teoriassa ja Oswaldin elämän salaliittoon yhdistävässä kolmannessa viivassa on vaikea olla näkemättä myös selviä piirteitä paranoiasta. Yhteensattumien näkemistä kaikkialla voidaan jo itsessään pitää yhtenä paranoian muotona ja Oswaldin tarve nähdä itseään ja presidentin murhaa yhdistäviä tekijöitä muuttuu tapahtumien edetessä yhä pakkomielteisemmäksi (“The story was really about him. Everything he heard and saw and read these days was really about him”, *Libra*, 383). Ferrien teorian taustalla piilevä paranoia paljastuu kuitenkin parhaiten hänen painottaessaan Oswaldille, että presidentin saattueen kulkeminen Oswaldin työpaikan editse on jotakin muuta kuin sattumaa: “There’s no such *thing* as coincidence. We don’t know what to call it, so we say coincidence. It happens because you make it happen” (*Libra*, 384). Ferrien näkemys muistuttaa toisaalta hänen aiemmasta huomiostaan siitä,

että Oswald itse osallistuu tapahtumien luomiseen (“We make things happen”, *Libra*, 330). Pian käy kuitenkin selväksi, että Ferrie ei usko ihmisten pystyvän synnyttämään kuvatun kaltaisia ’sattumia’:

“ (...)There’s something else that’s generating this event. A pattern outside experience. Something that *jerks* you out of the spin of history. I think you’ve had it backwards all this time. You wanted to enter history. Wrong approach, Leon. What you really want is out. Get out. Jump out. Find your place and your name on another level.” (*Libra*, 384)

Ferrien edellä lainatussa katkelmassa hahmottelema tapahtumia synnyttävä ’voima’ (joka voitaneen rinnastaa Oswaldia ja salaliittoa yhdistävään kolmanteen viivaan) on jo itsessään helppo tulkita merkiksi paranoiasta, mutta nähdäkseni vielä merkittävämpää on, että historian käsite määritetty tässä yhteydessä pitkälti samalla tavoin kuin Ferrien aiemmassa näkemyksessä historiasta tavallisilta ihmisiltä salattujen asioiden summana. Kyseessä on luonnollisesti vain yhden henkilöahmon käsitys historian luonteesta, mutta se heijastaa silti koko teosta sävyttävää näkemystä historiasta tietyllä tavalla autonomisena kokonaisuutena, jolla on sisä- ja ulkopuoli ja jonka kontrolloinnista henkilöahmot eri tavoin fantasioivat.

Willmanin näkemyksen mukaan *Libran* muodostamassa kokonaisuudessa säilyy salaliittoteorioihin sisältyvä usko tietynlaiseen piilevään järjestykseen tai yhteiskunnallista kokonaisuutta ohjailevaan historiallisen kausaliteetin mekanismiin.¹²⁰ Willman tulkitsee myös Oswaldin useaan otteeseen toistaman näkemyksen maailmasta maailman sisällä (“There is a world inside a world”, *Libra*, 13) viittaavan juuri tähän mekanismiin ja rinnastavan salaliittoteorian marxilaisen teorian käsitykseen siitä, että todellisen vallan keskittymä on tavallisten ihmisten saavuttamattomissa ja että tämä näkymätön taho ohjailee salassa yhteiskunnallisia tapahtumia. (Willman 1999, 634–635.) Oswaldille tämä maailma maailman sisällä on vain tarkkailun kohde, sillä se näyttäytyy hänelle vain median eri muotojen (elokuvista televisioon ja sanomalehtiin) välittämänä. Oswaldin osallistumista salaliittoon motivoikin ennen kaikkea pyrkimys päästä eroon tarkkailijan asemasta ja osaksi kyseistä vallan yksikköä. (Ibid., 635.) Vaikka Willmanin tekemä rinnastus tapahtumia ohjailevan piilevän mekanismin ja marxilaisen vallan keskittymän idean välillä on nähdäkseni turhan suppea tulkinta maailmasta maailman sisällä, on totta, että Oswaldin esittämä näkemys liittyy selvästi käsitykseen jonkinlaisesta vallan tai yhteisöllisyyden yksiköstä, johon hänellä ei ole pääsyä. Kenties kyseessä on myös eräänlainen todellisuuden tai identiteetin yksikkö, sillä Oswald kokee toistuvasti paitsi ympäröivän maailman myös itsensä eri tavoin välitetyissä muodoissa. Oswald on itse itselleen tarkkailun kohde, josta hän kokee usein olevansa

¹²⁰ Willman tuo astrologian mukaan myös tähän yhteyteen todetessaan astrologisen symboliikan kumoavan tapahtumia ohjailevaan mekanismiin sisältyvän pahantahtoisuuden ajatuksen ja luovan ns. lohdullisen determinismin tunnelman (Willman 1999, 635).

etäällä tai täysin erillään.¹²¹ Keskeisintä tässä kohden on kuitenkin se, että käsitys tapahtumia kontrolloivasta piilevästä mekanismista on itsessään tai vähintäänkin muuttuu helposti paranoiaksi, kutsuttiin tuota mekanismia sitten historiaksi, vallaksi, yhteisöllisyydeksi tai todellisuudeksi – “call it history or necessity or anything you like” (*Libra*, 68).

Paranoian sävyjen havaitseminen *Librassa* ei tietenkään tarkoita, että teos – Cowartin toteamusta mukaillen – omaksuisi esiin loihtimansa paranoian kokonaisuudessaan. Tutkijoiden, kriitikoiden ja myös kirjailijan itsensä tarve erottaa *Libra* selkeästi yksilotteisista salaliittoteorioista ja niihin sisältyvästä paranoiasta on ymmärrettävää, sillä edellä mainittuihin käsitteisiin ei juuri liity positiivisia konnotaatioita. Teoksen tähänastinen tarkastelu osoittanee, että sen erottaminen tavanomaisista salaliittoteorioista on myös täysin oikeutettua. Kuten myös Tabbi toteaa, ei *Libra* pyri luomaan tapahtumalle yksiselitteistä kehystä, vaan pikemminkin korostaa salaliittoteorioiden suosion olevan merkki kulttuurisesta voimattomuuden tunteesta (Tabbi 1995, 187). “All conspiracies are the same taut story of men who find coherence in some criminal act” (*Libra*, 440). Tästä huolimatta väittäisin, että paranoia näyttelee teoksessa keskeistä roolia mutta jokseenkin eri merkityksessä kuin sitä on edellä käsitelty. *Libran* välittämä paranoia on nähdäkseni ennen kaikkea tekstuaalista paranoiaa, joka liittyy läheisesti postmodernismin aikakaudella suosittuun teesiin siitä, että tekstit luovat todellisuuden ja että todellisuus on ’aina jo’ (*always already*) kerronnallistettu tai kuvallistettu. Kokemus niin sanotusti ennalta käsikirjoitetusta todellisuudesta yhdistää lähes kaikkia *Libran* henkilöahmoja ja hallitsee siten myös teoksen maailmaa. Oswaldin etäännytetty kokemus omasta itsestään ikään kuin henkilönä jo valmiiksi kirjoitetussa tarinassa on hyvä esimerkki edellisestä (“He saw himself narrating the story (...) even as the moment was unfolding in the present”, *Libra*, 45), mutta myös muut henkilöahmot oman käsikirjoituksensa ja juonensa hallinnan menettävästä Everettistä Dallasiin saapuvaan Kennedyyn kokevat samankaltaisia tunteita ’aina jo’ kerronnallistetusta todellisuudesta.¹²²

Sanomattakin lienee selvää, että medialla on keskeinen rooli todellisuutta luovien tekstien ja kuvien välittäjänä ja synnyttäjänä. Willman toteaa, että Oswaldin kaipuun kohde, maailma maailman sisällä, näyttäytyy hänelle vain median välittämässä muodossa, mutta medialla on

¹²¹ Maailma maailman sisällä ja Oswaldin erillisyyden tunne omasta itsestään myös yhdistyvät kohtauksessa, jossa Oswald Moskovassa ollessaan yrittää (tai teeskentelee yrittävänsä) itsemurhaa: “He knew where he was, could picture himself sitting on the tile floor, but felt a sense of distance from the scene (...) There is a world inside the world. I’ve done all I can. Let others make the choices now” (*Libra*, 153).

¹²² Dallasiin saapuva Kennedy, jonka ajatuksia lukija pääsee hetkellisesti seuraamaan, kantaa mukanaan lappua, jossa on lähes huomaamattoman virheen sisältävä lainaus Shakespearen näytelmästä *King John* (ks. Cowart 2002, 104): “They whirl asunder and dismember me” (*Libra*, 393). Kennedy tulkitsee mukanaan kantamansa säkeen jonkinlaiseksi enteeksi, mutta siihen sisältyy yhtä lailla ajatus valmiiksi kerronnallistetusta todellisuudesta. Kennedyn tilanne vastakkaisten voimien välisen valtataistelun keskellä on jo moneen kertaan kirjoitettu ja sen kulku vain heijastaa jo olemassa olevia tekstejä.

Librassa myös paljon laajempi rooli koko yhteiskunnallisen todellisuuden ja jopa yksilöiden identiteettien välittäjänä. Erään salaliittolaisen vaimo lähettelee ystävilleen sanomalehdistä leikkelemiään uutisia eritoten väkivaltaisista tapahtumista uskoen niiden olevan yksilöllisen ilmaisun muoto ja kertovan hänen omista tunteistaan ja ajatuksistaan (“Because these are the things that tell us how we live”, 261). Tämänkaltainen todellisuuden ja henkilökohtaisten kokemusten tietoinen korvaaminen median tarjoamilla kuvilla on tekstuaalisen paranoian sävyttämä ilmaus Frusin edellä käsitellystä näkemyksestä median kuvaaman ’todellisuuden’ ja sen kuvaamisen tavan sekoittumisesta toisiinsa (Frus 1994, 164–165). Äärimmäisen esimerkin median välittämän todellisuuden ja henkilökohtaisen kokemuksen sekoittumisesta tarjoaa tapa, jolla Oswaldin itsensä kuolema on *Librassa* kuvattu. Kuoleva Oswald ei ainoastaan näe, vaan myös kokee oman kuolemansa silmiensä edessä olevan television kautta:

He could see himself shot as the camera caught it. Through the pain he watched TV (...) through the losing of sensation except where it hurt, Lee watched himself react to the augering heat of the bullet (...) He was in pain. He knew what it meant to be in pain. All you had to do was see TV. Arm over his chest, mouth in a knowing oh. (*Libra*, 439–440)

Oswaldin kokemus omasta kuolemastaan television välittämänä korostaa myös tulkintaa siitä, että maailma maailman sisällä on eräänlainen todellisuuden tai identiteetin yksikkö, jonka Oswald pystyy lukuisista yrityksistään huolimatta kokemaan vain välillisesti. Kysymys siitä, onko tämä todellinen maailma välittyneen maailman sisällä jo itsessään vain erilaisten tekstien luoma illuusio, viittaa sen sijaan toisenlaiseen paranoian muotoon.

Tekstuaalisen paranoian lisäksi *Libran* voidaan nähdä ilmentävän myös paranoidia tekstuaalisuutta eli tietynlaista intertekstuaalista paranoiaa siitä, että kaikki kiertyy lopulta yhteen ja että tekstit viittaavat viime kädessä vain toisiin teksteihin, jotka viittaavat toisiin teksteihin, jotka viittaavat toisiin teksteihin ja niin edelleen. *Libra* dramatisoi tämänkaltaisen paranoian tekstuaalisuuden ennen kaikkea omassa muodossaan perustuessaan ei niinkään todellisiin tapahtumiin vaan pikemminkin sen erilaisiin representaatioihin ja reflektoidessaan ennen kaikkea kyseisten representaatioiden muodostamaa monimutkaista verkostoa, joka viittaa todellisuuden sijaan vain itseensä. Tästä näkökulmasta katsottuna maailma maailman sisällä ei ole sen todellisempi kuin siitä välittyvät kuvatkaan. Tekstien takana on vain toisia tekstejä, jotka haarautuvat loputtomasti ja muodostavat itseensä viittaavan suljetun kokonaisuuden. Oswaldin on mahdotonta saavuttaa tai päästä sisään maailman sisästä havaitsemaansa maailmaan, sillä se on viime kädessä yhtä epätodellinen kuin maailma, jossa hän elää. Paranoidia tekstuaalisuutta heijastaa *Librassa* erinomaisesti myös Nicholas Branchin tuohon tuomittu yritys kirjoittaa Kennedyn murhan

historiaa. Branchin pyrkimys hallita tapahtumaa koskevaa materiaalia ja muokata sitä ymmärrettävään muotoon muuttuu hetki hetkeltä mahdottomammaksi, sillä jokainen dokumentti viittaa seuraavaan dokumenttiin ja merkityksellisen materiaalin määrää on mahdotonta rajata. Branch hautautuu hiljalleen häntä ympäröiviin teksteihin:

Branch sits in his glove-leather chair looking at the paper hills around him. Paper is beginning to slide out of the room and across the doorway to house proper. (...) There is nothing in the room he can discard as irrelevant or out-of-date. It all matters on one level or another. This is the room of lonely facts. The stuff keeps coming. (*Libra*, 378)¹²³

Edellä kuvatun kaltainen paranoidi tekstuaalisuus ei sinällään ole poikkeuksellinen piirre DeLillon aikalaiskirjailijoiden keskuudessa. Linda Hutcheon toteaa monien tutkijoiden kiinnittäneen huomiota amerikkalaisten nykykirjailijoiden tuottamiin intertekstuaalisesti ja diskursiivisesti ’ylikuormitettuihin’ fiktioihin, jotka sekä parodioivat että toteuttavat kaikenlaisten diskurssien totalisoivaa taipumusta luoda systeemejä ja rakenteita.¹²⁴ Tämänkaltaisissa paranoideissa fiktiossa juonet muuttuvat salaliitoiksi, jotka herättävät pelkoa erilaisten systeemien ja rakenteiden vallassa olevissa ihmisissä – toisin sanoen siis meissä kaikissa. (Hutcheon 1988b, 133.) On kuitenkin huomattava, että *Libra* ei vain ilmennä tekstuaalista paranoiaa ja paranoidia tekstuaalisuutta, vaan toimii myös näiden elementtien metarepresentaationa. Juuri tässä mielessä myös Keenerin esittämä (muuten jokseenkin väkinäinen) näkemys *Librasta* Kennedyn murhan erilaisten representaatioiden metarepresentaationa on toimiva. *Libra* on ennen kaikkea monimutkaisen tekstuaalisen salaliiton metakertomus, jossa ihmiset, identiteetit ja todelliset tapahtumat hukkuvat toisiinsa viittaavien tekstien pyörteeseen. Keener toteaa osuvasti Oswaldin muuttuneen osaksi vaikeaselkoista kertomusta, jonka kanssa ei hän itse sen enempää kuin nykyinen kulttuurimmeakaan ole sovussa. “He has become a shadowy figure who lurks in the high window of a book depository, literally and figuratively surrounded by texts.” (Keener 2001, 103.)

Käsitys *Librasta* juuri tekstuaalisen paranoian ja paranoidin tekstuaalisuuden metarepresentaationa tarjoaa toimivamman kontekstin myös DeLillon esittämälle näkemykselle teoksesta tietynlaisena fiktiivisenä turvapaikkana. Kulttuurisen tai yhteiskunnallisen paranoian lisäksi *Libra* tarjoaa lukijalle mahdollisuuden tarkastella paranoian tekstuaalisia muotoja, joita Hutcheon luonnehtii eritoten postmodernistiseksi peloksi ja inhoksi (“particularly postmodern fear

¹²³ Myös Branchin nimen (*branch* = haara) voi tulkita viittaavan (tai parodioivan) miehen työhuoneeseen tulvivan materiaalin määrää ja sen loputonta haaratumista yhä uusiin ja uusiin teksteihin.

¹²⁴ Intertekstuaalinen ja diskursiivinen ’ylikuormittuminen’ tai ’ylimäärittyminen’ (*overdetermination*) näkyy *Librassa* myös tiettyjen käsitteiden – kuten historia, maailma ja todellisuus – tasolla. Käsitteet muuttuvat tiettyssä mielessä tyhjiksi saadessaan liian monta vaihtoehtoista merkitystä ja viitattaessaan moniin erilaisiin (usein jo itsessään lähes mystisiin tai käsittämättömiin) kokonaisuuksiin.

and loathing”). Hutcheon huomauttaa myös, että vain harvat ovat kiinnittäneet huomiota tämänkaltaisen paranoian paradoksaaliseen luonteeseen. Totalisoivan juonellistamisen ja systeemien pelkoa ilmentäviä tekstejä luonnehtii itsessään tietynlainen ’ylijuonellistaminen’ ja ’ylimäärittänyt’ intertekstuaalinen itseensäviittaavuus, mikä puolestaan tarkoittaa sitä, että tekstit itse muodostavat myös oman pelkonsa kohteen: suljetun ja itseensäviittaavan systeemin. (Hutcheon 1988b, 133.) *Libran* paradoksi on sen sijaan se, että huolimatta edellä mainituista piirteistä ja kirjailijan tarpeesta nähdä teos erillisenä ja täydellisenä kokonaisuutena ei se kuitenkaan muodosta postmodernistisen paranoian ja pelon kohteena olevaa totalisoivaa systeemiä. Tabbi toteaa, että kunnioitus postmodernistisen todellisuuden faktuaalisuutta kohtaan pelastaa DeLillon kaltaisten kirjailijoiden teokset kielelliseltä solipsismilta ja täydelliseltä relativismilta (Tabbi 1995, 29, ks. myös 207). *Libran* paradoksi on siis myös siinä, että juuri todellisuus, jonka kuvaamisen ja saavuttamisen mahdottomuutta teos käsittelee, myös pelastaa sen muuttumasta oman metarepresentaationsa kohteeksi tai tarjoamansa fiktiivisen turvapaikan viholliseksi.

Tarinoita tarinoiden sisällä

Kaikista edellä käsitellyistä kysymyksistä nousee vahvasti esiin käsitys *Librasta* postmodernistisena romaanina, joka hämärtää tai häivyttää fiktion ja ei-fiktion välistä rajaa, kyseenalaistaa tekstien kyvyn viitata todellisuuteen, dekonstruoi käsitteiden konventionaalisia merkityksiä ja muodostaa itseensäviittaavan ja itsereflektiivisen kokonaisuuden. *Libraa* tarkastelleita tutkijoita ja kriitikoita yhdistää lähes poikkeuksetta näkemys teoksesta ennen kaikkea postmodernistisen kulttuurin tuotteena ja sen keskeisten kysymysten ilmentäjänä – joskaan kaikki eivät kiinnitä kysymykseen yhtä painokkaasti huomiota. Muun muassa Tabbi korostaa paitsi *Libran* myös koko DeLillon tuotannon kiinteää suhdetta postmodernistiseen teknologia- ja mediakulttuuriin ja liittää DeLillon ”korkeiksi” postmodernisteiksi tai, kuten on jo aiemmin todettu, postmodernistisiksi naturalisteiksi kutsumiensa amerikkalaisten nykykirjailijoiden joukkoon.¹²⁵ Tabbin mukaan tämänkaltaiset kirjailijat jatkavat sekä romantiikan subliimin traditiota että yhteiskunnallisen ja tieteellisen realismin naturalistisia pyrkimyksiä mutta selkeästi postmodernistisessä kontekstissa – kontekstissa, jossa edellisten aikakausien vastakkainasettelut (kuten ihminen/kone tai orgaaninen luonto/keinotekoinen konstruktio) ovat menettäneet merkityksensä ja jossa tieteestä ja teknologiasta on todellisuuden absoluuttisten standardien katoamisen myötä tullut itsessään keinoja kuvata sitä,

¹²⁵ Tabbi keskittyy tutkimuksessaan erityisesti neljään nykykirjailijaan: DeLilloon, Norman Maileriin, Thomas Pynchoniin ja Joseph McElroyhin (Tabbi 1995, xi et passim).

mitä on mahdotonta kuvata. (Tabbi 1995, x–xi, 1 et passim.) On mielenkiintoista, että huolimatta DeLillon kaltaisten kirjailijoiden postmodernistisuuden korostamisesta, nostaa Tabbin näkemys esiin myös piirteitä, jotka kulkevat selkeästi postmodernistisia suuntauksia ja teesejä vastaan. Itse asiassa koko Tabbin kyseisten kirjailijoiden tuotannon kautta hahmottelema postmodernistisen subliimin käsite perustuu juuri tähän paradoksiin. Postmodernistiset naturalistit kirjoittavat sekä postmodernistisen kulttuurin sisällä että sitä vastaan. (Ibid., 15, 26–27 et passim.)¹²⁶

Tabbin postmodernistisen subliimin käsite tarjoaa yhden selityksen sille, miksi *Libraa* on nähdäkseen vaikea kuvailla yksinomaan postmodernistiseksi romaaniksi. Kaikista sen postmodernistisista piirteistä huolimatta teoksessa voidaan nähdä myös postmodernistisille tendensseille selkeästi vastakkaisia impulsseja, jotka pyrkivät rajojen erilaisten rajojen ja käsitteiden häivyttämisen, kyseenalaistamisen ja purkamisen sijaan niiden säilyttämiseen uudelleenmäärittelyn kautta ja jotka ennen kaikkea, kuten edellä on osoitettu, viittaavat myös muuhun kuin itseensä. Tabbin näkemyksen mukaan tämänkaltaiset impulssit eivät kuitenkaan kyseenalaista teoksen postmodernistisuutta sinänsä, vaan pikemminkin sijoittavat sen tiettyntyyppisten postmodernististen tekstien (eli postmodernististen naturalistien) ryhmään. Vaikka Tabbin ajatus vaikuttaa hyvinkin toimivalta käsiteltyjen kirjailijoiden ja myös DeLillon tuotannon kohdalla, väittäisin silti, että *Libran* tarkastelun kannalta vielä hedelmällisempää olisi nähdä teos ei niinkään menneiden traditioiden ja konventioiden postmodernistisena sovelluksena (jollainen teos osittain onkin), vaan ennen kaikkea modernismin ja postmodernismin välistä jännitettä itsereflektiivisesti heijastavana tekstinä. Modernistisen ja postmodernistisen romaanin väliset kysymykset nousivat tarkemmin esiin jo *Alias Gracen* kohdalla (ks. luku 1), ja kuten Atwoodin teoksen on myös *Libran* kohdalla syytä painottaa, että selkeät tai yksiselitteisen rajanvedot modernismin ja postmodernismin välillä eivät ole sen enempää mahdollisia kuin toivottaviakaan. Kuten muun muassa Hutcheon ja Wesseling toteavat, tasapainoilevat monet postmodernistisen aikakauden tekstit modernististen ja postmodernistisen kysymysten ja representaation keinojen välillä. Hutcheon pitää tätä paradoksaalista hyödyntämiseen ja kyseenalaistamiseen perustuvaa suhdetta myös postmodernistista fiktiota keskeisesti määrittävänä seikkana (ks. mm. Hutcheon 1988b, 53 ja Wesseling 1991, 134). Modernismin ja postmodernismin välisten kysymysten keskeisyydestä huolimatta *Libra* kuitenkin eroaa *Alias Gracesta* siinä, että tasapainoilun sijaan teos pikemminkin

¹²⁶ Naturalististen piirteiden näkeminen postmodernististen kirjailijoiden teksteissä ei sinänsä ole poikkeuksellista. Muun muassa Bo Pettersson toteaa Kurt Vonnegutia käsittelevässä tutkimuksessaan Vonnegutin olevan sekä läpikotaisin postmodernistinen kirjailija että amerikkalaisen naturalismin perillinen (Pettersson 1994, 15 ja 29). Pettersson huomauttaa myös aiheellisesti, että postmodernismin käsite on liian laaja voidakseen sinällään kuvata tiettyä kirjailijaa tai tekstiä ja että se tarvitsee tarkkoja määreitä merkitäkseen mitään (ibid., 12).

tarkastelee ja heijastaa kyseisten käsitteiden monimutkaista suhdetta ja niihin sisältyviä vastakkaisia impulsseja.¹²⁷

Molempien teosten kohdalla on sen sijaan mahdollista verrata ajatusta tasapainoilusta modernististen ja postmodernististen impulssien välillä kysymyksen fiktion ja ei-fiktion välisestä rajanvedosta (vrt. luku 1), ja *Libran* voidaan nähdä tarkastelevan ja heijastavan paitsi modernismin ja postmodernismin myös fiktion ja ei-fiktion välistä jännitettä. Johnston toteaa, että *Libran* lajityyppillinen monimuotoisuus tarjoaa DeLillolle mahdollisuuden ei ainoastaan käyttää fiktiota historian ja historiankirjoituksen tarkasteluun, vaan myös hyödyntää edellä mainittuja fiktion ja fiktiivisyyden kysymysten tarkastelussa (Johnston 1994, 320). Myös Tabbi kiinnittää huomiota fiktion ja ei-fiktion välisen jännitteen merkitykseen todetessaan, että nykykirjailijoiden on pyrittävä löytämään kerronnan muoto, joka ei edellytä stabiilia todellisuuskäsitystä, ja että DeLillo saavuttaa tämänkaltaisen muodon *Librassa* juuri sekoittamalla historiallisia dokumentteja ja fiktiota ja määrittelemällä uudelleen faktojen ja mielikuvituksen, toden ja fiktion sekä objektiivisen ja subjektiivisen välisiä suhteita (Tabbi 1995, 176). Merkittävää on myös se, että edellä kuvatun kaltainen sekoittaminen ja uudelleenmäärittäminen on mahdollista nimenomaan romaanin muodon puitteissa. Kuten Johnston toteaa, *Libra* on romaani ennen kaikkea siksi, että se suhteellistaa fiktion ja historiankirjoituksen vastakkainasettelun, ei siksi, että sen esittämä kuvaus salamurhasta on jollakin tapaa 'fiktiivinen' (Johnston 1994, 338). Oli kyseessä sitten postmodernismin ja modernismin tai fiktion ja ei-fiktion välinen jännite on romaani, Tabbin sanoja lainaten, "always managed to transform and recombine its inherited materials so as to express a reality perceived as multiple, complex, and threatening to our humanity" (Tabbi 1995, 178; vrt. Davis 1983/1996 ja Johdanto).

Libra heijastaa niin modernismin ja postmodernismin kuin fiktion ja ei-fiktionkin välisiä jännitteitä paitsi muodossaan ja tekniikassaan myös kerronnan ja tarinan tasoilla. Kuten on jo todettu, sijoittuu *Libran* kerronta lähes kokonaan tapahtumiin tavalla tai toisella osallistuvien

¹²⁷ Modernismin ja postmodernismin väliseen jännitteeseen liittyy *Libran* kohdalla myös kiinnostava kysymys modernistisen ja postmodernistisen tapahtuman (*event*) välisestä suhteesta. Toisaalta Kennedyn murha tulkitaan usein ensimmäiseksi postmodernistiseksi historialliseksi tapahtumaksi (ks. Cowart 2002, 95), mutta toisaalta myös Whiten modernistisen tapahtuman käsitettä on mahdollista soveltaa samaan tapahtumaan. Tämä puolestaan nostaa esiin kysymyksen kyseisten käsitteiden määrittelystä. Jos modernistinen tapahtuma – kuten White toteaa – vaatii uusia esittämisen tapoja, jotka puolestaan purkavat perinteisen historiallisen tapahtuman käsitteen faktan ja fiktion välistä rajaa uhkaavalla tavalla (White 1999, 66–69), herää kysymys siitä, mikä lopulta erottaa modernistisen tapahtuman postmodernistisesta. Onko postmodernistinen tapahtuma kenties täysin tekstuaalinen tapahtuma vailla minkäänlaista referenttiä, ja mikäli näin on, voidaanko postmodernistiseen tapahtumaan enää liittää käsitettä historiallinen? Toisaalta voidaan myös kysyä, eikö Whiten modernistinen tapahtuma oikeastaan ole postmodernistinen tapahtuma, sillä hän toteaa Kennedyn murhan kaltaisten yksittäisten historiallisten tapahtumien toimivan vain varsinaisen tutkimuksen kohteena olevan dokumenttien kirjon välttämättöminä hypoteeseina (ibid., 71). Lukuun ottamatta näkemystä siitä, että juuri kaunokirjallisen *modernismin* tekniikat tarjoavat keinon kuvata kyseisenlaisia tapahtumia (ibid., 81–82), on Whiten käsitys modernistisesta tapahtumasta (kuten myös koko hänen historiallista relativismia ilmentävä teoriansa) itse asiassa varsin postmodernistinen.

miesten tajuntoihin – miesten, joiden Tabbi huomauttaa kaikkien olevan oman irrallisuutensa ja ulkopuolisuutensa armoilla (Tabbi 1995, 188). Ajatus irrallisuuden tai ulkopuolisuuden armoilla olemisesta on alun perin salaliittoa ja Oswaldin hahmoa suunnittelevan Everettin itseironinen huomio (“We are at the mercy of our own detachment”, *Libra*, 18). Se pitää kuitenkin varsin hyvin paikkansa, sillä kaikki miehet salaliittolaisista Oswaldiin ja Jack Rubyyn, joiden tajuntaa lukija pääsee seuraamaan, kokevat tavalla tai toisella olevansa irrallisia joko ympäröivästä yhteiskunnasta, sen valtarakenteista, sosiaalisesta ympäristöstä tai omasta itsestään. Jopa Dallasiin saapuva Kennedy kuvataan viime kädessä irralliseksi hahmoksi häntä ympäröivästä julkisuuskuvasta ja paikalle kerääntyneistä väkijoukoista. Lukijalle tarjottu hetkellinen välähdys presidentin tajuntaan luo kuvan kenties voimakastahtoisesta mutta silti inhimillisestä miehestä. Kennedy tahtoo vakuuttaa muut ihmiset pelottomuudestaan (“He wanted everyone to know he was not afraid”, *Libra*, 392), mutta kantaa samalla mukanaan paperilappua, jolle tuherretun Shakespeare-lainauksen hän tulkitsee heijastavan omaa yksinäistä asemaansa kahtiajakautuneiden voimien välissä. Siinä missä Branchin pyrkimys kirjoittaa Kennedyn murhan historiaa voidaan tulkita heijastavan *Libran* kokonaisuutta, voidaan Branch tulkita myös yksityiskohtaisemmin näiden irrallisten ja ulkopuolisten miesten metahahmoksi. Omaan työhuoneeseensa ja työhönsä sulkeutunut (tai suljettu) Branch toteaa, että hänen tutkimuksensa kohde ei ole politiikka tai väkivaltainen rikos vaan “men in small rooms” (*Libra*, 181).

Teoksen kerronnan välittyminen lähes kokonaisuudessaan erilaisten tajuntojen kautta heijastaa kysymyksiä niin tekstin ja todellisuuden, fiktion ja ei-fiktion kuin modernismin ja postmodernismin välisistä jännitteistä nähdäkseni hyvin erilaisilla ja osittain myös ristiriitaisilla tavoilla. Tietyissä mielessä tapahtumien tarkastelu subjektiivisten ja eri tavoin värittyneiden tajuntojen kautta korostaa ajatusta todellisuuden ja menneisyyden tapahtumien välittyneisyydestä enemmän kuin näennäisobjektiivinen kolmannen persoonan kerronta, ja luo vaikutelman siitä, ettei todellisuuden suora tavoittaminen ole mahdollista sen enempää teksteille kuin tapahtumiin osallistuneille ihmisillekään. Tätä välittyneisyyden tuntua kasvattaa myös se, että henkilöahmot, joiden kautta tarinaa kerrotaan, tarkastelevat tapahtumia usein median jo valmiiksi välittämässä muodossa, ja lukijalle välittyvät kuvat ovat ikään kuin kaksinkertaisesti välittyneitä. Toisaalta tapahtumien tarkastelu erilaisten ja nimenomaan tapahtumiin osallistuneiden tajuntojen kautta synnyttää kuitenkin myös vastakkaisia vaikutelmia. Vaikka tapahtumien suora tai objektiivinen tavoittaminen olisikin mahdotonta, luo pääsy niihin osallistuneiden ihmisten tajuntoihin lukijalle myös tietynlaisen autenttisuuden illuusion ja tunteen mahdollisuudesta päästä seuraamaan, mitä kyseiset henkilöt ’todella ajattelivat’. Tämänkaltaisen vaikutelman syntyyn vaikuttanee ratkaisevasti se, että monilla teoksen henkilöahmoista on historialliset vastineensa ja että myös täysin fiktiiviset

henkilöt osallistuvat tunnettuihin historiallisiin tapahtumiin. Autenttisuuden illuusio korostaakin ennen kaikkea fiktion ja ei-fiktion välistä jännitettä, sillä historiallisten henkilöhahmojen tajunnat koostuvat *Librassa* sekä historiallisesta että fiktiivisestä materiaalista, jotka sulautuvat yhteen niin, että saumakohtia on (lähes) mahdotonta erottaa.¹²⁸

Fiktion ja ei-fiktion välisen jännitteen kannalta on mielenkiintoista myös se, että *Libran* kohdalla Cohnin muotoilema ja laajaa suosiota nauttiva käsitys henkilöhahmojen tajunnan kuvauksesta fiktion keskeisenä tunnusmerkkinä (Cohn 1999/2006, 139–140; vrt. myös Johdanto) vaikuttaa muuttuvan merkityksettömäksi. Lähes kokonaisuudessaan henkilöhahmojen sisäiseen tajuntaan sijoittuvan teoksen fiktiivisyyden (jota myös kirjailija itse alleviivaa) tulisi edellä mainitun kriteerin mukaan olla ilmiselvää, mutta tämä fiktion niin kutsuttu tunnusmerkki ei kuitenkaan ole estänyt *Libraa* tulemasta luetuksi, kuten edellä on todettu, jonakin muuna kuin 'vain' fiktiona (vrt. Keener 2001, iii). Kyseistä ilmiötä selittävät pitkälti niin tapahtumien tunnettuus, kiistanalaisuus kuin kulttuurinen merkittävyyskin, mutta osasyynä on varmasti myös tapa, jolla teos rakentuu itseään edeltävien – niin fiktiivisten kuin ei-fiktiivisten – representaatioiden varaan. Lehtimäki kiinnittää asiaan huomiota todetessaan, että tapa, jolla *Libra* esittää salamurhaa kuvaavan kohtauksen osittain Oswaldin tajunnan kautta, on selvästi 'cohnilainen' fiktiivisyyden tunnusmerkki, ja jatkaessaan, että tästä huolimatta kohtaus kokonaisuudessaan on ennemminkin jo olemassa olevien representaatioiden ja dokumenttien metarepresentaatio kuin fiktiivinen luomus (Lehtimäki 2005, 336). Nähdäkseni tämä ei kuitenkaan koske vain salamurhaa kuvaavaa kohtausta, vaan myös *Libraa* laajemmin, sillä tietyistä täysin fiktiivisistä elementeistä huolimatta teoksen kokonaisuus heijastaa ja koostuu tapahtumien aiemmista representaatiosta (joista monet lienevät vastaväitteistä huolimatta yhtä fiktiivisiä kuin *Librakin*).

Kysymys henkilöhahmojen tajunnan kuvauksesta on *Libran* kohdalla poikkeuksellinen myös siksi, että huolimatta monien henkilöhahmojen historiallisuudesta ei teokseen kohdistunut kritiikki kuitenkaan nouse siitä, että fiktion rajat ylittäväksi tulkittu teksti on ottanut itselleen täyden vapauden kuvata hyvin tunnettujen henkilöiden mielenliikkeitä. Tabbi toteaa, että DeLillo ottaa *Librassa* riskin sijoittaessaan suurimman osan teoksesta Oswaldin tajuntaan (Tabbi 1995, 188), mutta on huomattava, että ongelma ei niinkään ole teoksen ottama vapaus kuvata Oswaldin tajuntaa kuin se, millainen identiteetti ja rooli Oswaldille tuon tajunnan kautta rakentuu. Kuten on aiemmin

¹²⁸ Oswaldin tajunnan lisäksi hyvä esimerkki historiallisen ja fiktiivisen materiaalin yhteensulautumisesta on Marguerite Oswaldin hahmo, jonka lukija kohtaa pääasiassa nimettömälle oikeuden tuomarille kohdistettujen monologiensa kautta. Kyseiset monologit ovat yhdistelmä fiktiota ja lainauksia Warrenin komission raporttiin sisältyvästä Margueriten todistuslausunnosta, mutta materiaalien erottaminen toisistaan on lähes mahdotonta ja teoksen kokonaisuuden huomioon ottaen myös merkityksetöntä. Materiaalien yhteensulautuminen tarjoaa myös herkullisen vastineen *Oswald's Talen* kaltaisille teoksille, joissa jokainen lainaus tai viittaus historialliseen lähteeseen on yksityiskohtaisesti dokumentoitu.

todettu, merkitsee historiallisen identiteetin määrittelemisen myös tietynlaisen historiakäsityksen määrittelemistä, mikä puolestaan voi aina potentiaalisesti synnyttää levottomuutta, suuttumusta ja jopa raivoa (ks. Keener 2001, iii–iv). *Libran* kaltaisten teosten kohdalla merkityksellisempää kuin tajunnan kuvaus ja sen vaikutus teoksen fiktiivisyyteen tai ei-fiktiivisyyteen on se, *miten* ja *millä seurauksin* tajuntoja kuvataan. Kysymykseen identiteetin rakentumisesta tajunnan kuvauksen kautta liittyy läheisesti myös *Libran* heijastama modernismin ja postmodernismin välinen jännite. Eritoten *Libran* Oswaldille rakentama identiteetti on herättänyt teosta tarkastelleiden tutkijoiden parissa kysymyksen siitä, voidaanko Oswald nähdä millään tavoin kokonaisena tai edes osittain ehyenä subjektina vai onko kyseessä pikemminkin vain eräänlainen varjokuva tai epäidentiteetti. Kyse on toisin sanoen siis siitä, onko Oswald ensisijaisesti modernistinen vai postmodernistinen hahmo ja onko *Libran* luoma historiakäsitys modernistinen vai postmodernistinen.

Monet tutkijat kiinnittävät huomiota Oswaldin hahmoon nimenomaan tietynlaisena epäidentiteettinä tai -kokonaisuutena. Cowart viittaa DeLillon itsensä esittämään huomioon siitä, että jokin Oswaldissa muistuttaa tietynlaisia asialleen omistautuneita ja pakkomielteisiä miehiä, jotka kärsivät eristäytyneisyydestä voimakkaan aatteen (tai pahuuden) vuoksi ja joista muotoutuu lopulta merkittäviä historiallisia johtajia tai ajattelijoita. Tämänkaltaiset miehet ovat kuitenkin keskeisellä tavalla modernistinen arkkityyppi, kun taas Oswald on – kuten Cowart toteaa myös DeLillon tiedostavan – ensisijaisesti postmodernistinen hahmo: “Neither Hitler nor Mandela, Oswald is merely a nonentity.” (Cowart 2002, 103.) Johnston esittää samansuuntaisen tulkinnan todetessaan, että Oswaldia kuvaa parhaiten ajatus varjokuvasta (*simulacrum*) eli eräänlaisesta kaksoisolennosta tai kopiosta, josta ei ole olemassa alkuperäiskappaletta ja joka koostuu toisiaan resonoivista heterogeenisistä elementeistä (Johnston 1994, 335).¹²⁹ Edellisen kaltaiset tulkinnat *Libran* Oswaldille rakentamasta (epä)identiteetistä ovat ymmärrettäviä ja monessa mielessä myös paikkansa pitäviä. Oswaldin identiteetti koostuu paitsi hänestä tai häntä varten luoduista keinotekoisista rooleista ja myöhemmin median hänestä välittämistä kuvista myös, kuten Tabbi huomauttaa, Oswaldin omista yrityksistä konstruoida itse itsensä ja järjestää todellisuuden kaaosta ymmärrettävään muotoon. Tabbin tulkinnan mukaan *Libra* on myös kokonaisuudessaan tarina moninaisista toistensa kanssa kilpailevista pyrkimyksistä rakentaa identiteettiä – pyrkimyksistä, jotka viime kädessä tekevät toisensa tyhjiksi. Samaan aikaan, kun Oswald uskoo luovansa omaa kohtalooaan, luovat toiset sitä hänelle valmiiksi. (Tabbi 1995, 190.)

¹²⁹ Johnston huomauttaa lisäksi, että myös Kennedy näyttäytyy *Librassa* tietynlaisena varjokuvana tai konstruktiona, jossa massamedian luomat kuvat ja poliittiset juonittelut ovat korvanneet ja luoneet uudelleen henkilökohtaisen identiteetin (Johnston 1994, 336). “He looked like himself, like photographs”, *Libra*, 392.

On myös huomattava, että Oswaldin omat yritykset rakentaa identiteettiään ovat kaikkea muuta kuin yhdenmukaisia. Oswald luo itse itselleen lukemattomia erilaisia rooleja ja hahmoja, jotka vaihtuvat hänen elämäntilanteensa ja tapahtumien kontekstin mukaan ja jotka vaikuttavat pitkälti pyrkimyksiltä löytää kuhunkin tilanteeseen sopiva toimintamalli pysyvän tai eheän identiteetin puuttuessa. Oswaldin erilaisia rooleja heijastavat lukuisat sekä erisnimet että yleisnimet, joita henkilöhahmoon tarinan kuluessa liitetään. Oswald on Lee, Ozzie, Hidell, Oswaldovich, Alek, Citizen Oswald, Leon, Confidential Source S-172, the prisoner, Lee H. Oswald ja lopulta Lee Harvey Oswald. Oswaldin aliasten listan täydentää ironisesti nimi, joka kaiverretaan hänen hautakiveensä: “(...) burying him for security reasons under another name, the last alias of Lee Harvey Oswald. It was William Bobo” (*Libra*, 454). Kuten erilaiset nimet jo itsessään osoittavat vaihtelevat Oswaldin roolit koomisista (Ozzie, Oswaldowich) tragikoomisiin (Citizen Oswald), salaperäisistä (Hidell, Confidential Source S-172) anonyymeihin (the prisoner) ja virallisista (Lee H. Oswald) laajalti tunnettuihin (Lee Harvey Oswald).¹³⁰ Keskeisintä on kuitenkin se, että Oswaldin itse luomat ristiriitaiset roolit, häntä varten valmiiksi rakennetut identiteetit ja hänestä salamurhan jälkeen luodut kuvat yhdistyvät lopulta kokonaisuudeksi, jossa on mahdotonta erottaa oikeaa väärästä, alkuperäistä kopiosta tai aitoa keinotekoisesta. Kuten Branch joutuu toteamaan: ”Lee H. Oswald’ seems a technical diagram, part of some exercise in the secret manipulation of history” (*Libra*, 377). Johnston huomauttaa Oswaldin näkemisen eräänlaisena teknisenä kaaviona osoittavan, että hänen identiteettistään on tullut täysin relatiivinen ja erilaisiin näkökulmiin sidottu (Johnston 1994, 335) – jopa niin, että erilaiset roolit ja näkökulmat menettävät lopulta merkityksensä ja erityisyytensä:

Oswald’s eyes are gray, they are blue, they are brown. He is five feet nine, five feet ten, five feet eleven. He is right-handed, he is left-handed. He drives a car, he does not. He is a crack shot and a dud. (...) He is solid, frail, thin-lipped, broad-featured, extroverted, shy and bank-clerkish, all, with the columned neck of a fullback. He looks like everybody. (*Libra*, 300)¹³¹

Huolimatta *Libran* Oswaldille luoman identiteetin selkeästi postmodernistisesta pirstoutuneisuudesta on siinä kuitenkin mahdollista nähdä myös joitakin vastakkaisia elementtejä. Kyseiset elementit nousevat esiin erityisesti Hidellin ja Lee Harvey Oswaldin hahmoissa, jotka ovat samalla Oswaldin erilaisista rooleista keskeisimpiä. Hidell on Oswaldin itsensä käyttöön ottama

¹³⁰ Oswaldin erilaisissa nimissä ja niiden edustamissa rooleissa on mielenkiintoista myös se, että vaikka niistä valtaosa on joko Oswaldin tai jonkin tarinan henkilön luomuksia, esiintyvät nimet silloin tällöin myös teoksen hetkittäisessä kolmannen persoonan kerronnassa aivan kuin Oswaldin kulloinenkin nimi ja identiteetti olisivat todella ’autenttisia’.

¹³¹ Nämä Nicholas Branchin havaitsemat täysin ristiriitaiset kuvaukset Oswaldista tuovat läheisesti mieleen *Alias Gracen* kohdan, jossa Grace tarkastelee itsestään esitettyjä ristiriitaisia näkemyksiä (ks. luku 1). Oswaldia ja Gracea yhdistää aiemmin havaittujen tekijöiden lisäksi myös erilaisten identiteettien tai roolien runsaus ja ristiriitaisuus.

pseudonyymi, joka esiintyy ensimmäisen kerran Oswaldin yrittäessä aloittaa vakoilijanuraansa Japanissa Atsugin sotilastukikohdassa. Hidellista kasvaa tapahtumien edestä Oswaldin alter ego, joka, Johnstonin sanoja lainaten, “comes to encrypt the secret forces acting on Oswald’s life” (Johnston 1994, 334). Oswald käyttää Hidellia myös tietoisesti salanimenään ja salaidentiteettinään, mutta ennen kaikkea se vaikuttaa kuitenkin edustavan Oswaldin tiedostamattomia ja hänen itseltään tai muilta salaamia puolia.¹³² Hidell on Oswaldin Mr. Hyde:

We live forever in history, outside ego and id. He wasn’t sure he knew exactly what the id was but he knew it lay hidden in Hidell. (...) Hidell means don’t tell. The id is hell. Jerkle and Hide in their little cell. (*Libra*, 101)

Kuten Johnston huomauttaa, käsitys Hidellista Oswaldin kaksoisolentona tai alter egona on tietystä mielessä ongelmallinen, sillä se tuntuu edellyttävän jollakin tapaa vakaata identiteettiä, jonka toinen puoli kyseinen alter ego on (Johnston 1994, 332). Tästä huolimatta Hidellin voidaan kuitenkin tulkita edustavan Oswaldin identiteetissä puolta, joka on ennemminkin modernistinen kuin postmodernistinen. Siinä missä Hidellin käsittäminen yksinkertaisesti jonkin ’todellisen’ Oswaldin pseudoidentiteetiksi olisi harhaanjohtavaa (ks. *ibid.*, 335), ei käsitys Hidellista Oswaldin tiedostamattomana puolena (*id*) nähdäkseni edellytä sitä, että identiteetin tiedostetun puolen (*ego*) olisi oltava vakaa tai yhtenäinen. Vaikka Oswaldin *id* ja *ego* koostuisivat monista ristiriitaisistakin puolista, on niiden läsnäolo jo itsessään merkki jonkinlaisesta (modernistisesta) subjektista.¹³³

Toinen hahmo, joka nostaa esiin *Libran* Oswaldille rakentaman identiteetin modernistisia elementtejä, on Lee Harvey Oswald. Toisin kuin Hidell Lee Harvey Oswald ei ole Oswaldin itsensä luomus, vaan hänelle salamurhan jälkeen luotu rooli tai kenties *hänestä* tehty hahmo, joka liittää Oswaldin valikoituun kolminimisten joukkoon ja rinnastaa hänet Francis Gary Powersiin¹³⁴ ja John Fitzgerald Kennedyyn (vrt. Cowart 2002, 107). Aluksi Oswaldin on vaikea tunnistaa hahmoa omakseen (“Lee Harvey Oswald. It sounded extremely strange (...) They were talking about somebody else”, *Libra*, 416), mutta hän omaksuu sen kuitenkin nopeasti ja alkaa ennen omaa kuolemaansa hahmotella itselleen nimen kautta kokonaan uutta identiteettiä:

¹³² Johnston liittää näihin puoliin myös Oswaldin dysleksian, jonka hän pyrkii salaamaan muilta (“It was a secret he’d never tell”, *Libra*, 83) (Johnston 1994, 333). Oswaldin dysleksia ei kuitenkaan ole vain Hidelliin liitetty häpeällinen salaisuus, vaan se, kuten Tabbi esittää, dramatisoi myös laajemmin Oswaldin tuntemaa kulttuurisen tai yhteiskunnallisen voimattomuuden tunnetta (ks. Tabbi 1995, 189).

¹³³ Vaikka Johnston korostaa kaksoisolennon käsitteen olevan Oswaldin kohdalla anakronistinen tai jopa merkityksetön, on hänen tulkintansa Hidellista tietynlaisena välineenä, jossa subjekti voi säilyttää itselleen vieraita elementtejä (ks. Johnston 1994, 332), itse asiassa hyvin lähellä käsitystä *idistä*.

¹³⁴ Powers on neuvostoliittolaisten kiinni saama U-2 lentäjä, jonka kohtaloa Oswald seuraa lehdistöstä ja jonka kanssa hän myös lyhyesti joutuu tekemisiin Neuvostoliitossa ollessaan. Oswald kiinnittää jo tuolloin huomiota kolmen nimen merkitykseen todetessaan: “Once you did something notorious, they [the media] tagged you with an extra name (...) Francis Gary Powers. In just these few days the name had taken on a resonance (...) It already sounded historic” (*Libra*, 198). Kolmen nimen lisäksi Powersia ja Oswaldia yhdistää *Librassa* hetkellisesti myös anonyymi nimi ”the prisoner”.

His life had a single clear subject now, called Lee Harvey Oswald. He and Kennedy were partners. The figure of the gunman in the window was inextricable from the victim and his history (...) There was clearly a better time beginning, a time of deep reading in the case, of self-analysis and reconstruction. (*Libra*, 435)

Oswald ennakoi edellä lainatussa katkelmassa osuvasti tapahtuman tulevia analyyssejä ja rekonstruktioita, joissa Kennedystä ja Oswaldista on todella tullut erottamaton pari, mutta olennaisinta Oswaldin uudessa kolminimisessä hahmossa on kuitenkin se, että se muodostaa Oswaldista tietynlaisen myytin.¹³⁵ Cowartin mukaan Kennedyn murhaan on alusta lähtien liittynyt myyttisiä aineksia, mutta *Libra* esittää, että myös Oswaldin kohtalo on myyttinen. Tämä myytti ylittää Oswaldin aiemmat vaihtelevat roolit tai identiteetit ja yhdistää hänet niin elämässä kuin kuolemassakin Kennedyyn. (Cowart 2002, 106–107.) Myytit puolestaan ilmentävät, kuten White toteaa, ennen kaikkea modernistista käsitystä identiteettien ja laajemmin merkityksen muodostumisesta. Modernistisen näkemyksen mukaan tapahtumien merkitys, muoto ja yhtenäisyys syntyvät niiden kerronnallistamisen kautta, ja myytit tarjoavat usein mielekkään tavan selittää todellisuutta. Muuten käsittämättömien tapahtumien (kuten Kennedyn murhan) merkitys voidaan löytää niiden ja ajattomien arkkityyppisten tarinoiden samankaltaisuudesta. (White 1999, 76.)

Libran Oswaldille rakentama identiteetti koostuu siis sekä modernistisista että postmodernistista elementeistä, joiden yhteensovittaminen on usein hankalaa ja jotka siten tekevät Oswaldin jo valmiiksi monimuotoisen identiteetin määrittelemisestä vielä ongelmallisempaa. Tätä kuvastaa hyvin se, että samat tutkijat, jotka pitävät Oswaldia ensisijaisesti postmodernina hahmona, kuvaavat henkilöahmoa usein myös edellisen käsityksen kanssa jokseenkin ristiriitaisella tavalla (ks. esim. Johnston 1994, 325 ja Cowart 2002, 106–107). Keener toteaa Oswaldin historiallisen hahmon sijoittuvan kahden vastakkaisen kerronnallisen impulssin – elämäkerran ja salaliiton – törmäyskohtaan (Keener 2002, 67–68). Niiden voidaan tietysti mielessä nähdä edustavan myös modernistista (myyttinen kertomus yksin toimineesta ampujasta) ja postmodernistista (Oswald salaliiton pelinappulana) näkemystä Oswaldin identiteetistä. Keenerin aiemmin esitetyn käsityksen *Librasta* Kennedyn murhan representaatioiden metarepresentaationa (ks. Keener 2001, 96–97) voidaan siis nähdä toimivan myös tässä mielessä. *Libran* Oswaldille luoma identiteetti on tietynlainen metaidentiteetti, jossa yhdistyvät edeltävien representaatioiden vastakkaiset impulssit ja joka toimii samalla esimerkkinä siitä, miten teos heijastaa modernismin ja postmodernismin välistä jännitettä myös tarinan ja kerronnan tasoilla. On kuitenkin huomattava, että mikäli historiallisen

¹³⁵ Kuten on aiemmin todettu, voi kyseinen kolminiminen hahmo tietysti edustaa myös käsitystä Oswaldista tapahtumana. Keener huomauttaa: “‘Lee Harvey Oswald’ [is] an historical trope of the biographical man that is comparable to ‘John Fitzgerald Kennedy’ or ‘Francis Gary Powers’ (...) Biographical causality (...) has been replaced by Lee Harvey Oswald as *event*, one in many random, historical, and media-induced elements” (Keener 2001, 102).

identiteetin määrittämisen ajatellaan tarkoittavan myös tietynlaisen historiakäsityksen määrittämistä, ei *Libra* ole vain metakertomus kyseisestä jännitteestä, vaan sen voidaan nähdä myös itsessään toteuttavan modernismin ja postmodernismin välissä tasapainoilevaa käsitystä historiasta.

Libran ja siihen sisältyvän historiakäsityksen postmodernistiset piirteet on jo moneen kertaan toistettu, mutta mikäli teoksen ajatellaan sekä ilmentävän että heijastavan modernismin ja postmodernismin välistä jännitettä, on kysyttävä myös, missä mielessä teoksen voidaan nähdä olevan modernistinen. Nähdäkseni *Libran* modernistiset piirteet liittyvät ennen kaikkea teoksesta esiin nousevaan käsitykseen menneisyydestä, jota nykyhetki on juuttunut toistamaan pyrkiessään ymmärtämään sitä. Damon Marcel De Coste toteaa, että modernisteille historia edustaa ennen kaikkea menneisyyden jatkuvaa toistamista, ja nimenomaan menneisyyden, joka ei ole jonkinlainen kadotettu kulta-aika, vaan järjettömän väkivallan tapahtumapaikka. De Costen mukaan modernismin mestariteokset välittävät “a dread of the historical present, not as it fails to sustain past grandeur but as it tiresomely reenacts past enormity.” (De Coste 1999, 430.) Ajatus väkivaltaisen menneisyyden pakonomaisesta toistamisesta perustuu alun perin Sigmund Freudin esittämään käsitykseen traumasta pyrkimyksenä kokea ja sisäistää traumaattinen tapahtuma toistamalla sitä. Freudin teorian mukaan ihmismieli ei kykene tietoisesti kokemaan yllättävää ja käsittämätöntä traumaattista tapahtumaa sen tapahtuessa ja toistaa siksi tapahtumaa alitajuntaisesti yhä uudelleen pyrkiessään kokemaan ja ymmärtämään sitä (ks. Caruth 1996, 3–4). Sekä Freudin teoria trauman toistamisesta sen ymmärtämiseksi että De Costen näkemys modernismin mestariteoksista juuri tämänkaltaisen toiston kuvaajina sopivat nähdäkseni hyvin kuvaamaan myös *Libraa* sillä poikkeuksella, että teos ei ainoastaan toista käsittämätöntä menneisyyden tapahtumaa uudelleen, vaan myös heijastaa kyseisen tapahtuman loputonta toistamista toisissa teksteissä.

Cowart tarttuu jokseenkin yllättäen edellä kuvaillun kaltaiseen näkemykseen väkivaltaisen menneisyyden toistamisesta todetessaan *Libran* yhdistävän myytit isänmurhasta (presidentti = isä) ja pojan uhraamisesta (Oswald = poika). Cowart viittaa nimenomaan Freudin teoksiin *Totem und Tabu* (1913) ja *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939) esittäessään presidentin väkivaltaisen kuoleman olevan hirvittävä toisinto myyttisen isänmurhan temasta, jolle primitiiviset käsitykset pyhydestä ja monoteistisesta uskonnosta Freudin mukaan perustuvat. Lisäksi Cowart muotoilee edellisen pohjalta psykoanalyttis-uskonnollisen tulkinnan niin Kennedyn, Oswaldin, Jack Rubyn kuin Marguerite Oswaldin henkilöihahmojen symbolisista rooleista *Librassa*. (Cowart

2002, 107–109.)¹³⁶ Cowartin tarkoitus ei kuitenkaan ole väittää, että *Libra* olisi jonkinlainen myyttisuskonnollinen allegoria, vaan osoittaa, että teos purkaa kyseisiä myyttejä viittaamalla kiusoittelevasti arkkityyppien ja myyttien mahdollisuuteen mutta kieltäytymällä muodostamasta niistä tuttua metakertomusta kärsimyksestä, uhrauksesta tai pelastumisesta. *Libran* postmodernistisuus nousee siis esiin myös tätä kautta, sillä teos viittaa myyttisuskonnollisiin teemoihin osoittaakseen, että menneisyyden 'suuret kertomukset' ovat itse asiassa vain 'pieniä kertomuksia'. (Ibid., 109–110.) Vaikka Cowartin tulkintaa ei nähdäkseni ole mitään syytä kiistää, on mielenkiintoista, ettei hän Freudiin ja myyttiseen isänmurhan toisintamiseen viitatessaan tule maininneeksi (tai ajatelleeksi) käsitystä traumaattisen tapahtuman toistamisesta, joka on peräisin samasta lähteestä (ks. Caruth 1996, erit. 10–24 ja 57–72). Ajatus traumaattisen tapahtuman toistamisesta sen ymmärtämiseksi ei tee tyhjäksi tulkintaa *Librasta* 'suuria kertomuksia' purkavana postmodernistisena tekstinä, joka heijastaa Kennedyn murhan lukemattomia erilaisia representaatioita ja tulkintoja. Se kuitenkin korostaa, että teos on samanaikaisesti myös itsessään yksi tapahtuman toisinoista, joka pyrkii ymmärtämään kyseistä tapahtumaa ja, kuten Johnston toteaa, antamaan sille muodon (Johnston 1994, 325).

Teoriaa traumaattisen tapahtuman toistamisesta ja sen esiintymistä nykykirjallisuudessa tarkastellut Cathy Caruth huomauttaa, että traumaattista tapahtumaa toistavissa tai tätä toistamista tarkastelevissa teksteissä kerronta on aina tietyllä tavalla kaksinkertaista, sillä kertojan oma tarina ja tarina traumasta ovat erottamattomasti yhteen kietoutuneita (Caruth 1996, 8).¹³⁷ *Libran* miehisessä maailmassa tämänkaltaista kaksinkertaista kerrontaa heijastaa yllättäen nainen, Marguerite Oswald, joka toistaa omaa traumaansa poikansa kuolemasta ja syyllistymisestä murhaan kertoessaan oikeuden tuomarille tarinaa samaisesta pojasta ja tämän aiheuttamasta traumasta, jota kokonainen kulttuuri on jäänyt toistamaan. Tabbi toteaa, että Margueriten kertoma tarina on pitkälti sama tarina, jonka DeLillo pyrkii *Librassa* kertomaan, sillä kuten DeLillo myös Marguerite yrittää muotoilla kokonaisuuden hajanaisista ja ristiriitaisista materiaaleista, jotka tuntuvat vastustavan logiikkaa ja ymmärrystä. Margueriten traumaattista tapahtumaa toistava tarina on tarina *Libran* samaa traumaattista tarinaa toistavan tarinan sisällä:

I cannot state the truth of this case with simple yes and no. I have to tell a story (...) There are stories inside stories, judge. (*Libra*, 449–450)

¹³⁶ Cowartin tulkinnan mukaan Kennedy edustaa isää, Oswald poikaa (ja Juudasta), kuollut Oswald kuvaannollisesti Pyhää Henkeä, Jack Ruby juutalaisia Jeesuksen murhaajia ja Marguerite Oswald luonnollisesti Jeesuksen äitiä Mariaa (ks. Cowart 2002, 108–109).

¹³⁷ Caruth näkee tämänkaltaisen asetelman myös Freudin trauman teoriaa käsittelevässä tekstissä, jonka Freud kirjoitti omien traumaattisten kokemustensa ja niiden toistamisen keskellä (ks. Caruth 1996, 8–9).

“This big fucking scream”

Kaikkien Kennedyn murhan representaatioiden keskeinen ongelma lienee kysymys siitä, miten kuvata ratkaisevinta hetkeä tapahtumien keskipisteessä: presidentin ampumista Dallasissa 22. marraskuuta 1963. Yksi salamurhan hämmästyttävimpiä piirteitä on se, että tapahtumaa konkreettisesti todistamassa olleista sadoista ihmisistä ja todistusaineistoksi jääneestä kaitafilmitallenteesta huolimatta, kukaan ei tunnu tietävän, mitä todella tapahtui. Kuten Cowart toteaa, Kennedyn murhasta on tullut “an object lesson in the elusiveness of the historical signified” (Cowart 2002, 94). Toisaalta on naiivia olettaa, että tapahtuman konkreettinen tai audiovisuaalinen todistaminen tekisivät siitä automaattisesti jollakin tavoin ymmärrettävää. Tämä on Cowartin mukaan Zapruderin kaitafilmin ja vastaavien historiallisten tallenteiden keskeinen opetus ja syy siihen, miksi DeLillon kaltaiset kirjailijat nostavat tekstuaalisen esittämisen muiden medioiden yläpuolelle, vaikka he samalla myös hyödyntävät niitä teoksissaan (ibid., 99).¹³⁸ Tapahtuman kuvaaminen tekstuaalisessa muodossa on kuitenkin kaikkea muuta kuin yksinkertaista ja riippuu ratkaisevasti niin kirjailijan valitsemasta lajityypistä kuin näkökulmastakin. Lehtimäki toteaa, että siinä missä ei-fiktiivisen *Oswald’s Talen* on esitettävä kuuluisa ampumakohtaus epäsuorasti yhdistämättä siihen suoraan Oswaldia tai ketään muutakaan historiallista henkilöä, on *Libran* kaltainen teos vapaa rakentamaan tapahtumasta elävän kuvan, johon kuuluu paitsi Oswald myös muita sekä historiallisia että fiktiivisiä henkilöitä (Lehtimäki 2007, 38).

On kuitenkin huomattava, että fiktion kirjailijalle mukanaan tuomat vapaudet eivät välttämättä tee tapahtuman kuvaamisesta helpompaa. James Ellroy dramatisoi tätä fiktion asti ulottuvaa kuvaamisen vaikeutta äärimmäisellä tavalla *American Tabloidissa* lopettamalla salamurhaa käsittelevän teoksensa juuri ennen varsinaista ampumakohtausta. Tehokeino on lukijalle varsin turhauttava, sillä lähes 600-sivuisen teoksen tapahtumat rakentuvat yksinomaan kohti salamurhan ratkaisevaa hetkeä, mutta havainnollistaa hyvin sitä, miten myös fiktion kirjoittajat voivat tuntea itsensä kyvyttömiä kuvaamaan käsittämättömän tapahtuman keskeisimpiä minutteja ja sekunteja. Vaikka *Libra* ei sivuuta ratkaisevaa tapahtumaa, ei teos kuitenkaan, kuten myös Lehtimäki huomauttaa, esitä tapahtumaa millään tavoin kaikkietävästä tai näennäisobjektiivisesta näkökulmasta, vaan pikemminkin hyvin tunnettujen kulttuuristen kuvien ja *Libraa* edeltävien representaatioiden ja dokumenttien kautta (Lehtimäki 2007, 336). *American Tabloidin* tavoin rakentuu *Libra* yksinomaan kohti varsinaista ampumakohtausta, ja nähdäkseni myös DeLillon

¹³⁸ Cowart viittaa tässä yhteydessä *Libran* lisäksi myös DeLillon teokseen *Underworld* (1997), johon sisältyy kuvaus videolle tallennetusta todellisesta murhasta ja joka kyseenalaistaa todellisen murhan, sen visuaalisen representaation ja kyseisen visuaalisen representaation tekstuaalisen representaation väliset suhteet (Cowart 2002, 98–99).

valitsema tapa kuvata ratkaisevaa hetkeä heijastaa omalla tavallaan käsitystä tapahtuman suoran kuvaamisen mahdottomuudesta edes fiktiossa. Tabbi toteaa, että vain Kennedyn murhan tekstin ulkopuolinen todellisuus voi pelastaa tapahtuman DeLillon sen kuvaukseen tietoisesti rakentamalta merkityksettömyyden tunnulta, sillä *Libra* esittää kohtalokkaan päivän tapahtumat tietynlaisena simulaationa ikään kuin paikalla olevat henkilötkin kokisivat tapahtumat erilaisten välittyneiden kuvien kautta (Tabbi 1995, 191). Kyseisiä kuvia välittävät ennen kaikkea kamerat, ja erilaiset kamerat tai linssit ovat kohtauksessa läsnä taukoamatta. Väkijoukko on tulvillaan kameroita, joilla ihmiset yrittävät tallentaa presidentin, kun taas Oswald ja toinen ampuja ruohokumpareen takana tarkkailevat tapahtumia kiväärin tähtäimen lävitse. Paikalla on myös mies, jonka lukija voi tulkita itse Zapruderiksi (“Someone with a movie camera stood on an abutment over there, aiming this way”, *Libra*, 400). Tabbi huomauttaa osuvasti, että hetkestä, jolloin Kennedy saapuu Dallasiin, kamera pyörii taukoamatta (ibid.).

Erilaisten kameroiden ja linssien läpi niin kohtauksen henkilöhahmoille kuin lukijallekin välittyvät kuvat ovat samoja kuvia, jotka voivat olla lukijalle tuttuja tekstin ulkopuolisista lähteistä aina valokuvista, lehtijutuista, televisiodokumenteista ja toisista kirjoista lyhyeen mutta sitäkin kuuluisampaan kaitafilmipätkään. Presidentin vaimo vaaleanpunaisessa mekossaan, taivaansininen Lincoln, Kennedyn loistava hymy valkoisine hampaineen, tungeksiva väkijoukko kameroineen, plakaatteineen ja Amerikan lippuineen, hiljalleen mateleva poliisisaattue ja lopulta epäselvä huutojen ja itkun sävyttämä sekasorto ovat kaikki tuttuja ja moneen kertaan toistettuja kuvia. Tästä huolimatta kuvat vaikuttavat samaan aikaan myös yllättävän vierailta ja etäisiltä, sillä kohtausta ja siihen osallistuvia henkilöhahmoja sävyttää sama irrallisuuden ja ulkopuolisuuden tuntu kuin koko teostakin. Oswald kuvastaa tätä irrallisuuden ja ulkopuolisuuden tunnetta jälleen parhaiten kokiessaan tietynlaista etäisyyttä sekä itsestään että tapahtumista jopa ampuessaan kohti Kennedyä:

There was so much clarity Lee could watch himself in the huge room of stacked cartons, scattered books, old brick walls, bare light bulbs, a small figure in a corner, partly hidden. He fired a off a second shot. (*Libra*, 398)

Irrallisuuden ja ulkopuolisuuden sävyjen lisäksi ampumakohtaukseen sisältyy kuitenkin kiinnostavalla tavalla myös kokemus yhteisöllisyydestä tai siitä, että kaikki paikalla olijat ovat tavalla tai toisella mukana tapahtumissa. Tätä kokemusta havainnollistavat Oswaldin sijaan parhaiten kaksi naista, joista toinen luulee tulleensa itse ammutuksi ja toinen uskottelee itselleen olevansa ammuttu. Ensimmäinen on nimetön nainen, joka on lähellä presidentin autoa ja näkee ampumisen kameran linssin läpi: “There was bloodspray on her face and arms. She thought, how strange, that the woman in the coat was her and she was the person who was shot” (*Libra*, 401).

Toinen nainen on kuvernöörin vaimo Nellie Connally, joka vetää ammutun aviomiehensä syliinsä ja kuvittelee olevansa hän: “She put her head down over his head. She was pretending she was him. They were both alive or both dead. They could not be one and one” (*Libra*, 399). Naisten kokemukset heijastavat poikkeuksellisen koskettavalla tavalla *Libraan* sisältyvää käsitystä siitä, että tapahtuma koskettaa väistämättä meitä kaikkia. ”We’re involved one way or another whether we like it or not” (*Libra*, 430).

Ampumakohtauksessa tapahtuman välittymiseen erilaisten kameroiden tai linssien kautta liittyy myös näkökulman toistuva vaihtuminen. Lukijalle tarjotaan mahdollisuus nähdä tapahtuma useaan eri otteeseen eri henkilöiden näkökulmien kautta. Oswaldin, toisten salaliittolaisten, nimettömän naisen ja nimettömän miehen, poliisi Bobby W. Hargisin, Nellie Connallyn, kameralla kuvaavan naisen ja agentti Hillin näkökulmat vuorottelevat tiheään tahtiin, ja jokainen toistaa ratkaisevat sekunnit oman tajuntansa kautta. Näkökulmien vuorottelu ja tapahtuman toistuminen yhä uudelleen synnyttävät vaikutelman filmistä, joka kelautuu edestakaisin lukijan silmien edessä ja joka paljastaa samalla kuvaukseen sisältyvän keskeisen ongelman. Lukuisista toistoista huolimatta tapahtuma ei muutu lainkaan ymmärrettävämmäksi vaan pikemminkin hämärämmäksi, epäselvemmäksi ja etäisemmäksi. Tässä mielessä ampumakohtaus jatkuvine toistoineen on paitsi tapahtuman lukemattomia representaatioita heijastava kollaasi myös ajatusta traumaattisen tapahtuman toistamisesta heijastava metarepresentaatio. *American Tabloidin* viimeiset sanat kuvaavat erästä Kennedyn murhan suunnittelussa mukana ollutta miestä, joka kuuntelee presidentin saattueen lähestymistä läheisessä kapakassa ja odottaa hetkeä, jolloin presidenttiä ammutaan: “The roar grew. Engine noise built off of it – limousines and full-dress Harley Davidsons (...) The roar did a long slow fade. He braced himself for this big fucking scream” (*American Tabloid*, 585). Siinä missä *American Tabloid* jättää lukijan odottamaan tuota huutoa, antaa *Libra* sen kaikua yhä uudelleen ja uudelleen. Ampumakohtauksen kuvien kelautuessa edestakaisin alkaa lukija ymmärtää ei niinkään itse tapahtumaa, vaan sitä, miten yhden miehen kuolemasta muodostui kokonaisen kulttuurin tragedia.

III Valheen jäljet

Emmanuel Carrèren *L'Adversaire*

J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière.¹³⁹ (*L'Adversaire*, 220)

L'Adversaire (suom. *Valhe*, 2000) kertoo ranskalaisesta miehestä Jean-Claude Romandista, joka vuonna 1993 tappoi vaimonsa, kaksi lastaan sekä omat vanhempansa. Hän yritti tappaa myös itsensä, mutta jäi henkiin. Seuranneen rikostutkinnan myötä paljastui vähitellen, että koko Romandin elämä oli ollut käsittämätöntä valhetta. Romand esiintyi kahdeksantoista vuoden ajan menestyvänä lääkärinä, vaikka tosiasiassa hän oli ammattitaidoton, työtön ja vailla tuloja. Kukaan Romandin lähimmäisistä ei tiennyt totuutta, ei edes hänen vaimonsa. Vuosien kuluessa valheet kasvoivat kasvamistaan ja lopulta Romand päätyi tappamaan läheisensä ajatellen sen olevan parempi ratkaisu kuin totuuden paljastuminen. Kyseessä on todistettavasti 'tositapaus', joka herätti aikanaan suurta huomiota ranskalaisessa mediassa ja jota erityisesti lehdistö kierrätti yhä uudelleen aina Romandin oikeudenkäyntiin ja tuomioon asti. Ennen teoksen kirjoittamista Emmanuel Carrère ryhtyi kirjeenvaihtoon Romandin kanssa, osallistui tämän oikeudenkäyntiin vuonna 1996 journalistin ominaisuudessa ja myös kirjoitti tapauksesta artikkelisarjan ranskalaiseen aikakauslehteen.

L'Adversaire ei kuitenkaan ole Romandin elämäkerta tai selkeästi faktuaalinen selonteko tapahtumista. Romandin tarinaa kehystää itse teoksen kirjoitusprosessi. Teoksen kertoja osoittaa eksplisiittisesti olevansa yhtä kuin kirjailija Carrère sekä nimeämällä itsensä että viittaamalla tarkistettavissa oleviin elämäkertatietoihin. Kirjailija-kertoja kertoo itsestään, omasta päätöksestään kirjoittaa tapauksesta sekä kirjoittamisen viivästymisestä ja vaikeudesta. *L'Adversaire* tarkastelee siis myös sitä, miten tämänkaltaisiin täysin uskomattomalta tuntuviin tosielämän tapahtumiin voi tai pitäisi suhtautua ja miten niistä voi tai pitäisi kirjoittaa. Teos liikkuu ei-fiktio ja fiktion välimaastossa: se ei ole fiktiivinen, mutta ei myöskään selkeästi ei-fiktiivinen. Teoksesta itsestään nousevat esiin kysymykset faktan ja fiktion välisestä suhteesta sekä todellisuuden representaatiosta, ja kysymykset tematisoituvat niin aiheen kuin kerronnankin tasolla. Nostamalla esiin oman kirjoitusprosessinsa, reflektoimalla sen ongelmia ja kyseenalaistamalla samalla todellisten

¹³⁹ ”Ajattelin, että tämän tarinan kirjoittaminen voisi olla vain joko rikos tai rukous.” (*Valhe*, 155)

tapahtumien objektiivisen representaation mahdollisuuden, tuntuu *L'Adversaire* tietoisesti pyrkivän hämärtämään fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien välistä rajaa.

Kirjailija-kertoja nostaa heti teoksen alkupuolella esiin myös kysymyksen teoksen kirjoittamisen motiiveista. Hän toteaa, että perinteinen journalistinen lähestymistapa, joka kenties olisi tuonut esiin tapahtuneet tosiseikat pienimpiä yksityiskohtia myöten, ei olisi tavoittanut sitä, mitä hän todella halusi saada selville:

(...) tout cela, que j'apprendrais en temps utile, ne m'apprendrait pas ce que je voudrais vraiment savoir: ce qui se passait dans sa tête (...) Cette question qui me poussait à entreprendre un livre, ni les témoins, ni le juge d'instruction, ni les experts psychiatres ne pourraient y répondre, mais soit Romand lui-même, puisqu'il était en vie, soit personne.¹⁴⁰ (*L'Adversaire*, 35)

Jo teoksen kirjoittamisen lähtökohdissa kiteytyy kysymys fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien eroista, samankaltaisuuksista ja, mikä olennaisinta, niiden kuvausvoimasta. Romand on kenties ainoa, joka pystyy vastaamaan kysymykseen siitä, mitä hän ajatteli, mutta kirjailija-kertojan tehtäväksi jää paitsi saada selville nuo ajatukset myös ratkaista tapa, jolla kertoa niistä. Kirjailija-kertoja toteaaakin, että tapahtumien objektiivinen esittäminen on mahdotonta, ja löytää oman näkökulmansa tarinaan tematisoimalla Romandin tarinan kysymykseksi todellisten tapahtumien kuvaamisen vaikeudesta. Kirjailija-kertojan subjektiivinen näkökulma tulee esiin niin tapauksen eksplisiittisessä kommentoinnissa kuin niiden tulkinnassakin. Vertaamalla Romandin elämän tapahtumia omaan elämäänsä, pohtimalla omia tunteitaan ja reaktioitaan sekä yrittämällä ymmärtää, mitä Romandin päässä liikkui, pyrkii kirjailija-kertoja löytämään tavan, jolla tapauksesta olisi mahdollista kertoa. Lisäksi kirjailija-kertojan esittämät kysymykset ja hänen subjektiivinen näkökulmansa kurkottavat tekstistä myös lukijan omaan todellisuuteen ja vaativan lukijaa muodostamaan oman suhteensa epätodellisilta tuntuviin tapahtumiin. *L'Adversaire* haastaa lukijan mukaan niin toden ja valheen, faktan ja fiktion kuin ei-fiktiivisten ja fiktiivisten tekstien välisten rajojen määrittelyyn.

Epätodellisen todellisuuden jalanjäljillä

Päätettyään kirjoittaa Romandin tapauksesta lähetti Carrère Romandille kirjeen, jossa hän tiedusteli miehen itsensä mielipidettä hankkeesta. Kirje on painettu kokonaisuudessaan osaksi teosta.

¹⁴⁰ "(...) kaikki se minkä saisin aikanaan tietää, ei kertoisi sitä mitä minä todella halusin tietää. Halusin tietää mitä Romandin päässä liikkui (...) Kysymykseen, joka sai minut kokeilemaan kirjan kirjoittamista, eivät todistajat, tutkintotuomari eivätkä psykiatriset asiantuntijat voisi vastata. Siihen pystyisi vastaamaan vain joko Romand itse, koska hän oli hengissä, tai sitten ei kukaan." (*Valhe*, 22–23)

Kirjailija-kertoja kuvaa, kuinka hän kirjeen postittamisen jälkeen mietti omia vaihtoehtojaan siinä tapauksessa, että Romand ei vastaisi hänelle:

Je me disais: si par extraordinaire Romand accepte de me parler (...) alors mon travail m'engagera dans des eaux dont je n'ai pas idée. Si, comme il est plus probable, Romand ne me répond pas, j'écrirai un roman "inspiré" de cette affaire, je changerai les noms, les lieux, les circonstances, j'inventerai à ma guise: ce sera de la fiction.¹⁴¹ (*L'Adversaire*, 37)

Romandin vastauksen viipyessä toteaa kirjailija-kertoja todella päätyneensä kirjoittamaan fiktiivisen tarinan murhaajaisästä, mutta tarinaa ei koskaan julkaistu. Muutamaa vuotta myöhemmin – tapauksen poliisitutkinnan päätyttyä – Romand kuitenkin vastasi Carrèren kirjeeseen ja *L'Adversaire* on mitä todennäköisimmin juuri Carrèren ”tuntemattomille vesille” johtaneen työn tulos. Kirjailija-kertojan julkaisematonta romaania ja Romandin henkilökohtaista merkitystä koskevista kommentteista on luettavissa, että käsillä oleva teksti olisi jotakin muuta kuin fiktiota. Tästä huolimatta teos ei selkeästi pyri osoittamaan olevansa ei-fiktiivinen. Romandin tapauksen lisäksi kirjailija-kertoja kuvailee paitsi teoksen kirjoitusprosessia myös omia tunteitaan, tulkintojaan ja käsityksiään tapauksesta. Monet Romandin lapsuutta tai elämää ennen valheiden paljastumista kuvaavat jaksot on kerrottu varsin ’vapaasti’ kirjailija-kertojan selvittämättä, mistä kyseinen tieto on peräisin. Lukijan on usein vaikea erottaa, onko kyseessä tapauksen dokumentointi vai kenties kirjailija-kertojan sepite. Teoksen fiktiivisen tai ei-fiktiivisen aseman epäselvyys herättää kysymyksen siitä, miten *L'Adversaire* lopultakaan eroaa kirjailija-kertojan oletettavasti kirjoittamasta fiktiivisestä tarinasta, ja myös, olisiko ero ollut selkeämpi, jos teos olisi selvemmin pyrkinyt faktuaaliseen selontekoon.

Toisin sanoen *L'Adversaire* ei esitä eksplisiittistä totuusväittämää (ks. Johdanto). Huolimatta siitä, että teoksen kertoja voidaan (tietyllä varauksella) samastaa kirjailija Carrèreen ja että lukija voi kirjailija-kertojan antamien tietojen perusteella helposti tarkistaa kuvattujen tapahtumien todenperäisyyden, ei teos anna selkeää merkkiä omasta faktuaalisuudestaan. Yhtä merkittävää on se, ettei teos esitä olevansa myöskään fiktiivinen, vaan kirjailija-kertojan voidaan pikemminkin nähdä asettavan parhaillaan kirjoittamansa teos vastakkain aiemmin kirjoittamansa fiktiivisen version kanssa. Samoin myös kirjailija-kertojan tarve saada Romandilta itseltään vastaus häntä askarruttaviin kysymyksiin viittaa siihen, ettei hän halua sepittää vastauksia, vaan saada selville, mitä todella tapahtui. Totuusväittämän sijaan *L'Adversaire* tuntuukin samaan aikaan sekä kyseenalaistavan todellisuuden kuvaamisen mahdollisuuden että korostavan todellisten tapahtumien

¹⁴¹ ”Mietin: jos Romand jostain kumman syystä suostuu puhumaan kanssani (...) työni johtaa minut täysin tuntemattomille vesille. Ellei Romand vastaa minulle, mikä on todennäköisempää, kirjoitan tapauksen ”innoittamana” romaanin, vaihdan nimet, tapahtumapaikat ja olosuhteet, keksin omasta päästäni: teen fiktiota.” (*Valhe*, 25)

merkitystä tekstille ja näin ollen nostavan tietoisesti esiin kysymyksen fiktion ja ei-fiktion välisistä rajoista.

Kirjailija-kertojan itsereflektiivinen kirjoitusprosessin tarkastelu ei selvennä tai ratkaise kysymystä teoksen fiktiivisyydestä tai ei-fiktiivisyydestä, vaan ennemminkin korostaa sen ongelmallisuutta ja tapahtumien objektiivisen esittämisen mahdottomuutta. Seuraava katkelma on Carrèren Romandille lähettämästä kirjeestä, jossa hän kertoo keskeyttäneensä teoksen kirjoittamisen toistaiseksi sen mukanaan tuomien ongelmien vuoksi:

Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma place face à votre histoire. En me mettant au travail, j'ai cru pouvoir repousser ce problème en cousant bout à bout tout ce que je savais et en m'efforçant de rester objectif. Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre. Il me fallait un point de vue.¹⁴² (*L'Adversaire*, 203)

Lisäksi on huomattava, että todellisuuden kuvaaminen ei problematisoidu vain kirjailija-kertojan kerronnan vaan myös itse aiheen tasolla. Kuvauksen kohteena olevat tapahtumat tuntuvat jo sinällään täysin epätodellisilta. Kyse on käsittämättömät mittakaavat saaneesta tapauksesta, jossa itsessään sekoittuvat toden ja epätoden rajat. *L'Adversaire* pyrkii kuvaamaan miestä, jonka todellinen elämä ja identiteetti ovat olleet valhetta ja jonka ylläpitämisen kulissin takana tuntuu olevan pelkkää tyhjää. Kysymys ei siis ole vain todellisten tapahtumien ja teoksen kerronnan suhteesta, vaan myös kuvatus henkilön ja todellisuuden suhteesta. Teos ei kysy vain sitä, miten voidaan kertoa todellisista tapahtumista, vaan myös sitä, miten voidaan kertoa todellisesta miehestä, jonka oma todellisuus on täysin epätodellinen.

L'Adversaire kerronnan itsereflektiivisyys, fiktion ja ei-fiktion välisen rajan kyseenalaistaminen sekä pyrkimys löytää tapa, jolla kuvata epätodellisilta tuntuvia todellisuuden tapahtumia, tuovat monella tapaa mieleen ei-fiktiiviseen romaaniin liittyvät kysymykset ja ongelmat. Ei-fiktiivinen romaani on alun perin Truman Capoten teokselleen *In Cold Blood* (1965) muodostama uudissana, joka on kiistellyistä lähtökohdistaan huolimatta jäänyt jossakin määrin

¹⁴² ”Ongelmani ei ole, kuten ensin luulin, tiedon puute, vaan se miten löytäisin oman näkökulmani teidän tarinaan. Työhön ryhtyessäni uskoin voivani sivuuttaa tämän ongelman ompelemalla yhteen kaikki tietämäni langan päät ja pyrkimällä olemaan objektiivinen. Mutta objektiivisuus on tällaisessa tapauksessa petosta. Minun täytyi valita näkökulma.” (*Valhe*, 144) Alkukielisessä tekstissä esiintyvä ranskan kielen sana *l'histoire* (”ma place face à votre histoire”) tarkoittaa sekä historiaa (eli menneisyyttä) että tarinaa, kertomusta tai juttua ja sekoittaa herkkuisesti omalla merkityksellään todellisten tapahtumien ja kertomusten välistä suhdetta. Toinen mielenkiintoinen yksityiskohta yllä lainatun katkelman sanavalinnoissa on ilmaus *en cousant bout à bout* (suom. ”ompelemalla yhteen”), joka rinnastaa kirjailija-kertojan pyrkimyksen kertoa Romandin elämästä *Alias Gracessa* esiin nousevaan ajatukseen ompelusta paitsi tarinankerronnan myös todellisuuden rekonstruktion metaforana (ks. luku 1). Carrèren lähettämän kirjeen loppupuolelta löytyy myös ilmaus ”muka-objektiivisten tietojen *tilkkutäkki*” (”un *patchwork* d'informations se voulant objectives”) (*Valhe*, 145; *L'Adversaire*, 204 kursiviti lisätty).

käyttöön tietynlaisen fiktion keinoja hyödyntävien faktuaalisten tekstien kuvaajana.¹⁴³ Ei-fiktiivisen romaanin käsitettä voidaan tietysti pitää jo itsessään ongelmallisena romaanin herättämien fiktiivisten konnotaatioiden vuoksi (vrt. Johdanto), ja niin sen merkityksestä kuin käyttökelpoisuudestakin on kiistelty loputtomasti.¹⁴⁴ Siinä, missä varhaisemmat tutkimukset pitävät monesti käsitettä sen sisäisestä ristiriitaisuudesta huolimatta hyödyllisenä ja kuvausvoimaisena (ks. mm. Zavarzadeh 1976 ja Hellmann 1981), tuntuvat nykytutkijat yhä enenevässä määrin etsivän parempia vaihtoehtoja fiktion ja ei-fiktion välimaastoon sijoittuvien tekstien määrittelemiseksi.¹⁴⁵ Esimerkiksi John Hellmannin mukaan ei-fiktiivinen romaani ja uusjournalismi ovat molemmat nimiä lajityypille, joka esittää journalistisen materiaalinsa fiktion muodossa (Hellmann 1981, 1), mutta kuten Markku Lehtimäki toteaa, ei tämänkaltainen yksioikoinen lajityypillinen määrittely enää riitä kuvaamaan kaunokirjallisen ei-fiktion monimutkaista suhdetta fiktion (Lehtimäki 2005, 4–5). Lehtimäki huomauttaa myös, että kaunokirjallinen ei-fiktio on pikemminkin kirjoittamisen tapa tai muoto kuin yhtenäinen lajityyppi. Hän esittää, että ei-fiktion (*nonfiction*) käsite viittaa nykyisin ennen kaikkea ns. lajityypilliseen kirjoittamisen tapaan (*”generic” mode of writing*), joka luonnehtii erityisesti amerikkalaisia postmodernistisia tekstityyppejä kuten uusjournalismia tai ei-fiktiivistä romaania (ibid., 3n ja 6n et passim).¹⁴⁶

L’Adversaire analyysin kannalta ei kuitenkaan ole mielekäästä heittäytyä ei-fiktiivisen romaanin tai laajemmin kaunokirjallisen ei-fiktion määrittelyn syvälliseen tarkasteluun, vaan pikemminkin huomioida joitakin yhtäläisyyksiä ja eroja Carrèren teoksen ja kyseiseen kirjoittamisen

¹⁴³ *In Cold Bloodin* esipuheessa Truman Capote painottaa sen ehdotonta faktuaalisuutta todeten, että kaikki teoksessa käytetty materiaali on peräisin joko hänen omista havainnoistaan, virallisista lähteistä tai asianomaisten henkilöiden tarkoista haastatteluista. Tekijän näkemys tulee selväksi myös alaotsikossa *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. Capote painotti teoksen ei-fiktiivisyyttä myös julkaisemisen jälkeen haastatteluissa ja totesi luoneensa uuden kirjoittamisen muodon, ei-fiktiivisen romaanin. Capoten esittämistä väitteistä ks. mm. Heyne 1987, 481.

¹⁴⁴ Ensimmäinen perusteellinen ei-fiktiivisen romaanin käsitettä ja sen merkityksiä tarkasteleva suomenkielinen tutkimus on Marco Mäkinen *Ei-fiktiivinen romaani* (1990). Mäkinen käsittelee kattavasti niin ei-fiktiivistä romaania sanataiteena ja genrenä, sen suhdetta muihin ei-fiktiivisiin teksteihin kuin käsitettä koskevia teorioita Zavarzadehista Hellmaniin. Mäkinen kiinnittää huomiota myös kysymykseen henkilöahmojen tajunnan kuvauksesta ei-fiktiivisissä romaaneissa ja nostaa esiin muun muassa Dorrit Cohnin varhaisempia käsityksiä tajunnan kuvaamisen tavoista ja merkityksestä (ks. erit. Mäkinen 1990, 72–91).

¹⁴⁵ Esimerkiksi Doležel ja Genette pitävät molemmat parempana käsitettä faktuaalinen kertomus (*factual narrative*) (Doležel 1999, 267; Genette 1991/1993, 55n). Vaihtoehtoisten käsitteiden runsaudesta ks. Lehtimäki 2005, 4n. Ei-fiktiivisen romaanin käsitettä narratologisesta näkökulmasta lähestyvä Lars-Åke Skalin päätyy puolestaan tarjoamaan käsitystä ei-fiktiivisestä romaanista ei niinkään fiktion ja ei-fiktion synteessä vaan pikemminkin mielenkiintoisena yhdistelmänä tai sekoituksena. Skalinin mukaan voidaan ajatella, että Capoten kaltaiset kirjailijat eivät selkeästi pyri tietynlaiseen muotoon, vaan ennemminkin kokeilevat erilaisia diskursseja. (Skalin 2006, 78.)

¹⁴⁶ Mikäli ei-fiktiivinen romaani käsitetään pikemminkin kirjoittamisen tavaksi tai muodoksi kuin lajityypiksi, rinnastuu se mielenkiintoisella tavalla Linda Hutcheonin määrittelyyn historiografisesta metafiktiosta postmodernistisena kirjoittamisen muotona (ks. Johdanto ja luku 1) ja mahdollistaa käsitteen lajityyppiä laajemmän ja vapaamman määrittelyn. Lisäksi on huomattava, että käsitteiden ’tapa’ (*mode*) ja ’muoto’ (*form*) merkitykset tuntuvat tässä yhteydessä jokseenkin häilyviltä tai kenties jopa päällekkäisiltä. Lehtimäki puhuu ei-fiktion yhteydessä kirjoittamisen tavasta, mutta viittaa tutkijoihin, jotka puhuvat lajityypin sijaan kirjoittamisen muodosta (Lehtimäki 2005, 6n). Hutcheon taas käyttää historiografisen metafiktion yhteydessä käsitettä muoto, jonka merkitys tuntuu kuitenkin eri asiayhteydestään huolimatta vastaavan pitkälti Lehtimäen ajatusta lajityypillisen kirjoittamisen tavasta.

tapaan/muotoon tyypillisesti liitettyjen piirteiden välillä. Yksi näkyvimmistä yhtäläisyyksistä on *L'Adversaire* -kerronnan itsereflektiivisyys ja erityisesti teoksen kirjoitusprosessin reflektointi. Itsereflektiivisyys vaikuttaisi olevan yksi keskeisimmistä kaunokirjallista ei-fiktiota määrittelevistä piirteistä, vaikka onkin huomattava, kuten Lehtimäki toteaa, etteivät kaikki kyseisenkaltaiset tekstit ole yhtäläisen itsensä tiedostavia tai kriittisesti reflektiivisiä (ibid., 11).¹⁴⁷ Itsereflektiivisyyden merkitystä kaunokirjalliselle ei-fiktiolle tai suppeammin ei-fiktiiviselle romaanille havainnollistaa hyvin *In Cold Bloodin* ja Capoten teoksen faktuaalisuutta koskevien lausuntojen herättämä polemiikki. Capoten faktuaalisuutta koskeviin väitteisiin varauksella suhtautuvien kriitikoiden ja tutkijoiden yksi keskeisimpiä argumentteja näyttäisi olevan juuri itsereflektiivisyyden ja erityisesti teoksen kirjoitusprosessia koskevan reflektoinnin puuttuminen. Käsitelleessään rinnakkain *In Cold Bloodia* ja Norman Mailerin teosta *The Executioner's Song* (1979) toteaa Phyllis Frus, että Mailerin mestariteokseen verrattuna Capoten teoksesta puuttuu olennaisella tavalla tietoisuus sen omasta kirjoitusprosessista. Vaikka *In Cold Blood* sisältää myös joitakin reflektiivisiä elementtejä (kuten henkilöahmoja haastatteleva journalistihahmo, presensmuodossa toisinnettua haastattelua ja suorat lainaukset tapausta koskevista historiallisista dokumenteista), peittää kolmannessa persoonassa tapahtuva ”kaikkietävä” kerronta suurimman osan tekstin reflektiivisyydestä. (Frus 1994, 182–183.) Myös Lehtimäki kiinnittää huomiota Capoten teoksen itsereflektiivisyyden puutteeseen todetessaan *In Cold Bloodin* muistuttavan läheisesti perinteistä realistista romaania (Lehtimäki 2005, 67).¹⁴⁸

Toinen piirre, joka yhdistää *L'Adversaire* -ei-fiktiivisen romaanin kysymyksiin, on käsitys kuvattavana oleviin tapahtumiin liittyvästä epätodellisuuden tunnusta ja perinteisempien fiktiivisten tai ei-fiktiivisten tekstityyppien kyvyttömyydestä kuvata merkittävällä tavalla tämänkaltaisia tapahtumia. Kuten Frus osuvasti toteaa, todellisuuden epätodellisuudesta tai absurdiudesta on muodostunut yleisesti hyväksytty selitys kaunokirjallisen realismin hylkäämiselle ja siirtymävaiheelle kohti joko dokumentaarisia tai fabulistisia kirjoittamisen muotoja (Frus 1994, 162). Ajatus todellisuuden muuttumisesta epätodelliseksi sai alkunsa Yhdysvalloissa 1960-luvulla, jolloin amerikkalaisessa todellisuuden ja kulttuurin nähtiin Kennedyn murhan, massamedian

¹⁴⁷ Lisäksi on otettava huomioon, että koko itsereflektiivisyyden käsite muuttuu helposti liian laajaksi ja jopa merkityksettömäksi, mikäli sitä käytetään toistuvasti mitä erilaisimpien kirjoittamisen muotojen kuvaajana. Tästä huolimatta itsereflektiivisyyden käsite on nähdäkseni keskeinen niin *Alias Gracen*, *Libran* kuin *L'Adversaire* -tarkastelussa, sillä teokset tuovat omalta osaltaan esiin itsereflektiivisyyden erilaisia tapoja tai muotoja.

¹⁴⁸ Lehtimäki pitää *In Cold Bloodin* perinteistä realistista romaania muistuttavina piirteinä muun muassa teoksen temporaalista järjestystä, symbolista koherenssia ja erityisesti ulkopuolista kolmannen persoonan kerrontaa, joka paitsi luonnehtii yksityiskohtaisesti ihmisiä ja paikkoja myös kuvaa ajoittain henkilöahmojen mielenliikkeitä (Lehtimäki, 2005, 67). On kuitenkin huomattava, että edellä mainittuja piirteitä ja erityisesti kertojahahmon (l. Capoten) näkyvää poissaoloa on pidetty myös merkinä Capoten taituruudesta käsitellä faktuaalista materiaalia (ks. esim. Anderson 1987 ja Zavarzadeh 1976, 115–127).

synnyn ja Vietnamin sodan myötä muuttuneen perinpohjaisesti (ks. mm. Hellmann 1981, 2; vrt. myös luku 2). Hellmann toteaa, että uuden, epävakaa ja oudon todellisuuden edessä amerikkalaiset kirjailijat hylkäsivät realismin ja ryhtyivät kirjoittamaan Kurt Vonnegutin ja John Barthin tavoin todellisuudesta irrallaan olevia tarinoita tai kääntyivät Capoten ja Mailerin tavoin kohti faktuaalista mutta luovaa kerrontaa (Hellmann 1981, 10). Zavarzadeh esittää myös, että todellisuuden kriisitilanteet tai poikkeukselliset tapahtumat (kuten esimerkiksi ensimmäisen atomipommin räjäyttäminen tai *In Cold Bloodissa* ja *The Executioner's Songissa* kuvatut motiivittomilta vaikuttavat murhat) vaativat uusia realismin rajat ylittäviä kerronnallisia keinoja. Zavarzadehille tämänkaltaisten keinojen ilmentymä on juuri ei-fiktiivinen romaani, joka ”acknowledges the discontinuity of facts in a pervading freakish reality”. (Zavarzadeh 1976, 94.) Vaikka Hellmannin ja Zavarzadehin kuvaileman uudenlaisen, absurdin todellisuuden juuret ovatkin selkeästi amerikkalaisessa kulttuurissa, tuntuu käsitys muutamassa vuosikymmenessä muuttuneen enemmän tai vähemmän globaaliksi ja tietynlaiseksi selviöksi paitsi tietyn tyyppisten kaunokirjallisten suuntausten selittäjänä myös laajemmassa kulttuurisessa mielessä.¹⁴⁹

Frus nostaa esiin tärkeän argumentin koskien ajatusta absurdista todellisuudesta kysyessään, *mikä maailmastamme sitten tekee nykyisin niin epäuskottavan*. Vaikka 1900-luku pitääkin sisällään monia osittain ennennäkemättömiäkin kauhuja ja katastrofeja aina juutalaisten joukkomurhasta ensimmäiseen atomipommiin ja vuosisadan lopulla havaittuun ilmaston lämpenemiseen, lienee todennäköistä, että sodat, nälänhädät, epidemiat tai muut katastrofit ovat aina vaikuttaneet niihin osalliseksi joutuneista ihmisistä epätodellisilta ja absurdeilta. (Frus 1994, 162.) Frus esittääkin, että kysymyksessä ei ole niinkään todellisuudessamme tai edes sen yksilöllisessä kokemisessamme tapahtunut muutos vaan pikemminkin erilaisten tekstuaalisten muotojen (kuten sanomalehtien, radion, television ja elokuvan) välittämä illuusio todellisuudesta on muuttunut epätodellisen ja absurdin tuntuiseksi. Samalla median kuvaama ’todellisuus’ ja sen käyttämä kuvaamisen tapa ovat sekoittuneet toisiinsa, ja median luomasta maailmankuvasta on tullut yksilöllisiä kokemuksiamme ’objektiivisempi’. (Ibid., 163–165; vrt. myös luku 2) Frus ehdottaa, että ajatus käsityskykymme ja tekstien kuvausvoiman ylittävistä todellisuudesta perustuukin kenties pelkoon tekstien voimasta, sillä juuri tekstit ovat muuttaneet todellisuuttamme tai käsitystämme siitä enemmän kuin mikään muu (ibid., 166).

Frusin esittämät väitteet ovat nähdäkseni mielekkäitä eritoten historiallisesta näkökulmasta katsottuna. Vaikka me koemme nykytodellisuutemme tapahtumat poikkeuksellisen epätodellisiksi

¹⁴⁹ On tietysti mahdollista, että todellisuuden absurdiudesta ei edelleenkään ole muodostunut esimerkiksi eurooppalaisessa kontekstissa ns. sisäsyntyistä käsitettä, vaan pikemminkin on kyse siitä, että amerikkalaisesta kulttuurista ja todellisuudesta on median globalisoitumisen ja WTC-torneihin kohdistuneen terrori-iskun tai Irakin sodan kaltaisten tapahtumien myötä tullut (länsimaista) todellisuuskäsitystä pitkälti hallitseva osa.

tai absurdeiksi, voidaan väittää, ettei niissä yhteiskunnallisista, kulttuurisista tai tieteellisistä muutoksista johtuvia yksityiskohtia lukuun ottamatta ole mitään ’uutta’.¹⁵⁰ Sen sijaan todellisten tapahtumien representaatiot ovat vuosituhannen vaihteessa muuttuneet (mikäli mahdollista) yhä absurdeimmiksi. ”Tosi-tv:n” tai jo suomenkieleenkin vakiintuneen käsitteen ”realityn” aikakaudella median tarjoaman todellisuuskuvan lukijan (tai kuluttajan) ei ole tarkoitus pysähtyä kysymään, missä on toden ja tuotetun raja, tai missä määrin ja miten kyseinen raja olisi mahdollista hahmottaa.¹⁵¹ *L’Adversaire* kohdalla lukijan on kuitenkin kaikesta edellä mainitusta huolimatta vaikea olla kysymättä, eikö Romandin tapauksessa itsessään representaation tavasta tai muodosta riippumatta ole jotakin epätodellista ellei peräti absurdia. Romand tuskin on ensimmäinen valheellisen identiteetin itselleen luonut ja epätoivoiseen tekoon päätynyt yksilö ihmiskunnan historiassa, mutta tapauksesta tekee poikkeuksellisen kaksi seikkaa: se, että kyseisen mittakaavan petos oli mahdollista yksittäiselle ihmiselle nykyisessä tietoyhteiskunnassamme, ja se, että Romandin valheellisen identiteetin taakse ei kätkeytynyt toista identiteettiä tai toista elämää. Juuri nämä kysymykset tuntuvat vaivaan eniten myös *L’Adversaire* kirjailija-kertojaa:

Il a suffi, le lendemain de l’incendie, de quelques coups de téléphone pour que s’effondre cette façade. (...) Il est impossible de penser à cette histoire sans se dire qu’il y a là un mystère et une explication cachée. Mais le mystère, c’est qu’il n’y a pas d’explication et que, si invraisemblable que cela paraisse, cela s’est passé ainsi.¹⁵² (*L’Adversaire*, 93–94)

Un mensonge, normalement, sert à recouvrir une vérité, quelque chose de honteux peut-être mais de réel. Le sien ne recouvrait rien. Sous le faux docteur Romand il n’y avait pas de vrai Jean-Claude Romand.¹⁵³ (*L’Adversaire*, 99–100)

Kirjailija-kertoja ratkaisee lopulta ongelman siitä, miten kertoa epätodellisen ja jopa absurdin tuntuista todellisuudesta, valitsemalla hyvin henkilökohtaisen ja subjektiivisen näkökulman suhteessa Romandiin ja kuvattuihin tapahtumiin. *L’Adversaire* alkaa kirjailija-kertojan toteamuksella siitä, missä hän itse oli Romandin tappaessa perheensä,¹⁵⁴ ja kirjailija-kertoja myös vertaa toistuvasta oman elämänsä tapahtumia ja yksityiskohtia Romandin elämän tapahtumiin

¹⁵⁰ Samoin voidaan väittää, ettei kiinnostuksessamme poikkeuksellisia ja erityisesti pahamaaineisia tapahtumia (kuten katastrofeja ja rikoksia) kohtaan tai niiden esittämisessä fiktion ja ei-fiktion keinoja yhdistellen ole mitään uutta (ks. Johdanto).

¹⁵¹ Lehtimäki toteaa, että nykyisenä median aikakautena kompetentin lukijan on kyettävä omaksumaan monia erilaisia tekstityyppejä ja kerronnanmuotoja aina verbaalisista visuaalisiin ja jopa digitaalisiin (Lehtimäki 2005, 11).

¹⁵² ”Muutama puhelinsoitto tulipalon jälkeisenä päivänä riitti romahduttamaan tämän julkisivun. (...) On mahdotonta ajatella tätä tarinaa miettimättä, että juuri siinä piilee arvoitus ja kätkeyty selitys. Mutta arvoitus on se, että selitystä ei ole, ja että niin epäuskottavalta kuin se tuntuukin, asiat sujuivat näin.” (*Valhe*, 65)

¹⁵³ ”Valheen tehtävä on yleensä kätkeä totuus – jotakin, joka on ehkä häpeällistä mutta todellista. Hänen valheensa ei kätkenyt mitään. Valelääkäri Romandin alla ei ollut mitään todellista Jean-Claude Romandia.” (*Valhe*, 69)

¹⁵⁴ Kirjailijan-kertojan kommentti havainnollistaa mielenkiintoisesti ajatusta siitä, että media tuhoaa käsityksemme tapahtumien ajallisuudesta ja paikallisuudesta, ja että tyypillinen kysymys ”missä sinä olit silloin, kun...?” palvelee tarveamme sijoittaa merkittävät tapahtumat tiettyyn aikaan ja paikkaan (ks. Frus 1994, 173; vrt. myös luku 2).

joskus jopa naiiviuteen asti. Kirjailija-kertojan valitsema subjektiivinen näkökulma myös yhdistää toisiinsa piirteet, jotka liittävät teoksen kaunokirjallisen ei-fiktion tai ei-fiktiivisen romaanin kysymyksiin. Epätodellisen tuntuinen todellisuus johtaa henkilökohtaisen näkökulman valintaan, joka puolestaan johtaa (tässä tapauksessa – joskaan ei väistämättä) itsereflektiivisyyteen. Lehtimäki toteaa itsereflektiivisen ei-fiktion vaativan myös lukijaltaan tiettyä määrää reflektiivisyyttä ja viittaa Susana Onegan ja José Angel García Landan esittämään ajatukseen siitä, että reflektiivisyyden käsite kiinnittää huomion niin tekstien erilaisiin peilirakenteisiin kuin ajatteluun, tajuntaan, reflektioon ja tietoisuuteen rinnakkaisesta toiminnasta (Lehtimäki 2005, 11). *L'Adversaire*ssa kirjailija-kertoja pyrkii ankkuroimaan Romandin elämän epätodentuntuiset tapahtumat todellisuuteen käyttämällä omaa elämäänsä Romandin tarinan peilirakenteena. Kirjailija-kertoja yrittää ymmärtää Romandin tajuntaa ja toimintaa vertaamalla niitä siihen, miten hän itse ajattelee ja toimii tai olisi kenties ajatellut ja toiminut vastaavissa tilanteissa. Subjektiivisen näkökulman kautta kirjailija-kertojasta siis muodostuu tietyllä tapaa myös Romandin tarinan lukija, jonka itsereflektio vaatii myös teoksen lukijalta reflektiivisyyttä.

Tässä kohden *L'Adversaire* tuntuu myös eroavan esimerkiksi Capoten ja Mailerin edellä mainituista teoksista. Chris Anderson esittää, että *In Cold Bloodin* lukukokemus perustuu keskeisellä tavalla tekijän äänettömyyteen (*authorial silence*), ja että tekijän hiljaisuudesta johtuvien informatiivisten ja tulkinnallisten aukkojen vuoksi lukijan on osallistuttava merkityksen luomiseen (Anderson 1987, 48–49). Lehtimäki puolestaan toteaa samanlaisen äänettömyyden tai hiljaisuuden retoriikan luonnehtivan myös Mailerin *The Executioner's Songia*, vaikka huomauttaakin Mailerin teoksen hyödyntävän lukijan osallistumista vaativaa hiljaisuutta, monimerkityksisyyttä ja aukkoisuutta paljon Capoten teosta voimallisemmin (Lehtimäki 2005, 300–301). *L'Adversaire*n kirjailija-kertoja sen sijaan on kaikkea muuta kuin äänetön. Törmätessään informaation puutteeseen, tulkinnan hankaluuteen tai kuvauksen mahdottomuuteen täyttää kirjailija-kertoja syntyvän aukon itsellään: oman elämänsä ja kirjoitusprosessin reflektoinnilla tai tapahtumien eksplisiittisen subjektiivisella tulkinnalla.¹⁵⁵ Mielenkiintoista kyllä *L'Adversaire*n kirjailija-kertojan 'subjektiivisen retoriikan' vaikutus on pitkälti samankaltainen kuin Capoten tai Mailerin hiljaisuuden. Kirjailija-kertojan näkökulma on liian henkilökohtainen ja itsereflektiivinen tarjotakseen lukijalle helppoa samaistumiskohdetta. Teos ei tunnu kutsuvan lukijaa jakamaan

¹⁵⁵ Käsitellessään kysymystä tekijän äänettömyydestä ja kerronnan aukkoisuudesta Lehtimäki viittaa lyhyesti Alain Robbe-Grilletin teokseen *Le Voyeur* (1955), joka havainnollistaa äärimmäisellä tavalla kielen väistämätöntä aukkoisuutta ja kyvyttömyyttä kuvata maailmaa (ks. Brink 1998, 207–230), ja toteaa *The Executioner's Songin* ja Robbe-Grilletin modernistisen tyylin välillä olevan tiettyjä samankaltaisuuksia (Lehtimäki 2005, 300n). On mielenkiintoista, että Mailerin selkeästi amerikkalaisen kulttuurin kontekstista nousevalla teoksella tuntuisi tässä yhteydessä olevan enemmän yhteistä ranskalaisen *nouveau romanin* kanssa kuin Carrèren teoksella. *Le Voyeurin* ja *L'Adversaire*n välillä voidaan kuitenkin nähdä myös joitakin yhtäläisyyksiä, joihin palaan lyhyesti myöhemmin.

kirjailija-kertojan näkökulmaa, vaan pikemminkin vaativan lukijaa osallistumaan merkitysten muodostamiseen ja valitsemaan oma näkökulmansa suhteessa kuvattuihin tapahtumiin.

Capoten *In Cold Blood* ja Mailerin *The Executioner's Song* muodostavat kaiken kaikkiaan varsin mielenkiintoisen vertailupohjan Carrèren teokselle paitsi siksi, että kyseisiä teoksia tunnutaan usein pitävän ei-fiktiivisinä romaaneina tai kaunokirjallisenä ei-fiktiona *par excellence* (Capotesta ks. mm. Anderson 1987, Hellman 1981, Zavarzadeh 1976; Mailerista ks. mm. Hellmann 1981, Lehtimäki 2005, Frus 1994) myös siksi, että kyseisten teosten voidaan nähdä edustavan myös *true crime novel* -lajityyppiä (Frus 1994, 181). On luonnollisesti otettava huomioon, että kyseinen lajityyppi nousee kenties vielä ei-fiktiivistä romaania selvemmin amerikkalaisen kulttuurin kontekstista, ja että lajityyppiin kuuluvat teokset ovat useimmiten ”suorasukaisia ja sensaatiohakuksia populaarikertomuksia” (Lehtimäki 2000, 57; ks. myös Lehtimäki 2005, 309 ja Frus 1994, 180). *L'Adversaire* voidaan kuitenkin yhdistää kyseiseen lajityyppiin niin aiheensa kuin fiktion ja ei-fiktion välimaastossa liikkuvan esitystapansa puolesta, ja teosta on myös markkinoitu tosielämän rikostarinana erityisesti sen englanninkielisen mutta myös suomenkielisen käännöksen ja ranskankielisen alkuteoksen kohdalla. Capoten ja Mailerin teoksiin *L'Adversaire* puolestaan yhdistää erityisesti se, että teos muodostaa lajityypin valtavrasta poiketen ”vakavan kysymyksen sekä itse aiheesta että sen esitystavasta” (Lehtimäki 2000, 58). *L'Adversaire* ja edellä mainittujen teosten välillä voidaan niiden erilaisuudesta huolimatta nähdä myös mielenkiintoisia rakenteeseen, esitystapaan ja aiheeseen liittyviä yhtäläisyyksiä, joista muutamia pyrin jatkossa nostamaan esiin.¹⁵⁶

Valheiden poetiikkaa

Yksi keskeisimpiä Carrèren, Capoten ja Mailerin teoksia yhdistävistä tekijöistä on kysymys siitä, *kenen* tarinasta tosielämän rikoksia kuvaavissa ja ainakin tietyssä määrin ei-fiktiivissä teoksissa on kyse. Sekä *In Cold Bloodin* että *The Executioner's Songin* kohdalla edellä mainittu kysymys on esillä jo teosten nimissä (ks. Lehtimäki 2005, 68). Teokset eivät kerro vain kylmäverisistä ja järjettömiltä tuntuvista murhista, vaan kyseessä on yhtä lailla myös kyseisten murhien tekijöiden ja heidän kohtalonsa tarina. Murhaajan tarinan kertominen on puolestaan omiaan nostamaan esiin kysymyksen ei-fiktiivisen (ja myös fiktiivisen) kirjoittamisen etiikasta. Capoten sympatia ja kenties

¹⁵⁶ *L'Adversaire*, *In Cold Bloodin* ja *The Executioner's Songin* väliset yhtäläisyydet ja erot ovat mielenkiintoisia myös Capoten ja Mailerin teosten läheisen suhteen vuoksi. Lehtimäen mukaan *In Cold Blood* on yksi *The Executioner's Songin* keskeisimpiä subtekstejä, ja myös Frus toteaa teosten välillä olevan silmiinpistäviä yhtäläisyyksiä. Sekä Lehtimäki että Frus ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että teokset myös eroavat toisistaan keskeisellä tavalla niin toteutuksensa kuin luomansa vaikutuksen puolesta. (Frus 1994, 181; Lehtimäki 2005, 70–71 ja 299–306)

jopa samastuminen murhaaja Perry Smithiin on noussut keskeiseksi kysymykseksi *In Cold Bloodia* ja erityisesti teoksen ei-fiktiivistä asemaa koskevassa kritiikissä.¹⁵⁷ Mailerin teoksen vahvuutena on puolestaan nähty se, että *The Executioner's Song* nostaa esiin kysymyksen tapahtumien ja Gary Gilmoren persoonan kuvaamisen eettisyydestä, ja myös se, että kirjailijan/kertojan oma asenne tuomittua murhaajaa kohtaan on varsin moniselitteinen (ks. Lehtimäki 2005, 69 ja 310–311).¹⁵⁸ *L'Adversairen* kirjailija-kertoja on hyvin tietoinen murhaajan tarinan kertomisen ongelmallisuudesta ja myös siihen liittyvästä eettisestä ja moraalisesta vastuusta. Seuratessaan Romandin oikeudenkäyntiä kirjailija-kertoja toteaa olevansa kyvytön kohtaamaan Romandin vaimon äitiä, sillä:

Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais comme *son* histoire.¹⁵⁹ (*L'Adversaire*, 49)

Kirjailija-kertoja ei kuitenkaan tunne eettistä ja moraalista vastuuta vain suhteessa tapauksen uhreihin tai heidän omaisiinsa, vaan myös suhteessa itse Romandiin ja tämän esittämiin odotuksiin:

J'ai entendu qu'il comptait sur moi plus que sur les psychiatres pour lui rendre compréhensible sa propre histoire et plus que sur les avocats pour la rendre compréhensible au monde. Cette responsabilité m'effrayait mais ce n'était pas lui qui était venu me chercher, j'avais fait le premier pas et j'ai considéré que je devais en accepter les conséquences.¹⁶⁰ (*L'Adversaire*, 42–43)

Kirjailija-kertojan kuvaamat vastuun ja jopa syyllisyyden tunteet tuovat mieleen Daniel W. Lehmanin esittämän ajatuksen ei-fiktiivistä (ja tietysti määrin myös fiktiivistä) kirjoittamista luonnehtivasta syyllisyyden tunteesta (Lehman 1997, 32–34; ks. myös luku 1). Reflektoimalla toistuvasti omia motiivejaan sekä itseään, Romandia, tapauksen uhreja ja jopa omaa poikaansa kohtaan tuntemaansa syyllisyyttä luo kirjailija-kertoja vaikutelman siitä, että hän todella pyrkii kantamaan itselleen hankkimansa vastuun seuraukset. On kuitenkin huomattava, että kysymys ei-fiktiivisen kirjoittamisen eettisyydestä ei liity vain itsereflektiivisyyteen tai siihen, kenen tarinan

¹⁵⁷ Capoten teokseen ja Perry Smithin henkilöhaamoon kohdistuneesta kritiikistä ks. mm. Heyne 1987, 481–487. Myös Heyne toteaa Capoten 'violetaneen' teostaan jättämällä noudattamatta itse kirjoittamiselleen asettamia sääntöjä, mutta ei kuitenkaan näe kysymyksellä olevan vaikutusta teoksen ei-fiktiivisyyteen (Heyne 1987, 485 et passim).

¹⁵⁸ Frus tosin huomauttaa, että Mailerin teoksen keskeisimpiä heikkouksia on se, että tekijä ei teoksessa tuo itseään eksplisiittisesti esiin, ja pysyy siten henkilökohtaisesti etäällä eettisen vastuun kysymyksestä (Frus 1994, 192–193, vrt. myös Lehtimäki 2005, 311).

¹⁵⁹ "Minä en ollut kirjoittanut hänelle enkä hänen omisilleen, vaan ihmiselle, joka oli tuhonnut heidän elämänsä. Olin sitä mieltä että minun piti kiinnittää huomioni juuri tähän ihmiseen, koska tarina jonka halusin kertoa oli minusta nimenomaan *hänen* tarinansa." (*Valhe*, 34)

¹⁶⁰ "Ymmärsin hänen uskovan, että minulla olisi paremmat mahdollisuudet kuin psykiatreilla saada hänet ymmärtämään omaa elämäänsä ja että minä pystyisin asianajajia paremmin saamaan muut ihmiset ymmärtämään sitä. Näin suuri vastuu hirvitti minua, mutta eihän hän ollut tullut minun luokseni, vaan ensimmäisen askeleen olin ottanut minä, joten minun oli myös hyväksyttävä seuraukset." (*Valhe*, 29)

teos lopulta kertoo, vaan yhtä lailla myös kysymykseen kerronnan tavasta ja käytetyistä kerrontatekniikoista. Lähestyttäessä ei-fiktiivisten tekstien kerrontateknisiä kysymyksiä eettisestä näkökulmasta yhdeksi keskeisimmistä ongelmista nousee henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvaus, joka on paitsi Dorrit Cohnin mukaan yksi fiktion tunnusmerkeistä (Cohn 1999/2006, 139–140) myös yksi yleisimmin hyväksytyjä fiktiivisen kerronnan ominaispiirteitä (ks. Johdanto; vrt. myös luku 2). Ajatusta sisäisen tajunnan kuvauksesta tekstin fiktiivisyyden merkinä pohjustaa nähdäkseni selvästi paitsi se tosiseikka, että todelliset ihmiset eivät pysty lukemaan toistensa ajatuksia, myös kysymys toisen ihmisen sisäisten mielenliikkeiden kuvauksen eettisyydestä. Fiktiivisten henkilöhahmojen yksityisyyttä ei voida loukata yhtä helposti kuin todellisten ihmisten. Vaikka etiikan merkitystä korostava Lehman lähestyykin kysymystä fiktion ja ei-fiktion välisestä rajasta eri näkökulmasta kuin fiktion tekstuaalisia tunnusmerkkejä painottava Cohn, myös Lehmanilla yhdeksi keskeisimmäksi fiktiota ja ei-fiktiota erottavaksi tekijäksi nousee henkilöhahmojen ajatusten tai toimintojen kuvaus. Fiktion kirjoittajalla on valta tavoittaa ja kuvata mikä tahansa ajatus tai tapahtuma, mutta ei-fiktiossa kyky lukea henkilöhahmojen ajatuksia tai kuvata tapahtumia, joissa itse ei ole ollut läsnä, ei koskaan ole täysin ”viatonta”. (Lehman 1997, mm. 35 ja 48.)

L'Adversaire n kerronta on edellä mainitusta näkökulmasta katsottuna ongelmallista. Vaikka kirjailija-kertoja reflektoi toistuvasti kirjoittamiseen liittyviä teknisiä ja moraalisia ongelmia ja tuntuu korostavan kirjoittamansa tekstin ja aiemman fiktiivisen version välistä eroa, hyödyntää hän samalla myös monia fiktion kirjoittajan ’vapauksia’ ilman mainittavaa itsereflektiota. Yksi pulmallisimmista kohdista on heti teoksen alkuun sijoittuva jakso, jossa murhia seurannutta tulipaloa ja seuraavina päivinä tapahtunutta tapauksen selvittelyä kuvataan Romandin hyvän ystävän Lucin näkökulmasta. Kertojana on koko kyseisen jakson ajan ulkopuolinen kolmannen persoonan kertoja, joka kuvaa toistuvasti ja ilman rajoituksia henkilöhahmojen sisäisiä mielenliikkeitä käyttäen usein vapaata epäsuoraa esitystä:

Cette histoire l'avait tracassé, Cécile et lui en avaient discuté plusieurs soirées de suite. Comme c'était dérisoire à présent! Comme c'est fragile, la vie!¹⁶¹ (*L'Adversaire*, 13–14)

S'ils avaient pu, au moins, protéger leurs enfants! Se contenter de leur dire, c'était déjà assez affreux, qu'Antoine et Caroline avaient péri dans un incendie avec leurs parents. Mais il ne servait à rien de chuchoter.¹⁶² (*L'Adversaire*, 18)

¹⁶¹ ”Juttu oli vaivannut häntä, ja hän ja Cécile olivat puineet sitä monena iltana peräjälkeen. Kuinka naurettavalta se nyt tuntuikaan! Kuinka hauras elämä olikaan!” (*Valhe*, 9)

¹⁶² ”Kunpa he olisivat voineet edes suojella lapsiaan! Oli hirveää kertoa jo se, että Antoine ja Caroline olivat menehtyneet tulipalossa vanhempiansa kanssa. Mutta hyssyttely oli turhaa.” (*Valhe*, 12)

Lukuun ottamatta teoksen ensimmäiselle sivulle irralleen sijoitettua kirjailija-kertojan vähäeleistä lausuntoa siitä, missä hän itse oli Romandin tappaessa perheensä, ei *L'Adversaire*n alun kerronta vaikuta pyrkivän ei-fiktiivisyyteen. Mikäli henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvausta pidettäisiin selkeänä merkinä tekstin fiktiivisyydestä, olisi lukijan tässä kohden suhtauduttava teokseen fiktiona. Edellä mainitun jakson jälkeen muuttuu kerronta yhtäkkiä kirjailija-kertojan minäkerronnaksi, mutta teoksen alulle ei tarjota minkäänlaista selitystä. Kirjailija-kertoja viittaa kyseiseen jaksoon vasta teoksen loppupuolella kirjeessään Romandille tarjoten jaksolle samalla jonkinlaisen selityksen:

Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivant la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue.¹⁶³ (*L'Adversaire*, 203–204)

Kirjailija-kertoja osoittaa siis olevansa tietoinen siitä, että kerronnan tapa tai tekniikka ja kysymykset todellisten tapahtumien kuvaamisen eettisyydestä kulkevat käsi kädessä. On kuitenkin mielenkiintoista – teknisesti ja moraalisesti –, että teoksen aloittaa jakso, jonka näkökulman kirjailija-kertoja itse myöhemmin toteaa olevan ongelmallinen ja joka on omiaan herättämään lukijassa kysymyksen siitä, onko kyseessä tapauksen dokumentointi vai sepite.

Cohn toteaa, että myös historiankirjoittajat ja erityisesti elämäkertakirjoittajat kuvaavat henkilöhahmojen mielenliikkeitä, mutta historiankirjoituksen ja fiktion ero perustuu tässä kohden hienovaraisiin teknisiin seikkoihin. Elämäkertakirjoittaja osoittaa mielenliikkeiden kuvauksen perustuvan arvailuun tai päättelyyn käyttämällä konditionaalimuotoa tai ilmauksia kuten 'ehkä', 'varmaankin' jne. (Cohn 1999/2006, 38–39.) Kirjailija-kertoja käyttää Romandin tarinan kertomisessa paljon myös tämänkaltaista tekniikkaa Lucin näkökulmasta kerrottua jaksoa lukuun ottamatta käyttäen. Usein arvailut ja tulkinnat on esitetty suorien kysymysten muodossa. Ne haastavat myös lukijan miettimään, mikä niistä osuu lähimmäs totuutta:

Je me demandais ce qu'il ressentait dans sa voiture. De la jouissance? Une jubilation ricanante à l'idée de tromper si magistralement son monde? J'étais certain que non. De l'angoisse? (...) Est-ce qu'il pleurait, le front contre le volant? Ou bien est-ce qu'il ne ressentait rien du tout?¹⁶⁴ (*L'Adversaire*, 99)

¹⁶³ ”Lähdin tapaamaan ystävääni Lucia ja pyysin häntä kertomaan, millaista hänen ja hänen omaistensa elämä murhenäytelmän paljastumisen jälkeen oli. Yritin kirjoittaa siitä samaistumalla häneen enkä juuri tuntenut tunnonvaivoja, koska hän oli sanonut minulle, ettei halunnut esiintyä kirjassa omalla nimellään. Kohta tulin kuitenkin siihen tulokseen, etten voinut (en teknisesti enkä moraalisesti, molemmat kulkevat käsi kädessä) pitääntä tässä näkökulmassa.” (*Valhe*, 144)

¹⁶⁴ ”Mietin itsekseni, miltä hänestä mahtoi tuntua autossaan. Oliko hän iloinen? Tunsiko hän ivallista riemua siitä että onnistui petkuttamaan lähimmäisiään niin täydellisesti? Olin varma ettei hän tuntenut. Oliko hän ahdistunut? (...) Itkikö hän otsa ohjauspyörää vasten painettuna? Vai eikö hän tuntenut yhtään mitään?” (*Valhe*, 69)

Arvailun ja päättelyn lisäksi kirjailija-kertoja korostaa monesti, että totuuden tapahtumista tietää vain itse Romand. Esimerkiksi kuvailtuaan juuri, mitä Romand mahdollisesti ajatteli tai tunsu, saattaa kirjailija-kertoja yhtäkkiä todeta, että vain Romand voisi kertoa totuuden, mutta ei kerro (”il est le seul à pouvoir le dire et ne le dit pas”, *L’Adversaire*, 59) tai ettei hänellä ole esittää asiasta edes arvausta (”je n’ai aucune thèse sur cette question”, *L’Adversaire*, 107).

Vaikka kirjailija-kertoja käyttääkin paljon edellä mainitun kaltaisia Cohnin mukaan historiankirjoitukselle tyypillisiä kerronnan keinoja, ei Romandin tarinan kerronta ole kuitenkaan täysin ongelmatonta. Välillä – erityisesti, kun Romandin elämää ennen murhia seurataan pidempiä jaksoja kerrallaan – kerronta tuntuu hipovan vapaan epäsuoran esityksen rajoja, ja kirjailija-kertoja painuu taka-alalle ulkopuolisen kolmannen persoonan kertojan tieltä. Mielenkiintoista kyllä monet tämän kaltaiset kohdat tuntuvat liittyvän juuri Lucin näkökulmaan aivan kuin kirjailija-kertoja kokisi Lucin tajunnan kuvauksen kauttaaltaan luontevaksi teoksen loppupuolella tekemänsä ’tunnustuksen’ vuoksi. Kirjailija-kertoja ei kuitenkaan ole turhan tarkka muidenkaan henkilöihahmojen tajunnan kuvauksessa:

Il [Luc] n’avait jamais eu d’elle [Corinne] une très haute opinion, ce qu’il apprenait confirmait sa méfiance. Mais Jean-Claude! Jean-Claude! Jean-Claude tromper Florence! C’était une cathédrale qui s’effondrait.¹⁶⁵ (*L’Adversaire*, 123)

Pendant le voyage de retour, il a continué à étudier son agenda, comme un homme d’affaires occupé. Noël n’était pas une bonne date, ce serait trop cruel pour les enfants. (...) Juste après le Nouvel An, alors?¹⁶⁶ (*L’Adversaire*, 148)

Lisäksi Romandin tarina sisältää useita katkelmia, jotka kuvaavat jopa hyvin intiimejä tilanteita kirjailija-kertojan osoittamatta lainkaan mistä tai keneltä kyseinen tieto on peräisin. Hyvä esimerkki on katkelma, joka kuvaa Romandin ja hänen vaimonsa Florencen kohtaamista sen jälkeen, kun Romand on jostakin käsittämättömästä syytä teeskennellyt joutuneensa auto-onnettomuuteen. Kyseinen kohta kuvaa tarkasti paitsi Romandin myös Florencen ajatuksia ja tunteita, eikä lukija voi olla miettimättä, miten kirjailija-kertoja voi tietää, mitä Romandin kuollut vaimo tuolloin tunsu (ks. *L’Adversaire*, 124–125).

L’Adversaire’n kerronnan edellä mainitut piirteet tuovat monella tapaa mieleen *In Cold Blood*’n kerrontatekniikan. Huolimatta ns. hiljaisuuden retoriikasta hyödyntää Capote teoksessa myös

¹⁶⁵ ”Hän [Luc] ei ollut koskaan arvostanut Corinnea, ja kaikki mitä hän oli naisesta kuullut oli vain vahvistanut hänen epäluuloaan. Mutta että Jean-Claude, juuri Jean-Claude! Että Jean-Claude petti Florencea! Sitä Luc ei olisi ikinä voinut ystävästään kuvitella. (*Valhe*, 85) Suomennos korvaa valitettavasti alkukielisessä tekstissä olevan persoonallisen kielikuvan katedraalin romahtamisesta (”C’était une cathédrale qui s’effondrait”) lattealla toteamuksella (”Sitä Luc ei olisi ikinä voinut ystävästään kuvitella”) häivyttämällä samalla pitkälti vapaan epäsuoran esityksen tunnun.”

¹⁶⁶ ”Paluumatkalla hän tutki yhä kalenteriaan kuin kiireinen liikemies. Jouluihin ei ollut hyvä ajankohta, se olisi lapsille liian julmaa. (...) Heti vuodenvaihteen jälkeenkö sitten?” (*Valhe*, 103–104)

ulkopuoliselle kolmannen persoonan kertojalle mahdollista niin sanotusti kaikkietävää asemaa astuessaan ajoittain henkilöhahmojen tajuntaan ja kuvatessaan heidän ajatuksiaan ja tunteitaan (ks. Anderson 1987, 53). Kuten Lehtimäki huomauttaa, Capoten käyttämän kerrontatekniikan on usein nähty olevan ristiriidassa tekijän esittämän totuusväittämän kanssa (Lehtimäki 2005, 67). Vaikka *L'Adversairen* kirjailija-kertoja ei esitäkään Capoten teokseen verrattavissa olevaa totuusväittämää, kiinnostavat edellä mainitun kaltaiset kerronnan keinot lukijan huomion kenties juuri siksi, että kysymys teoksen ei-fiktiivisyydestä tai fiktiivisyydestä jää alun alkaenkin avoimeksi.

Henkilöhahmojen ajatusten ja tunteiden kuvaukseen liittyen Capoten ja Carrèren teoksia yhdistää myös kysymys siitä, mistä kyseinen tieto on peräisin. *L'Adversairen* kirjailija-kertoja kuvaa Romandin elämän tapahtumia lapsuudesta murhiin saakka yksityiskohtaisesti, ja vaikka Romandin elämäntarina rakentuu oikeudenistuntojen ympärille ja kerronnassa esiintyy paljon arvailua ja päättelyä, eivät ne täysin selitä sitä, mistä kirjailija-kertoja on tietonsa saanut. Myös *In Cold Blood* herättää helposti lukijassa kysymyksen siitä, mistä tieto paitsi kuvatuista tapahtumista myös henkilöhahmojen ajatuksista ja tunteista on peräisin. Kirjailija vakuuttaa teoksen alkulehdellä, että kaikki teoksen materiaali perustuu joko hänen omiin havaintoihinsa tai virallisiin asiakirjoihin, mutta itse teksti ei kuitenkaan viittaa kyseisiin lähteisiin tai erittele niitä. Tämänkaltaisen kerrontatekniikan voidaan tietysti Andersonin tavoin nähdä korostavan jokapäiväisen todellisuutemme arvoituksellisuutta ja sitä, että kirjailija voi todistusaineiston pohjalta esittää tapahtumista vain oman tulkintansa (Anderson 1987, 66–67). Sitä taas voidaan yhtäläillä (tai kenties todennäköisemmin) pitää tekstin fiktiivisyyteen viittaavana piirteenä (ks. Heyne 1987, 481–482; Lehtimäki 2005, 67) ja osasyynä siihen, miksi teos muistuttaa myös perinteistä realistista romaania.

Tarkasteltaessa kysymystä *L'Adversairessa* käytettyjen kerrontatekniikoiden merkityksestä teoksen mahdolliselle ei-fiktiivisyydelle tai fiktiivisyydelle on henkilöhahmojen tajunnan kuvauksen ja ulkopuolisen kolmannen persoonan kerronnan lisäksi kiinnitettävä huomiota myös kerronnan rakenteeseen. Toisaalta *L'Adversaire* sisältää pitkiä jaksoja, joissa kerronta vaikuttaa lähes tai kokonaan ulkopuoliselta kolmannen persoonan kerronnalta, mutta toisaalta teos sisältää myös pitkiä jaksoja, joissa tarina etenee lähes yksinomaan kirjailija-kertojan päättelyn, tulkinnan ja kommentoinnin varassa. Teoksen aloittavan Lucin näkökulmasta esitetyn jakson jälkeen teos rakentuu ikään kuin kahden toisiinsa sekoittuvan tarinan varaan. Toinen niistä on kirjailija-kertojan kirjoittamisen prosessia refleктоiva tarina, joka alkaa päätöksestä kirjoittaa tapauksesta. Tarina kuvaa kirjailija-kertojan tiedon keräämistä, pyrkimystä tapauksen ymmärtämiseen sekä kirjoittamisen vaikeutta ja toistuvaa keskeytymistä. Tämä kirjoitusprosessia kuvaava tarina ja koko teos päättyy kirjailija-kertojan kuvaukseen siitä, kuinka hän viimein vuosia tapauksen jälkeen löysi oman rauhansa tapauksen kanssa ja pystyi aloittamaan sen teoksen kirjoittamisen, jonka hän nyt

päättää. Toinen tarinoista kertoo Romandin tarinan, joka alkaa miehen nuoruusvuosista ja päättyy murhenäytelmään ja valheiden paljastumiseen. Tämän tarinan kulku on rakennettu teoksessa pitkälti Romandin oikeudenkäynnin ympärille, jonka kirjailija-kertoja seurasi alusta loppuun kerätäkseen materiaalia työtään varten. Romandin elämäntarinan rakentaminen oikeudenkäynnin ympärille kietoo sen yhteen kirjailija-kertojan oman tarinan kanssa ja synnyttää samalla myös vaikutelman siitä, että kirjailija-kertojan tiedot Romandin elämästä ovat peräisin pitkistä oikeudenistunnoista. Murhien jälkeen Romandin tarina 'saavuttaa' kirjailija-kertojan tarinan, ja ne sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi, jota kirjailija-kertojan näkökulma hallitsee. Kuten on jo todettu, kirjailija-kertojan tarina päättää teoksen.

Myös kerronnan rakenteen kohdalla *L'Adversairen* vertaaminen *In Cold Bloodiin* nostaa esiin muutamia mielenkiintoisia seikkoja. Monet tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota Capoten teoksessaan käyttämään synkronisen kerronnan (*synchronic narration*) tekniikkaan, jonka avulla tekijä luo jännitteen Clutterin perheen viimeisen päivän ja heitä hitaasti lähestyvien murhaajien välille (ks. mm. Anderson 1987, 53–54; Zavarzadeh 1976, 117–118). Anderson huomauttaa, että Capote käyttää tekniikkaa myös viivyttääkseen tiettyjen tapausta koskevien seikkojen paljastumista. Murhaajien saapuessa Clutterien talon pihaan siirtyy kerronta suoraan kuvaukseen ruumiiden löytymisestä, ja lukija saa odottaa varsinaisten murhien kuvausta teoksen loppupuolelle sijoittuvaan Perry Smithin tunnustukseen asti. (Anderson 1987, 53.) *L'Adversairen* kerronnan rakenne muistuttaa tietyssä mielessä *In Cold Bloodin* synkronista kerrontaa, vaikka Carrèren teos vuorotteleekin Romandin hitaasti murhia kohti ajautuvan elämäntarinan ja murhien jälkeisten tapahtumien (niin Romandin oikeudenkäynnin kuin teoksen kirjoitusprosessinkin) välillä. Romandin elämäntarina avautuu lukijalle synkronisesti sen paljastuessa vähitellen oikeudenkäynnin ja kirjailija-kertojan tutkimusten kautta. Kerronnan vuorottelun luoma jännite on pitkälti samankaltainen kuin *In Cold Bloodissa* *L'Adversairen* lukijan odottaessa kuvausta siitä, mitä todella tapahtui Romandin tappaessa perheensä. Samoin kuin Capote myös Carrère paljastaa lukijalle murhien seuraukset aloittamalla teoksen kuvauksella ruumiiden löytymisestä, mutta viivyttäen kuvausta varsinaisista tapahtumista teoksen loppupuolelle asti, jolloin myös teoksessa vuorottelevat tarinat sulautuvat yhteen.

Samoin kuin henkilöihahmojen sisäisen tajunnan kuvauksen ja ulkopuolisen kolmannen persoonan kerronnan kohdalla voidaan kysyä, onko tämänkaltaiselle kerronnan rakenteella merkitystä teoksen ei-fiktiivisyydelle tai fiktiivisyydelle. Andersonin ja Zavarzadehin mukaan Capote on *In Cold Bloodissa* valjastanut synkronisen kerronnan korostamaan teoksen faktuaalista

voimaa¹⁶⁷, mutta teoksen metaforista rakennetta voidaan yhtä lailla pitää tietoisena romaanimaisena (eli yleensä tekstin fiktiivisyyteen viittavana) keinona, joka on ristiriidassa esitetyn totuusväittämän kanssa (Lehtimäki 2005, 67). *L'Adversairen* ja *In Cold Bloodin* kaltaiset teokset osoittavatkin nähdäkseni havainnollisesti, että teoksen ei-fiktiivisyyden tai fiktiivisyyden määrittelyminen kerronnan keinojen avulla – esimerkiksi Cohnin hahmotteleman mallin mukaan – on kaiken kaikkiaan ongelmallista. Cohn ottaa kyllä huomioon tekstien kyvyn ns. vastustaa määrittämistään fiktiiviseksi tai ei-fiktiiviseksi juuri antamalla ristiriitaisia viestejä siitä kumpana tekstityyppinä se olisi luettava, mutta jatkaa kuitenkin, että tällaiset rajatapaukset itse asiassa vain tuovat fiktion ja ei-fiktion rajan selvemmin näkyviin ja tulevat kuitenkin lopulta luetuiksi jompanakumpana. (Cohn 1999/2006, 40–41, 47–48 ja 76–78.) Ainakaan *L'Adversairen* kohdalla tämä ei tunnu täysin pitävän paikkaansa. On totta, että teos kiinnittää huomion fiktion ja ei-fiktion väliseen rajaan juuri problematisoimalla sen, mutta teoksen kerronnan piirteet eivät tästä huolimatta tunnu ohjaavan selvästi fiktiiviseen tai ei-fiktiiviseen luentaan.

Lehman vastustaa ajatusta tekstin fiktiivisyyden tai ei-fiktiivisyyden määrittelemisestä edellä mainitun kaltaisten kerronnan keinojen avulla. Hän toteaa esimerkiksi henkilöahmojen ajatusten tai tapahtumien kuvauksen toimivan paitsi fiktiota ja ei-fiktiota erottavana tekijänä myös edustavan ei-fiktiivisten tekstien esityskeinojen haastavinta aluetta (Lehman 1997, 25). Lehmanin mukaan juuri se, etteivät nämä esityskeinot ole ei-fiktiossa viattomia, selittää ei-fiktiivisten tekstien voiman ja ongelmallisuuden. Lukijat voivat myöntää ei-fiktiolle oikeuden kyseisten esityskeinojen käyttöön, mutta tämä ei kuitenkaan tapahdu automaattisesti tai ns. asiaa tutkimatta.¹⁶⁸ Tämänkaltaiset esityskeinot, joita Lehman kutsuu James Phelanin tutkimukseen viitaten ”mimeettisiksi lipsahduksiksi” (Phelan 1996, 106–110), eivät siis välttämättä muuta tekstiä fiktioksi, mutta tekevät näkyväksi kirjailijan työn ja sen takana olevan ideologian. (Lehman 1997, 35 ja 48–50.) *L'Adversairessa* kirjailijan työ on eksplisiittisesti näkyvässä jo kirjailija-kertojan itsereflektiossa. Pohtimalla oman kerrontansa mahdollisuuksia, sortumalla mimeettisiin

¹⁶⁷ Anderson liittää myös *In Cold Bloodin* kerronnan rakenteen kysymykseen hiljaisuuden retoriikasta (ks. Anderson 1987, 53–54), kun taas Zavarzadehin mukaan synkroninen kerronta vangitsee teoksen kuvaaman amerikkalaisen yhteiskunnan vastakkaisten voimien yhteentörmäyksen sekä mahdollistaa ei-fiktiiviselle romaanille merkittävän kronologisen aikarakenteen (Zavarzadeh 1976, 117).

¹⁶⁸ Myös Heyne toteaa – käyttäen esimerkkinään *In Cold Bloodia* – ettei teoksen ei-fiktiivistä asemaa voida määritellä käytettyjen fiktiivisyyteen viittaavien kerronnan keinojen tai epätarkan ja virheellisen tapahtumien tai henkilöiden kuvauksen perusteella (Capotea syytettiin useiden tosiseikkojen ja henkilöahmojen muuntelusta tai jopa luomisesta). Heyne ehdottaakin, että teoksen faktuaalinen asema (*factual status*) ja sen faktuaalinen ’kelpoisuus’ (*factual adequacy*) tulisi erottaa toisistaan, jolloin edellinen muodostaisi joko/tai kysymyksen kun taas jälkimmäinen olisi avoin lukijoiden määriteltävissä oleva käsite. (Heyne 1987, 480–482.)

lipsahduksiin¹⁶⁹ ja samalla esittämällä, että aktuaalisilla tapahtumilla on merkitystä, tematisoituu teos tietyllä tavalla juuri kysymykseksi siitä itsestään ja koko ei-fiktiivisestä tekstityypistä.

Vaikuttaisikin siltä, että kaunokirjallisessa ei-fiktiossa itsereflektiivisyys voi toimia myös edellä mainittujen mimeettisten lipsahdusten tai fiktiivisyyteen viittaavien kerronnan keinojen käytön oikeuttajana. Vaikka Capote ja Carrère käyttävät teoksissaan useita samankaltaisia kerrontatekniikkoja, olisi *L'Adversairen* vaikea kuvitella joutuvan samankaltaisen kritiikin kohteeksi kuin *In Cold Blood*. Itsereflektion lisäksi asiaan vaikuttanee se, että Carrère ei Capoten tavoin eksplisiittisesti väitä teoksen olevan täysin faktuaalinen. Myös Frus kiinnittää huomiota kysymykseen eksplisiittisen totuusväittämän merkityksestä verratessaan Capoten teosta *The Executioner's Songin* ja pitäessään yhtenä Mailerin teoksen vahvuuksista sitä, ettei se esitä olevansa absoluuttisen totuudenmukainen tai uskollinen faktoille. Frus vetää kuitenkin eksplisiittisen totuusväittämän puutteesta jokseenkin ongelmallisen johtopäätöksen siitä, että Mailerin teos osoittaisi näin olevansa tietoinen omasta fiktiivisyydestään. (Frus 1994, 185.)¹⁷⁰ Nähdäkseni eksplisiittisen totuusväittämän puuttumisesta on niin *The Executioner's Songin* kuin *L'Adversairen* kohdalla pitkä matka teoksen kokonaisvaltaiseen fiktiivisyyteen. Sen, että teos kyseenalaistaa oman tekstityyppinsä, ei tarvitse tarkoittaa teoksen fiktiivisyyttä tai fiktion ja ei-fiktion välisen rajan katoamista. Pikemminkin voidaan ajatella, että juuri korostamalla ei-fiktion ongelmallisuutta *L'Adversairen* ja *The Executioner's Songin* kaltaiset teokset itse asiassa korostavat eroaan fiktiosta.

Sinä, minä ja sielunvihollinen

Tarkasteltaessa *L'Adversairen* ei-fiktiivisyyttä tai fiktiivisyyttä kerronnan näkökulmasta yksi hankalimmista kysymyksistä on teoksen kertojan aseman muuttuvuus ja epäselvyys. Gérard Genette on Cohnin tavoin tarkastellut sitä, mitkä kerronnan keinot ja rakenteet voisivat toimia fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kerronnan erottajina. Cohnin tapaan Genette toteaa, että selkeimmin erottavana tekijänä voi toimia juuri kerronnan tapa. Henkilöhahmojen sisäisen tietoisuuden kuvaus on ”luonnollisempaa” fiktiiviselle kerronnalle. (Genette 1991/1993, 65–67.) *L'Adversairen* kohdalla

¹⁶⁹ Tosin käsite paljastuu jokseenkin heppoiseksi, mikäli ajatellaan esimerkiksi *L'Adversairen* aloittavaa Lucin näkökulmasta kerrottua jaksoa, jota tuskin voi hyvällä tahdollakaan kutsua lipsahdukseksi.

¹⁷⁰ Frusin näkemys Mailerin teoksen fiktiivisistä asemasta perustuu myös *The Executioner's Songin* kerronnan aukkoisuuteen, joka Frusin mukaan merkitsee samalla sen epätodenmukaisuutta (”the narrative is necessarily incomplete, and therefore untrue”) (Frus 1994, 185–186). Lehtimäki huomauttaa kuitenkin painokkaasti, että vain fiktio voi kertoa ns. koko tarinan ja että ei-fiktiivisen kerronnan aukkoisuutta voidaan pikemminkin pitää merkinä sen pyrkimyksestä totuudenmukaisuuteen (*truth-claiming function*) kuin sen fiktiivisyydestä (Lehtimäki 2005, 303).

tämä kriteeri tuntuu kuitenkin enemmän hämärtävän kuin selventävän ei-fiktiivisen ja fiktiivisen kerronnan välistä rajaa. Kerronnan muodon lisäksi Genette onkin tarkastellut myös kirjailijan, kertojan ja henkilöhahmon suhteita tekstin ei-fiktiivisyyden tai fiktiivisyyden määrittäjinä.¹⁷¹ Genette toteaa, että kirjailijan ja kertojan yhteneväisyys on yksi faktuaalista kerrontaa määrittävä tekijä. Kirjailijan ollessa yhtä kuin kertoja voidaan kirjailijan itsensä katsoa ottavan täyden vastuun kerronnassa esitetystä väittämistä. (Ibid., 68–71.) Samalla Genette kuitenkin huomauttaa, että kaava *kirjailija = kertoja* → *faktuaalinen kerronta* ei ole ongelmaton, sillä mikään ei estä kirjailijaksi tunnistettua kertojaa kertomasta täysin fiktiivistä tarinaa (ibid., 74–75). Näin ajatellen *L'Adversairen* kertojan ja kirjailija Carrèren välinen yhtäläisyysmerkki ei kertoisi vielä mitään itse kerronnan ei-fiktiivisyydestä. Cohn väittää kuitenkin päinvastaista kuin Genette pyrkiessään erottamaan omaelämäkerran ja fiktiivisen omaelämäkerran toisistaan. Cohnin mukaan painopiste on siirrettävä kerronnan sisällöstä sen puhujaan. Jos omaelämäkerta määritellään sen puhujan todellisuuden mukaan, voidaan omaelämäkertaa pitää yhtäläillä ei-fiktiivisenä silloinkin, kun kertoja valehtelee tai fantasioi elämästään. (Cohn 1999/2006, 42–44.)

L'Adversairen kohdalla teoksen ei-fiktiivisyyden tai fiktiivisyyden määrittelemisen kirjailijan ja kertojan yhteneväisyyden kautta johtaa kuitenkin suoraan takaisin kerronnan muodon määrittämisen ongelmaan. Toisaalta kerronnan voitaisiin katsoa rinnastuvan omaelämäkerralliseen tekstiin, jolloin kirjailija olisi sekä yhtä kuin kertoja että yhtä kuin henkilöhahmo (ks. Genette 1991/1993, 69). *L'Adversairen* kirjailija-kertoja kertoo itsestään, oman elämänsä tapahtumista, tunteistaan, mielteistään ja kirjoitusprosessistaan. Tällöin kerronta olisi Cohnin väittämän mukaan ei-fiktiivistä, vaikka kirjailija-kertoja ei olisikaan täysin totuudenmukainen. Toisaalta *L'Adversairen* kirjailija-kertoja ei kuitenkaan kerro vain itsestään ja omasta näkökulmastaan, eikä kirjailijan ja kertojan välinen yhteneväisyys tunnu aina yhtä selvältä. Välillä Romandin tarinan kerronta muistuttaa selkeästi ei-fiktiivisyyteen pyrkivää elämäkertaa/historiankirjoitusta, jolloin kirjailija on yhtä kuin kertoja, mutta kumpikaan edellä mainituista ei ole yhtä kuin henkilöhahmo (ks. ibid., 72–74). Välillä kerronta taas muistuttaa erehdyttävästi ulkopuolista ja niin sanotusti kaikkietävää kolmannen persoonan kerrontaa, jolloin kirjailijan, kertojan ja henkilöhahmon välille ei vedetä lainkaan yhtäläisyysmerkkejä (ks. ibid., 72–74). Sekä Cohn että Genette pitävät tätä kerronnan muotoa selvänä merkinä fiktiivisyydestä.

¹⁷¹ Genette toteaa kuitenkin olevansa epävarma kuuluuko kysymys narratologian piiriin, sillä kysymyksessä ovat myös tekstin ulkopuoliset (*paratextual*) seikat (Genette 1991/1993, 69; vrt. Johdanto). Genette ottaa kylläkin huomioon sen, etteivät kaikki fiktion 'indeksit' ole luonteeltaan narratologisia ja mainitsee temaattisten ja tyylillisten indeksien lisäksi juuri paratekstuaaliset seikat kuten otsikot ja alaotsikot. (Ibid., 79–84.) Genetten näkemys siitä, että narratologia rajautuisi tiukasti vain itse tekstin tutkimukseen, tuntuu kuitenkin nykyisen narratologian 'monimuotoisuuden' näkökulmasta aavistuksen vanhahtavalta (ks. esim. Currie 1998, 1–14; vrt. myös Johdanto).

Eyal Segal toteaa osuvasti, että Cohnin henkilöhahmon sisäisen tajunnan kuvaamisen lisäksi nimeämät tekstin fiktiivisyyden tunnusmerkit (pidättäytyminen tarina/kerronta -kahtiajaossa ja kertovien äänten erillisuus suhteessa aktuaaliseen tekijään, ks. Cohn 1999/2006, 139–140 ja 146–147; vrt. myös Johdanto) ovat pikemminkin fiktiivisyydestä johtuvia seikkoja kuin sen varsinaisia tunnusmerkkejä, sillä ne liittyvät enemmän tekijän ja lukijan muodostamaan kommunikatiiviseen kontekstiin kuin tekstiin sinänsä (Segal 2002, 703). Kysymys kirjailijan ja kertojan suhteesta ei kuitenkaan ole *L'Adversaire* analyysin kannalta merkityksetön, mutta nähdäkseni sitä olisi hedelmällisempää lähestyä jokseenkin eri näkökulmasta kuin Cohn ja Genette ehdottavat. Koska teos koostuu jaksoista, joissa kirjailija ja kertoja voidaan selvästi samastaa toisiinsa, ja jaksoista, joissa kirjailijan ja kertojan suhde on joko epäselvä tai irrallinen, olisi kenties olennaista kysyä, onko teos pääasiassa kertomus kyseisistä tapahtumista vai kertomus kirjailija-kertojan pyrkimyksestä käsitellä ja ymmärtää tapausta. Toisin sanoen voidaan kysyä hallitseeko jompikumpi kertomus teoksen kokonaisuutta. Kysymykseen vastaaminen tuskin ratkaisee kysymystä *L'Adversaire* ei-fiktiivisyydestä tai fiktiivisyydestä sen paremmin kuin edellä mainitut lähestymistavatkaan, mutta se tarjoaa joitakin mielenkiintoisia näkökulmia asiaan.

Ensisilmäyksellä näyttää itsestään selvältä, että *L'Adversaire* on tarina Romandin uskomattomasta petoksesta ja murhasta, joihin hän lopulta syyllistyi. Teoksen markkinointi tosielämän rikostarinana vain vahvistaa käsitystä teoksesta Romandin tarinana ja on mahdollista, että ensimmäisellä lukukerralla teoksen kuvaamien tapahtumien käsittämättömyys vie huomion kaikelta muulta. Tarkemmin katsottuna voidaan nähdäkseni väittää, että *L'Adversaire* kertoo vähintäänkin yhtä paljon ellei jopa enemmän kirjailija-kertojasta kuin Romandista.¹⁷² Huomattava osa teoksesta kuvaa yksinomaan kirjailija-kertojan pyrkimystä ymmärtää juuri omia ajatuksiaan ja tunteitaan tapauksen suhteen. Kirjeessä, jonka Carrère lähetti Romandille kertoakseen keskeyttäneensä kirjoittamisen toistaiseksi, toteaa hän avoimesti oman subjektiivisen näkökulmansa merkityksen kirjoittamalleen teokselle. Vaikka Carrère edellä mainitussa kirjeessä toteaa keskeyttäneensä kirjoittamisen juuri siksi, että hänen subjektiivinen näkökulmansa kuulostaa valheelliselta, on lukijan helppo todeta *L'Adversaire* olevan pitkälti juuri kirjeessä kuvatun kaltainen:

¹⁷² Elisabeth Wesseling viittaa Theodor Lessingin ajatukseen siitä, että historiankirjoitus tyydyttää ennen kaikkea identiteetin tarpeemme ja heijastaa aina historioitsijan oman kuvan menneisyyden tapahtumiin (Wesseling 1991, 120–122; vrt. myös luku 1). Wesseling käyttää yhtenä esimerkkinä Julian Barnesin romaania *Flaubert's Parrot* (1984) ja toteaa, että teos ei kerro vain Flaubertista vaan yhtä lailla myös kertoja George Braithwaitesta ja hänen kiinnostuksestaan Flaubertia kohtaan (ibid., 122). *Flaubert's Parrot* muodostaa mielenkiintoisen fiktiivisen vertailukohteen *L'Adversaire* asetelmalle, sillä *L'Adversaire* kirjailija-kertojan pyrkimys löytää oma suhteensa kuvaamiinsa henkilöihin ja tapahtumiin havainnollistaa Lessingin ajatusta konkreettisesti.

Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire "je" pour votre compte, mais alors il me reste, à propos de vous, à dire "je" pour moi-même. À dire (...) ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne.¹⁷³ (*L'Adversaire*, 204)

Jopa kuvatessaan varsinaisia tapahtumia kirjailija-kertoja onnistuu esittämään niistä oman näkemyksensä, joko lyhyillä kommentailla tai sulkuihin laitetuilla huomautuksilla kuten "(où? par qui?)" tai "(cette femme informée a cru des choses encore moins croyables)" (*L'Adversaire*, 110)¹⁷⁴. Merkittävää on myös se, että koko teos päättyy kirjailija-kertojan ollessa valmis tekemään oman rauhansa tapauksen kanssa, mutta Romandin tarina jää pitkälti avoimeksi samoin kuin sen herättämät kysymykset jäävät vaille vastausta. Vaikka lukija voi tietystä määrin samastua tapauksen kirjailija-kertojassa herättämiin hyvin inhimillisiin reaktioihin kuten järkytykseen, epäuskoon, sääliin tai kauhuun, jää lukija (kuten myös Romand) pitkälti kirjailija-kertojan subjektiivisen lopetuksen ulkopuolelle:

(...) je ne voyais plus de mystère dans sa longue imposture, seulement un pauvre mélange d'aveuglement, de détresse et de lâcheté. Ce qui se passait dans sa tête au long de ces heures vides étirées sur des aires d'autoroute ou des parkings de cafétéria, je le savais, je l'avais connu à ma façon et ce n'était plus mon affaire.¹⁷⁵ (*L'Adversaire*, 219)

Myös kirjailija-kertojan kyseisiä tapahtumia ja erityisesti Romandin henkilöahmoa kohtaan osoittamien asenteiden tarkastelu vastaa osittain kysymykseen siitä, kenen tarinasta *L'Adversaire* lopulta on kyse. Teoksen alusta alkaen lukijalle on varsin selvää, että kirjailija-kertoja pyrkii ennen kaikkea saamaan selville, mikä häntä tapauksessa kiinnostaa ja jopa kauhistuttavalla tavalla kiehtoo. Kirjailija-kertojan kuvatessa itsensä ja Romandin välisen yhteydenpidon alkuvaiheita luonnehtivat hänen äänensävyään ennen kaikkea hämmästys, ahdistus ja jopa surullisuus. Olennaista on myös se, että kirjailija-kertoja tuntuu aluksi näkevän Romandin ennemminkin osana epäinhimillistä tragediaa kuin sen ainoana aiheuttajana. Selittäessään Romandille, miksi hän haluaa kirjoittaa tapauksesta, kirjailija-kertoja toteaa seuraavasti:

¹⁷³ "Minä en varmaankaan aio sanoa "minä" teidän puolestanne, mutta silloin minun tehtäväkseni jää suhteessa teihin sanoa "minä" itseni puolesta. Sanoa se mikä teidän tarinassanne minua puhuttelee ja herättää vastakaikua omassa tarinassani (...)" (*Valhe*, 145). Suomennos on lainatun katkelman alussa merkitykseltään hieman erilainen kuin alkukielen teksti. Siinä missä suomennoksen "minä en varmaankaan aio sanoa" antaa ymmärtää kirjailija-kertojan olevan jokseenkin epävarma asiasta, ilmaisee alkutekstin "ce n'est évidemment pas moi" pikemminkin varmuutta asiasta (minä en selvästikään/tietenkään aio sanoa; minun tehtäväni ei selvästikään/tietenkään ole sanoa).

¹⁷⁴ "(missä? keneltä?)" ; "(tämä asioista perillä oleva nainen uskoivat vielä epäuskottavampiinkin asioihin)" (*Valhe*, 76)

¹⁷⁵ "(...) en pitänyt hänen pitkään jatkunutta petostaan enää salaperäisenä, pidin sitä vain surkeana sekoituksena sokeutta, ahdinkoa ja pelkuruutta. Tiesin mitä hänen päässään tapahtui niiden pitkien tyhjien tuntien aikana, jotka hän vietti teiden levähdyspaikoilla tai kahviloiden pysäköintialueilla; olin saanut sen selville omalla tavallani, eikä se enää kuulunut minulle." (*Valhe*, 155)

Ce que vous avez fait n'est pas à mes yeux le fait d'un criminel ordinaire, pas celui d'un fou non plus, mais celui d'un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent, et ce sont ces forces terribles que je voudrais montrer à l'œuvre.¹⁷⁶ (*L'Adversaire*, 36)

Kirjailija-kertojan asenne alkaa kuitenkin hiljalleen muuttua niin Romandin kuin teoksen kirjoitusprosessia koskevan tarinan edetessä. Vaikka kirjailija-kertoja aluksi toteaaakin, että vain Romand voi kertoa totuuden tapahtumista, ryhtyy hän lähes vaivihkaa kyseenalaistamaan sekä Romandin muistikuvia että mielipiteitä niistä. Teoksen loppupuolella kirjailija-kertoja toteaa jo täysin avoimesti, ettei hän luota Romandiin ja että hän uskoo miehen edelleen valehtelevan tietyistä asioista. Samoin kirjailija-kertoja tuntuu muuttavan mieltään myös Romandin persoonasta ja hänen roolistaan tapahtumissa. Hän toteaa tajunneensa jälkikäteen silittäneensä Romandia aluksi myötäkarvaan (”je l'ai tout de suite caressé dans le sens du poil”, *L'Adversaire*, 41) ja alkaa osoittaa jopa vastenmielisyyttä Romandia kohtaan. Vaikka kirjailija-kertoja ilmaiseekin tuntemaansa epäluuloa ja vastenmielisyyttä pikemminkin implisiittisesti kuin eksplisiittisesti, onnistuu hän silti tehokkaasti luomaan tunnelman, jossa Romand alkaa myös lukijasta vaikuttaa yhä vastenmielisemmältä. Tässä yhteydessä kirjailija-kertoja myös hyödyntää vapaata epäsuoraa esitystä tavalla, joka on henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvauksen etiikan kannalta kenties kaikkein ongelmallisin. Vapaan epäsuoran esityksen avulla kirjailija-kertoja luo vaikutelman siitä, että näkemys Romandista vastenmielisenä hirviönä olisikin miehen oma käsitys itsestään:

Aucune femme n'accepterait d'embrasser cette Bête-là, qui jamais ne se transformerait en prince charmant. Aucune femme ne pouvait aimer ce qu'il était en vérité. Il se demandait s'il existait au monde une vérité plus invouable, si d'autres hommes avaient à ce point honte d'eux-mêmes. Peut-être certains pervers sexuels, ceux que dans les prisons on appelle les pointeurs et que les autres criminels méprisent et maltraitent.¹⁷⁷ (*L'Adversaire*, 120)

Käsitellessään kysymystä postmodernistisista henkilöhahmoista Hans Bertens erottaa toisistaan olemukselliset (*essential*) ja provisionaaliset (*provisional*) henkilöhahmot, joista jälkimmäisellä Bertens viittaa ei niinkään kieleen perustuviin vaan pikemminkin ainoastaan kielestä muodostuviin henkilöhahmoihin. Bertensin mukaan juuri henkilöhahmojen koostuminen viime kädessä

¹⁷⁶ ”Tekonne ei ole minun silmissäni tavallisen rikollisen teko, ei myöskään hullun aikaansaannos, vaan sen on tehnyt ihminen, jonka hänen kestokykynsä ylittävät voimat ovat ajaneet ääri rajoille. Haluaisin kuvata juuri näiden hirvittävien voimien työskentelyä.” (*Valhe*, 24)

¹⁷⁷ ”Kukaan nainen ei halunnut syleillä tätä Hirviötä, joka ei koskaan muuttuisi hurmaavaksi prinssiksi. Kukaan nainen ei voinut rakastaa ihmistä, joka hän todellisuudessa oli. Mahtoiko maailmassa olla totuutta, joka olisi vaikeampi tunnustaa kuin hänen totuutensa? Häpesivätkö muut miehet itseään niin paljon kuin hän? Ehkä jotkut sukupuolipervertikot häpesivät, ne joita vankiloissa sanotaan perversioiksi ja joita muut rikolliset halveksivat ja kohtelevat tylästi.” (*Valhe*, 83) Tässä kohden teoksen suomennos puolestaan korostaa vapaan epäsuoran esityksen tuntua ranskankieliseen alkutekstiin verrattuna muuttamalla sanoilla ”Hän mietti” (”Il se demandait”) alkavan lauseen kahdeksi suoraksi kysymykseksi.

yksinomaan kielestä antaa niille selkeästi postmodernistisen luonteen. (Bertens 1987, 142–143.) Bertensin ajatus postmodernistisista yksinomaan kielestä muodostuvista henkilöahmoista on mielenkiintoinen Romandin henkilöahmon kannalta kahdestakin syystä. Ensinnäkin Bertens toteaa, että vaikka kaikki (kauno)kirjalliset henkilöahmot ovatkin aina kielen tuotteita, provisionaalisten henkilöahmojen kohdalla kyseisen kielen takaa ei paljastu minkäänlaista olemusta (*essence*), vaan ainoastaan lisää kieltä tai laajemmin diskurssia. Diskurssin julkisen luonteen vuoksi tämä puolestaan johtaa siihen, että kyseiset henkilöahmot eivät varsinaisesti muodosta eheää subjektia, vaan ovat osa heitä ympäröivää kieltä. (Ibid., 148.) Nähdäkseni Romandia voidaan pitää poikkeuksellisen mielenkiintoisena esimerkkinä Bertensin hahmottelemasta provisionaalisesta henkilöahmosta ei vain siksi, että Romandin henkilöahmoa kuvaava kieli paljastaa vain lisää kieltä, vaan myös siksi, että kysymys eheän subjektin puutteesta ja henkilöahmon (tai todellisen ihmisen) muodostumisesta häntä ympäröivästä diskurssista on läsnä jo tapahtumissa, joita teos pyrkii kuvaamaan. Romandin persoona ja identiteetti muodostavat mielenkiintoisella tavalla paitsi Carrèren teosta luonnehtivan kysymysmerkin myös tietynlaisen todellisuutta koskevan aukon (vrt. luku 2). Carrère lainaa Romandia tutkineiden psykiatrien raporttia, jossa Romandin suurimman ongelman todetaan olevan se, ettei hän kykene tavoittamaan omaa todellisuuttaan, vaan hahmottaa sen muiden (kuten psykiatrien, tuomarien tai median) tarjoamien tulkintojen – siis erilaisten diskurssien – kautta:

”Il lui sera à tout jamais impossible, conclut le rapport, d’être perçu comme authentique et lui-même a peur de ne jamais savoir s’il l’est. (...) On peut seulement souhaiter qu’il accède, même au prix d’une dépression mélancolique dont le risque reste sérieux, à des défenses moins systématiques, à davantage d’ambivalence et d’authenticité.”¹⁷⁸ (*L’Adversaire*, 184–185)

Toiseksi Bertensin näkemykset postmodernistisista provisionaalisista henkilöahmoista ovat mielenkiintoisia Romandin henkilöahmon kannalta siksi, että Bertens käyttää yhtenä esimerkkinään Mailerin teosta *The Executioner’s Song*. Hän toteaa Gary Gilmoren henkilöahmon olevan malliesimerkki postmodernistisesta henkilöahmosta, joka kiinnittää yhtä aikaa huomiota niin representaation mahdottomuuteen kuin siihen, että representaation kohde ei kenties itsessään ole muuta kuin kieltä tai diskurssia (Bertens 1987, 157). Henkilöahmojen ja teosten erilaisuudesta huolimatta Romandin ja Gilmoren välillä voidaan havaita myös monia yhtäläisyyksiä. Yksi selkeimmistä yhtäläisyyksistä on epäselvyys, joka jää ympäröimään sekä Romandin että Gilmoren motiiveja. Kumpikaan miehistä ei itse tarjoa teoilleen juuri minkäänlaista motiivia. Siinä, missä

¹⁷⁸ ”Häntä ei voida koskaan”, päättelee raportti, ”pitää autenttisena, ja hän itse pelkää ettei koskaan tiedä, onko hän sitä. (...) Voimme vain toivoa, että hän suostuisi – vaikka hintana olisi melankolinen depressio, jolle hän on vakavasti altis – vähemmän systemaattisiin torjuntoihin ja suurempaan ambivalenssiin ja autenttisuuteen.” (*Valhe*, 130)

Gilmore väittää toistuvasti, ettei tiedä, miksi hän tappoi uhrinsa, vakuuttaa Romand yhä uudelleen, ettei hänellä ole aavistustakaan siitä, miksi hän aloitti valheen ja jatkoi sitä epätoivoisiin tekoihin saakka. Sekä Gilmore että Romand muodostavat henkilöihahmoina ikään kuin tyhjiön, jota heitä ympäröivät ihmiset läheisistä psykiatreihin ja toimittajiin pyrkivät täyttämään omilla tulkinnoillaan (vrt. luku 2). Bertens viittaa tätä tulkintaprosessia tarkastellessaan ihmisten tarpeeseen paljastaa todellinen Gilmore (ibid., 154–155), mikä puolestaan muistuttaa erehdyttävästi ihmisten tarvetta saada selville, kuka Romand todellisuudessa oli. Kuten Lehtimäki toteaa, Gilmoren persoona ja hänen motiivinsa jäävät kuitenkin Mailerin teoksessa arvoitukseksi ja muodostavat koko kerrontaa sävyttävän aukon (Lehtimäki 2005, 269). Samoin myös Romandin henkilöihahmo on *L'Adversaire* läsnä pikemminkin juuri tietynlaisen poissaolon, tyhjyyden ja selittämättömyyden kuin varsinaisen hahmotettavissa olevan subjektin kautta.¹⁷⁹

Käsitellessään kysymystä Gilmoren persoonan arvoituksellisuudesta viittaa Lehtimäki *The Executioner's Songissa* kuvattuun toimittajaan, joka pyrkii erottelemaan toisistaan Gilmoren kirjeissä ja haastatteluissa esiintyviä loputtomilta tuntuvia erilaisia persoonallisuuksia kuten runoilija-, macho-, elokuvatähti- tai itsetuhoinen Gilmore (ibid.). Myös Romandin persoona (tai persoonattomuutta) luonnehtii samankaltainen roolien vaihto kulloisenkin tilanteen mukaan. Romandia tutkineet psykiatrit kuvaavat miehen synnyttämää hämmentävää vaikutelmaa robotista, joka mukauttaa toimintaansa ulkoisten ärsykkeiden perusteella. Murhien ja valheiden paljastumisen jälkeen "(...) il lui avait fallu un temps d'adaptation pour établir un nouveau programme, "Romand l'assassin", et apprendre à le faire tourner" (*L'Adversaire*, 181)¹⁸⁰. Romandin ja Gilmoren henkilöihahmojen lukuisat eri persoonallisuudet tai todelliselta tuntuvan persoonan puute kuitenkin paljastavat myös *L'Adversaire* ja *The Executioner's Songin* välisen keskeisen eron. Lehtimäki toteaa, että Mailerin teos ei niinkään pyri etsimään lopullista vastausta tai ratkaisua Gilmoren persoonan synnyttämään arvoitukseen, vaan antaa pikemminkin ymmärtää, ettei ihmisen elämällä ja teoilla lopultakaan ole perimmäistä merkitystä (Lehtimäki 2005, 296). Carrère sen sijaan valitsee *L'Adversaire* jopa vastakkaiselta tuntuvan lähestymistavan. Vaikka Romandin persoona ja hänen motiivinsa jäävätkin arvoitukseksi, ei ihmisen elämän ja tekojen merkityksettömyys kuitenkaan pääse nousemaan teoksen keskeiseksi teemaksi kirjailija-kertojan täyttäessä Romandin persoonan

¹⁷⁹ Tässä mielessä kysymystä tekstiä keskeisillä tavalla hahmottavasta aukosta voitaisiin pitää myös *L'Adversaire* ja Robbe-Grilletin *Le Voyeurin* yhdistävänä tekijänä, vaikka Carrèren ja Robbe-Grilletin tyylin ja kielen välillä ei olekaan nähtävissä vastaavia samankaltaisuuksia kuin *The Executioner's Songin* kohdalla. Tarkastellessaan *Le Voyeurin* kerronnan aukkoisuutta André Brink toteaa, että teoksen keskiön muodostava aukko ei niinkään ole kerronnallinen vaan pikemminkin kielellinen (Brink 1998, 220). Soveltamalla Bertensin ajatusta postmodernistisista vain kielestä muodostuvista henkilöihahmoista voitaisiin nähdäkseni kuitenkin väittää, että Romandin (tai Gilmoren) kaltaisten henkilöihahmojen muodostama aukko on paitsi kerronnallinen myös olennaisella tavalla kielellinen.

¹⁸⁰ "(...) hän tarvitsi sopeutumisaiakaa pystyäksensä laatimaan uuden ohjelman, "Murhaaja Romandin", ja oppiakseen sille sopivat toimintatavat." (*Valhe*, 127).

jättämän aukon omilla kokemuksillaan, ajatuksillaan ja tunteillaan – toisin sanoen omalla persoonallaan.¹⁸¹ Tämä puolestaan herättää jälleen kysymyksen siitä, kenen tarinasta teoksessa lopulta on kyse.

L'Adversaire kirjailija-kertoja tuntuu kuitenkin myös itse havaitsevan, ettei hänen oma persoonansa tai suhteensa kyseisiin tapahtumiin täysin riitä täyttämään Romandin ja hänen motiivinsa muodostamaa aukkoa. Pyrkimyksessään löytää tapahtumille merkitys kirjailija-kertoja päätyykin lisäksi käyttämään voimakasta uskonnollista kuvastoa, joka kertoo samalla paljon myös kirjailija-kertojan asenteesta tapahtumia ja erityisesti Romandin henkilöahmoa kohtaan. Uskonnollinen kuvasto, teemat ja raamatulliset viittaukset muodostavat selkeän taustan teokselle alusta lähtien. Kirjailija-kertoja käyttää toistuvasti kyseisenlaista kuvastoa sekä kertoessaan varsinaisista tapahtumista että kuvatessaan Romandin henkilöahmoa. Kuten jo teoksen nimi *L'Adversaire* (= vastustaja, sielunvihollinen) osoittaa, sielunvihollinen paitsi raamatullisessa myös laajemmassa merkityksessä on yksi teoksen käytetyimmistä uskonnollisista kielikuvista. Teoksen tarinan edetessä kirjailija-kertoja liittää Romandin henkilöahmon yhä useammin äärimmäistä pahuutta, sielunvihollista tai Raamatun Saatanaa koskeviin kysymyksiin. Kyseisen kaltaisten kielikuvien lisääntyvä käyttö kertoo paljon myös kirjailija-kertojan Romandia kohtaan osoittamien asenteiden vähittäisestä muuttumisesta. Romand muuttuu hiljalleen ”hivittävien voimien” äärirajoille ajamasta ihmisestä ja sielunvihollisen viattomasta uhrista pikemminkin jonkinlaiseksi tyhjiöksi, jonka Saatana voi helposti täyttää pahuudella. Toisaalta sielunvihollista koskevien kielikuvien käytössä on mielenkiintoista myös se, että ne ovat läsnä jo paljon ennen kirjailija-kertojan asenteiden selkeää muuttumista. Teoksen nimen lisäksi lukija kohtaa sielunvihollisen ensimmäisen kerran teoksen aloittavassa Lucin näkökulmasta kerrotussa jaksossa. Romandin henkilöahmon ja sielunvihollisen välinen yhteys on siis pohjustettu jo ennen kuin kirjailija-kertoja kertoo ensimmäisestä yhteydenotostaan Romandiin:

Et cette vision qui aurait dû avoir pour les vieux Romand la plénitude des choses accomplies avait été le triomphe du mensonge et du mal. Ils auraient dû voir Dieu et à sa place ils avaient vu, prenant les traits de leur fils bien-aimé, celui que la Bible appelle le satan, c'est-à-dire l'Adversaire.¹⁸² (*L'Adversaire*, 28)

¹⁸¹ Lehtimäki huomauttaa, ettei ihmiselämän merkityksettömyys ole myöskään Mailerin teoksen ainoa merkitys. Lehtimäen mukaan Mailerin tuotantoa sävyttävä ”mystinen eksistentiaalisuus” näkyy myös *The Executioner's Songissa* ja teos tuntuu kaikista huolimatta esittävän, että ihmisen elämällä ja kuolemalla pitäisi olla jokin merkitys. (Lehtimäki 2005, 296.) Tietynlainen inhimillinen merkityksen tai selityksen tarve tuntuu yhdistävän Maileria ja Carrèrea, vaikka he pyrkivät löytämään (tai tuottamaan) tuon merkityksen eri tavoin.

¹⁸² ”Mutta näky, joka Romandin vanhusten olisi pitänyt kokea loppuun saatettujen tekojen täyttymyksenä, olikin ollut valheen ja pahan riemuvoitto. Heidän olisi pitänyt nähdä Jumala, mutta Hänen sijastaan he olivatkin nähneet sen jota Raamattu kutsuu Saatanaksi, sielun vihollisen, jonka kasvot olivat saaneet heidän rakkaan poikansa piirteet.” (*Valhe*, 18–19)

Romandin persoonan ja motiivien muodostaman aukon täyttäminen viittauksilla sielunviholliseen vaikuttaa tietyssä määrin hyvin inhimilliseltä ratkaisulta. Kuten Frus toteaa, tosielämän kauhut – oli kyseessä sitten hirvittävä yksittäinen rikos tai sotien massakuolemat – pyritään usein tulkitsemaan jonkin muun tekijän kuin ihmisen aiheuttamiksi (Frus 1994, 168). Sielunvihollisen asettaminen ainakin osittaiseen vastuuseen Romandin teoista tuntuu yllättäen tarjoavan tapahtumille kaikkein rationaalisimman selityksen, sillä kuten tositapahtumiin pohjautuvat tekstit näyttävät toistuvasti osoittavan, ihmismielen pahin vihollinen ei niinkään ole hirvittäväkään pahuuden ilmentymä, vaan pikemminkin irrationaalisuus, absurdus ja merkityksettömyys (vrt. luvut 1 ja 2). Toisaalta on kuitenkin otettava huomioon, että *L'Adversaire* uskonnollinen kuvasto ei rajoitu vain kirjailija-kertojan diskurssiin, vaan myös Romand itse nostaa uskonnolliset kysymykset esiin kirjeissään Carrèrelle ja kertoo lopulta löytäneensä vankilassa uuden elämän tullessaan uskon.¹⁸³ Lukijan on helppo samastua kirjailija-kertojan ällistykseen Romandin ja hänen hengellisten tukijoidensa esittäessä, että Romandin elämän tapahtumien aina valheen alusta murhiin saakka oli tapahduttava ennen kuin hän saattoi löytää Jumalan, ja jakaa kirjailija-kertojan epäusko Romandin hurmoksellisen muutoksen edessä. Nähdäkseni olennaisinta on kuitenkin jälleen kerran kysyä, kenestä kyseiset tulkinnat kertovat enemmän: Romandista vai kirjailija-kertojasta. Jos kirjailija-kertoja ilmaisee voimakkaan epäuskonsa Romandin uskoontuloa ja Jumalan rakkauden parantavaa voimaa kohtaan, mutta päätyy samalla ehdottamaan, että edelliset ovat sielunvihollisen uusi yritys harhauttaa Romandia, niin eikö kirjailija-kertoja lopulta kerro paljon enemmän itsestään kuin henkilöstä, jota hän pyrkii kuvaamaan?

Tarkasteltaessa edellä käsiteltyjä näkökulmia ja kysymystä siitä, kertooko *L'Adversaire* enemmän Romandista vai kirjailija-kertojan suhteesta kyseisiin tapahtumiin, teoksen ei-fiktiivisyyden tai fiktiivisyyden kannalta nousee esiin useita huomioarvoisia seikkoja. Ensinnäkin, mikäli teosta voidaan pitää pikemminkin kirjailija-kertojasta kuin Romandista kertovana tarinana, eivät teoksen kerronta ja käytetyt kerrontatekniikat näyttäytyä niin ongelmallisina. Jos teos on tarina kirjailija-kertojan pyrkimyksestä ymmärtää tapausta ja se kuvaa tapahtumia, joiden kautta kirjailija-kertoja löytää oman suhteensa niihin, ei lukijalla ainakaan Cohnin yllä käsitellyn omaelämäkerran määritelmän mukaan ole syytä kyseenalaistaa teoksen ei-fiktiivisyyttä. Myös kirjailija-kertojan kyseisiä tapahtumia ja Romandin henkilöahmoa kohtaan osoittamat asenteet tuntuvat pitkälti tukevan ajatusta *L'Adversaire*sta kirjailija-kertojan tarinana. Kirjailija-kertojan sekä eksplisiittisesti että implisiittisesti ilmaisema epäluulo ja jopa vastenmielisyys Romandia kohtaan luovat

¹⁸³ Romandin omat viittaukset uskontoon ja hänen uskoontulon jälkeisen retoriikkansa kirjailija-kertojalle tarjoamat tulkintamahdollisuudet tuntuvat väliin jopa liian hyviltä ollakseen totta. Tässäkin yhteydessä Romandin tarina muistuttaa Gary Gilmoren tarinaa, jota myös ympäröivät erilaiset hämmästyttävän – ja jopa epäuskottavan – selitysvoimaiset tekstit (ks. Lehtimäki 2005, 284).

vaikutelman siitä, että keskeisessä osassa ovat pikemminkin hänen omat tunteensa ja mielipiteensä kuin pyrkimys kuvata tapahtumia ja Romandia mahdollisimman totuudenmukaisesti.

Toiseksi on kuitenkin otettava huomioon, ettei kirjailija-kertoja kuitenkaan kaikesta huolimatta kerro vain itsestään. Kuten on jo aiemmin todettu, tapahtumien ja Romandin persoonan poikkeuksellisuus ja käsittämättömyys nousevat helposti erityisesti ensimmäisellä lukukerralla kaikkein keskeisimmäksi tekijäksi. Olennaiseksi kysymykseksi nouseekin se, missä kulkee omaelämäkerran ja elämäkerran raja silloin, kun teos kertoo sekä elämäkerran kohteesta että teoksen kertojasta ja mitä merkitystä tällä on teoksen fiktiivisyyden tai ei-fiktiivisyyden kannalta. Nähdäkseni edellisen kaltaiseen kysymykseen on lähes mahdotonta vastata yksiselitteisesti joutumatta erilliseen kamppailuun yksittäisten, omaelämäkerran ja elämäkerran välistä rajaa omalla tavallaan koettelevien tekstien kanssa. Kolmanneksi on vielä huomattava, että kirjailija-kertojan osoittamia asenteita ja erityisesti uskonnollisen kuvaston käyttöä voidaan pitää myös merkinä fiktiivisestä kerronnasta. Uskonnollinen kuvasto ja raamatulliset viittaukset antavat Romandin tarinalle myyttisen tragedian tunnun, mikä puolestaan luo ei-fiktiivisen tekstin sijaan pikemminkin vaikutelman tositahtumien innoittamasta fiktiivisestä tarinasta. Näyttääkin siltä, että *L'Adversairen* kaltaisen teoksen kohdalla erilaiset tavat erottaa ei-fiktio ja fiktio toisistaan tekstin sisäisten piirteiden kautta osoittautuvat toistuvasti riittämättömiksi ja että ne johtavat pikemminkin takaisin kohti ei-fiktio (ja fiktion) tekemisen ja lukemisen käytäntöjä.

Todellisuus tekstien takana

Heikki Kujansivu toteaa, että fiktion käsitteen historian tarkastelu osoittaa todellisuuskäsityksessä tapahtuneiden muutosten olevan merkittäviä käsitteen määrittelylle. Fiktion käsite on aina kytkeytynyt myös siihen millaisia olioita tai tapahtumia katsotaan olevan olemassa. (Kujansivu 2002, 278.) Fiktion käsite ei tietenkään voi kokonaan riippua vallitsevasta todellisuuskäsityksestä, sillä miellämme useat tekstit fiktioksi, vaikka ne eivät sisältäisi mitään todellisuuskäsityksemme vastaista.¹⁸⁴ Tästä huolimatta tuntuu todellisuuskäsityksellämme kuitenkin olevan merkitystä erityisesti pyrittäessä määrittelemään *L'Adversairen* kaltaisia teoksia, joissa fiktion ja ei-fiktio sekä toden ja epätoden rajat problematisoituvat paitsi kerronnassa myös itse aiheessa. Fiktion tai fiktiivisyyden käsite ei tunnu liittyvän vain siihen, millaisia olentoja tai tapahtumia katsotaan olevan

¹⁸⁴ Doležel havainnollistaa asiaa todetessaan fiktion voivan esittää yhtälailla sekä fyysisesti mahdollisia että mahdottomia maailmoja (*physically possible/physically impossible worlds*), kun taas historiankirjoitus voi esittää vain fyysisesti mahdollisia maailmoja (Doležel 1999, 256; vrt. myös Johdanto).

olemassa, vaan myös siihen, mitä oman todellisuuskäsityksemme puitteissa pidämme mahdollisena tai uskomme olevan mahdollista tapahtua. Kun tapahtuu jotakin sellaista, mitä on pidetty mahdottomana, joutuvat paitsi todellisuuskäsitys myös fiktion ja ei-fiktion välinen raja koetukselle. Suuremmassa mittakaavassa tämänkaltaisia tapahtumia löytyy ihmiskunnan historiasta lukemattomia aina toisen maailmansodan juutalaisten joukkomurhasta WTC-torneihin kohdistuneeseen terrori-iskuun saakka.

Kuitenkin myös Romandin tapauksen kaltaiset tapahtumat voivat haastaa todellisuuskäsityksemme vaikkakin huomattavasti pienemmässä mittakaavassa. Uskommeko, että on mahdollista esiintyä kahdeksantoista vuoden ajan menestyvänä ja hyvätuloisena lääkärinä kenenkään epäilemättä asiaa ja ilman että valheiden kulissien takaa paljastuisi mitään järkevää selitystä, vai olisiko tapaus yksinkertaisesti helpointa mieltää fiktioksi? *L'Adversaire*n käsittelemät tapahtumat herättävät siis jo itsessään kysymyksen siitä, mitä oman todellisuuskäsityksemme puitteissa miellämme fiktiiviseksi. Kysymys tematisoituu kerronnan tasolla kirjailija-kertojan reflektoidessa paitsi sitä, miten tämänkaltaisia todellisuuden tapahtumia on mahdollista kuvata, myös sitä, millaisia reaktioita tapahtumat ylipäättään voivat herättää. Kerronnan muoto ja rakenne heijastavat samaa problematiikkaa vastustamalla palautumistaan vain ei-fiktiiviseen tai fiktiiviseen kerrontaan. Kuten James Phelan osuvasti toteaa, kertomus on kuitenkin aina myös toimintaa ja tarina kerrotaan aina *jollekulle* jossakin tilanteessa ja jossakin tarkoituksessa (Phelan 1996, 8). Muun muassa Phelanin tarjoamaa retorista lähestymistapaa (ks. Johdanto) mukaillen onkin syytä laajentaa edellä mainittu kysymys koskemaan myös lukijaa ja kysyä, millaisia reaktioita tapahtumien kuvaus herättää sen vastaanottajassa.

Yksi keskeisimpiä *L'Adversaire*n lukukokemuksen herättämiä tunteita on häiritsevyys. Teos jää vaivaamaan lukijaansa ja herättää kysymyksen siitä, mistä tämä häiritsevyys on lähtöisin.¹⁸⁵ Edellä käsitellyt kysymykset niin teoksen kerronnasta, dokumentin ja seipitteen rajan epäselvyydestä kuin kirjailija-kertojan itsereflektiosta tarjoavat mahdollisia ja todennäköisiäkin selityksiä häiritsevyydelle. Teos kyseenalaistaa todellisten tapahtumien representaation monella tasolla ja asettaa täten myös lukijan samojen kysymysten eteen. Lukija joutuu refleктоimaan omaa lukemistaan ja käsitystään teoksen ei-fiktiivisyydestä tai fiktiivisyydestä kohdatessaan toden ja epätoden, faktan ja fiktion sekä todellisten tapahtumien ja kirjallisen tekstin välisten kysymysten ongelmallisuuden niin teoksen aiheen kuin kerronnankin tasolla. *L'Adversaire*n lukukokemuksen häiritsevyys ei kuitenkaan tunnu liittyvän ainoastaan teoksen implisiittisen lukijan ominaisuuksiin,

¹⁸⁵ Viittaan tässä yhteydessä luonnollisesti vain omaan subjektiiviseen lukukokemukseeni. On mahdollista, että muiden lukijoiden kokemus teoksesta on radikaalistikin erilainen. Oma lukukokemukseni tarjoaa kuitenkin yhdenlaisen esimerkin ja auttaa ymmärtämään niitä tapoja, joilla lukukokemus voi toimia fiktion ja ei-fiktion erottajana.

jollaisina edellä mainittuja seikkoja voidaan ainakin ensisijaisesti pitää, vaan myös aktuaalisen lukijan ja tekstin väliseen suhteeseen. Retorinen kertomusteoria kiinnittää huomiota myös lukijan erilaisiin rooleihin suhteessa tekstiin. Phelanin mukaan teksti on kutsu monikerroksiseen lukukokemukseen, jossa ovat mukana niin lukijan ymmärrys, tunteet, arvostelukyky kuin etiikkakin, ja jossa lukijat ovat läsnä aina myös aktuaalisina yksilöinä (ibid., 89–93). Peter J. Rabinowitz puolestaan erottaa toisistaan kolme erilaista yleisöä – aktuaalisen yleisön (*actual audience*), tekijän yleisön (*authorial audience*) ja kerronnan yleisön (*narrative audience*) –, joihin tekstin lukija voi kuulua yhtä aikaa. Rabinowitzin mukaan tekijä osoittaa teoksensa aina tietynlaiselle hypoteettiselle yleisölle tehden oletuksia lukijan uskomuksista, tietomäärästä ynnä muusta, mutta tekijän yleisön lisäksi tekstistä voidaan erottaa myös kerronnan yleisö, jolle tarinan kertoja osoittaa kerrontansa ja joka suhtautuu tekstin maailmaan ikään kuin se olisi totta. (Rabinowitz 1987, 94–95.) Rabinowitz toteaa lähes kaiken länsimaisen kaunokirjallisuuden perustuvan sääntöön siitä, että tekijän yleisö tietää lukevansa taideteosta, kun taas kertojan yleisö uskoo lukemansa olevan totta (ibid., 100).

Rabinowitzin ajatus siitä, että tekstin lukija kuuluu usein yhtä aikaa kaikkiin kolmeen edellä mainituista yleisöistä, auttaa nähdäkseni erittelemään myös *L'Adversaire*n lukukokemuksen häiritsevyyttä. Lehtimäki huomauttaa, että ei-fiktio kohdalla Rabinowitzin esittämä tekijän ja kerronnan yleisöjen välinen ero ei toimi, sillä ei-fiktiivisissä teksteissä myös tekijän yleisö olettaa lukemansa olevan totta. Hän toteaa kuitenkin samalla, että Rabinowitzin mallia erilaisista yleisöistä voidaan hyödyntää myös lukijan ja ei-fiktiivisten tekstien välisten suhteiden tarkastelussa (Lehtimäki 2005, 325.) Lehtimäen mukaan kysymys onkin lopulta siitä, voidaanko ei-fiktiivisten tekstien katsoa kertovan todellisesta maailmasta. Osana kerronnan yleisöä myös ei-fiktiivisen tekstin lukija joutuu mukaan tekstin maailmaan ja haluaa uskoa sen olevan todellinen, mutta osana tekijän yleisöä lukija on väistämättä tietoinen myös siitä, että kerronnan maailma on tekijän luoma konstruktio. (Ibid.) *L'Adversaire*n kohdalla kyseinen ei-fiktiivisen tekstin lukijaa vaivaava ristiriita tuntuu nousevan poikkeuksellisen voimakkaasti esiin, sillä teoksen kerronta ei niinkään liiku fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kerronnan rajalla, vaan pikemminkin hypähtelee puolelta toiselle. Lukijan on vaikea asettua tekijän ja kerronnan yleisöjen tarjoamiin rooleihin teoksen kerronnan vaihdellessa elämäkerrallisen ja omaelämäkerrallisen kerronnan, ulkopuolisen kertojan ja minäkertojan sekä fiktiivisiltä vaikuttavien kuvausten, hypoteesien ja faktuaalisen materiaalin välillä.

Tekijän ja kerronnan yleisöjen lukijalle tarjoamien roolien lisäksi on kuitenkin otettava huomioon myös aktuaalinen yleisö tai toisin sanoen todellinen lukija. Vaikka sekä Phelan että Rabinowitz ottavat huomioon aktuaalisen lukijan tekstiin mukanaan tuoman sosiaalis-kulttuurisen

kontekstin, tuntuu se kuitenkin pääasiassa fiktiivisiin teksteihin keskittyvissä tutkimuksissa jäävän taka-alalle. Ei-fiktion erityisyyteen keskittyvälle Lehmanille on sen sijaan keskeistä, että tekijä ja lukija voivat olla itse henkilöitä tekemässään tai lukemassaan tekstissä (*implicated writer/reader*) (Lehman 1997, 24; vrt. myös luku 2). Lehman nostaa lukijan roolin ja erityisesti lukijan kokemuksen osallistumisesta tekstin maailmaan, keskeiseksi tekijäksi niin ei-fiktion tunnistamisessa kuin sen synnyttämissä vaikutuksissakin. Mikäli lukija uskoo totuusväittämän tekävän tekstin koskettavan aktuaalisia ihmisiä ja tapahtumia, kokee hän aktuaalisuuden vaikutuksen, vaikka hänellä ei olisi kuvatuista tapahtumista ulkopuolista tietoa. (Ibid., 118.) Vaikka *L'Adversaire* selvästi myös kyseenalaistaa oman ei-fiktiivisyytensä, tekee teos nähdäkseni samaan aikaan myös tietynlaisen totuusväittämän. Kirjailija-kertoja erottaa kirjoittamansa teoksen selkeästi tapauksen ”innoittamana” kirjoitetusta fiktiivisestä tarinasta ja esittää kirjoittamisen vaikeuden johtuvan juuri siitä, että kyseessä ovat todelliset ihmiset ja tapahtumat. Samalla teos myös nimeää todellisia henkilöitä ja tarjoaa mittavan määrän faktatietoa tapauksesta yleisölle, joka saattaa tuntea (ja ranskalaisen yleisön kohdalla mitä luultavimmin tuntee) tapauksen tai jolla on täydet mahdollisuudet tarkistaa faktojen paikkansapitävyys.

Ajatuksen aktuaalisesta lukijasta henkilönä teoksen maailmassa ja tämän kokemuksen seurauksista on mahdollista nähdä toimivan *L'Adversaire*n lukukokemuksessa ja selittävän omalta osaltaan teoksen häiritsevyyttä. Lehmanin aiempaa toteamusta karkeasti mukaillen merkittävää on siis se, että teoksessa kuvatut kuolleet ruumiit ovat todellisten ihmisten eivätkä henkilöhahmojen (ibid., 14; vrt. myös luvut 1 ja 2). Vaikka aktuaalisten ihmisten ja henkilöhahmojen ruumiit eivät tekstuaalisella tasolla eroa toisistaan, asettaa totuusväittämän uskomisen lukijan vuorovaikutukseen todellisuuden kanssa, jolloin lukija voi tuntea myös itse sisältyvänsä teoksen todellisuuteen. Ajatus omasta itsestä mahdollisena henkilönä *L'Adversaire*n maailmassa tarjoaa yhden lisäselityksen lukukokemuksen häiritsevyydelle. Mikäli lukija kokee itsensä osaksi teoksen maailmaa, joutuu hän samalla myöntämään, että teoksen kuvaamat tapahtumat ovat todella tapahtuneet. Tapauksen myöntäminen todeksi saattaa kuitenkin tuntua kiusalliselta, sillä se tuntuu puolestaan vaativan sen mahdollisuuden myöntämistä, että jotakin samankaltaista voi tapahtua lukijan omassa todellisuudessa. Häiritsevyys syntyy lukijan toisaalta kokiessa itsensä osaksi teoksen maailmaa ja toisaalta halutessa torjua tapahtumat omasta todellisuudestaan. Vaikka Frus esittääkin täysin päinvastoin kuin Lehman, että fiktion ja ei-fiktion lukukokemukset ovat samankaltaisia (ks. Johdanto), huomauttaa hän kuitenkin osuvasti, että rikoksista tai katastrofeista kertovien ei-fiktiivisten tekstien refleksiivinen lukeminen on poikkeuksellisen vaikeaa. Frusin mukaan esimerkiksi juuri populaarin *true crime novel* -lajityypin suosio perustuu juuri siihen, että lukija kaipaa lajityypin tarjoamaa suojaa. Haluamme tarkastella (tai tirkistellä) toisten ihmisten pahuutta,

mutta emme myöntää, että voisimme itse olla kykeneviä samankaltaisiin tekoihin. (Frus 1994, 195.) *L'Adversaire* lukukokemus on häiritsevä myös siksi, että teos ei tarjoa kyseisenlaista suojaa, vaan pikemminkin vaatii lukijaa osallistumaan niin mahdollisen ja mahdottoman, toden ja valheen kuin fiktion ja ei-fiktion välisten rajojen määrittelyyn.

Lehmanin ajatus aktuaalisesta tekijästä ja erityisesti aktuaalisesta lukijasta ei-fiktiivisen teoksen maailmassa ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton. Lehman toteaa, että selkeimmin ei-fiktiivisen tekstin maailmaan sisältyvä lukija (*the most implicated reader*) on teoksen kuvaama henkilö itse (Lehman 1997, 116) – *L'Adversaire* tapauksessa siis Romand tai sitten kirjailija Carrère itse. Lehman myös ehdollistaa lukijoiden mahdollisuuden 'implikoitua' tekstin maailmaan todetessaan, että lukija, jolla ei ole tietoa teoksen kuvaamista tapahtumista, voi kokea itsensä osaksi tekstin maailmaa, mutta ei samalla tavalla kuin lukija, joka tunnistaa henkilöihahmot tai jolla on omia muistoja kuvatuista tapahtumista (ibid., 118; vrt. myös luku 2). Vaikka edellä mainittu pitää käytännössä varmasti usein paikkansa, tuottaa se kuitenkin ongelmia ajatukselle lukukokemuksesta fiktiota ja ei-fiktiota erottavana tekijänä. Lukukokemuksen asteittaisuus, joka muuttuu sen mukaan, miten lähellä lukija on tai millaista tietoa hänellä on kuvatuista tapahtumista, tuntuu väistämättä johtavan jonkinlaiseen lukijahierarkiaan.¹⁸⁶ Lehman toteaa, että *implicated reader* ei tarkoita olettamusta jostakin ideaalilukijasta (ibid., 120–121), mutta painoarvo, jonka hän antaa lukijalle ei-fiktion tunnistamiseen ja sen synnyttämiin vaikutuksiin liittyvissä kysymyksissä, kertoo kuitenkin osittain toista. Ajatus lukijasta henkilönä ei-fiktiivisen tekstin maailmassa on monella tapaa havainnollinen, mutta nähdäkseni fiktion ja ei-fiktion välisen rajanvedon kannalta keskeisempää on huomata lukijan tietomäärän merkitys kaikenlaisten tekstien kohdalla. Lukijan tietomäärä ei ole merkittävä tekstin esittämistä totuus- tai fiktiivisyysväittämästä *huolimatta*, vaan juuri niiden *vuoksi*. Lukijan tekstin ulkopuolinen tieto kuvatuista tapahtumista vaikuttaa sekä tekstiin kohdistuviin odotuksiin että siihen, miten helposti lukija hyväksyy tekstin väitteen omasta fiktiivisyydestään tai ei-fiktiivisyydestään.¹⁸⁷

Lehmanin käsitteisiin sisältyvää lukijahierarkian tuntua korostaa myös termi ”huolellinen lukija” (*careful reader*), jolla hän mitä ilmeisimmin viittaa lukijaan, joka lukee ei-fiktiota sen aktuaalisen tekijän ja lukijan roolien kautta yhtä huolellisesti kuin hän itse. Jos fiktion ja ei-fiktion erottamisen keskeiseksi tekijäksi nostetaan lukijan kokemuksen ns. syvyys, muuttuu ei-fiktion

¹⁸⁶ Ongelmallista on myös Lehmanin tapa puhua lukijan tietomäärään yhteydessä siitä, välittääkö lukija tapahtuman kuvaamiseen liittyvistä kysymyksistä (Lehman 1997, 118), sillä tieto ei aina edellytä välittämistä. Esimerkiksi Kennedyn murhan kaltaisia ajallisesti jo jokseenkin etäisiä mutta yhä tunnettuja tapahtumia kuvaavalle tekstile on helppoa kuvitella lukija, joka tuntee tapahtumat ja henkilöt hyvin, mutta jolle niiden säilyminen erilaisissa kuvauksissa tai kysymys kuvausten todenmukaisuudesta on merkityksetöntä (vrt. luku 2). Lehmanin näkemysten kritiikistä ja erityisesti välittämisen ajatukseen liittyvistä eettisistä konnotaatioista ja ongelmista ks. Heyne 2001.

¹⁸⁷ *Libra* toimii hyvänä esimerkkinä siitä, miten lukijoiden tietomäärä tapahtumista ja niiden suuri kulttuurinen merkitys tuntuvat toistuvasti nousevan teoksen väitettyä fiktiivisyyttä merkittävimiksi.

määrittely hyvin epämääräiseksi. Lehmanin näkemät aste-erot lukijoiden kokemuksessa eivät myöskään selitä sitä, miksi *L'Adversaire*n lukukokemus on niin hätkähdyttävä, vaikka lukijalla ei olisi minkäänlaista tietoa tai kokemusta tapahtumista. Ei myöskään voida olettaa, että lukijoiden lukukokemukset olisivat samanlaisia vain siksi, että heidän tietomääränsä tai kokemuksensa tapahtumista ovat yhtäläisiä. Lehman huomauttaakin, että mikäli lukija ei tiedä, usko tai välitä ei-fiktiivisen tekstin kuvaamien tapahtumien vaikuttaneen aktuaalisiin ihmisiin, tulee teksti luetuksi pääasiassa fiktiona (ibid., 118). Lehmanin lukijaan liittämien attribuuttien ongelmallisuutta lieventää kuitenkin se, että hän toteaa lukijoiden kykenevän käsittelemään lajityypiltään epäselviä tekstejä. Hän jatkaa olevansa kiinnostuneempi tarkastelemaan tekijän, tekstin, lukijan ja henkilöhahmojen välisiä suhteita ei-fiktiivisissä teksteissä kuin määrittelemään niiden lajityypillistä asemaa (ibid., 23). Kenties yksi keskeisimmistä *L'Adversaire*n lukukokemuksen häiritsevyyden syistä onkin juuri se, ettei lukukokemusta täysin pystytä erittelemään. Teos vetää lukijan mukaan miettimään toden ja epätoden, aktuaalisen ja kuvitellun, fiktion ja ei-fiktion kysymyksiä eikä kysymyksiin ole tarjolla lopullisia vastauksia.

Kysymys lukukokemuksen erittelemisen mahdottomuudesta ja lopullisten vastausten puutteesta on mielenkiintoinen myös siksi, että niiden voitaisiin ei-fiktiivisten tai fiktion ja ei-fiktion rajalla liikkuvien tekstien kohdalla väittää johtuvan juuri mahdollisten vastausten loputtomuudesta. Vaikka perimmäisenä kysymyksenä pidettäisiinkin sitä, kertovatko ei-fiktiiviset tekstit lopulta todellisesta maailmasta, asettuvat itsensä ei-fiktiivisiksi ilmaisevat tai tositapahtumiin perustuvat tekstit kaikesta huolimatta erilaiseen suhteeseen todellisuuden kanssa kuin selkeästi fiktiiviset tekstit. Tämä puolestaan johtaa siihen, että lukijalle ovat kunkin tekstin sisältämien vastausten lisäksi tarjolla myös kaikkien muiden samoja tapahtumia tai aiheita käsittelevien tekstien tarjoamat vastaukset, ja kuten Kennedyn murhan kaltaiset tapaukset osoittavat, nuo vastaukset saattavat olla loputtomia. Myös Romandin elämän tapahtumien kuvauksessa ovat mielenkiintoisia ne representaatioiden kerrostumat, joita tapauksen ympärille on kiertynyt. Romandin tapauksen poikkeuksellisuus ja epätodellisuuden tuntu vaikuttivat jo tapauksen ensimmäisiin uutisointeihin. Vaikka Romand pian tunnustikin murhat, pysyivät hänen persoonansa ja elämänsä viimeiset kahdeksantoista vuotta hämärän peitossa. Tämä antoi medialle vapauden mahdollisten tarinoiden kehittelyyn ja Romandin persoonallisuuden luomiseen. Vaikka jonkinasteinen tapahtumien kerronnallistaminen on tyypillistä kaikelle uutisoinnille, oli Romandin tapauksen aukkojen täyttäminen ja vaihtoehtoisten juonenkulkujen keksiminen kenties juuri tapahtumien luonteen vuoksi varsin mittavaa.

*L'Adversaire*n kannalta on mielenkiintoista, että myös Carrère osallistui näiden tarinoiden tuottamiseen omissa lehtijutuissaan ennen teoksen kirjoittamista. Tietyissä mielessä *L'Adversaire*a voidaankin pitää myös kuvauksena siitä, miten käsitykset Romandista ja tapahtumista muotoutuivat

median käsittelyssä. Paitsi että teos rakentuu oman kirjoitusprosessinsa ympärille, viittaa kirjailijakertoja myös useasti tapausta koskeviin uutisointeihin (sekä omiinsa että muiden), eri lähteissä julkaistuihin valokuviiin, eri ihmisten tapauksesta antamiin lausuntoihin ja niin edelleen. Myös tässä kohden *L'Adversaire*n ja *The Executioner's Songin* välillä voidaan nähdä tiettyjä yhtäläisyyksiä. Frus toteaa, että median tullessa osaksi tarinaa *The Executioner's Songin* teoksen tuotantoprosessia kuvaavassa jälkimmäisessä osassa, ei tuotetta eli tekstiä itseään enää voida erottaa sen tuotantoprosessista (Frus 1994, 182). Samaa voitaisiin sanoa *L'Adversairesta*. Lehtimäki puolestaan toteaa, että tämänkaltainen metajournalismi muodostaa *The Executioner's Songissa* antiteesin sensaatiohakuisille uutisoinneille tai ns. roskalehdistölle (Lehtimäki 2005, 308). Arvioimatta enempiä *L'Adversaire*n metajournalistisia ansioita on kuitenkin helppo havaita teoksen ainakin pyrkivän edellä mainitun kaltaiseksi vastineeksi Romandin tapausta koskeneille uutisoinneille.

Ei-fiktiivisiin tai fiktion ja ei-fiktion rajalla liikkuviin teksteihin liittyvää mahdollisten vastausten loputtomuutta voidaan nähdäkseni havainnollistaa ajatuksella laajentuneesta paratekstistä. Genette kuvaa paratekstin liukuvaa käsitettä tekstin sisä- ja ulkopuolen väliseksi kynnykseksi, joka ohjaa tai muuten vaikuttaa tekstin luentaan (Genette 1987/1997, 1–2). Parateksteinä Genette pitää pääasiassa erilaisia tekstuaalisessa muodossa olevia seikkoja aina teoksen otsikosta, alkusanoista ynnä muusta kirjailijan antamiin haastatteluihin tai vaikkapa teoksen uusiin painoksiin tehtyihin lisäyksiin, mutta toteaa myös, että paratekstuaalista arvoa voi olla myös kuvituksella, teoksen materiaalisella olemuksella tai esimerkiksi kirjailijan ikään tai sukupuoleen liittyvillä faktuaalisilla seikoilla (ibid., 7). Ei-fiktiivisten tai tositapahtumiin perustuvien tekstien kohdalla paratekstien kenttä on kuitenkin mielestäni huomattavasti laajempi ja sen voidaan tietyissä mielessä väittää pitävän sisällään kaikki samoja tapahtumia tai aihetta käsittelevät tekstit. Se, mitkä paratekstit pääsevät ohjaamaan kutakin luentaa, on luonnollisesti täysin riippuvainen lukijasta, hänen tietomäärästään ja lukuhetken kontekstista, mutta kyseinen paratekstien kenttä on kuitenkin aina potentiaalisesti olemassa ja sen tarjoama mahdollisten vastausten määrä vaikuttaa ainakin useimmissa tapauksissa loputtomalta. Vaikka *L'Adversaire*n kaltainen teos voi pyrkiä (ja tietyissä mielessä myös onnistua) kuvamaan todellisuutta tekstien kerrostumien takana, tuo se kuitenkin samalla oman lisänsä tapauksen ympärille kertyneisiin tarinoihin.¹⁸⁸ Representaatioiden kerrostumat puolestaan tuntuvat vähitellen siirtävän todellisia tapahtumia yhä kauemmaksi ja luovan niiden ympärille myös tietynlaisen fiktiivisyyden tunnun (vrt. luku 2). Huolimatta usein ilmaistusta pyrkimyksestä päästä lähemmäs

¹⁸⁸ Yhden lisäyksen kyseisiin tarinoihin tuo ranskalainen elokuva *L'Adversaire* (2002), jonka mainitaan ainakin dvd-version kannessa perustuvan – huvittavaa kyllä – tositapahtumiin ja Emmanuel Carrèren romaaniin. Elokuva itsessään on kaikessa vaikuttavuudessaankin varsin hankala sekoitus tositapahtumia ja fiktiota. Ohjaaja Nicole Garcia on todennut halunneensa tehdä nimenomaan fiktiivisen elokuvan eikä tositarinan kuvitusta (Aamulehti 19.12.2002). Elokuva toistaa kuitenkin Carrèren kuvaamia tapahtumia uskollisella tarkkuudella ja päähenkilön nimen muuttaminen Jean-Claude Romandista Jean-Marc Faureksi vaikuttaa hämmentävän keinotekoiselta ratkaisulta.

totuutta tai todellisia tapahtumia, tuntuvat tositapahtumista kertovat tekstit olevan samalla paradoksaalisesti tuomittuja liukumaan niistä yhä kauemmaksi.

Rikos tai rukous

Rikosaiheisesta kaunokirjallisuudesta puhutaan harvoin mainitsematta Dostojevskin teosta *Rikos ja rangaistus* (vrt. Johdanto) ja kyseinen rikoksen psykologisten ja sosiaalisten syiden ja seurausten syväanalyysi lienee ansainnut asemansa fiktiivisen rikoskirjallisuuden mestariteoksena. Teoksen selitysvaivoima ei kuitenkaan näytä rajoittuvan vain fiktiivisiin rikoksiin, sillä Dostojevskiin viitataan toistuvasti myös puhuttaessa rikosaiheisesta kaunokirjallisesta ei-fiktiosta. Esimerkiksi Lehtimäki toteaa *The Executioner's Songia* käsitellessään Gilmoren motiivien jäävän samankaltaiseksi pysyväksi aukoksi kuin Raskolnikovin, vaikka Gilmoren rikoksen takana näyttäisikin olevan enneminkin tietynlainen eksistentiaalinen tyhjiys kuin Raskolnikovin kaltainen henkilökohtainen filosofia (Lehtimäki 2005, 302 ja 304), kun taas Frus väittää Capoten pyrkineen selittämään ja merkityksellistämään järjetöntä rikosta muun muassa tekemällä Perry Smithistä ja Dick Hickockista yhtä kaunopuheisia kuin Dostojevski (Frus 1994, 184). Dostojevski on löytänyt tiensä jopa *L'Adversairen* suomennoksen kanteen, johon on painettu erään kriitikon lähes hurmioituneilta kuulostavat sanat: ”On kuin lukisi modernia Dostojevskia.”

Todellisia rikoksia käsittelevien tekstien ja sitä kautta välillisesti myös todellisten rikosten syiden ja seurausten lähestyminen suuren fiktiivisen klassikon kautta tukee mielenkiintoisella tavalla Frusin ajatusta siitä, että olemme oppineet reaktiomme aktuaalisiin tapahtumiin lukemistamme kertomuksista emmekä toisinpäin (ibid., 11 ja 159–161; vrt. myös Johdanto ja luku 2). Nähdäkseni vielä mielenkiintoisempaa on kuitenkin kysymys siitä, miksi *Rikoksen ja rangaistuksen* kaltainen teos vaikuttaa selitysvoimaiselta tosielämän rikoksista kertovien tekstien kohdalla. Mahdollisia vastauksia kysymykseen on varmasti monia aina Dostojevskin realistisesta tyylistä teoksen henkilöhahmojen psykologiseen syvyyteen, mutta mielestäni yhdeksi keskeisimmistä nousee kuitenkin ajatus teoksesta todellisuutta selittävänä merkityksellisenä kokonaisuutena. Capoten *In Cold Bloodin* tunnetuksi tulleessa kohdassa etsivä Alvin Dewey toteaa pettyneenä, etteivät murhaajien tunnustukset vastanneet hänen ajatustaan merkityksellisestä kokonaisuudesta – ”[they] failed to satisfy his sense of meaningful design” (*In Cold Blood*, 245). Sekä Frus että Lehtimäki toteavat Capoten teoksen olevan itsessään tuo merkityksellinen kokonaisuus, jota todelliset tapahtumat eivät pysty muodostamaan (ks. Frus 1994, 184; Lehtimäki 2005, 67). Taipumus nähdä jotakin dostojevskimaista todellisissa rikoksissa – siis toisin sanoen

selittää todellisia tapahtumia fiktion avulla – perustuu nähdäkseni pitkälti juuri edellä mainitun kaltaiseen merkityksellisen kokonaisuuden tarpeeseen. Raskolnikovin motiivit saattavat jäädä yhtä epäselviksi kuin Romandin tai Gilmoren, mutta hän on kaikesta huolimatta osa merkityksellistä kokonaisuutta, jollaiseen todellisia rikollisia on huomattavasti hankalampi sijoittaa.

*L'Adversaire*n kirjailija-kertoja toteaa viimeisinä sanoinaan ajatelleensa, että teoksen kirjoittaminen voisi olla vain joko rikos tai rukous. Toteamuksen koskettavuudesta huolimatta väittäisin, että kyse ei ole ensisijaisesti kummastakaan. Ajatus teoksen kirjoittamisesta rikoksena nostaa luonnollisesti esiin kysymykset ei-fiktion kirjoittamisen etiikasta ja tekijän mahdollisesti tuntemasta vastuusta, mutta *L'Adversaire* ei ole sen enempää rikos kuin lukemattomat muutkaan todellisista rikoksista tuotetut tekstit. Voidaan myös väittää, että kirjailija-kertojan eksplisiittinen pyrkimys kantaa ottamansa vastuu lieventää mielikuvaa teoksesta edes moraalisena rikoksena. Ajatus teoksesta rukouksena puolestaan herättää kysymyksen siitä, kenen tai minkä puolesta rukoillaan. Romandin puolesta teosta on vaikea nähdä rukouksena ja hänen tappamansa ihmisetkin jäävät nopeasti elävien varjoon. Ainoa selityskelpoinen mahdollisuus näyttäisikin olevan ajatus teoksesta rukouksena kirjailija-kertojan itsensä ja kenties sitä kautta laajemmin hänen oman todellisuuskäsityksensä puolesta. Rukouksena siitä, että kuvatun kaltaisille tapahtumille olisi lopulta olemassa jokin syy, selitys tai merkitys. Hayden White toteaa historian kerronnallistamisen olevan yritys saattaa historiallisen kokemuksen kaaos järjestyneeseen muotoon. Yhtenä esimerkkinä edellisestä White käyttää kerronnan sulkeumaa (*narrative closure*) – lopetusta, joka antaa kerrotuille tapahtumille merkityksen erityisesti moraalisesta näkökulmasta. (White 1981, 20.) Nähdäkseni *L'Adversaire* ei niinkään ole rikos tai rukous vaan pikemminkin Whiten kuvauksen kaltainen pyrkimys saattaa todelliset tapahtumat mielekkääseen muotoon. Edes teoksen eksplisiittinen itsereflektiivisyys ei peitä kirjailija-kertojan selkeää tarvetta muodostaa tapahtumista merkityksellinen kokonaisuus ei niinkään Romandia tai teoksen lukijaa vaan juuri itseään varten.

Lopuksi

Tutkielmani kohdetekstit valikoituivat alun perin kahdesta eri syystä: siksi, että ne sijoittuvat kukin omalla tavallaan fiktion ja ei-fiktion rajan läheisyyteen, ja siksi, että kaikki kolme teosta perustuvat todellisiin rikoksiin. Tarkoitukseni oli paitsi tarkastella fiktion ja ei-fiktion välistä rajankäyntiä teosten esiin nostamien erilaisten kysymysten kautta, myös kysyä, mitä merkitystä tosielämän rikosaiheella kenties on teosten fiktiivisyydelle tai ei-fiktiivisyydelle. Edellä mainittuja näkökulmia sävytti lisäksi kysymys siitä, mikä tositariinoissa ja erityisesti tosielämän rikoksista kertovissa tarinoissa meitä kiinnostaa. Kuten Margaret Atwood tutkielman alussa siteeratussa runossa kysyy: *Why do you need it?* Nähdäkseni niin Atwoodin *Alias Gracen*, Don DeLillon *Libran* kuin Emmanuel Carrèren *L'Adversairen* analyysit havainnollistavat käsitystä siitä, että fiktion ja ei-fiktion välisen rajan tarkastelussa huomiota tulisi kiinnittää teoreettisten kysymysten lisäksi siihen, miten yksittäiset tekstit muotoilevat, rakentavat ja ratkaisevat fiktion ja ei-fiktion välisiä ongelmia. On toki huomattava, että monet tutkijat – kuten esimerkiksi Dorrit Cohn ja Daniel W. Lehman – paneutuvat tarkasti myös yksittäisiin teksteihin. Väittäisin kuitenkin, että tämänkaltaisissa tutkimuksissa tarve osoittaa ja samalla varmistaa Cohnin tapauksessa fiktion ja Lehmanin tapauksessa ei-fiktion erityisyys tekee tutkijat ainakin osittain sokeaksi sille, miten erilaisiin ja monimuotoisiin suhteisiin tekstit voivat asettua suhteessa fiktion ja ei-fiktion. Tarve erottaa fiktion ja ei-fiktion toisistaan on ymmärrettävä ja historiallisen relativismin kyseisille kategorioille esittämien haasteiden valossa myös oikeutettu, mutta fiktion ja ei-fiktion sekoittumista – joskus erottamattomallakin tavalla – pelätään nähdäkseni aivan turhaan. Fiktion ja ei-fiktion rajan ylittäviin tai sitä kyseenalaistaviin ja hämärtäviin teksteihin tulisi pikemminkin tarttua esimerkkeinä siitä, että tuo raja ei ole pysyvä, vaan se on vedettävä erilaisista näkökulmista yhä uudelleen.

Tosielämän rikos/murha -aiheen kytkeytyminen fiktion ja ei-fiktion väliseen rajaan korostui kohdetekstien tarkastelussa erityisesti romaanin muotoon liittyvien kysymysten kohdalla. Lennard J. Davisin mukaan fiktion ja ei-fiktion välinen rajankäynti, rikosaihe ja romaanin muoto kietoutuivat romaanin lajityypin varhaisvaiheissa keskeisellä tavalla toisiinsa (ks. Davis 1983/1996 passim), mutta voitaisiin väittää, että tämä pitää monessa mielessä edelleen paikkansa. Romaani on yhä paitsi muoto, joka ilmentää fiktion ja ei-fiktion välisen rajan määrittelyä, myös muoto, johon useimmat paitsi fiktiiviset myös ei-fiktiivisyyteen pyrkivät todellisten rikosten representaatiot päätyvät. *Alias Gracen*, *Libran* ja *L'Adversairen* kaltaisissa teoksissa nämä kaksi kysymystä yhdistyvät moninaisilla ja kiinnostavilla tavoilla. Samalla teokset osoittavat, että tosielämän rikosaihe ei liity vain populaareihin lajityyppeihin, vaan voi toimia yhtä lailla myös kyseisten

teosten esiin nostamien niin todellisuuden ja tekstin välisiä suhteita, fiktion ja ei-fiktion rajankäyntiä kuin romaanin muotoa koskevien kysymysten korostajana. Erityisesti tosielämän rikosaihe alleviivaa kertomuksen etiikkaa ja siihen liittyviä kysymyksiä, mutta on huomattava, että tämä ei tarkoita yksinomaan kysymystä siitä, miten tapahtumien todellisuudelle tai eettisyyttä painottavien tutkijoiden korostamille todellisille kuolleille voidaan kertomuksissa tehdä oikeutta. Tosielämän rikosaihe korostaa myös kerronnan tapaa, keinoja ja ennen kaikkea muotoa koskevia eettisiä kysymyksiä. Todellisista rikoksista kertovat niin fiktiiviset kuin ei-fiktiivisetkin romaanit vaikuttavat usein käyvän keskustelua paitsi siitä, miten todellisia tapahtumia voidaan tai pitäisi kuvata, myös siitä, mitä merkitystä kerronnan muodolla tai lajityypillä on todellisuuden ja tekstin väliselle suhteelle. Kyseessä on siis viime kädessä aina myös romaanin muodon etiikka.

Kysymykseen siitä, mikä meitä niin tekijöinä kuin lukijoinakin tosielämän rikoksissa kiinnostaa, on sen sijaan paljon hankalampi vastata. Ilmeisin mutta samalla myös yksipuolisin selitys kiinnostukselle on silkka sensaationälkä tai halumme tirkistellä toisten ihmisten pahuutta erottaen sen kuitenkin tiukasti itsestämme (vrt. Frus 1994, 195). Tästä kertonee myös se, että tosielämän rikosten representaatioissa pääosassa ovat lähes aina rikolliset eivätkä uhrit tai edes rikoksen varsinaiset tapahtumat. Kuten Grace toteaa Atwoodin romaanissa: “it is more important to be a murderess than the one murdered” (*Alias Grace*, 343–344). Vaikka kyseisessä selityksessä on varmasti totuuden siemen, ei se kuitenkaan *Alias Gracen*, *Libran* ja *L’Adversairen* kaltaisten teosten kohdalla tunnu riittävän. Nämä teokset eivät anna lukijalle samanlaista lajityypin tarjoamaa suojaa kuin populaarimmat teokset, joiden avulla lukija voi tyydyttää tirkistelyn halunsa myöntämättä sitä, että ne voisivat tavalla tai toisella koskettaa häntä itseään (vrt. *ibid.*). Sen sijaan ne tuntuvat vaativan lukijaa osallistumaan niin todellisten tapahtumien ja niiden kuvausten kuin kyseisten tapahtumien ja kuvausten aiheuttamien seurausten arviointiin. Lukija ei pääse pakenemaan sen enempää kysymyksiä todellisuuden ja tekstin tai fiktion ja ei-fiktion välisistä suhteista kuin epämukavia kysymyksiä siitä, miksi tosielämän rikoksista kirjoitetaan, miksi niistä luetaan ja ennen kaikkea, millä tavoin sekä tapahtumat että niiden kuvaukset kytkeytyvät lukijan omaan todellisuuteen. Tämä on nähdäkseni keskeinen syy myös siihen, miksi juuri poeettis-pragmaattinen näkökulma on hedelmällinen kohdetekstieni kaltaisten teosten kohdalla, sillä kyseisiä teoksia luonnehtii ratkaisevalla tavalla tekstien ja niiden tekemisen sekä lukemisen kontekstien kietoutuminen yhteen.

Vaikka *Alias Grace*, *Libra* ja *L’Adversaire* eivät anna lukijalle mahdollisuutta tarkastella toisten ihmisten tai heidän maailmansa pahuutta ja pysyä niistä irrallaan, on kuitenkin huomattava, että myös näihin teoksiin sisältyy kysymys käsitteiden tai kokonaisuuksien määrittymisestä vastakkainasettelujen kautta. Oli kyseessä sitten pahuus, hyvyys, tosi, epätosi, fakta, sepite, fiktio tai ei-fiktio saavat käsitteet merkityksensä aina suhteessa toiseen vastakkaiseen tai vastakkaisiin

kokonaisuuksiin. Myös tietynlainen harmaa alue, jossa vastakkaiset kokonaisuudet voivat sekoittua toisiinsa, edellyttää juuri samaisten kokonaisuuksien olemassaoloa, sillä muuten puhe rajojen ylittämisestä tai niiden hämärtymisestä olisi merkityksetöntä. On kuitenkin ymmärrettävää, että kyseiselle harmaalle alueelle sijoittuvat 'hybridit' – jollaisia *Alias Grace*, *Libra* ja *L'Adversaire* pitkälti ovat – herättävät usein levottomuutta. Erilaisten kokonaisuuksien sekoittumisen uhatessa vastakkainasetteluja, joiden avulla hahmotamme maailmaa, on helppo olla huomaamatta kyseisen sekoittumisen samalla vahvistavan vastakkaisten kokonaisuuksien olemassaolon. Tämä pitää paikkansa myös identiteettiin ja sen määrittelyyn liittyvissä kysymyksissä, jotka nousivat jopa yllättävän keskeisiksi jokaisen kohdetekstini kohdalla. Sekä *Alias Gracen*, *Libran* että *L'Adversairen* voidaan nähdäkseni väittää olevan viime kädessä tarinoita identiteetistä: sen rakentumisesta, hajoamisesta, eheydestä, epäyhtenäisyydestä, hauraudesta ja ennen kaikkea tärkeydestä. Samalla ne paljastavat myös yhden postmodernismin suurimmista paradokseista. Aikakausi, joka on pyrkinyt purkamaan identiteetin käsitettä, on samanaikaisesti tehnyt sen määrittelystä merkittävämpää kuin koskaan. Se, miten identiteetit ja eritoten historialliset identiteetit rakentuvat erilaisten niin fiktiivisten kuin ei-fiktiivistenkin tekstien vuorovaikutuksessa, on kuitenkin jo toisen tutkimuksen aihe.

Alias Gracesta, *Librasta* ja *L'Adversairesta* välittyy kuitenkin kuva identiteetistä ennen kaikkea hauraana sekoituksena fiktiota ja ei-fiktiota, ja tässä mielessä myös identiteetin rakentumisen voidaan nähdä heijastavan teoksien esiin nostamaa kysymystä fiktion ja ei-fiktion välisestä rajankäynnistä. Teosten pyrkiessä järjestämään käsittämätöntä todellisuutta pyrkivät teosten henkilöahmot järjestämään omaa identiteettiään jollakin tavoin ymmärrettävään muotoon. Kuten jokainen teoksista omalla tavallaan osoittaa, eivät todellisuus ja identiteetti kuitenkaan muodostu yksinomaan kerronnasta eikä kerronta yksiselitteisesti heijasta todellisuuden ja identiteetin rakenteita. Tässä mielessä kyseisistä teoksista esiin nouseva kuva identiteetistä rinnastuu myös tositarinan paradoksaaliseen luonteeseen. Kerromme itsellemme ja toisille tarinoita todellisuudesta ja identiteetistä pyrkiessämme ymmärtämään niitä, mutta samaan aikaan joudumme huomaamaan, että todellisuutta ja identiteettiä ei aina voida pakottaa ehyen tai edes hajanaisen tarinan muotoon. Atwood varoittaa meitä runossaan pyytämästä tositarinoita, mutta kirjoittaa myös itse tästä paradokseista – todellisuudesta ja identiteetistä, jotka muodostuvat jossakin kerrotun ja eletyn, fiktion ja ei-fiktion välimaastossa.

Kirjallisuusluettelo

Kohdetekstit

ATWOOD, MARGARET 1996/2002: *Alias Grace*. Virago. London.

DeLILLO, DON 1988/1991: *Libra*. Penguin Books. New York.

DeLILLO, DON 1988/1989: *Vaaka*. Käänt. Helene Bützow. Tammi. Helsinki.

CARRÈRE, EMMANUEL 2000: *L'Adversaire*. P.O.L. éditeur.

CARRÈRE, EMMANUEL 2000: *Valhe*. Käänt. Marja Haapio. Oy Like Kustannus. Helsinki.

Tutkimus ja muut lähteet

ANDERSON, CHRIS 1987: *Style as Argument. Contemporary American Nonfiction*. Southern Illinois University Press. Carbondale.

ATWOOD, MARGARET 1981: *True Stories*. Simon and Schuster. New York.

ATWOOD, MARGARET 2002: *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Anchor Books. New York.

BARTHES, ROLAND 1967/1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Vastapaino. Tampere.

BERTENS, HANS 1987: Postmodern Characterization and the Intrusion of Language. Teoksessa *Exploring Postmodernism*. Toim. Matei Calinescu & Douwe Fokkema. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam & Philadelphia, 139-159.

BOOTH, WAYNE C. 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press. Berkeley.

BRAX, KLAUS 2003: *The Poetics of Mystery. Genre, Representation, and Narrative Ethics in John Fowles's Historical Fiction*. Helsinki University Printing House. Helsinki.

BRINK, ANDRÉ 1998: *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. Macmillan. Basingstoke & London.

BROOKS, PETER 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Clarendon. Oxford.

CAPOTE, TRUMAN 1965/1993: *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. Vintage International. New York.

- CARUTH, CATHY 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore & London.
- COHN, DORRIT 1999/2006: *Fiktion mieli*. Käänt. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus. Helsinki.
- CORKIN, STANLEY & PHYLLIS FRUS 2006: History and Textuality. Film and the Modernist Event. Teoksessa *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Toim. Kuisma Korhonen. Rodopi. Amsterdam & New York, 45–53.
- COWART, DAVID 2002: *Don DeLillo. The Physics of Language*. The University of Georgia Press. Athens & London.
- CULLER, JONATHAN 1981: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Routledge. London.
- CURRIE, MARK 1998: *Postmodern Narrative Theory*. Macmillan. Basingstoke & London.
- DAVIS, LENNARD J. 1983/1996: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- DE COSTE, DAMON MARCEL 1999: Modernism's Shell-Shocked History. Amnesia, Repetition, and the War in Graham Greene's *The Ministry of Fear*. *Twentieth Century Literature* 45:4, 428–51.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: Possible Worlds of Fiction and History. *New Literary History* 29:4, 785–809.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1999: Fictional and Historical Narrative. Meeting the Postmodernist Challenge. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Ohio State University Press. Columbus, 247–273.
- ELLROY, JAMES 1995: *American Tabloid*. Arrow. London.
- FAULKNER, WILLIAM 1936/1982: *Absalom, Absalom!* Penguin Books. Harmondsworth.
- FRUS, PHYLLIS 1994: *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*. Cambridge University Press. Cambridge.
- GENETTE, GÉRARD 1987/1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge University Press. Cambridge.
- GENETTE, GÉRARD 1991/1993: *Fiction & Diction*. Käänt. Catherine Porter. Cornell University Press. Ithaca.
- GREENBLATT, STEPHEN 1989: Towards a Poetics of Culture. Teoksessa *The New Historicism*. Toim. H. Aram Veaser. Routledge. New York, 1–14.
- HALL, STUART 1999: *Identiteetti*. Käänt./toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Vastapaino. Tampere.

- HAMBURGER, KÄTE 1973: *The Logic of Literature*. Käänt. Margaret Rose. Indiana University Press. Bloomington.
- HELLMANN, JOHN 1981: *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. University of Illinois Press. Urbana, Chicago & London.
- HERMAN, DAVID 1999: Introduction. Narratologies. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Ohio State University Press. Columbus, 1–30.
- HEYNE, ERIC 1987: Toward a Theory of Literary Nonfiction. *Modern Fiction Studies* 33:3, 479–490.
- HEYNE, ERIC 2001: Where Fiction Meets Nonfiction: Mapping a Rough Terrain. *Narrative* 9:3, 322–333.
- HOWELLS, CORAL ANN 2000: Transgressing Genre. A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels. Teoksessa *Margaret Atwood. Works and Impact*. Toim. Reingard M. Nischik. Camden House. New York, 139–156.
- HUTCHEON, LINDA 1988a: *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Oxford University Press. Toronto, New York & Oxford.
- HUTCHEON, LINDA 1988b: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge. New York & London.
- JOHNSTON, JOHN 1994: Superlinear Fiction or Historical Diagram? Don DeLillo's *Libra*. *Modern Fiction Studies* 40:2, 319–342.
- KEENER, JOHN F. 2001: *Biography and the Postmodern Historical Novel*. The Edwin Mellen Press. Lewinston et al.
- KRUGER, KATHRYN SULLIVAN 2001: *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Susquehanna University Press. Selinsgrove.
- KUJANSIVU, HEIKKI 2002: Faktissi ja lukemisen riski. Max Applen "An Offering" ja fiktionaalisuus. Teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere University Press. Tampere, 268–306.
- LAMARQUE, PETER & STEIN HAUGOM OLSEN 1994: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Clarendon Press. Oxford.
- LEHMAN, DANIEL W. 1997: *Matters of Fact. Reading Nonfiction over the Edge*. Ohio State University Press. Columbus.
- LEHMAN, DANIEL W. 2001: Mining a Rough Terrain. Weighing the Implications of Nonfiction. *Narrative* 9:3, 334–342.

- LEHTIMÄKI, MARKKU 2000: Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka. Esimerkkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner's Song*. *KTSV* 53, 45–70.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2005: *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere University Press. Tampere.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2007: The Rhetoric of Literary Nonfiction. The Example of Norman Mailer. Teoksessa *Real Stories, Imagined Realities. Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts*. Toim. Markku Lehtimäki et al. Tampere University Press. Tampere, 29–49.
- LOUNSBERRY, BARBARA 1990: *The Art of Fact. Contemporary Artists of Nonfiction*. Greenwood Press. New York.
- MAILER, NORMAN 1995/1996: *Oswald's Tale. An American Mystery*. Abacus. London.
- McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Methuen. New York & London.
- MICHAEL, MAGALI CORNIER 1994: The Political Paradox within Don DeLillo's *Libra*. *Critique* 35:3, 146–155.
- MICHAEL, MAGALI CORNIER 2001: Rethinking History as Patchwork. The Case of Atwood's *Alias Grace*. *Modern Fiction Studies* 47:2, 421–447.
- MIKKONEN, KAI 2002: Voiko fiktiosta tulla totta? Teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere University Press. Tampere, 307–340.
- MIKKONEN, KAI 2006: Fiktio erityisyys ja ainutlaatuisuus Dorrit Cohnin mukaan. Teoksessa *Fiktio mieli*. Käänt. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus. Helsinki, 249–264.
- MÜLLER, KLAUS PETER 2000: Re-Constructions of Reality in Margaret Atwood's Literature. A Constructionist Approach. Teoksessa *Margaret Atwood. Works and Impact*. Toim. Reingard M. Nischik. Camden House. New York, 229–258.
- MÄKINEN, MARKO 1990: *Ei-fiktiivinen romaani*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja no 19. Yliopistopaino. Helsinki.
- NABOKOV, VLADIMIR 1955/1959: *Lolita*. Weidenfeld & Nicolson. London.
- PALUMBO, ALICE M. 2000: On the Border. Margaret Atwood's Novels. Teoksessa *Margaret Atwood. Works and Impact*. Toim. Reingard M. Nischik. Camden House. New York, 73–86.
- PAVEL, THOMAS 1986: *Fictional Worlds*. Harvard University Press. Cambridge & London.
- PAVEL, THOMAS 2000: Fiction and Imitation. *Poetics Today* 21:3, 521–541.
- PETTERSSON, BO 1994: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative*

Form. Åbo Akademis Förlag. Turku.

PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press. Columbus.

PHELAN, JAMES 2001: Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters. Teoksessa *New Perspectives on Narrative Perspective*. Toim. Willie van Peer & Seymour Chatman. State University of New York Press. Albany, 51–64.

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

PHELAN, JAMES 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. The Ohio State University Press. Columbus.

PHELAN, JAMES & MARY PATRICIA MARTIN 1999: The Lessons of ‘Weymouth’. Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio State University Press. Columbus, 88–109.

PIHLAINEN, KALLE 2002: The Moral of the Historical Story. Textual Differences in Fact and Fiction. *New Literary History* 33:1, 39–60.

PYRHÖNEN, HETA 1999: *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. University of Toronto Press. Toronto.

RABINOWITZ, PETER J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell University Press. Ithaca & London.

RIGNEY, BARBARA HILL 2000: Alias Atwood. Narrative Games and Gender Politics. Teoksessa *Margaret Atwood. Works and Impact*. Toim. Reingard M. Nischik. Camden House. New York, 157–165.

RITIVOI, ANDREEA DECIU 2005: Identity and Narrative. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Routledge. London & New York, 231–235.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1996: *A Glance beyond Doubt. Narration, Representation, Subjectivity*. Ohio State University Press. Columbus.

RONEN, RUTH 1994: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge University Press. Cambridge.

ROTH, PHILIP 1979/1995: *The Ghost Writer*. Vintage Books. New York.

RYAN, MARIE-LAURE 1997: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. *Narrative* 5:2, 165–187.

RYAN, MARIE-LAURE 1998: Truth Without Scare Quotes. Post-Sokalian Genre Theory. *New*

Literary History 29:4, 811–830.

- RYAN, MARIE-LAURE 2005: Panfictionality. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Routledge. London & New York, 417–418.
- SEGAL, EYEL 2002: Fiction and History, Form versus Function. *Poetics Today* 23:4, 699–705.
- SKALIN, LARS-ÅKE 2005: Fact and Fiction in the Novel. A Narratological Approach. Teoksessa *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*. Toim. Lars-Åke Skalin. Örebro University/University Library. Örebro, 57–83.
- STAEELS, HILDE 2000: Intertexts of Margaret Atwood's *Alias Grace*. *Modern Fiction Studies* 46:2, 427–450.
- STEVENS, WALLACE 1990: *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Vintage. London.
- TABBI, JOSEPH 1995: *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Cornell University Press. Ithaca & London.
- TAMMI, PEKKA 2009: Kertomusta vastaan ("Ikävä tarina"). Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, 140–166.
- WALSH, RICHARD 2007: *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. The Ohio State University Press. Columbus.
- WESSELING, ELISABETH 1991: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam & Philadelphia.
- WHITE, HAYDEN 1978: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore & London.
- WHITE, HAYDEN 1981: The Value of Narrativity in the Representation of Reality. Teoksessa *On Narrative*. Toim. W.J.T. Mitchell. The University of Chicago Press. Chicago & London, 1–23.
- WHITE, HAYDEN 1987: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.
- WHITE, HAYDEN 1992: Historical Emplotment and the Problem of Truth. Teoksessa *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Toim. Saul Friedlander. Harvard University Press. Cambridge, 37–53 ja 340–343.
- WHITE, HAYDEN 1999: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.
- WHITE, HAYDEN 2006: Historical Discourse and Literary Writing. Teoksessa *Tropes for the*

- Past. Hayden White and the History/Literature Debate.* Toim. Kuisma Korhonen. Rodopi. Amsterdam & New York, 25–33.
- WILLMAN, SKIP 1999: Art After Dealey Plaza. DeLillo's *Libra*. *Modern Fiction Studies* 45:3, 621–640.
- WILSON, SHARON R. 2000: Mythological Intertexts in Margaret Atwood's Works. Teoksessa *Margaret Atwood. Works and Impact.* Toim. Reingard M. Nischik. Camden House. New York, 215–228.
- ZAVARZADEH, MAS'UD 1976: *The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel.* University of Illinois Press. Urbana, Chicago & London.