

# **Tietty nainen**

**Keskeisen henkilöhahmon kerronnallinen rakentuminen Raija Siekkisen  
novellituotannossa**

Veera Vesa  
Pro gradu -tutkielma  
Kotimainen kirjallisuus  
Historian, kulttuurin ja  
taiteiden tutkimuksen laitos  
Turun yliopisto  
Kesäkuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta

VESA, VEERA: Tietty nainen. Keskeisen henkilöhahmon kerronnallinen rakentuminen Raija Siekkisen novellituotannossa

Pro gradu -tutkielma, 82 s.  
Kotimainen kirjallisuus  
Kesäkuu 2018

---

Pro gradu -tutkielmani tutkii Raija Siekkisen novellituotannon keskeisen henkilöhahmon, tietyn naisen, kerronnallista rakentumista. Tietty nainen on Martti Anhavan luoma käsite, joka kuvaa Raija Siekkisen novelleissa toistuvaa hahmoa. Nainen ei ole kuitenkaan missään novellissa sama siten, että tarina tai vaikkapa erisnimi toistuisivat. Tietty nainen ei olekaan konkreettinen henkilöahmo, joten tutkimuksessa puhun hahmon vaikutelmasta, joka piirtyy esille kerronnan keinoja tarkkailemalla.

Tietyn naisen muodostumiseen vaikuttavia kerronnallisia piirteitä ovat fokalisaatio, puheen esitys, kertojan rooli ja kerronnan ääni. Fokalisaatio rakentaa tiettyä naista tarkentamalla yksinäisyyden ja sivullisuuden kokemukseen, joka pysyy samana tarinasta toiseen. Puheen esitys kytkeytyy henkilöahmon itseilmaisuuksiin, kokemuksen esille tuontiin sekä herättää kysymyksen siitä, missä määrin puhe voi olla henkilöahmon ajatusta ja ajatus puhetta. Kertoja puolestaan vaikuttaa oleellisesti henkilöahmon tietoisuuden esille tuonnissa. Henkilöahmon ilmaisun kerrostuessa tällä tavoin fokalisaation, puheen ja ajatuksen tasoille nousee kysymys äänestä myös ajankohtaiseksi.

Tietyn naisen esille piirtymiseen siis liittyvät ääni ja kokemus, ja ääni syntyy henkilöahmon itseilmaisun ja kerronnan välillä. Tuo ääni lopulta kertoo kokemuksesta, joka stabiiliudessaan auttaa hahmottamaan tietyn naisen osana Raija Siekkisen novellien maailmaa.

Ammennan tutkimuksessani kerronnan käsitteiden teoriasta. Keskeisimpänä vaikuttajina toimivat Dorrit Cohnin ajatukset kerronnan tietoisuudesta ja Susan Lanserin teoria äänestä. Tutkimukseni taustavaikuttajana toimii feministinen narratologia.

---

Asiasanat: kerronta, henkilöahmo, fokalisaatio, puhe, kertoja, ääni, feministinen narratologia

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO .....	2
1.1 Tutkimuskohde .....	2
1.2 Tutkimuksen lähtökohdat .....	4
1.3 Keskeiset teoriat ja käsitteet .....	7
2. ”ON KUIN KULKISI ITSENSÄ LÄPI” – FOKALISAATIO .....	20
2.1 Tiedon ja tiedostamattoman rajamailla .....	20
2.2 Ken näkee, se tietää – näkökulma fokalisaatiossa .....	27
3. PUHE (JA HILJAISUUS) .....	31
3.1 Suora esitys ja itseilmaisun vaikeus .....	31
3.2 Epäsuora- ja vapaa epäsuora esitys .....	35
3.3 Kertoja ja henkilöhahmon tietoisuus .....	41
4. ÄÄNI: AJATUKSET MUODON SAANEET .....	54
4.1 Tekijällisen äänen monimutkainen valta .....	55
4.2 Omakohtainen ääni ja minän kaukaisuus .....	67
4.3 Yhteisöllinen ääni: tietty nainen joukkona .....	73
5. LOPUKSI .....	77
LÄHTEET .....	80

# 1. JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuskohde

Raija Siekkisen (1953–2004) ensimmäinen novellikokoelma *Talven tulo* ilmestyi vuonna 1978. Vuosien saatossa novellikokoelmia syntyi seitsemän lisää – viimeinen kokoelma *Kalliisti ostetut päivät* ilmestyi syksyllä 2003. Novellien lisäksi Siekkinen kirjoitti romaaneja, lastenkirjoja ja näytelmiä. Kirjailijan ensimmäisen ja viimeisen novellikokoelman välillä vallitsevista vuosista huolimatta novellit muodostavat tiiviin joukon, jota voi tarkastella sekä kronologisuuteen pyrkivänä janaana että toistoon perustuvana kehänä.

Siekkisen novellituotannon halki kulkee naisen tarina, joka näyttäytyy yhtenä siitä huolimatta, että tarinoiden päähenkilöt eivät esiinny samoissa novelleissa tai jaa samaa nimeä. Kuluvien vuosien ja kokoelmien myötä novellien naiset vanhenevat, eroavat ja itsenäistyvät taiteilijoiksi samaan tahtiin. Heidän maailmoissaan on mies ja onneton avioliitto, jonka hajottaa kuolema tai ero. Äiti sairastuu ja kuolee jo aiemmin, isä on etäinen. Pakomatkat mökille tai ulkomaille eivät auta piiloutumaan yksinäisyyden ja sivullisuuden tunteilta, joiden symbolisina kuvina toimivat esimerkiksi katiskaan jääneet kalat tai kolkoiksi muuttuneet talot. Päähenkilöiden joukosta alkaa siis hahmottua ihmisen elämää muistuttava jana tai punainen lanka, ikään kuin yhden naisen hahmo, jonka tarinassa toistuvat tietyt tunnetilat ja tilanteet, tietty kokemus.

Novellien saamassa vastaanotossa on havaittavissa samankaltaisia huomioita. Vaikka Johanna Rossi (2003) kirjoittaakin arviossaan Siekkisen viimeisestä novellikokoelmasta, pätee hänen näkemyksensä myös muihin kokoelmiin ja täten koko Siekkisen novellituotantoon:

Vaikka novelleissa kuvatut naiset ovat erinimisiä, he tuntuvat teoksen edetessä sulautuvan jotenkin samaksi henkilöksi. Mielestäni Siekkinen ei ole yrittänyt estää tämän ilmiön tapahtumista, sillä henkilöihin on jätetty paljon yhdistäviä tekijöitä. Helposti syntyy mielikuva naisesta, joka eri elämäntapahtumien myötä muuttuu aina hieman toiseksi.

Koko Siekkisen novellituotannon sisältävän teoksen jälkisanassa Martti Anhava (2007, 643) toteaa, että naisen tunnistaa ”tietoisuudesta, joka eristää hänet muista” ja lainaa E.M. Forsterin ajatusta henkilöstä, joka ”seisoo tiettyssä kulmassa maailmaan nähden”.

Naishahmon elämänkaaren piirtäminen halki niin yksittäisen novellikokoelman kuin koko novellituotannon on oleellisesti kiinni asioiden toistosta. Elämän kaltainen, kronologinen jana taipuukin päättymättömäksi kehäksi, kun toistuvat kerronnalliset elementit luovat staattisuuden vaikutelman. Toistuvaa eivät ole vain piirteet tekstin maailman sisällä, vaan myös tekstissä itsessään, kerronnan tasolla. Siekkisen novellien kerronta rakentuu kertojan ja henkilöihahmon perspektiivien samankaltaisuudelle, ääneen sanotun ja sanomattoman väliselle vuorovaikutukselle sekä voimakkaalle fokalisaatiolle. Siirtymät ovat hienovaraisia ja niin huomaamattomia, että niitä on haastavaa jäljittää. Hetkessä koettu vie muistoihin, muistot elämykseen, elämys taas kohti uusia hetkiä. Arjen tilanteet ja mielenliikkeet lipuvat lomittain. Kaikesta jää jäljelle sisimpään merkki, tietynlainen kokemus, joka pysyy ajan kulumisesta huolimatta samana.

Mervi Kantokorpi (2004) toteaaakin Siekkisen kirjoittavan samaa tarinaa halki tuotantonsa, ja Suvi Ahola (2004) kuvailee novellien kielen toimivan ajattelun ja muistin logiikan tavoin. Hildi Hawkinsin (2003) mukaan Siekkisen ääni – lauseiden pisteytys ja erottaminen tiheällä pilkutuksella – luo kuvaamilleen naisille hengityksen ja sykkeen. Martti Anhava (2007, 647–648) puolestaan kysyy, miten ja milloin Siekkinen löysi ”- - lopulta omimman asiansa, yksityisen ja intensiivisen vireen jota teksti, kerronnan rytmi tuntuu synnyttävän?” ja vertaa kyseistä virettä jatkuvuuden tunteeseen. Onkin huomattavissa, että novellien kerrontaa kommentoidessa puhe kääntyy helposti tekijään. ”Etsin kysymyksiä, joihin ei ole vastauksia. Kuin pelaisi paperilla itseään vastaan shakissa ja tietää häviävänsä,” Raija Siekkinen on kuvaillut omaa kirjoittamistaan (Stenbäck 1998).

”- - ja oli kuin hän olisi nähnyt ajatuksensa, ensimmäistä kertaa muodon saaneet”, (Novellit = N 205) päättyy Siekkisen novelli ”Ateria”, jossa päähenkilönainen näkee ihastukseksensa yötaivaalla lepakkoja ensimmäistä kertaa moneen vuoteen, juuri miehestään erottuaan. Lauseessa kiteytyy, ei vain henkilöihahmon kokemus muutoksesta vaan myös se, kuinka Siekkisen novellien kerronta operoi suhteessa tarinaan ja henkilöihahmoon. Merkittävä osa Siekkisen

tarinoiden pääsisällöstä ja henkilöhahmojen hahmottumisesta perustuu henkilöhahmojen ajatuksiin, joiden ilmenemismuoto ei ole aina selkeästi määriteltävissä.

Siekkisen novellien kerronta kokonaisvaltaisena elämyksenä onkin kuin ajatuksen lihaksi tulemista. Se on yhtä pitkää ääntä, joka resonoi eri taajuuksilla. Nuo ajatukset hakeutuvat muotoonsa eri kerronnan keinoissa: fokalisaatiossa, puheen eri ilmenemismuodoissa, kertojan roolissa ja näiden yhteisvaikutuksessa eli kerronnan äänessä. Henkilöhahmojen muodostuminen ja tietyksi naiseksi tiivistyminen on samanaikaisesti sekä elämyksellinen että tekninen tapahtuma. Vaikutelma päähenkilöstä on jokaisessa novellissa vahva, mutta se ei perustu niinkään avoimeen mimeettisyyteen, ikään kuin kauppalistaan henkilöhahmon ominaisuuksista, vaan edellä mainittuihin kerronnan keinoihin, jotka luovat fiktiiviselle hahmolle sen tekstuaalisen luurangon. Näiden kerronnan keinojen yhteispelistä syntyy tietoa, siekkismäistä ajatusten näkemistä, koskien henkilöahmoa. Usein nuo ajatukset ovat kuin lepakoita; ne ovat vaikeasti huomattavissa ja piirtyvät pimeyttä vasten. Jokin silti kuitenkin kantaa tarinasta toiseen: se on kerronnan ääni, joka puhuu yhteisestä kokemuksesta.

## 1.2 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkin Raija Siekkisen novellituotannon kerronnan osuutta novellien päähenkilöiden hahmottumisessa yhdeksi henkilöahmoksi, tietyksi naiseksi. Vaikka esittelenkin seuraavassa alaluvussa työlleni keskeiset teoriat ja käsitteet, koen aiheelliseksi avata tietyn naisen käsitettä jo nyt, sillä se on olennaisella tavalla vaikuttanut tutkimukseni ideoinnissa. Siekkisen tuotannon *tiety nainen* käsitteenä tulee Martti Anhavalta, joka jälkisanassaan kirjoittaa tietyn naisen henkilöahmon olevan ”yksi ja moni, lukijalle ja varmaan myös kirjailijalle, miksipä hän hänestä olisi muuten kirjoittanut ja kirjoittanut.” Anhavan mukaan sanaa *tiety* käytetään tarkoittamaan päinvastaista, epätiettyä – jotakin mielessä olevaa mutta täsmentymätöntä. Juuri sellaisena Anhava näkee Siekkisen enimpien novellien yhteisen nimittäjän, tietyn naisen henkilöahmon. (Anhava 2007, 634.)

Ymmärrän Anhavan määritelmän *tietystä* ja *tietystä naisesta* siten, että *tiettyä* tarvitaan silloin, kun epätiettyjen joukosta halutaan täsmentää ja rajata jotakin määriteltävää ja yksilöitävää. *Tietty nainen* on vaikutelma, joka piirtyy esille Siekkisen novellien kerronnan monisyisyydestä. Jo Siekkisen novellien vastaanotossa ja tutkimuksessa on huomattavissa, että tarinoiden päähenkilöt ikään kuin vaistomaisesti niputetaan yhteen, kuten edellisessä alaluvussa käy ilmi.

Sisäistyneimmillään naisen mielenliikkeiden kuvaukset lähestyvät tajunnanvirtaa; niissä on unenomaista intensiteettiä. Ja niin kuin unissa käsitellään tapahtumia ja ilmiöitä jotka palaavat ja toistuvat aina vähän erinäköisinä, eri asioihin yhdistyen, niin alamme Siekkisen novelleja lukiessamme tunnistaa maamerkkejä mielen maisemassa, naisen maailman vakioita, jotka hämmöttävät udun seassa tullakseen aika ajoin näkösalille eri tavoin valaistuina, eri tavoin painottuvina. (Anhava 2007, 644.)

Vaikka kenties Anhava tässä viittaa juuri tarinoiden sisäisiin piirteisiin, mielestäni niihin kuuluvat myös novellien kerronnalliset ominaisuudet. Onkin tarkennettava, että tietty nainen on ennen kaikkea ketjuuntuneiden kerronnan keinojen luoma efekti, ja myös tarinamaailmojen sisäiset ominaisuudet – muut henkilöahmot, tapahtumat, asiat – ovat riippuvaisia niistä. Tietty nainen, tutkimieni novellien halki kulkeva naisen henkilöahmo, kaihtaa täyttä konkretiaa siinä, että se olisi tarinoissa selkeästi olemassa. Kyseinen asetelma ei kuitenkaan tee ilmiöstä yhtään vähemmän todellista tai oikeaa.

Miten kerronnan keinot siis osallistuvat rakentamaan vaikutelmaa tietystä naisyhdistelmästä, jonka monet lukijat niin luontevasti hahmottavat? Tutkimuskysymykseni muodostuu tietyn naisen käsitteen ympärille siten, että olen utelias kartoittamaan niitä kerronnan keinoja, jotka vaikuttavat kerronnan äänen muodostumiseen ja täten toistuvan kokemuksen välittämiseen. Työni ammentaa neljästä erilaisesta kertomuksen teorian käsitteestä, jotka vaikuttavat toisiinsa ja käyvät dialogia keskenään: fokalisaation, fiktion puheen, kertojan ja äänen käsitteistä ja niihin liittyvästä teorianmuodostuksesta. Koska työssäni esitän, että fiktion äänen muodostumiseen vaikuttavat juuri kolme muuta hyödyntämäni käsitettä, sijaitsevat ne tarkkaan harkitussa marssijärjestyksessä. Tutkimuksen luvussa 4 taustavaikuttajana toimii feministinen narratologia, mikä kunnioittaa lähiluvussa esiin nousevia kysymyksiä sukupuolesta sekä auttaa omalta osaltaan sen määrittelyssä, minkälainen tietyn naisen kokemus maailmasta on.

Tutkimukseni alkaa siis fokalisaation teoriolla ja sen soveltamisella Siekkisen novelleihin. Fokalisaatio tarjoaa oivan väylän kertojan ja henkilöhahmon välisen suhteen tarkasteluun, mikä viime kädessä vaikuttaa kerronnan äänen alkuperän paikantamisessa. Fiktiivisen puheen tutkimus puolestaan problematisoi puheen ja ajatuksen välistä vuorovaikutusta sekä kysyy, mitä kerronnan äänen konkreettiset ilmenemismuodot oikein ovat. Kertojan (ja kerronnan) analysointi saa teoreettisen pohjan työssäni Dorrit Cohnin tutkimuksesta *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978). Teoksessaan Cohn tarkastelee kerronnan tietoisuutta ja sen välittymistä, mikä myös tarjoaa tutkimukselleni tehokkaita työkaluja kertojan ja henkilöhahmon paikkojen määrittelyyn. Tutkimuksen viimeisessä luvussa kokoon edellä käsitellyt teoriasuuntaukset yhteen äänen otsakkeen alle, missä teoreettisina tienviittoina käytän Susan Lanserin teoksen *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice* (1992) ajatuksia tekijällisestä, omakohtaisesta ja yhteisöllisestä kertojaäänestä.

Vaikka Siekkisen novellituotannon vastaanotto on ehtinyt jo olla tutkimuksessani läsnä, en tutki työssäni lukijuuden roolia tietyn naisen henkilöhahmon muodostumisessa – vaikka toki vastaanotto oleilee tutkimukseni reunamilla vastakin. Vaikka tässä työssä etsin mahdollisen merkityksen hahmottumista muualta, tunnustan, että merkityksen juuret ovat paljolti kiinni myös lukijassa. Se, kuinka jokin asia hahmotetaan, on kiinni myös siitä, kuka tai mikä havainnoi. Roland Barthes saattaisi nostaa lukijan jopa tekijää korkeammalle merkityksen muodostamisessa (ks. Koivisto 2006, 279). En tutkimuksessani haluakaan tarjota mitään sidottua merkitystä tai ohjekirjaa, vaan hypoteesin tai ehdotuksen – yhden tavan merkityksellistää Raija Siekkisen novellituotantoa. Olen myös kiinnostunut tekemään – morbideista konnotaatioistaan huolimatta – tuolle tuotannolle niin sanotun ruumiinavauksen: kun tietty nainen ei ole konkreettisesti tekstissä läsnä, niin mistä hänet sitten löytää? Tämä operaatio voikin tarjota, jos ei vastauksia, niin ponnahduslaudan tai aloituspisteen lukijan merkityksenannon tarkastelulle.

Tutkimukseni tavoitteena on siis löytää konkreettisia keinoja tietyn naisen hahmosta puhumiseen, vaikka samalla on tunnustettava, että Siekkisen tuotannon omaleimaisuuteen ihastuneena osa minussa myös hieman vastustaa mysteerin ratkaisemista. Luin Siekkisen novelleja ensimmäistä kertaa kymmenisen vuotta sitten, jolloin huomioni herätti niiden viipyilevän mystinen tunnelma ja henkilöhahmojen

herkkä kuvaus. Suuren vaikutuksen teki myös tarinoiden kokonaisuus ja niiden suvereeni hallinta kerronnassa ja kielessä, joka oli soljuvuudessaan vertaansa vailla lukemani suomalaisen kirjallisuuden joukossa. Kun novelleja myöhemmin luki koottuna teoksena (*Novellit*, 2007), oli niiden kokonaisuuden imu lukijalle vastustamaton. Viimeinen kimmoke siihen, että päätin tutkia Siekkisen novellituotantoa ja sen rivien välissä piilevää naisen hahmoa, tuli Martti Anhavan jälkisanasta. Huomasin, että tuolle naisen hahmolle on nimensä ja että joku muukin oli huomannut hänet. Kiinnostuin, kuinka tuo mystinen hahmo olisi jäljitettävissä.

Tämän tutkimuksen lähiluvun aineistoksi on valikoitunut kymmenen noista novelleista: ”Lüneburg” (1986), ”Koulu” (1983), ”Kaikki ne kesät” (2003), ”Kuu” (1991), ”Pyhä Ambrosius” (1996), ”Kaunis nimi” (1996), ”Kesä” (1982), ”Unettomuus” (1982), ”Muisti” (1982) sekä ”Marraskuuta” (1996). Pääfokukseni on tarinoissa, joissa päähenkilö on nuori tai jo keski-ikäistynyt nainen tai näiden väliltä. En siis tutki niitä muutamia novelleja, joissa päähenkilö on lapsi, vanhus tai mies – poikkeuksena tähän sääntöön lienee novelli ”Koulu”, jonka päähenkilö kaihtaa jyrkkää sukupuolista määrittelyä. Olen rajannut Siekkisen muun fiktiivisen aineiston tutkimukseni ulkopuolelle, sillä novellituotanto muodostaa jo itsessään kokonaisuuden, jota vasten tietyn naisen hahmon rakentumista on hyvä peilata. Novellistina Siekkisen kirjallinen ominaislaatu pääsee myös parhaiten esille (vrt. Ahola 1991).

Raija Siekkisen tuotannosta on tehty kymmenkunta opinnäytetyötä. Tutkimukset keskittyvät muun muassa paikan, luontokuvauksen, perspektiivin ja naisellisen melankolian tarkasteluun. Tämän lisäksi Siekkisen tuotanto on aineistona Iris Kuusisen vuonna 2008 ilmestyneessä väitöskirjassa *Naisen yksilöityminen suomalaisessa kirjallisuudessa 1950-luvulta lähtien*. Vaikka jaan monia ilmestyneen tutkimuksen intresseistä, nähdäkseni Siekkisen keskeistä naispäähenkilöhahmoa ei ole problematisoitu. Täten toivonkin tuovani Raija Siekkistä ja hänen tuotantoaan koskevan tutkimuksen kentälle uuden aiheen ja näkökulman.

### 1.3 Keskeiset teorit ja käsitteet

## *Fokalisaatio*

Raija Siekkisen novelleissa fokalisaatio osallistuu tietyn naisen kerronnalliseen rakentamiseen tarkentamalla henkilöhahmon sisäiseen maailmaan ja valaisemalla tämän kokemusta. Tarinoiden (sisäinen) fokalisaatio nostaa esille tunteet, ajatukset ja muistot, jotka ilmenevät aina samalla tavalla: kesken tapahtumien ja arjen toimien asettuen puheen ja puhtaan kertojavetoisen kerronnan välimaastoon. Näin fokalisaatio on novellista toiseen toistuva, voimakas kerronnallinen elementti, jota ilman tietyn naisen sisäinen kokemus, tärkeä kyseisen hahmon rakennusosa, jäisi pimentoon.

Fokalisaatiossa on kyse kerronnan mukanaan kantaman tiedon rajoittamisesta tai valinnasta suhteessa kertojan, henkilöhahmojen tai muiden tarinamaailman yksiköiden tietoon ja kokemukseen (Niederhoff 2011). Tai, ”teksti esittää tarinan jonkin ’prisman’ kautta, jostain ’perspektiivistä’, jonka kertoja verbalisoi, mutta joka ei välttämättä ole kertojan,” kuten Shlomith Rimmon-Kenan (1983/1991, 92) asian muotoilee. Itse termi on Gérard Genetten (1972/1980, 189) lanseeraama, mutta se pohjautuu kerronnan tutkimuksen traditiossa sekä *perspektiivin* että *näkökulman* käsitteeseen – tai oikeastaan se on luotu tarpeesta tarkentaa näitä käsitteitä (Niederhoff 2011). Siinä missä perspektiivi ja näkökulma johtavat ajatukset helposti visuaalisen ja metaforan alueelle, Genette (1972/1980, 189) määrittelee fokalisaation suhteessa tietoon ja informaatioon. Fokalisaatio on tietyn kentän rajoittamista tai kaventamista: tarina kerrotaan tietystä näkökulmasta samalla kun kerronta keskittyy – fokalisoituu – johonkin. Täten tietty fokalisaatio on portti tietynlaiseen informaatioon monenlaisten vaihtoehtojen joukosta. (Niederhoff 2011.)

Genette (1972/1980, 186) on alun perin tiivistänyt kerronnan ja fokalisaation välisen eron kahteen kysymykseen: ”who speaks?” (kerronta) ja ”who sees?” (fokalisaatio). Kysymysten näennäisestä yksinkertaisuudesta huolimatta kerronnan ja fokalisaation välisen rajalinjan piirtäminen ei ole aina itsestään selvää, kuten Rimmon-Kenan osoittaa. Miten tulisi suhtautua esimerkiksi Charles Dickensin *Suurten odotusten* (1861) Pip-hahmoon, jonka minä-muotoinen kerronta keskittyy ensin lapsen ja sitten nuoren miehen kokemuksiin, mutta itsessään Pip-kertojan ääni kaikuu tarinan ulkopuolelta, retrospektiivissä? Entäpä kuka kertoo ja fokalisoituu James Joycen romaanissa *Taiteilijan omakuva nuoruudenvuosilta* (1916), kun romaanin alussa

kolmannen persoonan kerronta puhuu ja havainnoi kuin pieni lapsi? (Rimmon-Kenan 1983, 93–95.)

Fokalisaation, fokalisoijan, kerronnan ja henkilöhahmojen välisten roolien rajaaminen ja nimeäminen onkin oleellista, jotta niiden väliset suhteet ja vaikutus sekä tarinaan että henkilöhahmon muotoutumiseen selviäisivät. Genetten (1972/1980, 189–190) mukaan on erotettavissa kolme fokalisaation tyyppiä: nollafokalisaatio (kertoja tietää tai sanoo enemmän kuin mitä henkilöhahmo tietää), sisäinen fokalisaatio (kertoja sanoo yhtä paljon kuin henkilöhahmo tietää) ja ulkoinen fokalisaatio (kertoja sanoo vähemmän kuin mitä henkilöhahmo tietää).

Genetten malli on saanut osakseen uudelleentulkintaa ja -muotoilua. Rimmon-Kenan erottelee fokalisoinnin tyypit vain ulkoiseen ja sisäiseen ja laajentaa fokalisaation alueen tarkastelua havainnon, psykologian ja ideologian alueisiin. Rimmon-Kenan (1983/1991, 96) erottaa ulkoisen ja sisäisen fokalisaation siten, että ulkoinen fokalisaatio lähenee kertovaa agenttia kun puolestaan sisäinen fokalisointi tapahtuu esitettyjen tapahtumien sisältä käsin, yleensä henkilöfokalisoijan muodossa. Mieke Bal (ks. Niederhoff 2011) puolestaan kohtelee fokalisaatiota samanveroisena kuin perspektiiviä tai näkökulmaa, mikä näkyy hänen tulkinnassaan siten, että Bal jakaa fokalisaation fokalisoiviin subjekteihin ja fokalisoituihin objekteihin – siis niihin kerronnan osapuoliin, jotka ”näkevät” tarinan ja niihin, jotka tarinassa tulevat ”nähdyiksi”. Genetten fokalisaation kolmijaon hän (ks. Niederhoff 2011) tyypistää kahteen: sisäiseen (Genetten sisäinen fokalisaatio) ja ulkoiseen (Genetten nolla- ja ulkoinen fokalisaatio). Nämä ovat fokalisoivia subjekteja. Tämän lisäksi Bal (ks. Niederhoff 2011) vielä jakaa fokalisoituvat objektit havaittaviin (teot, ulkoiset puitteet, jne.) ja havaitsemattomiin (ajatukset, tunteet, jne.) – hieman samaan tapaan siis kuin Rimmon-Kenan laajentaessaan fokalisaation aluetta havaintoon, psykologiaan ja ideologiaan.

Genetten fokalisaatiotyyppien kolmijaon lisäksi tulkintaa tutkimuksen piirissä on saanut aikaan fokalisoijan käsite ja mahdollinen tarpeellisuus fokalisaation tarkastelussa. Bal (ks. Niederhoff 2011) määrittelee fokalisoijan siksi kerronnan agentiksi, joka tietyssä fokalisoinnin esiintymässä ”näkee” – toisin sanoen toimii fokalisaation lähtöpisteenä. Mutta onko fokalisoija sitten kertoja vaiko henkilöhahmo? Näkemyksiä on tutkimuskentällä kolmenlaisia: yhden mukaan kertoja voi toimia fokalisoijana ja henkilöhahmo ei, toisen mukaan puolestaan henkilöhahmo voi olla

fokalisoija ja kertoja ei. Eräs näkemys antaa fokalisoijan oikeudet sekä kertojalle että henkilöhahmolle. (Niederhoff 2011.)

Näin vaihtelevien näkemysten vallitessa, miten fokalisaatiota tulisi tutkimuksessa lähestyä? Burkhard Niederhoff (2011) ehdottaa, että koska näkökulman käsite vielä elää vahvasti tutkimuksen piirissä, tulisi sen ja fokalisaation elää rinta rinnan, molempien valaisten monimutkaisen ilmiön eri Aspekteja. Näkökulma sopii käsitteeksi erityisen hyvin henkilöhahmon subjektiivisen kokemuksen havainnoinnissa, fokalisaatio puolestaan muiden kerronnan efektien, kuten tunnelman, analysoinnissa (Niederhoff 2011).

Selkeyden ja johdonmukaisuuden vuoksi käytän tässä tutkimuksessa fokalisaation käsitettä. Se on saatavilla olevista käsitteistä laajamerkityksisin siinä, että se ottaa huomioon kyseisen ilmiön ja tiedon välisen suhteen. Samalla se ei mielestäni kuitenkaan kiellä näkökulman aspektia – näkeminen on usein tietämistä, ja jo itsessään sanan tasolla ”fokalisointi” ei ole vailla optisia konnotaatioita (vrt. Rimmon-Kenan 1983/1991, 92). Käytännön tasolla käsitteen kaksijakoisuus näkyy siten, että fokalisaatioon keskittyessäni valitsen, jos suinkin mahdollista, kumpaa piirrettä analyysissäni painotan. Joissakin Siekkisen novelleissa tieto ja oivallus ovat avainasemassa, joissakin tarinoissa puolestaan katsominen ja näkeminen painottuvat. Pyrin myös toimimaan samalla tavoin sen erottelemisessa, kenen vastuulla fokalisaatio on, kertojan vai henkilöhahmon. Myös fokalisaation ja sukupuolen kysymyksissä sillä, kuka katsoo, on usein korostunut merkitys, kuten myöhemmin luvussa 2. tuon esille.

Fokalisaation ominaisuuksista lienee syytä mainita vielä hypoteettisen fokalisaation laji, jota tapaa Siekkisen novelleissa usein. Hypoteettisessa fokalisaatioissa on perinteisesti kyse mahdollisten maailmojen semantiikasta, joka on kiinnostunut tarinassa siitä, mitä voitaisiin nähdä tietyssä pisteessä tarinaa, jos joku olisi paikalla näkemässä sen (Niederhoff 2011). Niederhoff (2011) kuitenkin tarkentaa konventionaalista käsitystä määrittelemällä, että hypoteettinen fokalisaatio on oikeastaan hypoteettista havaintoa tai havaitsemista – kerronnassa nähty tai koettu ei voi koskaan olla täysin hypoteettista siitä syystä, että kertoja kykenee lausumaan ja ilmaisemaan sen. Tiukassa merkityksessään hypoteettinen fokalisaatio on siis kuviteltavissa olevaa mutta ei tekstissä realisoituvaa fokalisaatiota (Niederhoff 2011).

## *Fiktioin puhe*

Puhe toimii Siekkisen novelleissa sekä henkilöahmoa luonnehtivana että hämärtävänä kerronnan yksikkönä. Se pääsee lähelle henkilöahmon itseilmaisua mutta saattaa myös olla epäsymmetrinen suhteessa henkilöahmon tekemisiin ja ajatuksiin. Tietty nainen kerronnallisesti rakentuukin jossakin kyseisessä nyrjähdysten tilassa, joka heijastuu sivullisuuden ja yksinäisyyden kokemuksina.

Fiktiivisen puheen avulla luodaan todentuntuksia tarinamaailmoja ja henkilöahmoja, jotka puheen myötä lähestyvät todellisia itseilmaisun tapoja (Koivisto & Nykänen 2013, 9). Siekkisen novellituotannossa puheen keinot varioivat puheen epäsuorasta esityksestä suoraan esitykseen. *Dialogissa, epäsuorassa esityksessä ja vapaassa epäsuorassa esityksessä* on kyse puheen ilmaisusta nimenomaan kaunokirjallisessa tekstissä. Koska tavallisesti fiktiossa voivat puhua vain henkilöahmot, ovat kyseiset kerronnalliset ilmiöt keskeisessä roolissa henkilöahmojen hahmottumisessa. Dialogi merkitsee keskustelua tai vuoropuhelua, jossa henkilöahmot vaihtavat keskenään mielipiteitä ja ajatuksia (Koivisto & Nykänen 2013, 11). Kirjallisuudentutkimuksessa dialogia pidetään osana puheen suoraa esittämistä ja epäsuoraa esitystä dialogin vastakohtana, kun puolestaan vapaa epäsuora esitys on puheen suoran ja epäsuoran esityksen välimaastossa (Rimmon-Kenan 1983/1991, 135–139).

Puheen eri esitysmuotojen jaottelun taustalla piilee käsitys mimeettisyydestä ja diegeettisyydestä. Kyseiset käsitteet peilaavat sitä, missä määrin teksti korostaa kertojan asemaa ja etäisyyttä kohteeseensa (diegesis), sekä kuinka paljon se eläytyy kohteeseensa ja pyrkii antamaan vaikutelman henkilöahmon puheen ja ajatusten esittämisestä sellaisenaan (mimesis). Dialogi eli suora esitys on siis kerronnan mimeettisyyttä vapaimmillaan. (Koivisto & Nykänen 2013, 42.)

Aino Koiviston ja Elise Nykäsen (2013, 11) mukaan dialogin tunnistettavuus syntyy sen rakenteesta, jossa kahden tai useamman henkilöahmon repliikit seuraavat vuorotellen tai peräkkäin toisiaan. Dialogi on merkitty pääsääntöisesti lainauksin, ja tavallisesti puhetta edeltää tai seuraa johtolause, jossa kertoja nimeää puhujan. Tämän lisäksi johtolause voi luonnehtia puhumisen tapaa, ilmaista sen vastaanottajan ja niin edelleen. (Koivisto & Nykänen 2013, 11.)

Puhuessani puheen epäsuorasta esityksestä yksinkertaistan hieman, ainakin mitä tulee klassisen narratologian käsityksiin. Puheen esittämisen tyyppejä esittelevässä kirjoituksessaan Rimmon-Kenan (1983/1991, 138–140), Brian McHalea (2009, 434–436) mukailleen, listaa seitsemän eri puheen esittämistapaa puhtaasti diegeettisestä mimeettiseen. Diegeettiseksi mainittuja puheen esittämisen tyyppejä on kaksi (diegeettinen yhteenveto ja ”epäpuhtaammin” diegeettinen yhteenveto), epäsuoria toiset kaksi (epäsuora sisällön parafraasi ja epäsuora, jossain määrin mimeettinen esitys) ja suoria kaksi (suora esitys ja vapaa suora esitys). Näiden parivaljakkojen väliin jää vapaa epäsuora esitys, joka oleilee epäsuoran ja suoran esityksen välimaastossa. Selkeyden vuoksi nimitän listan neljää ensimmäistä tyyppiä puheen epäsuoriksi esittämisen keinoiksi (näin menettelee myös muun muassa Rimmon-Kenan 1983/1991, 141–144). Tämän lisäksi jää tutkimukseeni siis vielä suora esitys ja vapaa epäsuora esitys.

Lingvistikä näkökulmasta tarkastellen puheen epäsuorassa esityksessä on kyse puheen raportista, yhteenvedosta tai parafrasista, joka ilmaisee puheaktin tapahtuneen ja saattaa myös nimetä keskustelun aiheet sekä (mimeettisimmillään) jäljitellä lausuman tyyli- tai muotopiirteitä. Yksinkertaisimmillaan epäsuoran esittämisen tunnistaa sen lingvistikä perusrakenteesta: raportoivasta verbistä (*sanoi, kertoi, jne.*) sekä että-konjunktioista. Vapaassa epäsuorassa esityksessä puolestaan raportoiva verbi ja että-konjunktio puuttuvat. (Rimmon-Kenan 1983/1991, 141–142.) Tämä piirre toimiikin näkyvimpänä erottajana epäsuoran ja vapaan epäsuoran esityksen välillä. Muuten nämä puheen esittämisen tyypit menevät tekstissä helposti ja iloisesti sekaisin – ominaisuus, jota Siekkisen novelleissa hyödynnetään tehokkaasti. Tämän lisäksi Siekkisen teksteissä vapaa epäsuora esitys usein nivoutuu osaksi muuta kerrontaa ja fokalisaatiota, minkä Kathy Mezei (1996, 68) nimeääkin sen tyyppilliseksi ominaisuudeksi.

### *Kertoja*

Kertoja osallistuu tietyn naisen kerronnalliseen rakentamiseen vuorottelemalla henkilöhahmon kanssa siinä, kuka ottaa kerrotusta kokemuksesta päävastuun ja miten se vaikuttaa tuon kokemuksen välittymiseen. Toisinaan Siekkisen novelleissa

kokemus välittyy kertojan kautta, hieman epäsuoremmin ja raportoiden, joskus se puolestaan kumpuaa henkilöhahmon (itse)ilmaisusta. Kertojan paikkaa miettiessä mukaan uivat helposti myös fokalisaatio, puhe ja ääni, sillä jokainen kerronnan yksikkö on kertojasta riippuvainen – ilman kertojaahan mitään ei tulisi kerrotuksi.

Kertojan rooli vaikuttaakin osana kaikkia keskeisiä, tässä tutkimuksessa esiintyviä kerronnan keinoja. Se, missä määrin kertoja on vastuussa fokalisaation, puheen tai äänen muodostumisesta, askarruttaa erityisesti silloin, kun kysymys alkuperästä on suurennuslasin alla. Kuka on loppujen lopuksi tarinan välittämän kokemuksen ilmaisun takana? Dorrit Cohn (9, 1978) tarkentaa kerronnallisen fiktion luonnetta seuraavanlaisesti: ” - - narrative fiction is the only literary genre, as well as the only kind of narrative, in which the unspoken thoughts, feelings, perceptions of a person other than the speaker can be portrayed.” Kertojan rooli on tarinan kertomisessa ja sen ilmaisussa siis elimellinen. Cohnin ajatukset kertojasta pätevät myös silloin, kun kerrotaan ensimmäisessä persoonassa eli ns. minä-muodossa. Vaikka tuolloin tarinan kokija ei ole eri kuin sen kertoja, erottaa näitä kahta koetun ja kerrotun välinen ajallinen kuilu (lukuun ottamatta joitakin harvoja autonomisen monologin ilmenemismuotoja) (vrt. Cohn 1978, 146).

Cohn jakaa tutkimuksessaan kertojat persoonien mukaan ja jatkaa vielä luokittelua erottelemalla tietoisuuden esittämisen kerronnalliset tavat kolmeen ryhmään. Sekä ensimmäisessä että kolmannessa persoonamuodossa tapahtuva kerronta jakautuu siis vielä omiksi alaryhmikseen. Näitä ryhmiä 3. persoonan kerronnassa ovat psykokerronta (*psycho-narration*), lainattu monologi (*quoted monologue*) ja kerrottu monologi (*narrated monologue*).

Psykokerronta nimenä viittaa sekä menetelmän aiheeseen että tekniikkaan: menetelmässä on kyse psyykeen kertomisesta ja kerronnan soveltamisesta sisäisen kuvailussa. Tiivistetysti psykokerronta on kertojan diskurssia henkilöhahmon tietoisuudesta. (Cohn 1978, 11–14.) Teknisesti tarkasteltuna metodissa on paljolti kyse samasta tekniikasta kuin puheen epäsuorassa esityskeinossa, jossa (henkisen) aktiviteetin verbin raportointia seuraa että-konjunktio (vrt. Rimmon-Kenan 1983/1991, 141–142).

Lainattu monologi on henkilöhahmon itsensä diskurssia tietoisuudestaan. Käytännössä sekä perinteinen suora lainaus että modernimpi sisäinen monologi (tai

tajunnanvirtatekniikka) kuuluvat lainatun monologin ryhmään. Vaikka suoran lainauksen ja sisäisen monologin välillä onkin eroja mitä tulee tekstin logiikkaan ja ilmaisun assosioiviin ajatuskuvioihin, ilmenee niiden välillä myös vastavuoroisuutta, mikä perustelee menetelmien niputtamista yhteen. (Cohn 1978, 12.) Cohn (1978, 13) painottaakin, että käytännössä molempia lainatun monologin tekniikoita yhdistävät teknisemmät yksityiskohdat: sekä suora lainaus että sisäinen monologi viittaavat kerrottuun hetkeen ja henkilöhahmon ajattelevaan itseän ensimmäisessä persoonapronominissa (vaikka toki kertoja pysyykin edelleen 3. persoonassa).

Kerrottu monologi tietystä mielessä yhdistää kaksi muuta ryhmää omaksi menetelmäkseen. Kerrotussa monologissa henkilöhahmon sisäinen diskurssi ilmenee kertojan diskurssiin verhottuna (Cohn 1978, 14). Menetelmässä siis henkilöhahmo ajattelee tai puhuu, mutta tekee sen ikään kuin kertojan suulla, kertojan epäsuorin keinoin. Lingvistiksi tarkasteltuna kerrottu monologi onkin monimutkaisin kaikista kolmesta tekniikasta: kuten psykokerronta se säilyttää kolmannen persoonan viittaussuhteen henkilöhahmoon sekä kerronnan aikamuodon, mutta kuten lainattu monologi se välittää sanantarkasti henkilöhahmon oman sisäisen kielen (Cohn 1978,14).

Vaikka perinteinen tietoisuuden esittämisen tutkimus onkin pääosin keskittynyt teksteihin, joiden kertoja kertoo kolmannessa persoonassa, puolustaa Cohn (1978, 14) ensimmäisen persoonan kerronnan tutkimuksellista arvoa: ”*Retrospection into a consciousness, though less 'magical', is no less important a component of first-person novels than inspection of a consciousness is in third-person novels.*” Siirryttäessä fiktion tietoisuuden tarkkailussa kolmannesta persoonamuodosta ensimmäiseen, samat esittämisen perustyytit säilyvät. Psykokerronnasta tulee itsekerrontaa (*self-narration*), joka toimii analogiana itseanalyysille, ja monologit ovat joko itselainattuja (*self-quoted*) tai itsekerrottuja (*self-narrated*). (Cohn 1978, 14.)

Cohn (1978, 14) kuitenkin painottaa, että yhtäläisyydet persoonamuotojen kerrontamenetelmien välillä loppuvat tähän. Huomattavaa on perusteellinen ero kerronnallisessa ilmapiirissä, mikä juontuu kertojan ja tämän päähenkilön erilaisesta suhteesta, kun päähenkilö on kertojan oma mennyt itsensä. Tällöin mennyt esitetään itsen muistamana samalla, kun tuo itse myös ilmaisee sen. Epäsymmetriaa persoonamuotojen välillä ilmenee myös mitä tulee tietoisuuden esittämisen suoruuteen. Kolmannen persoonan metodeista lainattu monologi tarjoaa suorimman

väylän henkilöhahmon mieleen, mutta tällöinkin tuo väylä on lainattua puhetta tai muuta ilmaisua. (Cohn 1978, 15.)

Cohnin tutkimuksesta ammentaessa on merkille pantava vielä eräs esitellyille kerronnan metodeille tyypillinen ominaisuus, jonka myös Cohn (1978, 13) itse on huomionut: sekä kolmannen että ensimmäisen persoonamuodon kerronnalliset keinot tietoisuuden välittämisessä muistuttavat kovasti puheen esitysmuotojen jakoa, mitä kommentoinkin jo todetessani, kuinka psyko-kerronta on lähellä puheen epäsuoraa esittämistä tekniikaltaan ja keinoiltaan. Tietyissä mielessä onkin mahdollista piirtää yhtäläisyysmerkit tietoisuuden kertomisen metodien ja puheen esitystapojen välille. Tällöin psyko-kerronta operoi kuten puheen epäsuora esitys, lainattu monologi kuten suora esitys (repliikki sekä dialogi) ja kerrottu monologi kuten vapaa epäsuora esitys (raportoiva verbi ja että-konjunktio puuttuvat).

Tällainen jako on kuitenkin vain suuntaa-antava, eikä poista tarvetta puheen esittämisen keinojen ja tietoisuuden kerrontametodien väliseen hienovaraisempaan erittelyyn. Kerratessaan aiheensa teoreettista historiaa Cohn (1978, 10) suhtautuukin kriittisesti niihin tutkimussuuntauksiin, joissa puheen esitysmuotojen tutkimusta on kriiikkittömästi sovellettu fiktion tietoisuuden analyysiin. Cohnin (1978, 11) mielestä tällainen menettely yksinkertaistaa aiheen vain lingvistiseksi ongelmanratkaisuksi, jossa ei huomioida ei-verbaalisia osatekijöitä tai ajatuksen ja puheen ristiriitaista suhdetta. Puhe on loppujen lopuksi määritelmältään aina verbaalista. Missä määrin ajatus on aina verbaalista pysyy kiistanalaisena. (Cohn 1978, 11.) Cohn (1978, 11) tiivistääkin kerronnan ja puheen suhteen seuraavanlaisesti: ”Most people, including most novelists, certainly conceive of consciousness as including ’other mind stuff’ (as William James called it), in addition to language. This ’stuff’ cannot be quoted – directly or indirectly; it can only be narrated.”

### *Ääni*

Siinä missä kertojan rooli on tärkeä muiden tietyn naisen muodostumiseen vaikuttavien kerronnallisten keinojen hahmottumisessa, voi ääntä pitää kyseisten keinojen kiteytymänä. Siekkisen novelleissa kerronnan ääneen vaikuttaa kaikki: se ei

ole vain kertojan kertomaa tai henkilöhahmon puhetta, vaan myös ajatuksia, jotka kuulostavat puheelta, tai toisinpäin, tai niin fokalisaation kyllästä, että äänen alkuperää on vaikea jäljittää. Äänen käsitteeseen tiivistyykin tässä tutkimuksessa kertojan ja henkilöhahmon välinen liitto ja se, kuinka molemmat osapuolet hyödyntävät fokalisaatiota ja puhetta.

Riitta Jyttilän ja Hanna Meretojan (2014, 60) mukaan kaikessa kirjallisuudessa on jossakin mielessä kyse puheesta, kommunikaatiosta. (Proosa)kirjailija puhuu lukijalle niin oman kuin kertojan ja henkilöhahmojen äänien välityksellä (Jyttilä & Meretoja 2014, 60). Äänessä onkin kyse myös muusta kuin vain tekstissä esiintyvistä puheakteista. Vaikka ääni on usein jotain suoraan aistittavaa (kuultavaa), ei se kuitenkaan aina ole sitä, sillä ääni voi olla luonteeltaan myös metaforista (Torvinen 2014, 21–22). Taiteentutkimuksessa ääni tarkoittaa tietynlaista näkökulmaa – tai *kuulokulmaa* – (Välimäki & Richardson 2014, 65–66), ja kirjallisuudessa sen tuottaa kokeva, puhuva ja kertova subjekti (Jyttilä & Meretoja 2014, 59).

Äänen käsitteellä on historiallinen jatkumonsa ja traditionsa siinä missä muillakin kirjallisuuden elementeillä. Ajatus kirjallisuudesta puheena liittyy näkemykseen siitä kokemuksen ilmaisijana ja välittäjänä. Sen juuret ovat suullisessa perinteessä, jossa kerrotaan yhteisön tavoista kokea maailmaa. Tapa lukea yksin hiljaisuudessa on varsin myöhäinen vaihe kirjallisuuden historiassa, ja näkemys yksilösubjektin äänestä rantautui vasta modernin kirjallisuuden myötä. Tällöin, ja etenkin romantiikan aikakauden myötä, ajatus kirjailijan ”omasta äänestä” vakiintui osaksi kirjallisuuden välittämää kokemusmaailmaa. 1900-luvun avantgarde ja teoreettiset ajatteluvirtaukset ovat kuitenkin kyseenalaistaneet puhuvan subjektin ja tämän äänen osoittamalla, kuinka kirjallisuus rakentuu tekstuaalisista strategioista vailla yhtä alkuperää, yhtä ääntä. (Jyttilä & Meretoja 2014, 58–62.)

Moniäänisyydestä on kirjoittanut myös Mihail Bahtin (ks. Jyttilä & Meretoja 2014, 62), jonka ajatus intertekstuaalisuudesta ei tarkoita tekstien välistä kommunikointia vaan dialogisuutta, jossa korostuu ääntenvälisyys ja intersubjektiivisuus eli äänten ja subjektien välinen vuorovaikutus. Kirjallisuutta voidaan siis tarkastella maailmaa koskevana puheena, joka muodostuu suhteessa muuhun puheeseen ja sen välittämiin kokemuksen tapoihin. Se, kenen äänellä tarina kerrotaan, on olennainen osa kirjallisuuden tulkintaa. (Jyttilä & Meretoja 2014, 62.)

Fiktiivisen proosan tuottama ja välittämä ääni ei siis ole vain pelkkiä tekstuaalisia keinoja, vaan se on osa myös tekstin ulkopuolista puhetta. Siitä huolimatta, että äänen käsite implisiittisesti kysyy aina sen lähdettä, ei tuota alkuperää pystytäkään välttämättä osoittamaan, sillä sekä kertojan ja henkilöhahmon että kertojan ja tekijän äänet saattavat limittyä erottamattomasti toisiinsa (ks. Jytilä & Meretoja 2014, 63). Siekkisen novellituotannossa näin käy erityisesti niissä tarinoissa, joissa käytetty fokalisaatio on vahvaa ja lähellä henkilöhahmon kokemusmaailmaa. Myös kysymys tekijästä on Siekkisen novellien kohdalla mielenkiintoinen: kirjailija ei itse peitellyt oman elämänsä ja kirjoittamansa materiaalin välillä vallitsevaa suhdetta (Siekkinen 1997, 94–95).

Tutkimuksessaan Susan Lanser tarkastelee feministisen narratologian näkökulmasta kerrontaa äänen ja tekijyyden kohtaamispaikkana. Feministisessä teoriassa ääni kytkeytyy voimaan ja identiteettiin, oman äänen löytymiseen ja haltuunottoon. Klassisessa narratologiassa puolestaan ääni on rajoitetumpi termi, viitaten narratiivin kertojiin. Kun nämä näkemykset yhdistyvät, kerronnan äänestä tulee sosiaalisen aseman ja kerronnan käytännön liitoskohta, kantaen mukanaan niitä yhteiskunnallisia, taloudellisia ja kirjallisia olosuhteita, joissa se on tuotettu. (Lanser 1992, 3-5.)

Lanserin näkemys liittyykin siihen, mistä Jytilä ja Meretoja puhuvat kokemuksellisuutena. Jytilän ja Meretojan (2014, 64) mukaan niin muilla taiteenaloilla kuin kirjallisuudessaakin on äänen antaminen 1900-luvulta lähtien tarkoittanut marginalisoitujen ihmisryhmien, kuten naisten, oikeutta kertoa kokemuksistaan omin keinoin ja saada äänensä kuuluviin. Äänestä on tullut tärkeä poliittisen toimijuuden ja subjektiksi tulemisen metafora. Se suuntautuu aina kohti kuulijaa ja tähtää vuorovaikutukseen: latinan kielen ääntä tarkoittava sana *vox* juontuu kutsumista ja puhuttelua tarkoittavasta verbistä *vocare*. (Ks. Jytilä & Meretoja 2014, 64–65.)

Lanser jakaa kerronnan äänet kolmeen ryhmään: tekijälliseen ääneen (*authorial voice*), omakohtaiseen ääneen (*personal voice*) ja yhteisölliseen ääneen (*communal voice*). Toisin sanoen siis kyseessä ovat perinteiset 3. ja 1. persoonan kertojat sekä harvemmin modernissa kirjallisuudessa käytetty monikollinen kertoja, niin sanottu me-kertoja. Siekkisen novelleissa kuuluvat kaikki kolme ääntä, ja huomattavaa onkin se, kuinka tehokkaasti eri äänten uppoaminen fokalisaatioon sekä puheen ja

tietoisuuden esitysmuotoihin edesauttaa kokemusta yhdestä äänestä, yhdestä kokemuksesta.

### *Feministinen narratologia*

Feministisen narratologian teorian hyödyntäminen tässä tutkimuksessa ei ehkä suoranaisesti kommentoi tietyn naisen kerronnallista rakentumista, mutta sen läsnäolo auttaa sen ymmärtämisessä, minkälaisia valintoja vaikkapa fokalisaatio tekee ja kuinka tärkeää oman äänen löytyminen jo puheaktina on Siekkisen tarinoiden päähenkilöille. Siekkisen tarinoissa näkökulmana on usein naisen (tai feminiinisen) paikka ihmissuhteissa ja maailmassa, mikä feministisen narratologian myötä tulee valaistuksi hedelmällisellä tavalla.

Feministinen narratologia tutkii sukupuolen ja seksuaalisuuden implikaatioita kerronnan luonteen, muodon ja toiminnan ymmärtämisessä (*sukupuoli* käsitetään tässä kuten *gender* eli sosiaalistumisen kautta tuotettuna sukupuolena). Feministinen narratologia on kiinnostunut niistä tavoista, joilla erinäiset narratologiset konseptit, kategoriat, metodit ja eroavaisuudet edistävät tai hämärtävät sukupuolen ja seksuaalisuuden tutkimista kerronnan merkitsevinä aspekteina. Sukupuoli ei siis ole tärkeä vain tekstin tulkinnalle tai vastaanotolle vaan myös kerronnallisten tekstien muotojen, rakenteiden, representaation käytänteiden ja kommunikatiivisen kontekstin ymmärtämisessä. (Lanser 2009, 206–207.)

Sukupuolen mukaantulo kyseenalaisti ensimmäisenä klassisen narratologian opit vaatimalla historiallisen ja sosiaalisen kontekstin huomioimista kerronnan tutkimisessa. Vaikka kirjallisuudentutkimuksessa onkin havaittavissa ideologinen ja identiteettitietoinen murros 1960-luvulta lähtien, todellinen käännekohta feministisessä narratologiassa tapahtui vuonna 1986 Robyn Warholin ja Susan Lanserin julkaistujen artikkelien ”Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot” ja ”Toward a Feminist Narratology” myötä. Warhol erottaa artikkelissaan etäännyttävät (*distancing*) ja sitoutuvat (*engaging*) kertojat ja ehdottaa sitoutuneen kertojan aliarvostetun aseman syyksi sitä, että se usein assosioidaan naiskirjoittajiin. (Lanser 2009, 207–209.) Lanser (1992, 4-5) puolestaan

ehdottaa feministisen teorian ja narratologian yhdistämistä siten, että feministisen teorian mimeettisyys ja poliittisuus pelastavat narratologian formalistiselta eristykseltä, kun puolestaan narratologian spesifi ja semioottinen lähestymistapa välttää feministisen teorian essentialismin sudenkuopan.

Sekä narratologisesta että feministisestä piiristä saadusta kritiikistä huolimatta 2000-luvulle tultaessa feministinen narratologia on saavuttanut vakaan aseman postklassisen narratologian kentällä. Kritiikki ei ole kuitenkaan loppunut tähän: teoriaa on syytetty binaarisiin oppositioihin nojautumisesta ja naisen kategorian universaalista määrittelystä. Suurin osa 1980- ja 1990-lukujen tutkimuksista keskittyvät englantilaisiin, amerikkalaisiin ja ranskalaisiin kirjailijoihin 1800- ja 1900-luvulta. Tutkimuksen piirissä onkin peräänkuulutettu intersektionaalista lähestymistapaa, joka tutkisi kerrontaa sosiaalisten muuttujien erikoisluonteet huomioon ottaen. (Lanser 2009, 210–212.)

## 2. ”ON KUIN KULKISI ITSENSÄ LÄPI” – FOKALISAATIO

Raija Siekkisen novelleissa fokalisaation ja kerronnan leikki on dominoiva tekstin ominaisuus. Fokalisaatio värittää jokaista tekstiä, sillä se on yksi keskeisistä kerronnan ikkunoista henkilöhahmojen ajatuksiin ja tunteisiin. Mielensisäiset liikkeet puolestaan ovat novellien merkittävä aihe sekä samalla määrittelevät ja valaisevat henkilöhahmoja itsejään. Fokalisaatio toimii Siekkisen tarinoissa lähes poikkeuksetta samankaltaisena novellista toiseen: se on läpitunkevaa siten, että se arkailematta nappaa lukijan mukaansa tarkastelemaan jotakin yksityiskohtaa tai muistoa, mutta samalla se arvuuttelee sillä, mistä on peräisin – kertojasta, henkilöhahmosta vaiko molemmista.

Etenen fokalisaation tarkastelussa tiedollisesta painotuksesta näkökulmaan. Täten haluankin pyrkiä valaisemaan Siekkisen novellien fokalisaation eri puolia ja ottamaan huomioon teoreettisen kentän monenlaiset näkemykset käsitteestä. Analysoimani novellit – ”Lüneburg” (1986), Koulu (1983) ja ”Kaikki ne kesät” (2003) – ovat kukin vahvoja fokalisaatioissaan, vaikka niissä löytyykin eroja mitä tulee fokalisoijiin ja kerronnan persoonamuotoihin. Pysyvää on kuitenkin sivullisuuden kokemus, johon fokalisaatiot pureutuvat ja jonka tarinoiden päähenkilöt jakavat. Täten stabiilille kokemukselle rakentuva tietty nainen alkaa hahmottua, kun kokemusta välittävät kerronnalliset keinot saavat valoa.

### 2.1 Tiedon ja tiedostamattoman rajamailla

Raija Siekkisen vuonna 1986 ilmestynyt novelli ”Lüneburg” heittää lukijansa heti tarinan alussa fokalisaation ja muiden kerronnallisten keinojen syvään päähän:

Kun kulkee liikkuvassa junassa taaksepäin on kuin kulkisi itsensä läpi: tässä olin, tällainen olin. Se olin minä.

Hän kulki taaksepäin junassa, joka meni eteenpäin, näki itsensä istumassa otsa lasiin painettuna, meni ohi kuin sen jolle on turha mitään sanoa: Mitä sitten? Minunkin silmieni kalvoon on kerran kaiverrettu lehdetön huhtikuun puu, hitaasti, runko ensin, oksanhaara, oksat kaikki yksitellen veitsellä joka oli terävä. (N 271)

Huomionarvoista on se, kuinka teksti ikään kuin antaa ensin olettaa kerronnan minämuotoiseksi mutta tekee sitten pian väistöliikkeen. Kertoja onkin ulkopuolinen, ja nimeämätön ”hän” on sekä tarinan päähenkilö että fokalisaation kiintopiste. Kerrontaa monimutkaistaa päähenkilön keskittyminen omaan itseensä, menneisyyden hahmoon, joka istuu eteenpäin vievässä junassa samalla, kun myöhempi minä kulkee junassa taaksepäin. Asetelma on aikatasoja ja fokalisaatiota hyväkseen käyttävä, hallittu myllerrys. Lisäksi kerronta alkaa nollapersoonassa, jota seuraa minä-muotoinen ajatusten replikointi. Yleisluontoinen toteama tai viisaus vaihtuu henkilökohtaiseen, henkilökohtainen taas seuraavassa kappaleessa ulkopuolelta tarkkailtuun.

”Lüneburg” on tarina nimettömäksi jäävästä naisesta, joka matkustaa Suomesta pois tehdäkseen abortin. Aborttiin ei viitata suoraan, vaan rivien välistä piirtyy kuva sairaalasta ja lapsesta, joka olisi saattanut olla. Juna on paikka, jossa päähenkilö pysähtyy miettimään kokemaansa, ja muistojensa kautta myös aikamatkustaa menomatkaan ennen toimenpidettä sairaalassa. Muistoja herättää myös käynti lapsuudenkodissa ennen matkaa – tosin vierailuun ei viitata muuten kuin kuvailemalla sinne johtava tie ja edessä olevan tapaamisen pelokas ennakointi.

Novellissa on erotettavissa ulkopuolinen kertoja, joka fokalisoii nimettömäksi jäävän päähenkilön kautta. Toisaalta on myös mahdollista väittää, että kerrontaa ei fokalisoikaan kertoja, vaan fokalisoinnin suorittaa tarinan päähenkilö. Kumman lähestymiskulman tutkija valitsee, ei ole vain makuasia, sillä Siekkisen novelleissa fokalisointi on aina häilyväinen ilmiö kertoen enemmän paikantamattomuudellaan kuin luokiteltavuudellaan.

”Lüneburgissa” fokalisointi on päällisin puolin kertojan vastuulla, mikä johtuu sekä tarinamaailman sisäisistä että ulkoisista syistä. Novellin nainen on avuttomassa ja heikossa tilassa, ajalehtien vaikutelmasta ja muistitilasta toiseen. Vaikka nuo mielen välähdykset ovat eläväisiä, eivät ne vaikuta kumpuavan erityisen tietoiselta taholta. Ne kokevat ja elävät, mutta eivät niinkään kerro, vasta odottaen kokemuksen uppoamista tajuntaan ja hioutumista oivallukseksi tai tiedoksi. Päähenkilön avuttomuuden vaikutelma saattaakin johtua ei vain siitä, että nainen sitä sairaalan pedissä on, vaan myös siitä, että hänen fokalisointinsa sanelee joku tai jokin muu. Kuitenkin hetkittäin fokus vaikuttaa olevan myös päähenkilöllä. Näin käy etenkin silloin, kun tekstissä on kuultavissa ääni, joka sanoo ”minä”. ”Lüneburgin” alussa tuo minän ilmaisu tulee

esille ajatuksena tai repliikkinä: ”Kun kulkee liikkuvassa junassa taaksepäin on kuin kulkisi itsensä läpi: **tässä olin, tällainen olin. Se olin minä.**” (N 271, lihavointi minun)

”Lüneburgissa” fokalisointi on sisäistä, painottaa analyysissa sitten Genetten perinnettä tai Balin tulkintaa. Koska ”Lüneburg” on kuitenkin tarina traumatisoivan kokemuksen, abortin, sisäistämisestä, genetteläinen eli tietoa painottava fokalisaation tarkastelu tuntuu relevantilta. Kuten edellä tulee esille, Genetten sisäisessä fokalisaatioissa kertoja sanoo yhtä paljon kuin henkilöhahmo tietää. Samalla se tarjoaa tietynlaista tietoa lukijalle – tai ”Lüneburgin” tapauksessa ennemminkin palapelin ratkaistavaksi. Täten kerronnan valta on kertojalla, tarinan fokalisoijalla, mikä korostaa päähenkilön voimattomuuden kokemusta. Novellin fokalisaatio on syvällä päähenkilön kivussa kiinni mutta fragmentoitunutta, tekstissä levällään. Pala palalta lukija saa tietää junasta, viinistä, vieraasta kielestä, sairaalasta, lapsesta ja jälleen junasta. Kaikki kiertää kehää, tekstissä ja henkilöhahmon elämässä, kunnes lopulta tiivistyy: ”Lüneburg. Sumua, viiniä, morfiinia.” (N 273)

Lüneburgin rinnalle asettuu tilannekuva jostakin Suomesta, maantiestä ja sillä kohdatusta pojasta, jolla ei ole kotieläimiä, sillä ”kaikki ne kuoloo kuitenkin”. (N 272) Päähenkilö jatkaa matkaansa, pitäen kättään ”vyötärön kohdassa sormet harallaan”. (N 272) Tilannekuva vaihtuu seuraavassa hetkessä hypoteettiseen fokalisointiin, kun päähenkilö ennakoii talon ja pihan, johon hän on matkalla. Dialogin, kuvauksen ja fokalisoinnin kautta lukija äkkiä siis osaa asettaa kohtausten tarinan kehyksiin: päähenkilö on raskaana, matkalla taloon jonka tuntee hyvin mutta johon kuitenkin ”oli mentävä” (N 273), aivan kuin velvollisuudesta. Raskauden rinnalle nousee mielikuva kuolevista eläimistä, ikään kuin ennakoiden aborttia.

”Lüneburg” kerrotaan 3. persoonamuodossa, vaikka fokalisaatio voimakkaasti valjastaakin tuota kerrontaa omiin tarkoituksiinsa. Vaikka kerrotun maailman ulkopuolisuus usein liitetäänkin kertojan kaikkivoipaisuuteen, saattaa se myös olla helpompi alusta kertojan erillisyydelle – jos sellaiselle on tarve – kuin 1. persoonan kerronta, jossa kertoja on myös kertomansa tarinan kokija. Kuinka fokalisaatio siis toimii ensimmäisen persoonan kerronnassa? Onko sen erittelyyn edes tarvetta, kun kerrottu palautuu niin selkeästi samaan lähteeseen?

Rimmon-Kenan (1983/1991, 95) painottaa, että fokalisointi ja ensimmäisen persoonamuodon kerronta ovat erillisiä toimintoja retrospektiivisissä kertomuksissa

(joita suurin osa kyseisen persoonan fiktiivisistä kertomuksista onkin). Ensimmäisen persoonan retrospektiivinen kerronta muistuttaa kolmannen persoonan henkilökeskeistä kerrontaa siinä, että niissä molemmissa fokalisoija on esitetyn maailman sisällä – ainoa erottava tekijä löytyykin kertojan identiteetistä (Rimmon-Kenan 1983/1991, 95). Vaikka ajatus voi äkkiseltään tuntua mahdottomalta, myös ensimmäisen persoonan fokalisaatio voi olla ulkoista. Näin Rimmon-Kenanin (1983/1991, 96) mukaan käy, kun kertojan ja henkilöahmon ajallinen ja psykologinen etäisyys on minimaalinen tai kun tarina välitetään ennemminkin kertovan kuin kokevan minän havainnoimana.

Siekkisen novelli ”Koulu” (1983) on tyylipuhdas esimerkki ensimmäisen persoonan kerronnasta ja sisäisestä fokalisaatiosta siinä, että kertovan ja kokevan minän välinen ajallinen ero on tarkkaan eritelty. Kertova minä myös fokalisoii vahvasti menneisyyden kokevan minän kautta, pysyen kiinni tuon ajan tapahtumissa ja tunteissa. ”Koulu” on tarina syksystä, jonka aikana novellin nimettömäksi jäävä päähenkilö ja kertoja viettää aikaa kotona, muistoissa ja unien maailmassa, samalla kun yrittää innottomasti etsiä töitä. Hän asuu Ella-nimisen henkilön kanssa, ja näiden kahden suhde on kiristynyt ja ongelmallinen. Päivisin päähenkilön pitäisi etsiä töitä, mutta sen sijaan hän aina eksyy kaupungin työvoimatoimiston ohi merenrantaan katselemaan vettä. Novellin tunnelma on viipyilevä ja melankolinen pysyen tiukasti kiinni päähenkilönsä ahdistavissa unissa ja surullisissa lapsuuden muistoissa.

Kuten tutkimukseni alussa tuon esille, ”Koulu” on siitä poikkeava tarina tarkastelemieni novellien joukossa, että sen päähenkilö ei määriyty sukupuoleltaan kovinkaan selkeästi. Tarkkaakin tarkemman luennan myötä henkilöahmolle voi määritellä perinteisen miehisiä piirteitä, kuten esimerkiksi vaatteet – ”mustat pitkävartiset nahkasaappaat, kapeat mustat samettihousut, maihinnousutakin” (N 234) – tai lapsuuden sänkitukan. Huomionarvoinen johtolanka on eksyneen miehen sivujuoni novellissa. Päähenkilö lukee lehdestä metsään kadonneesta miehestä, jota ei ole etsinnöistä huolimatta löytynyt, ja alkaa samaistua mieheen voimakkaasti kuvitellen tämän liikkeitä metsässä.

On kuitenkin huomioitava, että mikään kyseisistä piirteistä ei automaattisesti lyö lukkoon päähenkilön sukupuolta. Vaatteiden sukupuolittunut määräytyminen on länsimaisessa kulttuurissa jo kauan ollut joustavaa, ja kadonneen miehen kohtalo voi puhutella yli sukupuolirajojen. Henkilöahmon ominaisuuksien punnitsemisen

kaltaisen saivartelun sijaan onkin hedelmällisempää katsoa itsessään novellin vahvinta piirrettä, kokemuksen pysyvyyttä. ”Koulun” päähenkilön kokemus ja oleminen maailmassa on äärimmäisen samankaltainen kuin muissa tutkimissani novelleissa, joissa päähenkilö(t) on kiistatta nainen: passiivinen, assosioiva, haavoittunut ja keskeneräinen.

On muistettava, minkälaista tiettyä naista tässä tutkimuksessa etsin: tietty nainen hahmonkaltaisena entiteettinä on ennen kaikkea kokemuksesta esille piirtyvä – kokemuksesta, joka toistuu tarinasta toiseen. Niinpä tärkeintä ei ole jokaisen tutkimani novellin päähenkilön tai päähenkilöiden naissukupuolisuus (joskin se tavallisesti on helposti paikannettavissa), vaan nimenomaan kokemuksen feminiinisyyden. Feminiinisyyden traditionaalisesti määrittänyt toisena ja poissulkevana suhteessa maskuliinisuuteen, joka puolestaan perinteisesti on kulttuurisesti määräytynyt aktiivisena, voimakkaana ja rationaalisenä (vrt. Rojola 1996/2004, 161–162).

Tietty naiseus ei siis ole tiukasti kiinni kokevan osapuolen ruumiin sukupuolesta, vaan sen kaltaisessa kokemuksesta, joka on perinteisesti mielletty feminiiniseksi. Vaikka Siekkinen vaikuttaakin tuotannossaan antavan hiljennetylle, naiselliselle kokemuksesta äänen, se myös ja ennen kaikkea kritisoi kyseistä kahtiajakoa osoittaen, kuinka ihmisyyden kokemisen lokerointi saa aikaan vain onnettomia yksilöitä – näin juuri käykin novellissa ”Kaikki ne kesät”, jota käsittelen seuraavaksi. Toki on todettava, että suurin osa Siekkisen tuotannon sisällöstä noudattaa perinteisen heterosuhteen mallia: naiset ovat suhteessa miesten kanssa ja toisin päin. Myös miehet kertovat, kuten esimerkiksi novelleissa ”Räsymatto” (1982) ja ”Puiden osto” (1982). Verrattuna näihin miesten kertomiin tarinoihin ”Koulu” on kuitenkin sisällöltään ja tyyliltään huomattavasti androgyynimpi tapaus. Novellissa perinteiset sukupuoliroolit eivät myöskään sekoitu vain päähenkilössä: Ellan hahmo on sanoissaan ja toimissaan peittelemättömän suora, aktiivinen ja järkevä.

”Koulu” on siis kiehtova katsaus ja poikkeus mitä tulee Siekkisen henkilöihämoihin ja näiden rakentumiseen. Se kuitenkin puolustaa paikkaansa tässä tutkimuksessa ei vain siinä, miten se problematisoi novellien välittämää kokemusmaailmaa, vaan myös siinä, minkälaisen näkymän se tarjoaa sille, kuinka ensimmäisen persoonan kerronta ja fokalisaatio Siekkisen novellituotannossa toimivat. ”Koulun” päähenkilö kuljettaa tarinaansa arkisen toiston kautta: päivästä toiseen vuorottelevat kahvi, tupakka, Ellan väistely sekä merenrantaan kulkeminen.

Fokalisaatio puhkoo tähän tapahtumattomuuden ketjuun reikiä, jotka intensiivisyydellään vievät kerrontaa arkikokemusta syvemmälle. Päähenkilö fokalisoii erityisesti muistoihinsa, uniinsa, Ellaan ja kadonneeseen mieheen, jonka kohdalla fokalisaatio muuttuu hypoteettiseksi.

Päähenkilön kerrontahetki ja menneet kokemukset erottuvat toisistaan vasta aivan novellin loppuhetkillä. Siinä kerronnan imperfekti muuttuu preesensiksi, ja päähenkilö löytyy luokkahuoneesta, missä hän opettaa oppilaille äidinkieltä. Päähenkilö on siis löytänyt lopulta töitä ja kertoo tarinaa tuossa hetkessä, äidinkiellentunnilla. Kaikki sitä edeltävä on muistettua, jonka sisällä päähenkilö vielä fokalisoii muihin muistoihinsa, tai pysyy syksyssä, sen hetkissä ja Ellassa. Kun tähän vielä lisää unet ja päähenkilön kuvitelmat eksyneestä miehestä, voi huomata, että novellin fokalisaatio operoi monella tasolla.

”Äkkiä, ilman mitään syytä minä muistin sen nyt”, (N 226) toteaa päähenkilö erään kaukaisen muistikuvan jälkeen kuin ihmetellen. Päähenkilö vaikuttaa olevan päänsisäisten liikkeidensä armoilla, mitä kuvastaa juuri fokalisaation vilkkaina risteilevät, erinäiset ilmentymät. Tämä tekee henkilöhahmosta avuttoman ja sisäänpäinkääntyneen, aivan kuin hän mieluummin oleilisi mielensä syvyyksissä kuin olisi läsnä hetkessä. Voiko siis kokeva, kerrotun hetken päähenkilö, jota ajatukset riepottelevat, olla tarinan fokalisoija, vai saako tämän roolin nykyhetken kertova minä? Vaikka vastaus oikeastaan palautuu aina samaan henkilöhahmoon, on menneisyyden kokevalla minällä, passiivisuudestaan huolimatta, kuitenkin lopullinen valta siihen, mihin fokalisoidaan. Kertova minä vastaakin enemmän tuon fokalisoinnin kertomisesta, eli sen ajanjakson kertaamisesta, jolloin päähenkilön elämä muistuttaa unissakävelyä.

Lienee siis sanomatta selvää, että novellin fokalisaatio on sisäistä. Päähenkilön fokus operoi ei vain nähdyn kautta, vaan mukaan tulevat myös muut aistit: ”- ja minä muistin, millainen kosteiden vaatteiden ja aamulla juodun kahvin ja nukutun yön haju ja vaatteiden ja hiusten tupakanhaju, hien, deodorantin ja saippuan ja aamun kylmän ilman tuoksu aamun ruuhkabusseissa on.” (N 225) Nähty puolestaan usein sekoittuu tietoon: ”Eräässä talossa minä näin Venäjän-Japanin sodan aikaisen nousevan auringon, jonka säteet kiinnittyivät talon päädyn räystäisiin, ja äkkiä tunsin että otsani oli ohuen hien peitossa: mitä minä tällä kaikella tiedolla teen.” (N 227)

Virkkeen viimeinen, kysymyksenomainen lause paljastaa paljon sekä henkilöahmosta itsestään että tarinan fokalisaatiosta. Jos kerran fokalisaatiossa on kyse tietynlaisesta näkökulmasta tai tiedosta suhteessa kerrottuun (vrt. Niederhoff 2011), niin ”Koulun” fokalisaatiossa ei oikeastaan ole kyse siitä, mitä sen päähenkilö tietää, vaan siitä, mitä tietoa lukija saa tuosta tietämisestä. Toisin sanoen novellin fokalisaation tarjoama tieto on päähenkilön turhautumisessa ja siinä ristiriitaisessa aineksessa, mikä asettuu hänen tietämistään vastaan tai valaisee sitä uudella tavalla.

Unilla ja fantasioilla täten onkin tärkeä osansa novellin päähenkilön läpivalaisussa. Novelli alkaa fokalisaatiolla päähenkilön uneen, jossa hän on joutunut aikuisena takaisin kouluun. Liian pieni pulpetti ja opettajan mahdottomat kysymykset saavat päähenkilön olon tukalaksi. ” – Selitä depressiivisen anonyymiyden funktio”, (N 223) opettaja kysyy juuri ennen kuin päähenkilö herää unestaan ja pukee sanoiksi sen, mistä koko tarinassa on kyse: päähenkilön halusta piiloutua suruunsa. ”Päivä päivältä eksynyt vaelsi kauemmas pohjoiseen, minä syvemmälle uneen”, (N 239) kuvailee päähenkilö olotilaansa ja vertaa itseään kadonneeseen mieheen. Samaistuminen tähän antaa aineksia myös fantasioihin:

Muistin metsään eksyneen, mietin oliko hänet jo löydetty, ajattelin, miten mies kulkee eteenpäin, yhä vain eteenpäin öisessä metsässä, ja kuun kylmä valkea valo hohtaa puiden jäätyneillä rungoilla, on hiljaista, mies säikähtää omien askeltensa ääntä, pysähtyy, ja lähtee taas eteenpäin.

Hän on eksynyt metsään, hän on alkanut paeta etsijöitään niin kuin eläin pakenee niitä jotka sitä metsästävät, tai niin kuin kauan eksyksissä ollut lopulta alkaa paeta. (N 233–234)

Fantasiat kertautuvat novellissa hypoteettisen fokalisaation kautta. Päähenkilö muistaa kadonneen miehen ja alkaa kuvitella tämän kohtaloa. Kuvittelu ei kuitenkaan jää jossittelun tai konditionaalien kielelliselle tasolle, vaan kerronnan imperfekti vaihtuu hetkellisesti preesenssiin ja perfektiin. Aikamuodon muutos viestii paitsi fokalisaation asteen muutoksesta, myös siitä, miten päähenkilölle mielikuva eksyneestä on haluttavissa ja hahmotettavissa – se elää tässä ja nyt. Ajatuksissaan päähenkilö kulkeekin kadonneen mukana nähden ja aistien sen, minkä kuvittelee tämänkin kokevan. Tällöin päähenkilö siirtyy kuvailemaan omaa kokemustaan maailmassa: auttajista on tullut metsästäjiä ja eksynyt on alkanut paeta. Tässä ristiriitaisuudessa kiteytyy ”Koulun” päähenkilön perimmäinen ongelma.

## 2.2 Ken näkee, se tietää – näkökulma fokalisaatiossa

Siinä missä ”Lüneburg” ja ”Koulu” ovat novelleja tiedosta, joka joko ei saavuta päähenkilöä tai pettää hänet, ”Kaikki ne kesät” (2003) on tarina näkemisestä ja näkymättömyydestä, ja novelli soveltuu oivasti fokalisaation tarkasteluun Balin mallin mukaisesti, koska se painottaa perspektiiviä ja näkökulmaa. ”Kaikki ne kesät” kertoo Annasta, joka viettää iltaa katsellen valokuvia edesmenneestä miehestään ja hänen suvustaan säästän osan kuvista ja heittäen loput tuleen. Valokuvissa näkyvät mökit, miehen vanhemmat ja veljet vaimoineen vievät Annan takaisin muistikuviiin ja menneisiin vuosiin. Novellin tunnelma on mietiskelevä ja melankolinen; Anna näkee valokuvat ja niissä esiintyvät ihmiset nyt kauempaa ja viisaampana. Oman surullisuutensa tuovat muistot kuolleen miehen ja tämän kahden pojan kanssa koetusta onnesta, joka korostuu asettuessaan vasten miehen suvun karun epätasa-arvoista arvomaailmaa.

”Kaikki ne kesät” rakentuu ulkopuolisen kertojan toimesta, mutta fokalisaatio on vahvasti Annan. Täten Anna voidaan nimittää novellin fokalisoijaksi, sillä tarinan sisältö ja juoni, se mitä nähdään ja mihin se vie, riippuu kokonaan hänestä. Henkilöhahmo-fokalisoijan myötä myös novellin feministinen kritiikki korostuu, kun Anna valokuvien kautta käsittää ja muistaa naisten kohtalon miehensä suvussa. Annan fokalisaatio on sisäinen (sekä Genetten että Balin mukaisesti tulkiten) siten että kerronnassa ei sinänsä sanota mitään, mitä Anna ei tietäisi tai josta hänellä ei olisi kokemusta. Tämä asetelma antaa Annalle valtaa ohjata, ei vain omaa katsettaan, mutta myös sitä, mihin kerronnan huomio kohdistuu.

”Kuvat paloivat, niiden värit vääristyivät, sitten katosivat, ihmisten kasvot saivat alkuperäisen petomaisen ilmeensä ennen kuin mustuivat: suku muuttui valkoiseksi tuhkaksi hänen siinä katsellessaan, lakkasi olemasta.” (N 599) Ihmisen – miesten – lopullinen petomaisuus on yksi ”Kaikki ne kesät” -novellin kantavista teemoista, mikä paljastuu Annalle tarkkaan katsomalla – ensin sukua vuosien saatossa tarkkailemalla, taiteilijana ja hieman erilaisena, kuten miehen veljien vaimot sanovat, sitten myöhemmin valokuvia tutkimalla.

E erityisen petomainen hahmo on ukko, Annan miehen ja tämän veljien isä, joka ”väärasäärinenä ja kömpelönä kuin karhu” (N 593) tonkii pihan kuivaa tunkiota eikä

anna kenenkään kastella kompostia, sillä ”jos ei luonto hoida niin olkoon”. (N 596) Yhtä hoitamatta kituvat myös anopin syreenipuskat symboloiden laajemmassa merkityksessä pariskunnan avioliittoa. Anna katsoo kuvia mökistä ja, hypoteettisen fokalisaation kautta, kuvittelee ukon kuistille tai sisälle hyönteismyrkyn keskelle ja kuinka ”kärpäsiä oli lattialla ja kenties vuoteessakin, jotkut niistä pyörivät yhä selällään, kykenemättä lentämään mutta kuitenkin vielä pitkän aikaa kuolematta”. (N 597) Ukkoon assosioituvat julmuus ja väkivalta siinä määrin, että Anna muistaa jossakin vaiheessa alkaneensa aamuyön levottomina tunteina näkemään unia karhuista.

Ukon yksinvaltiuden vastapooliksi asettuu anoppi, josta Anna löytää vain yhden valokuvan. Kuvassa anoppi makaa ruumisarkussa, ja onkin huomionarvoista, kuinka Anna huomaa anopin valokuvan ”hopeoituvan” (N 599) juuri ennen tuleessa mustumista. Vanha sanonta pilvistä, joilla on hopeareunukset, ponnahtaa mieleen, sillä anopin rooli perheessä ja tarinassa on heijastaa toisaalta hyvyyttä mutta myös maahan poljetun osaa ja katkeruutta:

Pelkkää kidutusta ja räökkäystä on ollut koko elämä, Anna muisti anopin sanoneen, aina vain useammin, ja kerran: Panopuu, en minä muuta ole ollut kuin pelkkä panopuu. Anna oli kavahtanut sanaa jonka oli kuullut ensimmäisen kerran elämässään, oli hymyillyt, sanonut kenties: Kaadanko minä lisää kahvia, tai: No ei kai nyt sentään, tai kenties: Elämä nyt on semmoista; niitä sanoja hän käytti usein. (N 598)

On myös huomioitava, kuinka suvun muista naisista ei ole löydettävissä kuvia. ”Syntyikö siihen sukuun pelkkiä poikalapsia?” (N 598) Anna miettii ja hitaasti sitten muistaa tyttölapset. Myös miehen veljien vaimot ovat kuin yksi nimetön lauma, joiden jäsenistä ei jää jälkeä erojen jälkeen.

Täten valokuvat, tai niiden puuttuminen, kertovat omaa kieltään kaikista niistä kesistä, jotka ovat menneet. Ukko ja anoppi asettuvat toistensa vastakohdiksi ja toisaalta myös kuvaksi epätasa-arvosta ja menneiden sukupolvien arvomaailmasta. Anna kokee ukon hahmon miltei ylivoimaisen visuaalisesti: hän muistaa ukon olemuksen ja liikkeet, kuvittelee hänet osallistujaksi kuviin ja lopulta ukon hahmo tulee uniin, joita Anna, kirjaimellisesti, näkee. Anoppi puolestaan vaikuttaa näkymättömyydellään, mutta kenties juuri tästä syystä Anna vaikuttaa näkevän hänet ja muut suvun naiset nyt eri tavalla kuin ennen. Hieman häpeillen Anna muistaa tyhjät lohdun sanansa anopille ja katsoo nyt uudella tavalla kuvaa Patriciasta, miehensä

ranskalaisesta ex-vaimosta. Valokuvassa Patricia on vihaisen näköinen eikä halua kuvaansa otettavan, ja Anna ”- - katsoi kauan kuvaa, muisti, miten oli tästä ajatellut noina vuosina, ja miten ajatteli nyt, ajatteli naista joka kuuli myöhään yöhön asti naurunremahduksia grillin ääreltä tietämättä syytä niihin, - -”. (N 598) Merkkinä muutoksesta Anna säilyttää Patrician kuvan: vanha halu olla parempi, hymyilevämpi ja helpompi kuin miehen entinen vaimo on vaihtunut ymmärrykseksi tätä ja vihaisuutta kohtaan.

Sen lisäksi, että ”Kaikki ne kesät” käsittelee päähenkilönsä menneisyyttä ja siitä irtisanoutumista, on se myös laajemmassa mittakaavassa tarina sukupuolten välisestä epätasa-arvosta, vieraudesta ja sukupolviuudesta. Patricia ei ole vain nainen, vaan myös ranskalainen, täten kaksinkertaisesti suvulle vieras. Ukon ja anopin avioliitto on muistutus ankarista ajoista, jolloin niukkuus tarkoitti niin elämisessä kuin tunteissakin säästämistä. Kaiken tämän Anna on todistanut, mutta vasta valokuvien kautta hän todella näkee, muistaa ja käsittää. Täten novellissa fokalisaatio toimii sekä näkemisen että tietämisen kautta, ensimmäinen edellä. Annan fokalisaatio ja konkreettinen kuvien katsominen tuo lukijan eteen maailman, jonka Anna nyt tietää eri tavalla kuin ennen.

Katsominen aktina on kulttuurihistoriallisesti ollut miesten ja miehistä toimintaa (mm. Warhol 1996, 25). Naisen aktiivisen katsomisen ja tarkkailun myötä teon perinteinen sukupuolittuneisuus kumotaan – Anna jopa menee niin pitkälle, että ikään kuin tuomitsee katsomisen kohteensa joko säilyttämällä tämän kuvan tai heittämällä tuleen. Feministisen narratologin Robyn Warholin (1996, 25–26) mukaan fokalisaation poliittisuus paljastuu erityisesti silloin, kun naishenkilöhahmon katse tarinansisäisessä maailmassa on pitkälti identtinen kerronnan ”katseen” kanssa – toisin sanoen siis naishenkilöhahmon toimiessa fokalisoijana, kuten Annan tapauksessa.

Tiedon tuottaminen novellissa on siis pääosin Annan ja hänen katseensa varassa. Tuo katse, kuten edellä tulee esille, on avoimen kriittinen etenkin naisten ja miesten välisten suhteiden ja roolien tarkkailussa. Novellin fokalisaatiolla on siis ideologinen, feministinen ulottuvuutensa. Tätä ulottuvuutta voi pitää fokalisoinnin ideologisena alueena Rimmon-Kenanin luokittelun mukaisesti. Kuten edellä tuli esille, Rimmon-Kenan (1983/1991, 96) jakaa fokalisaation havainnon, psykologian ja ideologian alueisiin. Vaikka otankin havainnon ja psykologian alueet huomioon keskittymällä katsomisen mukanaan kantamaan tietoon ja emootioon, katsahdus ideologian alueeseen tarjoaa tekstin ja henkilöhahmon hahmottumiseen vielä yhden tulokulman.

Ideologian aluetta usein kutsutaan ”tekstin normiksi”, jonka perusteella kertomuksen tapahtumat ja henkilöt arvotetaan (ks. Rimmon-Kenan 1983/1991, 105). Rimmon-Kenanin (1983/1991, 105) mukaan henkilöhaahmon ideologinen kanta voi tulla esille joko jo eksplisiittisesti siitä selkoa tehden tai siinä, kuinka henkilöhaahmo jäsentää maailmaa ja toimii siinä. Anna säästää osan kuvista ja toiset taas heittää tuleen samalla kun muistaa suvun naiset ja miehet hyvinkin toisistaan eroavalla tavalla. Tekstin ideologia siis sävyttää fokalisointia (Rimmon-Kenan 1983/1991, 106) Annan ohjatessa katsetaan ja kerronnan fokusta haluamaansa ja tarkoittamaansa suuntaan. Warhol (1996, 23) toteaaakin, kuinka tarkkailu on usein oma vaihtoehtoinen kielensä yhteisössä, jossa tiettyjä asioita ei saa sanoa ääneen. Henkilöhaahmon käytössä se voi pyrkiä ymmärtämään ja kommunikoimaan. Tekstin ulkopuolella se ohjaa kysymään, kuka saa katsoa ja ketä, miten nainen katsoo ja minkälaista tietoa katsomisesta saa. (Vrt. Warhol 1996.)

### 3. PUHE (JA HILJAISUUS)

Raija Siekkisen novelleissa puheella ei ensivilkaisulla näytä olevan kovin suurta osaa – ainakaan, jos puheeksi katsotaan vain sen helposti havaittava muoto, dialogi. Tarinoissa ajatellaan enemmän kuin puhutaan, ja kommunikaatio usein johtaa kohtaamattomuuteen yhteisymmärryksen sijasta. Lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, että puheella on oma harkittu paikkansa novellien punoksessa. Suoran esityksen ja epäsuoran esityksen läsnäolo tarinoissa peilaa kuilua ääneen sanotun ja sanomattoman välissä. Vapaa epäsuora esitys puolestaan toimii siltana tuon kuilun välillä, hämärtäen ajatellun ja sanotun välisiä rajoja.

Puheen ja ajatuksen välinen suhde herättää kysymyksiä kertojan roolista siten, että ollessaan vaikeasti määriteltävissä se hämärtää ilmaisun alkuperän paikantumista. Kertojan perspektiivi helposti näyttäytyy vahvana kokemuksen välittymisen lähteenä ollessaan. Henkilöhahmon perspektiivin voimistuessa kertojan vastuu puolestaan vähenee. Onkin kyse hyvin samankaltaisesta ilmiöstä kuin puheen mimeettisten ja diegeettisten esitysmuotojen eroavaisuuksissa. Dorrit Cohn (1978, 14) kuitenkin tutkimuksessaan painottaa, kuinka tärkeää on huomata myös puheen ja kertojan tekniikoiden väliset erot. Puhe on Cohnin (1978, 15) mukaan aina kytköksissä vokaaliseen ilmaisuun, kun puolestaan kertojan aseman tutkiminen päästää tarkkailijan henkilöhahmon ajatusten ääreen.

Kuten tullaan huomaamaan, Siekkisen novelleissa puheen ja ajatuksen suhde ei ole aina yhtä tarkkaan rajattavissa kuin Cohn teoriassaan kenties soisi. Novelleissa vokaaliset ilmaisut muistuttavat ajatuksia, ja ajatukset itsenäistyvät puheen kaltaisiksi akteiksi. Henkilöhahmon perspektiivi sotkeutuu kertojan asemoitumiseen, mikä saa kysymään, kuka ajatusten ja puheen alkuperäinen ilmaisija on. Tässä luvussa analysoin sekä entuudestaan tuttujen että uusien tarinoiden – ”Kuu” (1991) ja ”Pyhä Ambrosius” (1996) – avulla puheen esityskeinojen ja kertojan roolin vaikutusta tietyn naisen hahmottumiseen. Samalla lähestyn kysymystä kerronnan äänen rakentumisesta ja millä tavoin se vaikuttaa tietyn naisen kokemuksen välittymiseen.

#### 3.1 Suora esitys ja itseilmaisun vaikeus

Raija Siekkisen novellien dialogin voisi sanoa olevan sivuosassa vahvasti latautuneen epäsuoran- ja vapaan epäsuoran esityksen sekä muun kerronnallisen aineksen rinnalla. Harvassa ovat kuitenkin ne tarinat, joissa dialogia ei olisi löydettävissä lainkaan, ja olemattomia ovat ne tarinat, joissa ei epäsuoremmin keinoin replikoitaisi tai puhuttaisi. Puheella ja sen esittämisellä on oma tärkeä, ellei peräti ratkaiseva, roolinsa kommunikoinnin vaikeuden tematiikassa halki Siekkisen tuotannon. Dialogia tarkkailemalla pääsee myös erään tietyn naisen ominaispiirteen äärelle: vaikutelma hahmosta ei synny niinkään ilmaisun tai kuvailun suoruudesta, vaan ennen kaikkea suoran esityksen suhteesta itseilmaisun epäsuoruuteen ja lopulliseen mahdottomuuteen.

Novellissa ”Kuu” (1991) itseilmaisun problematiikka näkyy niin henkilöhahmojen välisten kohtaamisten kuin itsessään puheen tasolla. Novellin nimettömäksi jäävä naispäähenkilö lähtee jatkoiksi venyneistä juhlista, tilaa taksin ja miettii juhlissa tapaamiaan ihmisiä ja käytyjä keskusteluja. Taustalla välkkyvät ajatukset muistisairaasta isästä, naapurin sekavasta tupakkakauppiasta ja parisuhteesta, miehestä. Tekstiin on siroteltu viittauksia hiljaisuuteen ja yksinäisyyteen: yössä äänettömästi liukuva taksi, sillan alla oleva vesi, jonka rauhallisen raukeisiin liikkeisiin voi kuvitella hukkuvansa, sekä kuu, ”vanha ja ikuisesti vaikeneva”. (N 382) Tämän levollisen maailman vastakohtana toimivat päähenkilön kohtaamat ihmiset ja heidän puheensa, jotka hiipivät taksimatkan hiljaisuuteen muistikuvien muodossa.

Monet novellissa käydyt dialogit ja suorat repliikit käsittelevät itsessään puhumista ja kertomista, täten alleviivaten itseilmaisun mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia: ” – Mikään ei ole tärkeämpää kuin puhuminen, oli laiha, vaalea nainen toistellut siellä, mistä hän oli tulossa. – Koskaan eivät ihmiset voi liikaa keskustella toistensa kanssa. ” (N 379) Juhlissa tuntematon mies haluaa kertoa päähenkilölle elämäntarinansa, ja eräs patologi kertoo anekdootin amerikkalaisesta naisesta, jonka kohdunkaulasyövästä otettu koepala elää ja lisääntyy Euroopan laboratorioissa, vaikka sen alkuperäinen kantaja on jo kuollut. ” – Tätä voidaan kai sanoa eräänlaiseksi ikuisiksi elämäksi, noin suhteellisesti ymmärrettynä. Sitähän me tavoittelemme”, (N 380) patologi päättelee.

” – Jos joku vaan ymmärtäis, oli se laiha vaalea nainen sanonut huoneen toisella puolen. – Kuka vaan. Kun joku edes.” (N 380) Toisen kuuleminen ja ymmärtäminen sekä kokemus siitä, että vuorostaan oma elämä nähdään, kuullaan ja todistetaan, saa lopulta vimmaisen muodon laihan vaalean naisen suusta. Novelli ei kuitenkaan tarjoa ratkaisuksi lohduttavia sanoja vaan hiljaisuuden. Päähenkilönainen mieltii miestänsä, jolla on tapana ennen uneen vaipumista panna kätensä naisen päälaelle juuri kun tämä aikoo puhua ja sanoa: ” – Hiljaa, älä puhu yhtään mitään.” (N 382) Miehen repliikki on kaksijakoinen siinä, että sen voi ymmärtää sekä rauhoittavana että naisen torjuvana. Vaikka päähenkilö muistaakin miehen kädestä ikään kuin virtaavan jotakin lämmintä ja unettavaa voimaa, asettuu miehen kommentti myös niiden novellin repliikkien, dialogien ja tilanteiden jatkumoon, joissa toista ei kohdata. Naisen ajatellessa kumppaniaan hän ajattelee miestä ”josta hän tiesi yhä vähemmän, mitä kauemmin oli yhdessä puhuttu”, (N 382) mikä osaltaan alleviivaa pariskunnan kommunikoinnin vaikeutta – tai sitten ylenmääräisen puhumisen turhuutta.

Päähenkilönainen vaikuttaakin valinneen elämänsä hiljaisuuden pakokeinona ihmissuhteiden monimutkaisuudesta. Siinä hän henkilöhahmona laajenee osaksi niitä rakenteita, joiden pohjalta tietty nainen hahmottuu: dialogi, tai yleisemmin suora esitys, ei takaa avointa pääsyä hahmon ytimeen. Tietty nainen muodostuu problemaattisesta suhteesta suoraan ilmaisuun. ”Kuussa” päähenkilönaisen isä on muistisairas, jonka kommunikointi on kaoottista ja paikoitellen tyyliä, mikä omalta osaltaan kuvastaa sanojen vajaavaisuutta. Kadun toisella puolella oleileva, alkoholisoitunut tupakkakauppias soittelee päähenkilön ostamaan lisää tupakkaa vaikka vanhojakin vielä olisi. Juhlien jatkoilla kukaan ei oikeastaan kuuntele ketään paitsi itseään. Kenties näistä kohtaamattomuuden kuvista johtuen suurin osa ”Kuun” suorasta esityksestä on yksittäisten repliikkien muodossa. Henkilöhahmojen puhe ei riitä dialogiksi asti.

Ilman dialogia ja kohtaamista elämä on täynnä käsittämättömyyttä. Päähenkilö muistaa talonmiehen, joka on aamulla viereisen talon parvekkeelta komentanut leikkivää poikaa kääntelemästä pihan kiviä väärinpäin. ” – Käännä ne kivet oikeinpäin”, (N 381) toistelee päähenkilö talonmiehen sanoja itsekseen ja sitten kysyy: ” – Oikeinpäin?” (N 381) Käsky käännellä kiviä vaikuttaa mielivaltaiselta, sillä kivellä tuskin on oikeaa tai väärää puolta. Ihmisten sanomiset ja tekemiset tuntuvatkin

mielettömiltä: ”Ja mielessä oli ollut kaikki se, mitä ihmiset tekevät ja mitä pitää tehdä, mutta miksi, sitä hän ei enää ollut ymmärtänyt.” (N 382)

Käsitellessään erityisesti kaunokirjallisen dialogin tehtäviä, Koivisto ja Nykänen (2013, 16) kirjoittavat niistä draamallisista päämääristä, joita dialogi palvelee, kun siitä tulee osa kaunokirjallista tekstiä. Keskeisimpänä näistä tehtävistä voidaan pitää dialogin juonellista ja karakterisoivaa tehtävää. Vaikka dialogin juonellinen vastuu on erityisen merkittävä teoksissa, jotka perustuvat miltei täysin vuoropuheluun, on dialogilla aina kyky tuoda jännitteet kärjistettyinä esiin ja täten edesauttaa juonen kulkua. (Koivisto & Nykänen 2013, 16.) ”Kuussa” merkittävää ei ole niinkään dialogin runsaus vaan niukkuus, mikä nurinkurisella tavalla korostaa novellin aihetta, puheen ja hiljaisuuden suhdetta. Harvinaisuudessaan dialogilla, milloin sitä esiintyy, on myös juonta eteenpäin puskeva voima. Kaikella, mitä sanotaan ääneen, on tarinassa merkittävä rooli.

Dialogin karakterisoiva tehtävä on puolestaan vahvasti läsnä sellaisissa kohdissa kuin edellä esiteltyissä talonmiehen ja päähenkilön miehen repliikeissä. Talonmies kuulostaa pikkusieluiselta ja yksinkertaiselta, päähenkilön miehestä puolestaan piirtyy ambivalentti kuva mahdollisessa dominoinnissa tai hellyydessään. Päähenkilö puhuu enemmän hiljaisuudella ja puhumattomuudellaan tullen lukijalle enemmän tutuksi kerronnan epäsuorempien keinojen kautta, kuten myöhemmin osoitan. Puheen suoran ja epäsuoran esityksen välinen tila onkin paikka, jossa tavallisesti sijaitsee Siekkisen päähenkilöiden itseilmaisun juuri, ja täten kyseinen välimaasto on myös se rakenteellinen piste, josta käsin tietty nainen sekä hahmottuu lukijalle että rakentuu. Käytännössä siis henkilöhahmon puheen epäsuora ja suora ilmentyminen tällä tavoin on toistuva kerronnallinen ilmiö novelleissa, mikä sekä voimistaa vaikutelmaa yhdestä ja stabiilista hahmosta, tietystä naisesta, että samaan aikaan karakterisoi tämän tapaa ilmaista itseään tasapainoillen puheen suoran ja epäsuoran esityksen välimaastossa.

Juonellisen ja karakterisoivan tehtävän lisäksi dialogi voi myös saada temaattisia ja jopa dialogisia tehtäviä. Vaikka dialogin temaattiset tehtävät ovat ”Kuuta” analysoidessani tulleet jo esille, mainittakoon vielä, että novellin puhe puheesta ja sen peilautuminen täysikuussa kylpevään yöhön kuvaa tarinan hiljaisuuden ja puheen välisen ratkeamattomuuden tematiikkaa. Dialogi on fiktiossa sekä rakennetta että sisältöä määräävä tekijä ja usein kuvaa vuorovaikutuksen ristiriitoja ja puhetilanteissa ilmeneviä valtarakenteita (toisin kuin antiikin filosofisessa retoriikassa, dialogin

alkuperässä, jossa dialogilla pyritään yhteisymmärrykseen vastavuoroisella keskustelulla). Fiktiossa kommunikaation epätasapainosta syntyvät ristiriidat ovat draamallisen kohtauksen perusainesta. (Koivisto & Nykänen 2013, 16.)

Dialogisuus puolestaan viittaa Mihail Bahtinin käsitykseen kaunokirjallisten tekstien rakentumisesta suhteessa muihin teksteihin. Se voi näyttäytyä muun muassa teoksen sisäisenä moniäänisyytenä (ks. Koivisto & Nykänen 2013, 19), minkä ”Kuun” tapauksessa näen luovasti tulkittuna tapahtuvan eräänlaisena mise-en-abyme -rakenteena juhlien laihaan vaalean naisen puheissa. Puhuessaan puhumisen tärkeydestä – joka kaikuu kuuroille korville – ja toivoessaan itselleen ymmärtäjää laiha vaalea nainen kiteyttää sen, mitä tapahtuu siinä tarinassa, jossa hän itse henkilöahmona esiintyy. On myös huomattava, että koko käsitys tietystä naisesta eräässä mielessä pohjautuu ajatukselle tekstien välisestä kanssakäymisestä – tässä tapauksessa siis Siekkisen novellien kesken. Vaikka novellit ovatkin ilmestyneet omissa kokoelmissaan ja konteksteissaan, muodostavat ne myös yhdessä kokonaisuuden (jo konkreettisen teoksen *Novellit* (2007) muodossa), jota vasten jokainen tarina – ja päähenkilö – merkityksellistyy uudelleen suhteessa toisiinsa.

Siekkisen novellituotannon luoma kokonaisuus onkin se kaikupohja, jolle kerronnan ääni rakentuu. Vaikutelma siitä, että tarinoiden henkilöahmot ilmaisevat itseään ikään kuin samassa hahmossa ja samalla äänellä, saa alkukipinänsä elementtien toistosta. Novellista toiseen on luettavissa – tai kuultavissa – henkilöahmon pysyvä kokemus maailmasta, joka on sivullinen, yksinäinen ja tarkkaileva. Kokemuksen sisällön ja luonteen lisäksi toistuu myös se tapa tai sävy, jolla kokemus kerrotaan dialogin ja puheen epäsuorempien esityskeinojen välistä. Puheen suora esitys on henkilöahmon itseilmaisua avoimimmillaan. Kuitenkin Siekkisen tietty nainen ilmaisee kokemustaan maailmasta tuota avoimuuden mahdollisuutta kiertäen. Täten hahmon ääni siis koostuu muistakin tasoista kuin vain itseilmaisulle läheisimmästä, puheen suorasta esityksestä, laajentuen koko kerrontaa kattavaksi ilmiöksi.

### 3.2 Epäsuora- ja vapaa epäsuora esitys

Tuon edellä useasti esille hiljaisuuden ja dialogittomuuden näkyvää roolia novellissa ”Kuu” ja mainitsen sen päähenkilönäisen käyvän lukijalle tutuksi dialogin ulkopuolella. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että novelli ja päähenkilö eivät olisi täynnä ”puhetta”. Sisäisen fokalisaation myötä päähenkilö on tarinassa läsnä mielenliikkeiden ja kokemusten kautta, jotka ovat esillä tekstissä niin vahvoina ja etualalla, että tuntuvat toisinaan puheelta, ääneen lausutuilta ajatuksilta. Useasti kyseessä on suoraa esitystä huomaamattomammista puheen esittämisen keinoista, epäsuorasta ja vapaasta epäsuorasta esityksestä.

Puheen epäsuoran ja vapaan epäsuoran esityksen suhde dialogiin rytmittää Raija Siekkisen novellien kerrontaa merkittävästi. Aino Koivisto ja Elise Nykänen (2013, 31) kirjoittavat dialogin paikasta tekstissä ja kuinka analyysissä olisi huomioitava paitsi dialogin sisältö niin myös sille kerronnassa osoitettu paikka, joka sekin voi oleellisesti peilata tekstin merkityksiä. Mielestäni tämä on totta myös muiden puheen esitystapojen suhteen. Siekkisen novellituotannon tapauksessa on otettava huomioon erityisesti se, kuinka epäsuorat esitysmuodot ja dialogi vuorottelevat keskenään. Usein tosin ei ole kyse näin kliinisestä ilmiöstä, vaan eri puheen esitystavat ennemminkin sulautuvat yhteen, elleivät peräti sotkeudu monimutkaiseksi vyyhdiksi. Siekkisen novelleissa usein sanotaan muuta kuin ajatellaan, mikä johtaa kohtaamattomuuteen ja yksinäisyyteen.

Novellissa ”Pyhä Ambrosius” (1996) esitetään puhetta muun muassa seuraavan laisesti: ”Puškin oli kuollut naisen tähden. Marja ja Aino puhuivat siitä matkalla läpi metsän. Naisen kunnian tähden.” (N 475) Onko lainauksen ensimmäinen virke Marjan tai Ainon suusta vai kertojan esittämä asia, ikään kuin historiallinen fakta? Lukija on taipuvainen pitämään virkettä puheena, joskin periaatteen tasolla myös kertojan lausuma on mahdollinen. Puheen esitys kuitenkin vaikuttaa houkuttelevammalta vaihtoehdolta, etenkin kun samankaltainen virke seuraa lainauksen lopussa (”naisen kunnian tähden”). Viimeksi mainittu virke on lisäyksen omainen, kuin jatkoa ensimmäiseen, mitä tukee se seikka, että lauseessa ei ole verbiä. Täten sekä ensimmäistä että viimeistä virkettä voidaan pitää puheena, mihin vahvistuksena toimii keskimäinen virke: Marja ja Aino puhuvat asiasta. Lainauksen ensimmäinen virke (”Puškin oli kuollut naisen tähden”) on siis vapaan epäsuoran esityksen muodossa. Virkkeessä ei tuoda esille raportoivaa verbiä, mutta virkkeen ilmenemisympäristö paljastaa sen puheeksi.

”Pyhässä Ambrosiuksessa” suomalainen ja venäläinen naiskirjailijoiden seminaariryhmä on saapunut keskelle venäläistä metsäkylää Puškinin haudan ja kotimuseon seuduille. Tarinassa on vahvasti läsnä menneen ja kuolleen tuntu, joka näkyy konkreettisella tasolla vaikkapa siinä, kuinka naisvieraat on majoitettu puolivalmiiseen ja kylmään talonraunioon. Kerronta tulee ulkopuolelta ja fokalisoituu Marjan kautta, joskaan fokalisointi ei dominoi tekstiä. Novellin teemaksi voidaan hahmotella kuolema ja keskeneräisyys, tai oikeastaan asioiden hajoaminen olemattomuuteen. Temaattinen rakenne on huomattavissa tarinan kerronnassa siitä, miten kerronta ohjaa puheen suoraa ja epäsuorempia esitystapoja erilleen ehkäisten mielekkään vuorovaikutuksen syntymisen.

Novellin suora puhe eli dialogi keskittyy pääosin kirjailijoiden seminaarin sisältöön ja ongelmatilanteisiin. Sillä on tapana purkaa osiin itse itsensä peilaten komiikallaan tiedon ja kielen sattumanvaraisuutta:

– Ja tässä, tulkki viittasi kohti vitriiniä, jonka sisällä oli paperia, ja sillä pientä mustaa kirjoitusta, – tässä meillä on Puškinin käsikirjoitusta. Se on hyvin alkuperäistä. Sitä ei ole muualla kuin täällä. Sitä säilytetään Moskovassa. Se on tuhoutunut. (N 479)

Dialogin ulkopuolelle jää kaikki vieras, kuten seminaarin venäläisnaisten väliset keskustelut, sekä henkilökohtainen, kuten Marjan mietteet miehestään:

Miehen hartioiden linjassa oli ollut jotakin erilaista kuin aikaisemmin, jotakin yksinäistä ja etäistä, Marja oli junan ikkunasta nähnyt miehen takin kauluksen väljyyden, ja pelästynyt: herrajumala, eihän se ennen noin väljä ollut, - -. (N 484)

Tämä suoran ja epäsuoran esityksen välillä häilyvä katkelma on mieleenpainuva ja merkittävä siinä, kuinka se sekä tekee selväksi Marjan elämäntilanteen että raottaa kuvakulman hänen mieleensä: näin Marja ajattelee ja tämä on hänen tapansa käsitellä todellisuutta, intuition ja kuvien kautta. Marja on ostanut lähiluostarista pyhän Ambrosiuksen ikonin, jonka on määrä parantaa kaikki taudit. Ikoni on hänen miehelleen, jonka sairastuminen hiipii tekstiin mukaan hiljalleen, rivien välistä: ”Se piti sijoittaa huoneen ovesta katsoen oikeanpuoleiseen nurkkaan. Sieltä se havaitsisi sisään pyrkivän pahan ja tekisi sen voimattomaksi. Marja pohti tätä.” (N 476)

Edellinen lainaus on kiehtova esimerkki sekä vapaasta epäsuorasta että epäsuorasta esityksestä. Molemmat ovat tekstissä mahdollisia mutta eivät varmoja. Lainaus onkin oiva näytekappale siitä, miten Siekkisen novellien puhe tavallisesti toimii. Se usein naamioituu tekstiin siten, että henkilöhahmojen repliikit sulautuvat

osaksi kerrontaa ja alkavat muistuttaa ajatusten kerrontaa. Vapaan epäsuoran esityksen tapauksessa ajatuksen ja puheen rajaa ei edes merkitä, vaan se usein määräytyy kontekstin mukaan. Kyse ei ole kuitenkaan puhtaista merkitsemiseroista vaan ennen kaikkea kerronnan valinnoista. Vaikka paneudunkin kertojan ja kerronnan valintoihin myöhemmin, mainittakoon, että kertojan asema ei Siekkisen novelleissa ole selkeärajainen tai ylen määrin autoritäärinen, mikä edesauttaa henkilöhahmojen ajatusten ja puheen yhteensulautumista ja täten tietyn naisen hahmon syntyä. Vaikka puheen epäsuoremmat esityskäytännöt kallistuvatkin diegesiksen puolelle siten, että niissä henkilöhahmon ilmaisu suodattuu kertojan ilmaisun kautta, rytmittyvät ne niin monisyisesti Siekkisen novelleissa, että henkilöhahmon ja kertojan väliset rajat eivät aina pidä. Tällöin henkilöhahmon ääni alkaa soida kerronnan monella tasolla.

Mutta kummasta puheen esitystavasta on siis edellä lainatussa tekstinkappaleessa kyse? Vaikka kyseiset virkkeet eivät ehkä vaikuta puheelta, kaikuu lainauksessa silti jotakin puheenomaista, mikä johtuu ilmauksista ”piti sijoittaa” ja ”havaitsemi”. Nämä ilmaukset vaikuttavat joltakin, jota Marja on kuullut – kenties neuvoilta, joita Marja on saanut ostaessaan ikonia luostarista. Tietysti on jälleen mahdollista, että kyseessä on kertojan ääni, mutta ottaen huomioon tarinan miljöön henkilöhahmolleen, vieraan maan vieraine tapoineen, on oletettavissa, että Marjalle ikoni ja sen käyttötavat eivät ole sanomatta selviä. Täten siis lainauksen kaksi ensimmäistä virkettä voisivat olla vapaan epäsuoran esityksen muodossa olevia lausumia, joita Marja pohtii.

Toisaalta on myös mahdollista olla kohtelematta lainauksen kahta ensimmäistä virkettä Marjan konkreettisesti kuulemana puheena vaan lähempänä Marjan omaa ääntä, eräänlaisena sisäisenä puheena. Mainitsen aikaisemmin, kuinka ”Kuu” on dialogittomuudesta huolimatta täynnä ”puhetta”, ja mielestäni juuri tämän kaltaisesta ilmiöstä voi olla myös Marjan pohdinnassa kyse. Toisin sanoen siis lainauksen kaksi ensimmäistä virkettä olisivat Marjan omia ajatuksia, jotka kertoja valjastaa puheenomaiseen käyttöön tai siitä raportointiin. Tällöin lainausta voisi tarkastella epäsuorana puheena. Poikkeuksellista tällaisessa tarkastelussa olisi kuitenkin raportoivan verbin paikka omana, kolmantena virkkeenään (”Marja pohti tätä”) ja täten että-konjunktion puuttuminen. Epätavanomaista olisi myös edellä mainittu pohtia-verbin käyttö puhumisen ilmauksena.

Ajatuksen käyttäminen puheen korvikkeena niin tekstin sisällä eli henkilöhahmojen kesken kuin itsensä tekstin ominaisuutena on Siekkisen novellituotannolle tyypillistä. On kuin olisi kyse äänestä, joka nousee esille kerronnasta. Tuo ääni ei ole vain tietynlainen näkökulma tai tieto tarinan tapahtumista, vaan myös tapa puhua maailmasta ja omasta kokemuksesta siinä. Koska Siekkisen tarinat tapahtuvat paljolti päähenkilöidensä mielissä, vaipuu tuo puhe kuiskeeksi, ajatuksiksi. Toistuessaan novelleissa se alkaa kuulua tietylle naiselle ja olla elimellinen osa hahmoa, tietyssä mielessä jopa itse hahmo.

- - kerronnan eri esitystavat toimivat kirjallisessa teoksessa enemmän tai vähemmän yhteistyössä, jolloin keskittyminen yhteen kerronnan muotoon toisten kustannuksella tuottaa vinoutuneen käsityksen puhe-esitysten todellisesta laadusta. Henkilöiden ulkoinen toiminta ja puhe muodostavat usein jatkumon henkilön tajunnan kanssa. Vuoropuheluissa henkilöiden välinen kommunikointi tapahtuu vuoroin konkreettisina vuoropuheluin, vuoroin mielen sisäisenä tai jopa mielten välisenä vuorovaikutuksena. (Ks. Koivisto & Nykänen 2013, 43.)

Mielen sisäinen (vuoro)puhe on toinen nimitys kuvaamalleni Siekkisen tarinoiden ”puheelle”. Vaikka mielenliikkeiden nimeäminen muutta mutkitta puheeksi, olkoonkin kuinka epäsuoraksi, sisältää aina riskinsä, on henkilöhahmojen ajatusten rooli huomioitava halki novellien kuultavan äänen muodostumisessa. Toki on myös mahdollista tarkastella kerronnan äänen ja sisäisen puheen kumpuavan kertojan erilaisista kielellisistä positioista tekstissä.

Puheen epäsuora esittäminen Siekkisen tarinoissa hämärtää siis rajaa puheen ja ajatusten välillä kutoen puheen osaksi kertojan kieltä, joka puolestaan usein kuvailee myös henkilöhahmojensa ajatuksia ja tunteita. Vapaa epäsuora esitys pyyhkii pois tuon rajan miltei kokonaan riisuen puheelta kaikki sen tekniset tunnusmerkit ja ikään kuin avaten ikkunan suoraan henkilöhahmojen mieleen. Lisäksi epäsuoralla ja vapaalla epäsuoralla esityksellä on usein taipumus sotkeentua keskenään ja toisiinsa, erityisesti modernistisessa kirjallisuudessa. Malcolm McKenzie (ks. Mezei 1996, 87) kirjoittaa puheen esitysmuotojen lipsahtamisesta tai livahtamisesta (*slip*), jolloin esitysmuoto saattaa muuttua yhdestä toiseen saman lauseen sisällä. Siekkinen ei ole vaihdoissaan yhtä äkkinäinen, vaan muutos usein tapahtuu joko virkkeestä toiseen siirryttäessä tai sitten yhden virkkeen aikana. Virkkeet ovat kuitenkin tavallisesti niin pitkä, että puheen esitysmuoto vaihtuu jossain tiheän pilkutuksen seassa:

Puškin oli kuollut talvella, kertoi Aino, sellaiseen aikaan, että maa oli roudassa, ja haudan kaivaminen mahdotonta. Oli kaivettu puolen metrin syvyinen hauta ja haudattu Puškin, ja roudan sulettua, vasta myöhään keväällä, kaivettu toinen, syvempi hauta, ja siirretty Puškin siihen, ja hautakiven päälle toivat nyt vanhat naiset kiiltäväkylkisiä pieniä omenoita Puškinin sielun syödä, Venäjällä, Mihailovskojen kylässä, Svjatogorskin luostarin muurien ympäröimällä hautausmaalla. (N 488)

Nämä kaksi virkettä – ensimmäinen puheen epäsuorassa esityksessä, toinen puolestaan vapaassa epäsuorassa esityksessä – päättävät ”Pyhän Ambrosiuksen”. Siirtymä esitystavasta toiseen tuo Ainon kertoman tarinan lähemmäs lukijaa elävine yksityiskohtineen. Samalla se kuitenkin jatkuessaan polveilevana pilkusta toiseen ikään kuin nousee lentoon tarinan sisäisen maailman kehyksistä ja alkaa lähentyä kertojan ääntä. Puhe ei ole enää pelkästään Ainon tai fokalisaatio Marjan, vaan virkkeen edetessä sen tarjoama kuva laajenee panoraamaksi. Mukaan pääsevät eri aikatasot ja paikalliset vanhat naiset, joiden runolliset perinteet kuvaavat kuoleman kokemisen ja läsnäolon universaaliutta samalla, kun tarinan maantieteellinen kiintopiste pysyy Venäjällä. Kerronnan soljuvuus ja puheen esitysmuotojen vaihdokset siis siirtävät yksityisen ja tarinassa koetun yleiseksi. Enää ei tarkkaan määritellä, kuka sanoo ja millä tavoin.

Onpa toisen virkkeen lopussa kuultavissa intertekstuaalisia kaikujakin: novellin lopetuksen kerronnallinen sävy ja tarkka maantieteellinen paikannus tuovat mieleen venäläisen realismin klassikot, mikä on jälleen tietynlainen esimerkki Siekkisen novellien dialogisuudesta Bahtinin hengessä. Se laajentaa tarinan äänten karttaa, luoden novellin kokemuksille ja kokemiselle yhden väylän lisää.

Henkilöhahmon puheenvuoron laajentuessa osaksi muita tekstejä ja niiden ääniä on jälleen nähtävissä, kuinka tietyn naisen hahmo alkaa rakentua. Siinä Siekkisen novellien kesken päähenkilöiden puheet ja niihin kietoutuvat ajatusten ilmaisut alkavat resonoida keskenään ja yhdistymään ikään kuin saman hahmon ääneksi. Kyseinen ilmiö onkin mahdollinen puheen esitysten paikantamattomuuden takia: epäsuorat ja vapaat epäsuorat puheenvuorot eivät välttämättä ilmene oppikirjamuodoissaan, vaan jäävät usein piirteiltään kahden tyyppin välimaastoon, tai sekoittuvat puheen suoriin ilmaisuihin. Tällainen rajattomuus antaa luvan kuvitella hahmon ja tälle äänen, joka toimii myös yli novellirajojen.

Palaan vielä lopuksi novelliin ”Kuu”. Pohdin edellä, kuinka dialogi avaa novellin rakenteellisia ja äänellisiä tasoja ja mainitsen, kuinka päähenkilönainen tulee tutuksi oikeastaan dialogin ulkopuolella – hyvin samaan tapaan kuin edellä ”Pyhässä Ambrosiuksessa”. ”Kuussa” päähenkilö miettii ihmisten kanssa käytyjä tilanteita ja keskusteluja ja langettaa niille tuomionsa vain oman mielensä yksityisissä sopukoissa. Fokalisaation ja puheen epäsuorien esitysten kautta selviää, että nainen kaipaa hiljaisuutta, sillä puhe ja keskustelu ja niitä käyvät ihmiset jäävät etäisiksi.

”Väsytys, paljon suurempi kuin menneet päivät olisivat edellyttäneet, vuosikautinen, siltä tuntui, painoi äkkiä niin, että liikkeelle lähtö tuntui mahdottomalta.” (N 379) Novellin voipunut uhma suuntautuu ihmissuhteiden monimutkaisuuteen, jopa turhuuteen, ja erityisesti päähenkilön elämän miehiin, isään ja omaan aviokumppaniin. Nämä miehet pysyvät etäällä, toinen unessa hiljaisessa asunnossa ja toinen muistisairauden ulottumattomissa. Kuten on tavallista, Siekkisen novelleissa terävin feministinen kritiikki lausutaan naisen ja miehen välisessä suhteessa. Siinä missä mies puhuu harvoin ja tekee loput ajasta, avautuu lukijalle naisen salattu maailma ajatusten kautta. Kerronnallisin termein ilmaistuna suora esitys ja teot kohtaavat epäsuoran ja vapaan epäsuoran esityksen monimutkaisen herkkyyden.

### 3.3 Kertoja ja henkilöhahmon tietoisuus

Puheen keinot ovat siis moninaiset ja risteävät Raija Siekkisen henkilöhahmojen sisäisen kokemusmaailman esille tuonnissa. Lisäksi myös fokalisaatio tuo oman panoksensa tarinoihin tähyillen ja tarkentaen niihin kuin majakan valo pimeään mereen. Kuten tämän tutkimuksen ensimmäisessä luvussa tuon esille, puheen esittämisen keinot (mm. Rimmon-Kenanin jaon mukaisesti) muistuttavat kovasti Dorrit Cohnin luokittelemia tietoisuuden välittämisen metodeja. Cohnin teoria on tutkimukselleni hedelmällinen kuitenkin siinä, kuinka se tarkastelee aihettaan jostakin fokalisoinnin ja puheen laitamilta: se problematisoi puheen ja ajatusten yhteen niputtamista sekä ottaa huomioon kertojan aseman ja persoonamuodon kerronnan välittämien vaikutusten synnyssä.

Täten Cohnin metodeihin syventyminen tarjoaakin paitsi hyödyllisen keinon kerronnan analyysiin, myös oivan työkalun tarkastella kertojan roolia tietyn naisen kerronnallisessa hahmottumisessa. Koska kertoja on myös merkittävässä asemassa sekä fokalisaatiossa että puheen ilmaisussa, palaan seuraavaksi jo aiemmin käsittelemiini novelleihin ”Kaikki ne kesät”, ”Lüneburg”, ”Pyhä Ambrosius” ja ”Koulu”. Täten sekä tietty nainen että itsessään novellit saavat lisävaloa kertojan osuuden tarkentuessa. Etenen johdannossa noudattamani järjestyksen mukaan, jolloin ensimmäiseksi käsittelyyn Cohnin metodeista päätyy kolmannen persoonamuodon kertojan psykokerronta.

Psykokerronnassa kolmannen persoonan kertoja kertoo henkilöhahmojensa tietoisuudesta (Cohn 1978, 14). Tavallisesti se tapahtuu raportoivan verbin (*ajatella, tuntea, miettiä...*) avustuksella hieman samaan tapaan kuin puheen epäsuorassa esityksessä. Psykokerronnasta on kyse seuraavassa virkkeessä novellissa ”Kaikki ne kesät”: ”Ja uunissa olevan tuhkan, Anna ajatteli, hän poistaisi huomenna, valokuvien tuhkan, se varmasti, aivan varmasti oli myrkyllistä eikä sitä siis voisi viedä niiden syreenien juurelle, jotka Anna oli omaan pihaansa istuttanut ja jotka joka kesä kukkivat runsain, raskain tertuin.” (N 602) Siekkinen harvoin viljelee tuotannossaan teknisesti tyylipuhdasta psykokerrontaa (tai puheen epäsuoraa esitystä), mikä omalta osaltaan edesauttaa kerronnan monitulkinnaisuuden syntyä. Niinpä edellisessä lainauksessa Annan ajatus ehtii jo alkaa ennen kuin tuosta ajattelusta raportoidaan. Kyseinen varaslähtö saa aikaan vaikutelman, jossa Annan ajatus täyttää virkkeen tilan, kun puolestaan kertojan raportointi ajattelun aktista vain pilkahtaa tekstin seassa.

On kuitenkin jossakin määrin epäselvää, mihin ajatus loppuu – loppuuko se siihen mihin virkekin vai jo aiemmin? Periaatteessa virke kokonaisuudessaan voidaan tulkita Annan ajatukseksi. Silti tekstiä lukiessa – ja sen tyylin tuntiessa – virkkeen loppuosa, etenkin kaksi viimeistä lausetta (”- - jotka Anna oli omaan pihaansa istuttanut ja jotka joka kesä kukkivat runsain, raskain tertuin”) vaikuttavat olevan lähempänä kertojan ilmaisua kuin Annan ajatusta, palaahan viittaussuhde hän-pronominista takaisin Annaan. Niinpä onkin mahdollista, että kertojan ääni tuo ajatuksiin oman lisänsä virkkeen lopulla. Tällöin kertojan ilmaisu ei kuitenkaan pyri ottamaan ohjia takaisin, vaan siirto on hienovarainen ja myötäilee Annan ajatuksia sekä niiden rytmiä. On myös muistettava, että ”Kaikki ne kesät” on fokalisoitu tarina,

jossa fokalisoija on Anna. Täten siinä, ajatteleeko virkkeen lopussa Anna vai fokalisoiko kerronta Annan kautta, onkin kyse minimaalisista eroista.

Cohn (1978, 26) kirjoittaa psykokerronnan kahdenlaisista kertojista, jotka asettuvat epäsovivuuden (*dissonance*) ja sovivuuden (*consonance*) väliselle kartalle. Itse näen kyseisen jaon myös kaukaisuuden ja läheisyyden kautta, joita käytänkin synonyyminomaisesti Cohnin käsitteiden kanssa. Epäsoviva tai kaukainen psykokerronnan kertoja on henkilöhahmonsa suhteen eri taajuudella mitä tulee kerronnan psyykkiseen syvyyteen tai eettiseen arvottamiseen. Toisin sanoen epäsovivalla kertojalla on etulyöntiasema ja vapaampi pääsy henkilöhahmon sisäiseen maailmaan kuin henkilöhahmolla itsellään. (Cohn 1978, 29.) Henkilöhahmolle läheinen, soviva psykokerronnan kertoja toimii päinvastaisesti: läheinen kertoja ei spekuloi tai havaittavasti kommentoi kertomaansa eikä ylenkäytä etäännyttäviä, analyttisiä tai konseptuaalisia termejä. Läheisen kertojan tyyli on hienovarainen siten, että se välittelee raportoivan verbin käyttöä ja viittaa henkilöhahmon henkisiin toimintoihin muilla tavoin. (Cohn 1978, 31.)

Kuten kenties tähän mennessä on tullut ilmi, Siekkisen kolmannen persoonamuodon novellien, kuten ”Kaikki ne kesät”, psykokerronta pysyy päähenkilönsä lähellä – siitä huolimatta, että kyseisten novellien kertojat harvemmin kaihtavat raportoivan verbin käyttöä siinä määrin kuin mistä Cohn kirjoittaa kuvaillessaan psykokerronnan sovivaa kertojaa. Novellien henkilöhahmot muistavat, ajattelevat ja tuntevat paljon. Vaikka kertoja siis tuokin ilmi mentaaliset aktiviteetit, se usein jättää estradin kyseisten tuntemusten yksityiskohtaiselle kuvailulle ja elävöittämiselle, mikä usein tapahtuu puheen lomassa, jostakin suorien ja epäsuorien keinojen nimeämättömästä lomasta.

Siekkisen novelleissa psykokerronnan kertojat pysyvätkin kertomansa takalalla ja säilyvät tasavertaisina henkilöhahmojen kanssa tarinoiden tiedollisessa ulottuvuudessa. Se, että kertojan tieto henkilöhahmojen tietoisuudesta kohtaa henkilöhahmojen oman itsetietoisuuden, onkin Cohnin (1978, 31) mukaan yksi läheisen kertojan piirteistä. Kyseinen ominaisuus tuo myös mieleen Genetten klassisen jaon eri tasojen fokalisoiteihin. Sisäinen fokalisointi, jossa kertojan tiedon taso pysyy yhteneväisenä henkilöhahmon tiedon kanssa, on Siekkisen novelleissa pysyvä kerronnallinen ominaisuus. Kyseessä on myös sama ilmiö, josta Robyn Warhol

kirjoittaa fokalisaation poliittisuuden yhteydessä: tekstin ideologinen taso paljastuu erityisesti silloin, kun henkilöhahmon katse on identtinen kerronnan ”katseen” kanssa.

Kertojan läheisyys ja yhdenvertaisuus suhteessa henkilöhahmoon psykokerronnan osalta vaikuttaakin kolmannen persoonan tarinoissa kuten ”Kaikki ne kesät” siten, että vaikuttaisi siltä, kuin ei olisi yhtä määrittävää tahoja, joka vastaisi kerronnasta. Ilmaisun alkuperän paikantamattomuus saa aikaan vaikutelman kerronnan äänestä, joka ei suoranaisesti kuulu juuri kertojalle tai henkilöhahmolle. Ääni ja sen välittämä kokemus tulee ilmaistuksi molemmilla tasoilla, saaden vaikutelman venymään yli rajojen, mikä on tietyn naisen hahmottamisessa olennaista.

Edellisessä luvussa fokalisoitua käsitellessä kiinnitän huomiota novellin ”Lüneburg” eri tasojen ääniin. Novellin alussa kolmannen persoonan kerrontaa hämmentävät minä-muodossa olevat, repliikinomaiset lauseet ja virke: ”Kun kulkee liikkuvassa junassa taaksepäin on kuin kulkisi itsensä läpi: tässä olin, tällainen olin. Se olin minä.” (N 271) Vaikka fokalisaation tarkastelussa kyseiset lauseet ja virke hämärtävätkin fokalisaation alkuperää, tietoisuuden välittämisen keinoja analysoidessa ne sujahtavat mutkattomasti lainatun monologin piiriin.

Lainattu monologi on henkilöhahmon ajattelua tai muuta mentaalista toimintaa, jossa keskellä kolmannen persoonan kerrontaa henkilöhahmo viittaa itseensä minänä. Vielä klassisissa esimerkkitapauksissa henkilöhahmon itsereflektion tunnusmerkeinä ovat lainausmerkit, mutta modernismiin edetessä ne ovat jo kadonneet (tästä tyylipuhtain esimerkki lienee 1922 ilmestynyt James Joycen *Odysseus*) (vrt. Cohn 1978, 58–62). Vaikka repliikkien (ja dialogin) merkintätavat voivatkin siis vaikuttaa vain teknisiltä yksityiskohdilta, erityisen merkitykselliseksi ne kuitenkin nousevat silloin, kun ne vaihtelevat yhden tekstin sisällä (vrt. Haakana 2013, 129). ”Lüneburgissa” minä-muotoiset ilmaukset ja ajatukset ponnahtavat tekstistä silmille ei pelkästään poikkeavan persoonamuotonsa takia vaan myös merkintäkeinojensa vuoksi. Repliikinomaisina – mutta ilman tyypillisiä merkintätapoja – ne liukenevat osaksi päähenkilön ajatuksia. Keinolla on paikkansa novellissa, jossa mennyt ja nykyinen minuus, kerronta ja fokalisaatio sekä välähdyksenomaiset muistikuvat ja dialogi sulautuvat yhteen.

Cohnin (1978, 63) mukaan tehokkain keino jäljittää merkitsemätön repliikki on tarkkailla muutoksia tekstin aikamuodossa ja persoonassa. Kuitenkin ”Lüneburgin”

tapauksessa jäljittämisen tekee haasteelliseksi se, että lainattu monologi sijaitsee heti tarinan alussa, vielä vailla novellin muuta kontekstia. Monologia myös edeltää nollapersoonassa oleva lause (”kun kulkee liikkuvassa junassa taaksepäin on kuin kulkisi itsensä läpi”). Nollapersoonaa kutsuu lukijan samaistumaan kerrottuun kokemukseen ja toimii monikollisena viittaajana (vrt. Hakulinen 2013, 277). Täten lukija yllättyykin, kun seuraavassa kappaleessa tarinan kertojaksi paljastuu ulkopuolinen taho. Lisäksi käytetty nollapersoonaa on preesensissä, toisin kuin minämuotoinen repliikki: tavallisesti lainatun monologin kun tunnistaa siitä, että kerronnan aikamuoto muuttuu tällöin preesenssiin (Cohn 1978, 63).

Lainatun monologin selkeimpänä tuntomerkinä novellin alussa toimiikin kaksoispiste – keino, jota Siekkinen käyttää novelleissaan paljon ja ahkerasti. Useasti ne signaloivat kerronnan siirtymistä henkilöhahmon ajatukseen tai havainnointiin. Tietyllä tapaa ne myös toimivat päätelmän loppukaneettina, melkein kuin puolipisteen tapaisesti. Ne toteavat vielä kerran sen, mitä saatetaan assosiaation tapaisesti jo edellä hahmotella.

Ne tavat, joilla Siekkisen kolmannen persoonan novellit lainatussa monologissa kiertävät kertojan ja henkilöhahmon välisiä rajoja, ovat yhtä luovassa käytössä kuin psykokerronnassakin. ”Lüneburgissa” kertoja mielellään arvuuttelee alkuperällään, ja päästää ensiksi ääneen persoonaa kirjaimellisesti kaihtavan nollapersoonan ja sitten henkilöhahmon suorinta ilmaisua (ja puheen suoraa esitystä) lähimpänä olevan keino, merkitsemättömän repliikin. Kyseinen rajattomuus saa jälleen kertojan ja henkilöhahmon äänet resonoimaan ja lähentymään yhtä ääntä, joka kertoo tietyn naisen kokemuksesta. Nollapersoonan monikollinen luonne myös tuntuu luonnolliselta osana sellaista hahmoa kuin tietty nainen, jonka lähtöpiste on monessa henkilöhahmossa.

Kerrottu monologi voidaan määritellä kerronnan tekniikaksi, jossa henkilöhahmon ajatukset kuvataan tämän omalla kielellä tai tavalla käyttää kieltä samalla kun kerronta pysyy kolmannen persoonamuodon viittauksessa ja aikamuodossa (Cohn 1978, 100). Käytännössä metodin tunnistaminen on helpommin sanottu kuin tehty, mikä johtuu sen läheisyydestä muihin kolmannen persoonan kerrontatyyppeihin – tosin puhtaasti kielipiipilliselta kantilta metodi on melko selkeärajanen: aikamuoto ja persoona erottavat sen lainatusta monologista, ja mentaalisten verbien poissaolo ei päde psykokerrontaan (Cohn 1978, 104).

Muilta osin metodi onkin vaikeampi määritellä. Merkitykseltään ja funktioltaan kerrottu monologi sijaitsee jossakin kahden muun metodin välimaastossa ilmaisten kokevan mielen sisällön epäsuoremmin kuin lainattu monologi ja suoremmin kuin psykokerronta (Cohn 1978, 105). Lisäksi kerrottu monologi hämmentää kertojan ja henkilöhahmon välisiä rajoja:

Imitating the language a character uses when he talks to himself, it casts that language into the grammar a narrator uses in talking about him, thus superimposing two voices that are kept distinct in the other two forms. And this equivocation in turn creates the characteristic indeterminateness of the narrated monologue's relationship to the language of consciousness, suspending it between the immediacy of quotation and the mediacy of narration. (Cohn 1978, 105–106.)

Vaikka Cohnin mukaan siis psykokerronnassa ja lainatussa monologissa henkilöhahmon ja kertojan äänet eivät siinä määrin limity tai asetu toistensa päälle kuin kerrotussa monologissa, on edellisten analyysien valossa kuitenkin todettava, että Siekkisen kolmannen persoonamuodon novelleissa äänet ja perspektiivit vaikuttavat liki toisiaan myös muissa kerrontatyyleissä. Kenties kerrotussa monologissa äänien limittyminen on kuitenkin erityisen vahvaa ja monitulkintaista.

Kerronnan alkuperän hämärtyessä henkilöhahmon mielipide tai muu ilmaus saattaa kaikin puolin näyttää samalta kuin lause, joka viittaa (fiktiiviseen) faktaan (Cohn 1978, 106). Näin käykin novellissa ”Pyhä Ambrosius”, jonka virkkeitä ”Puškin oli kuollut naisen tähden. Marja ja Aino puhuivat siitä matkalla läpi metsän. Naisen kunnian tähden”, (N 475) analysoin puheen epäsuoraa ja vapaata epäsuoraa esitystä tutkiessani. Päätelen lopulta lauseen ilmenemisympäristöstä sen olevan henkilöhahmon puhetta, joka on vapaan epäsuoran esityksen muodossa, mikä Cohnin luokitteluun sovellettuna vastaisi kerrottua monologia.

Toki eri metodien sovittamisessa yhteen on omat riskinsä (vrt. Cohn 1978, 13) eikä olekaan aivan samantekevää, lähestyykö ”Pyhän Ambrosiuksen” lainausta puheena vai ajatuksena. Jos puhetta Puškinista pitääkin tietoisuuden välittämisenä, niin silloin sen sisältö ja tunnelma siirtyvät yksityisen piiriin - tässä tapauksessa siis henkilöhahmon eli fokalisaation kohteen Marjan mieleen. Tällöin Marja liittyy Puškinin kuolemaan ja naiseen – kahteen novellin keskeiseen aiheeseen – mikä kertoo henkilöhahmon mielenkiinnon ja huomion kohteista itsestään. Toisaalta kyseisiä Marjan mielenliikkeitä voi myös pitää kertojan valintana: kertoja päättää tuoda ilmi

juuri nämä Marjan ajatukset. Ei ole kuitenkaan mahdollista tietää, kummasta on loppujen lopuksi kyse, vai ovatko Marjan ajatukset sittenkin puhetta, kuten aiemmin esitän. Mahdollisten tulkintaväylien paljous onkin omiaan osoittamaan, kuinka kompleksinen keino kerrottu monologi on, ja kuinka se luo esiintyessään kerronnassa monitahoisien henkilöihahmon ja kertojan suhteen.

Tutkimuksessaan Cohn (1978, 109) pohtii vapaan epäsuoran tyylin (*free indirect style*) ja kerrotun monologin välistä suhdetta johtaen ensiksi mainitun, angloamerikkalaisen termin ranskalaiseen (*style indirect libre*) ja saksalaiseen (*erlebte Rede*) tutkimusperinteeseen. Cohn (1978, 109) kuitenkin irtisanoutuu termillään tuosta perinteestä ja vapaan epäsuoran tyylin niputtamisesta yhteen kerrotun monologin kanssa. Yksi syy eron rajaamiseen piilee ranskalaisen ja saksalaisen (ja täten myös angloamerikkalaisen) tutkimuksen tavassa sisältää termeihinsä sekä epäsuoran ajatuksen kerronnan että epäsuoran puheen esittämisen. (Cohn 1978, 109). Cohnin (1978, 109) näkemyksen mukaan epäsuora ajatuksen kerronta tuo mukanaan tyystin erilaisia ongelmia kuin sen vokaalinen vastine.

Toinen syy Cohnin tutkimusperinteistä irtisanoutumiseen löytyy figuratiivisesta kerronnasta (*figural narration*), jonka juuret ovat *style indirect libre* -termin paisumisessa yksittäisistä figuratiivisista ilmaisuista kokonaiseen kerronnan lajiin. Figuratiivista kerrontaa voi kuvailla käsitteen *vision avec* (suom. kuvan tai näyn kera) avulla: sillä viitataan todellisuuden näkemykseen, joka ei ole kertojan vaan henkilöihahmon. Laajassa merkityksessä *style indirect libre* – ja sen johdannaiset, kuten vapaa epäsuora tyyli – on kasvanut kattamaan kokonaisen kerronnallisen tyylin tai käytänteen, figuratiivisen kerronnan. (Cohn 1978, 110.) Cohn (1978, 110) alleviivaakin kerronnallisen monologin spesifisyyttä ja sitä, kuinka se kattaa huomattavasti pienemmän kerronnan alan kuin figuratiivinen kerronta.

Tutkimuksessaan Cohn viittaa usein figuratiiviseen adjektiivina, joka saattaa määritellä kerrontaa, mieltä ja perspektiiviä, muutaman mainitakseni, mutta ei juurikaan avaa kyseistä sanaa. Sanakirjamääritelmältään figuratiivinen (myös *figural*) viittaa metaforiseen, ei-kirjaimelliseen (Oxford Dictionaries 2018) ja kuvaannolliseen (MOT 2018). Kirjallisuudentutkimuksessa se liitetään muun muassa kerronnan perspektiiviin henkilöihahmon kautta (ks. Lanser 1992, 16). Kun nämä määritelmät yhdistetään figuratiivisen kerronnan luonnehdintoihin edellä, on pääteltävissä, että figuratiivinen Cohnin käytössä viittaa ennen kaikkea liikkeeseen pois kertojasta: se on

kerrontaa henkilöhahmon näkemyksen kera, joka toimii kuvaannollisen ja assosiaation kautta. Se on siis kerrontaa, joka ei palaudu kertojaansa. Cohn (1978, 110) painottaakin kerronnallisen monologin erottautumista figuratiivisesta kerronnasta juuri sillä, kuinka hänen termissään jo itse nimessä on kuultavissa metodin lähtöpiste, kerronta ja kertoja.

Kyseisistä irrottautumisista huolimatta Cohn (1978, 111) myös muistuttaa figuratiivisen kerronnan ja kerrotun monologin välisestä erikoisesta suhteesta. Figuratiivinen kerronta tarjoaa kerrotun monologin määrittelylle ikkunan juuri *vision avec* -termin kautta. Kerrottu monologi ei kuitenkaan ole *vision avec*, vaan ennemminkin *pensée avec* (suom. ajatuksen tai reflektion kera): siinä kertojan ja henkilöhahmon yhtenäiset perspektiivit muodostuvat molempien tahojen äänen läheisyydestä, jolloin tekstin (kertojan) kieli hetkellisesti resonoi figuratiivisen mielen (henkilöhahmon) kielen kanssa. Olisi virheellistä puhua kahdesta perspektiivistä tai äänestä, sillä kerrotun monologin tarkoituksena on nimenomaan kaventaa kertojan ja henkilöhahmon välistä kuilua. Toisaalta harhaanjohtavaa olisi myös puhua vain yhdestä perspektiivistä tai äänestä, sillä silloin helposti unohtaa erot kolmannen persoonan ja ensimmäisen persoonan kertojien välillä. (Cohn 1978, 111–112.) Lopputulokseksi siis muodostuu vaikutelma tai presenssi, joka on vähemmän kuin kaksi perspektiiviä tai ääntä mutta enemmän kuin yksi.

Presenssi, joka on vähemmän kuin kaksi mutta enemmän kuin yksi, on paradoksaali, johon tietyn naisen hahmo sopii hyvin. Kerrottu monologi onkin oiva paikka tietylle naiselle ja tämän ilmentymien hetkille. Edellä ”Pyhä Ambrosius” -novellia analysoidessani totean, kuinka kerrottu monologi tuo päähenkilö Marjan itseilmaisun lähemmäs yksityistä, jos ilmaisu katsotaan kuuluvan tietoisuuden, ei puheen, piiriin. Käytännössä siis tuo yksityisyys tapahtuu tarinan sisällä, sillä silloin Marjan mietteet Puškinista jäävät vain Marjan tietoon. Kuitenkin kerrottu monologi venyttää kaksisuuntaiseen tapaansa tuon yksityisyyden myös yleisen puolelle, jos Marjan tietoisuutta tarkastelee kerronnan tasolla ja sen tuolla puolen, lukijan näkökulmasta. Tuolloin Marjan ajatukset Puškinista, kuolemasta ja naisista laajentuvatkin äkkiä osaksi kertojan ilmaisua. Kerronnan ääni rakentuukin siten, miten myös tietty nainen muotoutuu: henkilöhahmon ja kertojan jatkuvissa siirroissa ja väistöliikkeissä.

Cohnin problematisoidessa vapaan epäsuoran tyylin ja kerrotun monologin välistä suhdetta, miten puheen epäsuora esitys (tai yleensäkin puheen esityskäytännöt)

ja Cohnin metodit ovat sovitettavissa yhteen tässä tutkimuksessa? On huomattava, että Cohn keskittyy nimenomaan henkilöhahmon tietoisuuden välittämisen keinoihin. Omassa tutkimuksessani tarkkailen, miten fokalisaatio, puhe ja kertoja vaikuttavat kerrontaan sekä niiden yhteissummaa, tietyn naisen hahmoa. Toki kaiken mainitun alla voi vaikuttaa tietynlainen tietoisuus, mutta se ei itsessään ole pelkkä tutkimukseni mielenkiinnon kohde. En myöskään tulkitse, että Cohnin terävin kritiikki osuisi juuri puheen esittämisen keinoihin tai yksistään puheen vapaan epäsuoran esityksen keinoihin – Cohnin teoretisointi osuu laajemmalle ja tuskin kieltää puheen esittämisen analysoinnin itsessään. Kenties Cohnin metodeita soveltaessaan tärkeintä onkin muistaa, että niiden suhde puheen esittämisen keinoihin ei ole yksioikoinen tai ongelmaton. Cohn (1978, 109) itse kutsuukin puheen esittämistä ajatuksen esittämisen ”vokaaliseksi kaksoseksiksi” – sukulaisuussuhde on siis läheinen, mutta ei identtinen.

Figuratiivinen kerronta on myös tutustumisen arvoinen termi siinä, että se toimii siltana kerronnan pienempiin figuratiivisiin yksikköihin ja näiden syvällisempään ymmärtämiseen. Cohn (1978, 138–139) summaa tietoisuuden kolmannen persoonan kerrontametodinsa jakamalla ne figuratiivisen ja tekijällisen kertomisen piireihin – tekijällinen kertoja on käsite, johon paneudun syvällisemmin seuraavassa luvussa, mutta tässä vaiheessa riittänee määrittelyksi se, että kyseessä on perinteinen kaikkietävä ja ulkopuolinen kerrontatyö. Onkin kuvaavaa, kuinka Siekkisen kertojien voi havaita kuuluvan yksistään figuratiivisen kertomisen ryhmään: erityisen figuratiivisia eli henkilöhahmon kokemusmaailmalle sopivia kerrontametoodeita ovat (empaattinen) kerrottu monologi, läheinen psykokerronta sekä merkitsemätön lainattu monologi. Näissä keinoissa päästään lähimmäksi henkilöhahmoa kertojan johdattamisen, kommentoinnin ja merkitsemisen jäädessä taka-alalle. Näin tavallisesti on myös Siekkisen kolmannen persoonan novellien laita.

On aika palata takaisin kerrottuun monologiin ja ”Pyhään Ambrosiukseen”. Edellisessä alaluvussa selvitän ajatuksen ja puheen suhdetta seuraavassa lainauksessa: ”Se piti sijoittaa huoneen ovesta katsoen oikeanpuoleiseen nurkkaan. Sieltä se havaitsisi sisään pyrkivän pahan ja tekisi sen voimattomaksi. Marja pohti tätä.” (N 476) Tutkivaa mieltä askarruttaakin se, missä määrin kyseistä lainausta voi pitää puheena ollenkaan, sijaitsevathan kaksi ensimmäistä virkettä suhteessa Marjan pohdintaan. Edellä esitän, että virkkeet saattavat olla aiemmin kuultua puhetta tai neuvoja, jotka ovat vapaan epäsuoran esityksen muodossa, tai sitten epäsuoran

esityksen muodossa olevaa ns. sisäistä puhetta, henkilöhahmon ajatusten sekoittumista kerronnan ilmaisuun. Toisaalta kerrotun monologin myötä avautuu myös mahdollisuus ikään kuin ottaa askel taaksepäin: entäpä jos lainauksen virkkeet todella ovatkin, ei enempää eikä vähempää, Marjan ajatuksia, jotka kertoja esittää siten, että ne ilmenevät lähes itsenäisinä, kerrottuna monologina?

Kerrottu monologi on tunnistettavissa edellisessä lainauksessa sulkemalla pois muut kolmannen persoonan kerrontametodit – on tosin huomattava, että teksti jossakin määrin läikkyä psykokerronnan puolelle. Cohn (1978, 106) kirjoittaakin, kuinka kyseinen ilmiö on kerrotulle monologille tyypillinen: ollessaan psykokerronnan läheisyydessä, kerrottu monologi luo vaikutelman, että se välittää ajatuksia, jotka muodostuvat eksplisiittisesti figuratiivisessa mielessä. On myös otettava huomioon, että tuttu kysymys kertojan roolista nousee jälleen esille. Onkin mahdollista väittää, että lainauksen kaksi ensimmäistä virkettä ovat vain kertojan ilmaisua – ikään kuin henkilöhahmon tiedostetun ulkopuolella tapahtuvaa kerrontaa – joka selittää pyhän Ambrosiuksen ikonin käyttötapaa. Kuitenkin viimeinen virke ”Marja pohti tätä” (N 476) viestii, että tavalla tai toisella ikoni on Marjan mielessä.

Siekkisen ensimmäisen persoonamuodon novelleihin ja kertojaan siirtyessä henkilöhahmosta tulee kertoja. Novelleissa, kuten ”Koulussa”, kertojan erottaa menneestä minästään muistot ja aika, ja kerronta onkin yritystä kuroa kiinni tuota aikaa tai ainakin halua päästä lähelle menneisyyden kokemusta. Muistojen purkaminen on niitä kohtaan neutraalin hyväksyvää ja keinoissaan menneisyyden kokemuksiin samaistuva.

Cohn luokittelee ensimmäisen persoonan kerrontametodit tietoisuuden välittämisessä hyvin samaan tapaan kuin kolmannen persoonamuodon tapauksessa: retrospektiivisiä tekniikoita ovat itsekerronta, itselainattu monologi ja itsekerrottu monologi (tekniikat kolmannessa persoonassa vastaavassa järjestyksessä: psykokerronta, lainattu monologi, kerrottu monologi). Cohn (1978, 144) kuitenkin painottaa persoonamuotojen välillä olevan myös eroja. Ensimmäisen persoonan kertojan kaksi minää, kuinka kaukana toisistaan ovatkaan ajallisesti, ovat aina yhteydessä persoonapronominin myötä. Hieman nurinkurisesti ensimmäisen persoonan kertojalla on kuitenkin rajoitetumpi pääsy menneisyytensä psyykeeseen kuin kolmannen persoonan kertojalla, sillä ensimmäisen persoonan kerronta on riippuvainen psykologisesta visiosta, josta vastaa muisti. (Cohn 1978, 144.) Täten

ensimmäisen persoonan kertoja käytännössä jakautuu kerrontahetken kertovaan minään ja menneisyyden kokevaan minään (vrt. Cohn 1978, 146).

Siekkisen ensimmäisen ja kolmannen persoonamuodon kertojista on kuitenkin todettava, että ne eivät päällisin puolin eroa kovin radikaalisti toisistaan tyyliiltään tai henkilöhahmosuhteiltaan siinä määrin kuin se on eri persoonamuodoilta mahdollista. Molemmissa henkilöhahmo, kerronnan kohde, kietoutuu perspektiiviltään ja ääneltään kertovaan osapuoleen samankaltaisten kerronnallisten keinojen – voimakkaan fokalisaation, puheen esitysmuotojen vaihtelun ja kertojan läheisen aseman – myötä.

Itsekerronnan tunnistaa pitkälti samalla tavalla kuin kolmannen persoonan vastinparinsa: kerronnan ankkuroivat raportoivat verbit, jotka myös piirtävät rajan kertovan minän ja kokevan minän välille. Kuten kolmannen persoonan psykokerronnassa, myös itsekerronnasta löytyy kaukainen ja sopiva kertoja. Kaukainen itsekerronnan kertoja on menneisyyden kokevasta minästä kaukana, mikä tulee esille muun muassa menneen tulkintana, sen psykologisen motivaation arvailuna ja kognitiivisena etumatka-asemana. Läheinen itsekerronta puolestaan samaistuu menneisyyden minäänsä siten, että se ei suuremmin etsi kausaalisia linkkejä tai selityksiä eikä asetu jälkiviisaan asemaan. (Cohn 1978, 149–156.)

Novellissa ”Koulu” päähenkilö herää aamuyöllä painajaiseen ja lukee lehdestä kadonneesta miehestä, mikä saa aikaan ajatusten ketjun, jossa kertojan itsekerronta pysyy koetun lähellä:

- - ja uutinen metsään kadonneesta miehestä jota ei etsinnöistä huolimatta ollut löydetty. Se ei tuntunut minusta kovin kummalliselta eikä kauhealta. Ajattelin, että sen täytyi olla melkein samaa kuin tämäkin, paitsi ettei ollut lämmintä nukkumapaikkaa eikä ruokaa. Tiesin, että se oli hirvittävä, mutta minusta ei siltikään tuntunut, että niin oli. (N 224)

Päähenkilö ajattelee, tuntee ja tietää, mutta kertovan hetken minä ei jälkikäteen kommentoi tai selittele vaikkapa ajatusta, että eksyneellä miehellä ei metsässä voi olla kovin kummempaa kuin päähenkilöllä omassa elämässään, vaikka päähenkilö jo heti niin ajateltuaan tietääkin, että ajatus on hirvittävä. Esille piirtyy vain kokemus aamuyön hetkestä, joka on sellaisenaan ja mielenliikkeiltään avoin lukijan tulkinnoille. Kyseinen avoimuus jättää kerronnan äänen muodostumisen jonnekin kertovan ja kokevan minän äänien välimaastoon. Lukija ei tiedä, missä määrin kerrottu resonoi kertovan minän ajatuksissa ja tunteissa. Tällöin kerronnan lopullinen perspektiivi on

paikantumaton, jolloin myös kerrottu kokemus piirtyy jonnekin kertojan ja henkilöhahmon, eli menneisyyden minän, välille. Kokemus, ikuisesti toistuva, ei jälleenkään löydä lopullista lähdettä, mikä omalta osaltaan rakentaa kerronnan välimaastoissa hahmottuvaa tiettyä naista.

Siirryttäessä itsekerronnasta itselainattuun monologiin kerronnan aikamuoto usein myös vaihtuu. Itselainattu monologi saattaa erottautua tekstistä lainausmerkeillä ja muilla viitteillä puhumiseen tai mentaaliseen toimintaan, mutta myös täysin merkitsemätön itselainattu monologi on mahdollinen. (vrt. Cohn 1978, 161–163.) Mitä huomaamattomammin merkitty itselainattu monologi on, sen helpommin sen alkuperä hämärtyy – ensimmäisen persoonamuodon tapauksessa siis kertovan minän ja kokevan minän välillä (Cohn 1978, 164).

Siekinen usein suosii ensimmäisen persoonan kerronnassaan näkyvän ja huomaamattoman merkintätavan sekamuotoa. ”Koulussa” kyseinen tekniikka näkyy esimerkiksi seuraavassa virkkeessä: ”Syksy etenee kuin etsijöiden ketju metsässä, minä ajattelin, vääjäämättä se tulee yhä lähemmäs.” (N 225) Vaikka novellin päähenkilön ajatus ei olekaan merkitty muilla tavoin kuin ajattelusta raportoimalla, erottuu se muusta kerronnasta aikamuodollaan. Täten se ei myöskään voi sekoittaa itsekerrontaan: kuten edellisessä lainauksessa näkyy, päähenkilön ajatukset aamuyön hetkinä ovat imperfektissä (”ajattelin, että sen täytyi olla”, ”tiesin, että se oli hirvittävää”). Mutta miksi siis muusta kerronnasta poikkeava, itselainattu monologi eikä sopeutuvaisempi itsekerronta? Kenties ajatus syksystä, joka etenee etsijöiden ketjun tavoin, jollakin tapaa resonoi vielä kertovan minän mielessä. Ajatuksen ilmaus sekä tyyli on runollinen ja assosioiva, mikä saattaa korreloida kertovan minän nykyhetken kanssa – ehkäpä tuo runollisuus on säilynyt päähenkilön mukana ja on osa myös kerrontahetken minää. Jälleen siis kerrottu kokemus jää paikantamatta kertojaan tai henkilöhahmoon luoden kerrottujen kerroksien välille materiaa tietyn naisen muodostumiselle.

Itsekerrottu monologi on samanlainen suhteessa kolmannen persoonamuodon versioonsa siinä, kuinka kertojan (nykyhetken minän) kerronta lähenee ja alkaa muistuttaa päähenkilön (menneisyyden minän) kieltä. Itsekerrotussa monologissa kertova minä hetkellisesti samaistuu menneisyyden itsensä kanssa ja luopuu ajallisesti etäisestä paikastaan ja kognitiivisesta etuoikeudesta eläytyäkseen eri aikataason elämyksiin ja tunteisiin. (Cohn 1978, 167.) Tosin on todettava, että Siekkisen

ensimmäisen persoonan novelleissa kyseinen etäisyydestä luopuminen ei ole erityisen iso loikka, sijaitseehan kertova minä jo valmiiksi kovin lähellä kokevaa minää, kuten vaikkapa ensimmäisen persoonan fokalisaatiota tutkiessa on tullut esille. Kun itsekerrottua monologia hyödynnetään, se tarkoittaa kerronnan äärimmäistä tiivistymisen hetkeä, ja kenties tästä johtuen Siekkinen käyttää sitä harvoin ja harkitusti.

”Koulussa” näin käy erityisesti novellin loppuvaiheissa, kun päähenkilön välttely ja turtuneisuus jäävät lapsuuden tunteikkaiden muistojen alle. Päähenkilö muistaa lapsuuden traumaattisen kokemuksen viikatteenterään juoksemisesta, joka äärimmäisyydessään vapauttaa hänet pelosta. Hän kävelee metsään ja huomaa vain, että: ”Oli vain lunta, taivasta, lunta.” (N 246) Vaikka kyseinen virke saattaisikin olla vain puhdasta kerrontaa, liittyy puheenomaisuus sen päähenkilöön saaden virkkeen keikahtamaan itsekerrotun monologin puolelle. Päähenkilön tietoisuus siis tihkuu kertojan perspektiiviin, saaden molempien äänen viestimään vapautumisen helpotuksesta ja ilosta.

#### 4. ÄÄNI: AJATUKSET MUODON SAANEET

Tämän tutkimuksen alussa kerron, kuinka fokalisaation, puheen esitysmuotojen ja kertojan tarkastelun kautta etenen kohti tietyn naisen hahmottumista. Käytännössä tämä tarkoittaa vielä *äänien* käsitteen lähempää tarkastelua suhteessa Raija Siekkisen novellituotantoon. Mainitsen jo aiemmin, kuinka novellien kerronnasta nousee esille vaikutelma äänestä, jossa ei ole kyse vain sen konkreettisesta tasosta eli henkilöhahmojen puheesta tai kertojan kerronnasta. Se on tarinoiden päähenkilöiden ajatusten ujuttautumista puheeseen tai naamioitumista osaksi kerrontaa, kuten puheen epäsuoran ja vapaan epäsuoran esityksen tapauksessa, tai se on fokalisaatiossa kertojan ja henkilöhahmon näkökulman ja tiedon sekoittumista yhdeksi kantavaksi elementiksi. Toisinaan ääni on myös itse puhumista eli replikointia, kuitenkin hämmentäen aktina ja sisällöltään, kun se asettuu vastakkain ajatellun ja ääneen sanomattoman kanssa. Äänen paikka (tai paikantamattomuus) valaistuu henkilöhahmon tietoisuuden ilmituloa tarkkailemalla: joskus se kuuluu ikään kuin kertojan takaa ja kautta, kuten psykokerronnassa, toisinaan se puolestaan soi kirkkaasti ja esteettä henkilöhahmon lähellä, kuten lainatussa tai itselainatussa monologissa.

Tietty nainen on monien tekijöiden summa ja näin on myös hahmon tai hahmosta kertovan kerronnan äänen laita. Olenkin valinnut äänianalyysini aineistoksi Siekkisen novelleja, joissa kerronnan eri keinojen tasot kerrostuvat moninaisella tavalla, täten osoittaen konkreettisesti sen, miten fokalisaation, puheen ja kertojan keinojen yhteissumma vaikuttaa äänen muodostumisessa. ”Kaunis nimi” (1996), ”Kesä” (1982), ”Unettomuus” (1982), ”Muisti” (1982) ja ”Marraskuuta” (1996) ovat novelleja, jotka sopivat oivasti tekijällisen, omakohtaisen ja yhteisöllisen äänen rakennuspalikoiden havainnoimiseen. Kahtena eri aikakautena ilmestyneinä ne myös valaisevat tietyn naisen kronologisia piirteitä.

Dorrit Cohnin teoria tietoisuuden kerronnan metodeista saa tässä luvussa kylkeensä Susan Lanserin eri kertojääniä tutkimuksen ja luokittelun. Tarkoituksena ei ole kuitenkaan Cohnin teorian unohtaminen, vaan ripottelen kyseisiä ajatuksia tekstin sekaan vastakin. Teoriat eivät suljakaan toisiaan pois, vaan täydentävät: Cohn tarjoaa kerronnan tietoisuuden tarkkailun työkaluja, kun puolestaan Lanserilla

kertojien persoonamuotojen jaottelu siivittää laajempien tendenssien pohdintaa. Yhteistä näille tutkimuksille onkin siis luokittelu kertojan persoonamuotojen mukaan.

#### 4.1 Tekijällisen äänen monimutkainen valta

Tekijällistä ääntä (*authorial voice*) ei tule Susan Lanserin (1992, 16) mukaan sotkea faktuaaliseen kirjoittajaan tai tekijään, jonka ääntä kerronta ilmaisee tekstissä, vaan siinä on kyse kirjoittajan tai tekijän kaltaisesta äänestä: ”I have chosen the term ”authorial” not to imply an ontological equivalence between narrator and author but to suggest that such a voice (re)produces the structural and functional situation of authorship.” Tekijällinen ääni on klassinen kolmannen persoonan kertojaääni: kaikkietävä mutta tekstin ulkopuolella, tekstin ulkopuoliselle eli julkiselle yleisölle puhuen. Kerronnan ulkopuolella oleva kertojaa ei ole tekstuaalisesti merkitty, ja lukija kutsutaan luomaan yhtäläisyysmerkit kertojan ja tekijän sekä kerronnan yleisön ja itsensä välille. (Lanser 1992, 15–16.)

Lanser ei juuri keskity klassisen narratologian käsityksiin implisiittisestä tekijästä tai lukijasta, eikä hänen tutkimuksensa juurikaan ota huomioon fokalisaation tai puheen vaikutusta kerronnan ääneen, mikä voi vaikuttaa hieman nurinkuriselta, sillä eikö juuri tekstuaalisin keinoin luotu puhe ole kerronnan ääntä konkreettisimmillaan? Kenties Lanserin tutkimustavassa on kyse klassisesta narratologiasta erottautumisesta, sillä feministisenä narratologina Lanser on kiinnostunut erityisesti tekstin syntykontekstista ja sen vaikutuksesta valikoituun kerronnan ääneen. Lanser (1992, 15) kysyy, minkälaiset äänet naisille – ja minkälaisille naisille – ovat olleet sallittuja tiettyinä aikoina. Vaikka Lanser ei kommentoikaan Cohnin teoriaa kertojista, korreloivat tutkimukset jossakin määrin toistensa kanssa siinä, miten ne hahmottavat tekijällisen kertojan. Ajatus siitä, että tekijällinen kertojaääni asettuu vastakkain figuratiivisen kerronnan kanssa, löytyy molemmista teorioista.

Raija Siekkisen novellituotannon ollessa suurennuslasin alla fokalisaatioon ja puheeseen keskittyminen on kuitenkin välttämätöntä. Novelleissa ”Lüneburg” ja ”Kaikki ne kesät” kertoja on tarinan ulkopuolinen eli kolmannessa persoonassa, joten

fokalisaatio on ratkaisevassa asemassa päähenkilöiden ajatusten ja tuntemusten tuomisessa niin lähelle, että paljon muuta ikkunaa tarinan sisäiseen maailmaan ei ole, täten vaikuttaen siihen, mistä tarinoissa soivan kokemuksen katsotaan kumpuavan. ”Koulussa” ensimmäisen persoonan fokalisointi pureutuu päähenkilön fantasioiden ja arjen kokemuksen väliseen ristiriitaan, jonka ratkeamattomuus luon tarinan ylle paineen. Novelleissa ”Kuu” ja ”Pyhä Ambrosius” dialogi ja puheen epäsuorat esitystavat rytmittävät juonta ja karakterisoivat henkilöhahmoja saaden tarinat helkkymään tietyllä, melankolisella taajuudella, ja valaisevat novellien temaattista pohjaa.

Miksi siis valitsen Lanserin teorian tutkimukseeni tässä vaiheessa, jos se ei kerran huomioi itselleni relevantteja kerronnan käsitteitä ja teoriaa? Päätökseni syyt kiteytyvät kahteen Lanserin tutkimuksen ominaisuuteen: sen jaon toimivuuteen suhteessa juuri Siekkisen novelleihin sekä nimenomaan äänen käsitteen mukanaoloon. Tutkimukseni kohtaa Lanserin ajatukset kirjallisuuden ääneen keskittymällä, vaikka hänen pääasiallinen väylänsä ääneen on tekijän hahmossa ja itselläni kerronnallisissa keinoissa. Lanserin keskittyminen eri persoonamuotojen kertojien ääniin toimii oivallisena jatkumona Cohnin jaottelulle sekä kun on kyse Siekkisen novelleista: kahdeksasta novellikokoelmasta ja 73 novellista 54 kerrotaan kolmannessa persoonassa ja 19 ensimmäisessä persoonassa. Persoonamuotojen välinen onkuilu on mielenkiintoinen ja heijastuu novellien kokonaisuuteen, johon palaan myöhemmin tässä luvussa.

Oivallisen esimerkin fokalisaation ja puheen vaikutuksesta sekä tietoisuuden läikkymisestä juuri tekijälliseen ääneen tarjoaa ”Kaunis nimi” (1996). ”Kaunis nimi” on siitä poikkeava Siekkisen novelli, että siinä on kaksi keskushenkilöä, kaksi tietoisuutta, ja tämä poikkeus muodostaa merkittävän pysähtymispisteen Siekkisen novellituotannossa. Puhtaasti mimeettisellä tasolla tarinassa kohtaavat kaksi naista, nuori Iris ja nimettömäksi jäävä vanhempi nainen. Iris on voimaton ja masentunut eläen onnettomassa parisuhteessa Jussin kanssa, joka kutsuu häntä Siiriksi. Vanhempi nainen puolestaan järjestelee kotiaan miehensä kuoleman jälkeen siivoten muistoja pois. Kun naiset tapaavat tarinan lopussa, tunnistavat he toisessa itsensä ja samanlaisen tavan kokea ja tuntea. Samalla novellin rakenteellisella tasolla kohtaa henkilöhahmo itsensä: tietty nainen katsoo siinä itseään elämän kaltaisella janalla. Tässä piileekin tekstin tärkeys suhteessa Siekkisen koko novellituotantoon: tarinassa keskustelevat

ajassa kehittyneet tendenssit, jotka luovat tietyn naisen hahmolle kronologisen heijastuspinnan.

Kaksi päähenkilöä tarkoittaa ”Kauniissa nimessä” sitä, että tarinasta löytyy kaksi fokalisaatiota, molemmille henkilöhahmoille omansa. Toisinaan vanhemman naisen nimettömyys aiheuttaa epäselvyyttä siitä, onko kyseessä yksi vai useampi fokalisaatio. Molemmat fokalisaatiot ovat sisäisiä ja sävyiltään samankaltaisia; päähenkilöt kärsivät tahoillaan, mikä värjää koko novellin tummilla sävyillä. Toisaalta molemmat naiset myös huomaavat ympäristössään jotain uutta, mikä konkretisoituu kevään valossa, joka pimeän talven jälkeen pyyhkii katuja:

Hän oli kohottanut katseensa, ja kevään valo oli hitaasti, vaikeasti etsiytynyt tietoisuuteen. Nyt hän istui silmät aivan auki, katse liikkumattomana, ja antoi, näin hän ajatteli, valon mennä sisälle siihen pimeyteen, mistä käsin muistot, painajaiset, ajatukset niin nopeat, ettei niitä ehtinyt torjua, tekivät kavalia hyökkäyksiään. (N 504)

Heidän kulkiessaan oli aurinko laskenut. Sininen kuulto valaisi maan, ja sen keskellä puiden oksat ojentuivat mustina kohti taivasta täynnä odotuksen voimaa. Iris pysähtyi. - - Tässä oli vihdoinkin selitys, ja ratkaisu: että kaikki riippuu valaistuksesta. Mitään järjestystä ei ollut, ei voinut olla, kuten ei ollut tietoa siitäkään, miten kaiken tulisi olla. Kaikki riippuu valaistuksesta, Iris ajatteli, ja meni sisään ovesta. (N 505)

Novellin kertoja käyttää useasti psykokerrontaa, joka raportoi naisten ajatuksia, kuten edellä voi huomata. Kertoja pysyy kuitenkin kohteidensa lähellä ja eläytyy heidän näkemäänsä vahvasti (”sen keskellä puiden oksat ojentuivat mustina kohti taivasta täynnä odotuksen voimaa”), mikä korreloi kertojan fokalisaation kanssa.

Kun Iris astuu sisään ovesta, kyseinen paikka on kahvila, jossa tarinan naiset kohtaavat. Edellä vanhempi nainen jo istuu kahvilan pöydässä, jossa hän on novellin alusta asti, kerraten mielellään kulunutta päivää. Iriksen fokalisaatio puolestaan alkaa kotoa, josta hän vääjäämättömästi etenee kohti kahvilaa. Tämä asetelma erottaa fokalisaatiot toisistaan, kuten myös se, missä määrin naiset pääsevät oman tarinansa fokalisoijiksi.

Iriksen fokalisointia dominoi tieto, joka tekee vasta tuloaan. Tiedon konkretisoituminen oivallukseksi tarvitsee toisen ihmisen kohtaamista, vanhemman naisen. Sitä ennen Iris on täynnä kysymyksiä, kuten jo novellin avauslause ”Ja miksi, herran tähden, Jussin piti sanoa häntä Siiriksi?”, (N 502) tuo esille. Fokalisointi vaikuttaakin olevan enemmän kertojan kuin henkilöhahmon käsissä, mitä alleviivaa

Iriksen avuttomuus. Tuo avuttomuuden tunne ei kuitenkaan välity suoraan Irikseltä siten, että Iris näyttäisi tiedostavan sen: ”oli sanottu, hän muisti, että hän olisi masentunut.” (N 502)

Iriksen tietoisuutta tarkastellessa esille työntyikin tiedostamaton, jota kerronta ilmentää erinäisin keinoin – yksi on edellä mainittu lause, josta ilmenee Iriksen hatara käsitys omasta terveydentilastaan. Cohnin (1978, 46) mukaan psykokerronnan tehokkuus näkyikin ei vain siinä, kuinka se pystyy paljastamaan henkilöhahmon tietoiset ajatukset, vaan myös siinä, miten se kykenee artikuloimaan sanattoman psyykkisen elämän. ”Ja nurmella, Iris näki, olivat lumen sulettua nyt esillä kaikki koiranulosteet, jotka lumi oli talvella kätkenyt. Tunne maailman suunnattomasta saastaisuudesta valtasi hänet taas”, (N 504) kuvailee kertoja Iriksen tunteita. Iris ei osaa kohdella näkemäänsä niin kuin se on – lumen paljastamana koiranulosteena – vaan tunne kaiken saastaisuudesta (eikä vain neutraalimmasta likaisuudesta) täyttää hänet ilman, että hän tietäisi tai osaisi käsitellä, miksi näin on.

Vaikka kerronta välittääkin Iriksen tiedostamattoman puolen, se tyytyy vain esittämään sen eikä kommentoi tai arvostele kohdettaan pysyen täten kertomansa lähellä. Myöskään novellin fokalisaatio ei ajaudu ulkoiseksi siten, että kertoja tietäisi tai kommentoisi enemmän kuin mitä Iris kokee. Se ennemminkin työntää kerronnan myötätuntoisen valokeilan kohti seikkoja, jotka kielivät Iriksen pahasta olost ja ennakoivat väistämätöntä muutosta:

Hän piti asunnon kaksi ikkunaa kirkkaina; ja kerran hän oli pessyt keittiön katon hankalasti pöydällä seisten, tukka haalean saippuaveden kastelemana, sitä oli norunut rievusta hänen käsivarttaan pitkin alas kainaloon, rinnoille, se oli imeytynyt vaatteisiin, jotka olivat liimautuneet ihoon. (N 502)

Iris kokee toistuvia mutta mahdottomuuteensa kaatuvia yrityksiä saada pariskunnan yhteinen koti kuntoon, sillä ”silloin järjestyisi kaikki muukin.” (N 503) Pakonomainen siivoaminen symboloi kontrolloinnin tarvetta ja pahaa oloa, mutta myös muutoksen halua, mitä Iris ei vaikuta vielä ymmärtävän. Kehon tuntemuksiin fokalisointi kuitenkin viestittää, että jokin osa Iriksessä jo tietää totuuden. Kerronta pysyy lähellä Iriksen kokemusta kuvailemalla elävästi, kuinka hankalaa pöydällä on seistä ja miten saippuavesi kastelee kainalot, rinnat, vaatteet ja ihon. Kyseinen mielikuva on äärimmäisen henkilökohtainen ja fyysinen fokalisaation mennessä kirjaimellisesti henkilöhahmonsa iholle.

Vanhemman naisen fokalisointia dominoi tieto, joka on unohdettu. Tämä ominaisuus tekee naisesta Iristä tietoisemman fokalisoijan, joka kuitenkin tahollaan myös kokee oman oivalluksen hetkensä. Nainen kertoo mielessään kuolleen miehensä työkaluja, joita siivoten hän on viettänyt aamunsa – siivoaminen ja järjesteleminen ovatkin jotain, mikä mimeettisellä tasolla yhdistää kahta päähenkilöä. Työkalukaapin sisältö kerrotaan yksitellen, kuin listaten, mitä seuraa kertaus konkreettisista listoista, vanhoista kauppalapuista, joita nainen on löytänyt muistikirjan välistä sinä aamuna. Miehen käsialan näkeminen on yllätys ja järkytys, joka ajaa naisen lähtemään asunnostaan ja hakeutumaan kahvilaan. Hänen apatiansa rikkoo Iriksen näkeminen ja tarkkailu, mikä äkkiä aktivoi naisen. Novellin rakenteen tasolla tämä näkyy siinä, kuinka naisesta kuoriutuu fokalisoija, joka sivuttaa Iriksen henkilöahmon fokalisointia:

Niinpä, hän ajatteli, tuo tyttö ei kauan tuossa seurassa viihdy, on jo lähtenyt, vaikka itse sitä tuskin tietää. Hän kulkee kohti sitä, mistä minä loittonen, hän ajatteli: ja hän muisti sen, mikä oli ollut, ja tulisi aina olemaan, kaikkein tärkeintä, sen, mille ei ollut sanoja, mikä oli elämän ydin ja kenties sen ainoa tarkoitus. (N 511)

Näin vanhempi nainen astuu lähelle kertojaa, mikä on mahdollista, koska naisella on enemmän tietoa verratessa Irikseen. Tuo tieto ei kuitenkaan kumpua ylivertaisuudesta, vaan samankaltaisuudesta. Nainen tunnistaa Iriksessä itsensä ja siihenastisen elämänsä. Nainen ei tiedollaan myöskään korvaa kertojaa, sillä hän ei kuljeta tarinaa sen ylemmällä tasolla. Kertojan metodi pysyy psykokerronnassa, joskin se on niin lähellä naisen henkilöahmoa kuin mahdollista: se koostuu hänen ajatuksistaan ja havainnoistaan. Naisen fokus operoikoin vahvasti muistetun ja nähdyn kautta, mutta tärkeimmän hän tietää unohtaneensa: ”Niin pitkä matka, hän ajatteli, on muistamisesta unohtamiseen. Kaiken sen, minkä lapsena tietää, unohtaa murrosiässä: eikä koko loppuelämä ole muuta kuin menetetyn tiedon pyydystämistä.” (N 510)

Muutos, niin päähenkilöiden elämissä kuin itsessään novellin rakenteessa, konkretisoituu ja saavuttaa naiset lopulta, kun nämä kohtaavat kahvilan naistenhuoneessa. Kaksi sisäistä maailmaa, kaksi fokalisaatiota, alkavat keskustella toistensa kanssa dialogin muodossa. Vanhempi nainen on vetäytynyt kahvilan naistenhuoneeseen itkemään, Iris puolestaan pakenee sinne antamaan ylen. Suru ja ahdistus saavat jälleen fyysisen muotonsa, mutta eivät enää koteloidu kehoon, vaan pyrkivät esille, mitä seuraavat sanat: ” – Sä olet muuten helvetin surullisen näköinen

ihminen, Siiri sanoi. – Niin sinäkin, nainen sanoi.” (N 512) Fokalisaatio on tässä kohdin vielä vanhemman naisen, sillä Iris on Siiri, kuten nainen on häntä kuullut läheisessä pöydässä kutsuttavan. Kysyessään asiaa nainen saa kuitenkin vastaukseksi:

- Eikä helvetissä ole. Iris se on.
- Iris, nainen sanoi. – Kaunis nimi.
- Onks sustakin?
- Hyvin kaunis, nainen sanoi. (N 512)

Näin, kauniin nimen paljastuessa – ja paljastaessa novellin nimen alkuperän – löytävät myös naisten fokalisaatiot takaisin paikalleen. Kun Iris saa takaisin nimensä, hän poistuu kahvilasta, miehensä seurasta ja novellista tavalla, joka kieliä kaiken jättämisestä taakse: ” – Älä muuten sano mua Siiriksi, älä koskaan enää. Minä olen Iris. Ja minä lähdän nyt.” (N 513)

Siinä missä Iriksen lopullinen muutos näyttäytyy nimenomaan ulkoisena aktiivisuutena, sanomisena ja lähtemisenä, vanhemman naisen kohdalla se ilmenee mielen sisäisenä liikkeenä: hän muistaa vihdoin sen tärkeimmän, jonka on unohtanut, kodin. Muistamisen katalysaattorina toimii Iriksen kanssa käyty keskustelu:

- Parempi sinun olisi mennä kotiin lepäämään, hän sanoi.
- Kotiin, Iris sanoi. – Pelkkä asunto se on. Kotia siitä ei tule tekemälläkään.
- Kotiin, nainen sanoi. – Parempi minunkin mennä.
- Jos sulla kerran on koti.
- On, nainen sanoi. Hän mietti sitä. – On minulla kyllä, on. (N 512–513)

Koti on molemmille päähenkilöille merkittävä paikka järjestelyineen ja tunnetiloineen. Sanan *koti* toistaminen ja ääneen lausuminen toimivat tarinassa kuin mantrana, joka paljastaa novellin temaattisen kerroksen. Iriksen kohdalla koti on ”pelkkä asunto”, joka kontrolloimattomuudessaan symboloi niin elämän kuin asukkinsa ristiriitaisuutta. Iriksen täytyy löytää koti itsessään, kauniissa nimessään.

Vanhempi nainen on puolestaan kodin jo löytänyt mutta kriisin myötä sen unohtanut ja kadottanut. Kun hän novellin lopussa löytää sinne takaisin, löytää hän rauhan sekä muistoissaan että konkreettisessa kodin paikassa: ”- - oli ollut elokuu, ja lämmin, maa tuoksunut, ja kuu oli valaissut ruohon vihreän ja kehäkukkien kellanpunan, he olivat istuttaneet puun, luumupuun, se kasvoi yhä, kasvoi pihalla, kodin.” (N 513) Muistikuva on täynnä hiveleviä aistimuksia, tuoksuja ja lämpöä, ja se päättyy kotiin, samalla tavoin kuin koko novelli. Merkkinä uudesta elämästä kasvaa kodin pihalla luumupuu, kantaen tummaa hedelmää muistona rakkaudesta, joka oli.

Täten naisen löydetty rauha ei näyttäyty sanomisina tai tekoina, kuten Iriksellä, vaan se ilmenee kerrontaan nivoutuvassa ajatusten punoksessa: puheen vapaassa epäsuorassa esityksessä, fokalisaatiossa, tekstin kappalevaihdossa ja kerrotussa monologissa. ”Nainen istuutui pöytänsä, tilasi laskun, keräsi laukkuunsa tupakat ja tikut, ja yhtäkkiä hän muisti”, (N 513) alkaa novellin loppu kuvaillen naisen oivalluksen alkua. Seuraavaksi lukija kuitenkin saa eteensä kohtauksen toisesta pöydästä, jossa Iris jättää Jussin. Tyylikeino on leikkauksellisen elokuvamainen, mikä rytmittää vanhemman naisen oivalluksen kulkua muistamisesta tiedostamiseen luoden sille hetkellisen tauon. Kun Iriksen kohtauksen jälkeen fokus palaa naiseen, se ei enää palaudu takaisin kerronnan välittömään hetkeen kahvilassa, vaan aloittaa suoraan, vapaata epäsuoraa esitystä muistuttaen, naisen muistikuvasta: ”Oli ollut elokuu, ja myöhäinen ilta.” (N 513) Näin muisto valloittaa koko novellin lopputilan. Se itsessään jakautuu vielä kahteen kappaleeseen, joista viimeisessä keskitytään luumupuun taimen istutukseen, täten alleviivaten teon tärkeyttä ja uuden alun tematiikkaa.

On liki mahdotonta sanoa varmasti, loppuuko novelli fokalisaatiossa vai puheen vapaassa epäsuorassa esityksessä. Myös kerrottu monologi läikähtelee kertojan kielessä. Kyseiset kerronnalliset piirteet ovat Siekkisen novellituotantoa ominaisimmillaan: ne hämärtävät kertojan ja henkilöhahmon välisiä rajoja saaden heidän äänensä sulautumaan yhden kaltaiseksi. On kuitenkin mahdollista löytää vanhemman naisen kerronnallisesta osuudesta erinäisiä painotuksia. Virke ”Nainen istuutui pöytänsä, tilasi laskun, keräsi laukkuunsa tupakat ja tikut, ja yhtäkkiä muisti”, (N 513) on vielä vahvasti kertojan äänellä kerrottu, tarkalleen ottaen psykokerronnan muodossa, ilmaisten sisäisellä fokalisaatiolla vain mentaalisen aktiviteetin, muistamisen, alkua. Kuitenkin naisen kerronnallisen osuuden tauko tässä kohdin ikään kuin venyttää virkettä ja muistamisen aktia novellin loppua koskevaksi, jolloin ”oli ollut elokuu, ja myöhäinen ilta”, (N 513) sekä kaikki, mikä sitä seuraa, myös tapahtuu mielen sopukoissa eli naisen muistossa. Sisäinen fokalisaatio on vahva, jos kerrontaa haluaa sellaisena kohdella.

Toisaalta myös puheen vapaan epäsuoran esityksen läsnäolo on mahdollinen – epäsuoran esityksen kautta mutkittelemalla. Jos naisen viimeistä kohtausta käsittelee kerronnallisena efektinä, joka saa muotonsa ikään kuin ensimmäisen virkkeen venymisenä kappalerajojen yli, voi kappaleiden ylitse kuvitella kaikumaan haamumainen että-konjunktio. Käytännössä siis lukija lukee lauseen ”ja yhtäkkiä hän

muisti” (N 513) ja jatkaa virkettä mielessään ”- - hän muisti, *että*”. Seuraava naisen virke ”oli ollut elokuu, ja myöhäinen ilta,” (N 513) kuuluu siis tuohon muistikuvaan saumattomasti kappalerajoista ja tauosta huolimatta, mutta sen sijaan, että olisi kyse fokalisaatiosta, jatko tuntuu puheenomaiselta.

Jos muistamisen ja itse muistikuvan väliltä todella löytyisi *että*, olisi niiden summa oikeastaan puheen epäsuoraa esitystä – jälleen sillä varauksella, missä määrin mentaalista toimintaa voi pitää puheena. Tällöin olisi siis kyse David Hermanin ns. sisäisestä puheesta. ”Henkilöiden ulkoinen toiminta ja puhe muodostavat usein jatkumon henkilön tajunnan kanssa, ” mukailevat Aino Koivisto ja Elise Nykänen (2013, 43) Hermanin (”Dialogue in a Discourse Context”, 2006) ajatuksia, ja juuri näin käy ”Kauniissa nimessä”: henkilöhahmon muistaminen ja kertojan ääni sotkeutuvat toisiinsa siinä määrin, että henkilöhahmon ajatuksia alkaa kohdella epäsuorana puheena. Puheen epäsuora esitys ei kuitenkaan ole mahdollinen kuin vain efektin tai mielikuvan muodossa: virkkeiden väliltä ei löydy raportoivaa toimintaa tai *että*-konjunktiota. Vapaan epäsuoran esityksen läsnäolo on kuitenkin mahdollinen, ja novellin lopun aloittava virke täyttää kaikki sen tunnusmerkit. ”Oli ollut elokuu, ja myöhäinen ilta”, (N 513) antaa novellin lopulle siivet, joilla naisen ilmaisu lentää vapaaksi kertojan otteesta.

Kuitenkin kenties pitävimmän teoreettisen pohjan novellin lopun ymmärtämiselle tarjoaa kerrottu monologi. Vanhemman naisen muisto on tiedostettua itsessään ja sen esiin astumista, joskin kerrottu monologi ei tee kerronnan äänen alkuperän tunnistamista yksioikoiseksi. Alkuperän epämääräisyys tekeekin novellin viimeisistä kappaleista koskettavan ja samaistuttavan sekä valaisee voipuneen henkilöhahmon emotionaalista maisemaa, kun kerronta ja figuratiivinen mieli lähentyvät toisiaan miltei erottamattomasti. Avainasemassa tähän efektiin on juuri tekstin kahden viimeisen kappaleen aloittava virke ”Oli ollut elokuu, ja myöhäinen ilta.” (N 513) Tässä vaiheessa lukija jo tietää virkkeen kuuluvan vanhemman naisen muistoon, mikä ikään kuin sementoi myös tarinan lopun tulkinnan: vaikka tekstin loppu tietyin paikoin palaakin tavalliseen kerrontaan, sitä dominoi sen aloittava kerrottu monologi ja muisto, joka nielaisee koko osion itseensä.

Kuten päähenkilöiden kohtaamisen hetkeä purkaessani voi huomata, novellin lopullisen muutoksen hetki nivoutuu monenlaisiin puheen akteihin puskien tarinan juonta eteenpäin. Iris kävelee ulos entisestä elämästään, kun kuulee oikean nimensä

lausuttavan ja kehuttavan. Vanhempi nainen puolestaan aktivoituu muistamiseen ja oivallukseen toistaessaan sanaa *koti*. Toisistaan he löytävät jonkun, jonka kanssa todellinen kommunikointi on mahdollista. Yhteyden löytyminen on tärkeää myös siitä syystä, että tahoillaan molemmat naiset kärsivät yksinäisyydestä ja kohtaamattomuudesta. Iris yrittää dialogia miehensä ja ympäristönsä kanssa, mutta häntä ei kuulla tai ymmärretä. Nainen on puheen epäsuorissa ilmaisumuodoissaan ajatustensa ja surunsa vanki pysyen kommunikaatiosta sivussa.

Puheen rooli valaistuu myös tarkasteltaessa novellin nimeä: tarinassa ääneen lausuttuna sillä on erityinen asemansa novellin teeman ja henkilöhahmojen hahmottumisessa. ”Kaunis nimi” fraasina viittaa näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta syvempiin merkityksiin: identiteettiin, olemassaolon oikeuteen ja näkyvyyteen. Kuten koti, myös oma nimi on tärkeä osa identiteettiä ja toimii rajana yksilön ja muun maailman, yksityisen ja julkisen, välillä. Kun fraasin ”kaunis nimi” pilkkoo osiin novellin kontekstissa, ”kaunis” viittaa arvokkuuteen ja ”nimi” olemassaoloon ja identiteettiin. Kun nimi on kaunis, se lakkaa olemasta vain yleisnimi, *nimi*: se on erityinen, koska sillä on määre *kaunis*. Novellissa kaunis nimi symboloi siis yksilöä, jonka elämä on korvaamaton ja täynnä potentiaalia. Jussin kykenemättömyys tai haluttomuus kutsua Iristä tämän oikealla nimellä on Iriksen todellisen minän kieltämistä, ja sen näkemiseen tarvitaan vanhemman naisen kohtaaminen.

Entäpä sitten vanhemman naisen nimettömyys? Nimettömyyden voi ymmärtää osoittavan kahdelle taholle: näkymättömyyteen ja anonyymiuteen. Nimettömyys näkymättömyytenä ilmenee etenkin siinä, miten Iriksen pöytäseurue kohtelee vanhempaa naista, kutsuen häntä ”akaksi” (N 512) ja ihmetellen kun hän ”tuijottaa” (N 510) Iristä – seuruetta tuntuu häiritsevän se, että nainen tekee itsensä millään tavoin tiedettäväksi. Toisaalta juuri tarkkailu viittaa nimettömyyden anonyymiuteen, joka erityisesti näkyy henkilöhahmon tekstuaalisina ominaisuuksina. Kuten edellä tulee esille, vanhempi nainen on fokalisaatiossaan pitkälti itsenäinen kohdentaessaan fokuksensa toisinaan myös toista päähenkilöä koskevaksi. Tällainen kolmannen persoonan kertojalle varatun roolin tapailu viestittää ulkopuolisuudesta suhteessa tarinaan, mihin anonyymius sopii hyvin – nimettömyys saa henkilöhahmon helposti sujahtamaan osaksi kerrontaa ja taustalla (ulkopuolella) vaikuttavia voimia, ei vain kerronnan mimeettisellä tasolla eläväksi ja kokevaksi henkilöksi.

Nimen kautta erityinen siis erottuu epätietystä, mutta anonymius tarjoaa henkilöahmolle tekstuaalista pelivaraa. Erityisyyden ja nimettömyyden väliseen jännitteeseen kulminoituukin tietyn naisen olemassaolon paikantamattomuus. Tietty nainen perustuu hahmona vaikutelmaan, mikä syntyy yksittäisten, usein nimettyjen naishenkilöhahmojen yhteissummasta ja heidän ominaisuuksiensa toistosta. Hahmona tietty nainen on erisnimetön, mutta ei epätietty – *naista* määrittelee *tietty*. Kun totean, että ”Kaunis nimi” on merkittävä pysähtymispiste tekijänsä novellituotannossa, tarkoitan sitä, kuinka novelli tarjoaa näköalapaikan eteen- ja taaksepäin: nuori, onnettomassa parisuhteessa elävä nainen, joka löytyy niin monesta Siekkisen varhaisemmasta novellista, kohtaa myöhemmän tuotannon vanhemman version itsestään – yksinäisen, henkisesti riisutun. On huomattavissa kuvio, kuin kronologisuuteen pyrkivä elämän jana, jonka avulla tietyn naisen hahmottaminen on mahdollista.

”Kauniin nimen” keskushenkilöiden kohtaaminen tuottaa tietyn naisen verevimmillään, mutta tapaamisen konkreettisin tulos ei kuitenkaan ole henkilöahmo vaan ääni, joka kertoo yhteisestä kokemuksesta. Mikä siis pysyy, on kokemuksen kehä: se toistuu fragmentoituneena ja rihmaisena juuri voimakkaan fokalisaation sekä puheen ja puhumattoman välisen jännitteen vuoksi figuratiivisen mielen vaikuttaessa kertojan valta-asemaan. Tekijällisen äänen tarjoamaa valtapositiota ei hyödynnetä siten, että kerronnan alkuperä nimettäisiin tai kertojan paikka osoitettaisiin selvärajaisesti – tässä erityisenä hyötynä ovat läheinen psykokerronta ja kerrottu monologi. Kuten aina, myös fokalisaatio ja puheen esittämisen keinot pysyvät novelleissa kerronnan roolijakoa hämmentävinä elementteinä. Ääni naiselle syntyy tekijällisen kerronnan tarinoissa siten, että tekijällinen ääni luopuu kerronnallisesta vallastaan.

On tarpeen toistaa, kuinka tekijällisessä äänessä ei ole kyse ontologisesta yhtäläisyydestä kertojan ja tekijän välillä, vaan että kyseinen ääni on sellainen, joka ”(re)produces the structural and functional situation of authorship”, kuten Lanser (1992, 16) rajaa. Tekijällinen ääni siis luo kerronnalle tilanteen, jossa tekijyyden, alkuperän tai auktoriteetin harjoittaminen on mahdollista. Lanserin (1992, 18) mukaan tekijällinen ääni on länsimaisen kirjallisuuden traditiossa ollut klassisen maskuliininen, mikä on tarjonnut naiskirjoittajille samanaikaisesti sekä hyväksynnän että poissulkemisen mahdollisuuden. Parhaimmillaan – tai pahimmillaan – tekijällinen

ääni, kolmannen persoonan kertoja, on toiminut naamion tavoin: sitä hyödyntävän tekijän on niin vikkellästi oletettu kuuluvan maskuliinisen ilmaisun piiriin, että (naisellinen) keho ei ole päässyt vaikuttamaan kertovan ”minän” vastaanottoon. Toisaalta, kun autoritäärisen, tekijällisen äänen käyttäjäksi on paljastunut nainen, se on helposti heikentänyt teoksen asemaa. (Lanser 1992, 18.)

Lanserin (1992, 6) käsittelyssä kerronta, tekijyys ja valta yhdistyvät diskursiivisen vaikutusvallan (*discursive authority*) käsitteessä. Diskursiivinen vaikutusvalta tarkoittaa sitä älyllistä uskottavuutta, ideologista pätevyyttä ja esteettistä arvoa, joka tietyn teoksen, tekijän, kertojan, henkilöahmon tai tekstuaalisen käytännön osaksi lankeaa tietyssä vastaanottavassa yhteisössä (Lanser 1992, 6). Koska historiallisesti länsimaisen kirjallisuuden kentällä diskursiivinen vaikutusvalta on pääsääntöisesti langennut valkoisille, koulutetuille ja hegemonisen ideologian allekirjoittaville miehille, keskittyy Lanser (1992, 6-8) tutkimuksessaan niihin tekstuaalisiin keinoihin, joilla naistekijä on voinut saada äänensä kuuluviin dominoivasta sosiaalisesta vallasta huolimatta. Vaikka onkin varottava määrittelemästä mitään universaalia tai ”autenttista” naisääntä, joka välttämättä kertoisi eri tavalla kuin miesääni, myös naiskirjailijat voivat pyrkiä kohti diskursiivista vaikutusvaltaa ja auktoriteettia; se on pyrkimystä tulla kuulluksi ja arvostetuksi, pyrkimystä vaikuttaa – usein juuri dominoivaa diskursiivisen vaikutusvallan käsitystä vastaan (Lanser 1992, 7).

Lanser (1992, 16–18) painottaa avointa tekijällisyyttä (*overt authoriality*) – tekijällistä ääntä, jonka kertoja on ekstra-representoiva (*extrarepresentational*): refleктоiva, arvosteleva, itsensä tiedostava ja kerrontaa tai kerronnan kohdetta kommentoiva. Lanser (1992, 16) selvittää kantaansa viittaamalla Franz Stanzelin tutkimukseen *Narrative Situations in the Novel* (1971), jossa Stanzel erottelee kaksi kerronnan tapaa, tekijällisen ja esittävän (*figural*). Siinä missä tekijällisessä kerronnan tavassa narratiivinen itsereflektio on vielä sallittavissa ja saavutettavissa, esittävässä kerronnan tavassa kaikki kerronta suodattuu henkilöahmojen perspektiivin kautta, jolloin viittaaminen itseensä kertojaan tai kertomishetkeen ei ole mahdollista (Lanser 1992, 16). Lanserin avoin tekijällisyys muistuttaa psykokerronnan kaukaista, epäsojivaa kertojaa, joka säilyttää kerronnan kohteeseensa, tiedostavaan henkilöahmoon ja tämän mieleen, analyttisen välimatkan. Stanzelin esittävän

kerronnan juuret ovat puolestaan samassa figuratiivisessa kerronnassa, jota Cohn välttelee.

En näe Siekkisen novellien vaipuvan totaaliseen figuratiiviseen kerrontaan, vaan ennemminkin lainailevan figuratiivisen kerronnan piirteitä – etenkin niissä novelleissa, joissa kolmannen persoonan kertoja katoaa fokalisaation ja puheen esittämisen keinojen taakse tai hyödyntää vaikkapa kerrottua monologia. Erityisen mielenkiintoista Siekkisen tekijällisen äänen tarkastelussa on myös se, kuinka novellien kertoja vaikuttaa tekevän kaikkea muuta kuin havittelevan auktoriteettia tai vaikutusvaltaa – päinvastoin, kerronnan valta tuntuu usein siirtyvän henkilöhahmoille, jos heillekään. Onko siis loppujen lopuksi ollenkaan relevanttia tai mahdollista etsiä Siekkisen novellituotannosta tekijällistä ääntä? Nähdäkseni on, sillä vaikka novellien kolmannen persoonan kertojat eivät olekaan ylettömän ekstra-representoivia ja täten luokiteltavissa avoimen tekijällisiksi, ne ovat kuitenkin osa tekijällisen äänen muodostumista, sillä ne osallistuvat omalla tavallaan kerronnan määräysvallan ja auktoriteetin määrittelyyn. Tuo tapa ei ole kuitenkaan avoin, ja se käyttää hyväkseen esittävän kerronnan tavan keinoja.

Siekkisen novellit, kuten ”Kaunis nimi”, eivät kertojineen ja henkilöhahmoineen oikeastaan havittelekaan diskursiivista vaikutusvaltaa millään muilla tavoilla kuin kiertämällä tai kieltämällä sen. Lanserin (1992, 7) mukaan diskursiivista vaikutusvaltaa ei olekaan kritisoitu vain siltä osin, kuka kyseisestä vaikutusvallasta hyötyy, vaan myös siten, missä määrin valta on tavoittelemisen arvoista tai arvokasta ylipäättään. Lanser (1992, 7) kuitenkin lisää, että jopa ne, jotka haluavat horjuttaa valta-asetelmia, joutuvat samanaikaisesti seisomaan juuri sillä maaperällä, jota he yrittävät murentaa.

Siekkisen surumielisistä tarinoista voi olla vaikea löytää uhmaa, mutta kyseessä onkin vastarinnan hienovaraisemmista muodoista – jopa siinä määrin, että ne vaikuttavat jo valmiiksi kaatuneilta yrityksiltä hajoten olemattomuuteen. Tietty nainen jää tarinoissa usein yksin ja ikään kuin kesken, vailla tynnyttäviä vastauksia, joita kertoja tarjoaisi. Tällainen kohtelu kommentoi maailmaa ja ihmisen osaa siinä sekä asettuu (maskuliinisen) rationaalista maailmanselitysmallia vastaan, tarjoten lukijalle kariutuneita ihmissuhteita, kesken jääneitä elämäntarinoita ja maailmankaikkeuden mysteerin ratkeamattomuutta. Osansa kantaa myös tekijällinen kertoja, joka pysyy tarinamaailman ulkopuolella, mutta ei käytä valtaansa. Sen sijaan se valjastaa

tehokkaimmat apurinsa, fokalisaation, puheen epäsuorat esittämisen keinot ja tietoisuuden esittämisen määrittelemään uudelleen tuota valtaa.

Käsitys vallan tavoittelemisen turhuudesta ja mielettömyydestä onkin se kokemus, joka sementoi tietyn naisen pysyväksi osaksi novellien maailmaa. Joskus tuo kokemus näkyy avuttomuutena, etenkin novellituotannon varhaisemmissa tarinoissa, joissa hahmo on vielä nuori. Novellien ilmestymisajankohtien lähentyessä nykyhetkeä avuttomuus vaihtuu valituksi välttelyksi ja sulkeutuneisuudeksi. ”Kauniissa nimessä” nämä kaksi elämänjangan kohtaa tapaavat ja kenties lähettävät toisensa kohti uusia alkuja. Ovatko nuo alut niitä, joista saamme lukea keskivaiheen novellituotannossa ja viimeisessä novellikokoelmassa, vai sijaitseeko jossain vaihtoehtoinen todellisuus naisille? Siinä tapauksessa tietty nainen ei ole enää siellä, sillä niin kiinni hahmo on juuri tietynlaisen kokemuksen staattisuudessa.

#### 4.2 Omakohtainen ääni ja minän kaukaisuus

Omakohtaisessa äänessä (*personal voice*) on kyse kertojan äänestä, joka tiedostaen kertoo omaa tarinaansa (Lanser 1992, 18). Lanser (1992, 18–19) kuitenkin painottaa, että kyseessä ei ole mikä tahansa ensimmäisen persoonan kertojaääni, vaan nimenomaisesti sellainen, joka on myös kertomansa tarinan päähenkilö. Omakohtaisen kertojaäänien suhde tekijälliseen ääneen on toisiaan ristiriitaisesti peilaava. Kun autoritäärinen, tekijällinen kertojaääni tuo mukanaan vaatimuksen kaikkietäisytydestä, omakohtainen ääni on kertojan tulkinta omasta kokemuksesta. Samaan aikaan omakohtainen kertojaääni ei kuitenkaan tarjoa tekijällisen äänen etäisyyttä tai geneerisyyttä, vaan riskeeraa lukijan suosion, jos kertomisen akti tai se mitä kerrotaan ei kohtaa lukijan hyväksyntää. (Lanser 1992, 19.)

Raija Siekkisen kolmen novellin sarja ”Kesä”, ”Unettomuus” ja ”Muisti” kokoelmasta *Tuomitut* (1982) tarjoaa kiehtovan näkymän Siekkisen novellituotannon ensimmäisen persoonan kertojaäänien tendensseihin. On kenties virheellistä puhua novellien sarjasta, sillä sellaiseksi tai varsinkaan kronologiseksi trilogiaksi niitä on tuskin virallisesti tarkoitettu. On kuitenkin vaikeaa olla huomaamatta tarinoissa pilkahtelevia samankaltaisuuksia: sen lisäksi, että kaikki kolme tapahtuvat

ensimmäisessä persoonamuodossa ja saman novellikokoelman sisällä, niiden päähenkilöt ja heidän maailmansa muistuttavat toisiaan piirteiltään ja sisällöiltään. Novellit sijoittuvat Siekkisen uran alkupäähän – kokoelma on kirjailijan toinen – mikä inspiroikin ajatusleikkiin, jossa kolmen novellin sarja on tekijälle kuin kokeilua tai luonnostelua: miten alkutuotannon nuori nainen oikein on tekstissä ja maailmassa, miten hänestä kerrotaan ensimmäisen persoonan retrospektiivisestä näkökulmasta?

Novelleista ensimmäinen, ”Kesä”, kertoo tarinan nimettömän päähenkilön kesästä kesäkuusta syyskuuhun, jonka hän viettää miehensä Topin kanssa mökillä ja käyden vierailemassa kuolemansairaana äitinsä luona. Kesän kulkua rytmittävät säiden lisäksi kaksi irralliselta vaikuttavaa seikkaa: mökkitien yllä roikkuva hirttosilmukka ja hyönteistutkija, joka vierailee mökin lähimaastossa hyönteislamppuja siirtelemässä. Molemmat tarinasta erottuvat asiat tuntuvat ennakoivan tai merkitsevän jotakin itseään suurempaa. Hirttosilmukka edustaa kuolemaa, joka odottaa, rinnastuen päähenkilön sairaaseen äitiin. Hyönteistutkija puolestaan on mystinen hahmo, jota pariskunta ei ikinä kohtaa vaikka he kuinka yrittävät valvoa läpi yön. He heräävät aamuisin huomatakseen lamppujen siirtyneen lähemmäs mökkiä: kuin aika valot kurovat lähemmäksi päähenkilöä.

Tietyn naisen voi havaita rakentuvan hyvin samalle pohjalle, kokemuksen stabiiliudelle, kuin kolmannen persoonamuodon novelleissa. Hirttosilmukan ja lamppujen liikkeiden toistuminen luovat tarinan sisälle rytmin, joka laajemmassa mittakaavassa kuvastaa hyvin sitä, miten kokemus rakentuu ja toistuu novellista toiseen siirtyessä. Tietyn naisen kokemus, niin nuorena kuin vanhanakin, on emotionaalisia kuvia, kuin filminauhan väliin editoituja välähdyksenomaisia hetkiä, jotka jäävät usein mietityttämään voimakkuudessaan ja epäselvyydessään.

Toiseen novelliin, ”Unettomuus”, siirryttäessä tarina vaihtuu, mutta painostavan epämääräinen tunnelma säilyy ”Kesästä”. Tarkemmin katsoessa kyseinen vaikutelma johtuu ensinnäkin toistuvista piirteistä: ”Unettomuuden” päähenkilö on myös yhdessä Topi-nimisen miehen kanssa, ja suhde äitiin on traumaattinen. Toiseksi, molemmat novellit käyttävät samankaltaisia kerronnallisia tehokeinoja. Kun ”Kesässä” kerronnan seasta pistävät silmään hirttosilmukka ja hyönteistutkija, ”Unettomuudessa” vastaavanlaisia seikkoja ovat päähenkilön työpaikan potilas John ja lapsuuden kotikaupunki, johon päähenkilö novellissa palaa.

”Unettomuus” kertoo jälleen nimettömäksi jäävästä päähenkilöstä, joka kärsii valvotuista öistä ja käy töissä sairaskodissa. Tarinan puolenvälin jälkeen hän muuttaa takaisin kaupunkiin, jossa vietti lapsuutensa. Paluu on merkittävä ja vaikea: ”Ajattelin että ympyrä on sulkeutunut, minä taas kaupungissa missä äiti kerran sanoi tappavansa minut, ja ajattelin, että ympyröiden on sulkeuduttava jotta niistä päästäisiin.” (N 116) Nämä päähenkilön sanat ovat oikeastaan selkeintä ja kirkkainta, mitä lukija saa tietää päähenkilön menneisyydestä kaupungissa, mikä johtune siitä, että se on yksi harvoista itsekerronnan hetkistä novellissa. Muuten kaupunkia koskeva kuvasto lipuu silmien eteen havaintojen sarjana osana muuta kerrontaa. Jotkin niistä saattavat olla muistikuvia ja täten itsekerrontaa, mutta perustuessaan pienen lapsen havaintoihin ne jäävät arvoitukselliseksi tiedoksi päähenkilön lapsuudesta.

Ennen paluutaan entiseen kotikaupunkiinsa päähenkilö asuu nimeltä mainitsemattomassa paikassa, joka vaikuttaa Helsingiltä (Helsingissä asuu myös ”Kesän” päähenkilö). Hän työskentelee sairaskodin vastaanotossa, missä työ on mekaanista ja yksinäistä. Päivien passiivisuuden rikkoo John ja muut potilaat, jotka tulevat käymään aulan kanttiinissa. Johnin ja päähenkilön välille on kehittynyt rituaali, jota novellin kerronta kuvailee hienotunteisen herkästi. Pyörätuolilla liikkuvan Johnin kädet ovat sidottu käsinojiin, ja hän tarvitsee päähenkilön apua tupakan polttamisessa. Kun päähenkilö kuulee Johnin sähköisen tuolin hurinan lähestyvän, hän kaivaa esiin tulitikut, odottaa Johnin löytävän paikkansa ja menee sitten auttamaan. Joka päivä, saman kaavan mukaan, John neuvoo tupakoiden paikan tuolin takana, päähenkilö asettaa savukkeen hänen suuhunsa ja sytyttää tupakan. ” – Kiitos, hän sanoi, ja tupakka liikahti. – Ei mitään, hymyilin, minun oli vaikea - - ”, (N 112) kuvailee päähenkilö kahden välistä kommunikointia ja kuin ohimennen omia tunteitaan, mikä on novellissa harvinaista.

On muistettava, että päähenkilöä kuvaa hän itse, jolloin se, miten tapahtumia päätetään kertoa, kuvaa myös päähenkilöä kertojana – eri ajassa ja myöhemmin, eri roolissa, mutta samana henkilönä. Päivittäinen hetki Johnin kanssa kerrotaan yksityiskohtaisesti, koska se resonoi päähenkilön elämässä silloin ja nyt. Johnin tupakkahetkeen valmistautuminen tapahtuu vielä puhtaasti kertojan positiosta ja äänellä kuvailtuna – esille piirtyvät rutiinin järjestys ja liikkeet. Pian kuitenkin kerrontaan ui mukaan puheen suora esitys dialogin muodossa, mikä saa henkilöahmot välkkymään esiin tekstistä ja tavoittaa heidän sympaattisen tuttavuutensa: John on

säännöllisen kohtelias ja ystävällinen, päähenkilö huomaavainen ja tottelevainen. Tällainen henkilöhaahmojen välitön hahmottuminen suoran esityksen kautta asettuu vastakkain kertojan äänen ja sen kanssa, mitä lukija jo tietää: molemmat henkilöhaahmot ovat sairaita; John pyörätuoliinsa sidottuna, päähenkilö unettomana ja sivullisena.

Suoran esityksen ja kertojan äänen väliin jää vielä pilkahduksia figuratiivisen tiedostetun esittämisestä. Luokitellessaan kerronnan metodeja tekijällisyyden ja figuratiivisuuden mukaan, Cohn (1978, 139) luonnollisesti ottaa huomioon vain kolmannen persoonan kerrontakeinot tietoisuuden välittämisessä, onhan ensimmäisen persoonan kertoja automaattisesti osa kertomaansa kokemusta ja maailmaa. Toisaalta Cohn (1978, 158) myös lajittelee itsekerronnan kaukaiseen ja läheiseen tyyppiin, jolloin on pääteltävissä, että ensimmäisenkin persoonan kerrontakeinoissa esiintyy vaihtelua sen suhteen, onko kerronta lähempänä tarinan kertovaa minää vai menneisyyden kokevaa minää.

Unettomuudessa” figuratiivisia hetkiä ovat muun muassa edellä lainattu päähenkilön repliikki ja sen hännillä seuraavaa ”hymyilin, minun oli vaikea, - -”. (N 112) Mikä tekee lauseesta ja sen välittämän tiedostetun erittelemisestä vaikeaa, on sen punoutuminen ja sekoittuminen moneen eri kerronnan tyyliin. Päällisin puolin lause näyttää itsekerronnalta, mitä ensimmäinen ilmaus ”hymyilin” onkin. Kuitenkin sana on heti päähenkilön repliikin perässä, mikä sotkee hymyilyn osaksi päähenkilön ääneen lausuttuja sanoja – aivan kuin hymyileminen olisi osa vastausta.

Vielä häilyvämpi määritelmältään on lause ”minun oli vaikea”, jossa on ripaus sekä itsekerrontaa että itsekerrottua monologia. Itsekerrontana se vaatisi raportin ”*minusta tuntui, että* minun oli vaikea (olla).” Kuitenkin tosiasiallisessa muodossaan lause ilmestyy muun kerronnan väliin itsekerrotun monologin oloisena. Tämän vaikutelmana kerrontaan syntyy hetkellinen imu kohti molempia tarinan osapuolia, kertovaa päähenkilöä ja kokevaa päähenkilöä. Kertova päähenkilö eli tarinan kertoja pistää hetkeksi roolinsa syrjään ja astuu lähemmäs menneisyyden tunnekokemusta. Kokeva menneisyyden minä puolestaan astuu sivuun kokemisen hetkestään ja huomaa koko tilanteen koskettavuuden, sen monet risteilevät merkitykset ja tunteiden vivahteet.

Novellien sarjan viimeinen tarina, ”Muisti”, jatkaa tutuksi tulleita piirteiden joukkoa. Sen päähenkilö on nimetön, miehenä on jälleen Topi-niminen henkilö, vuodenaikana kesä. Päähenkilö on töissä kirjaston päivystyksessä ja on ollut sairaalassa kesätöissä. Hänen äitinsä on vakavasti sairas, ja päähenkilö laskee aikaa syksyyn. Novellien maailmat siis tuntuvat kiertävän kehää, ja niin tekee myös niiden välittämä tukahtunut tunnelma, joka on paljolti kiinni päähenkilöistä, jotka tarinoita sekä kertovat että kokevat. Sen lisäksi, että novellien kerronnassa välkkyvät tietoisuuden kuvia, jotka herkkinä mittaavat aikaa ja sen mukana seuraavia kolhuja, on myös novellien fokalisaatio stabiili. Se on sisäinen, mutta kertova minä ei astu samalla tavalla esiin kuin esimerkiksi novellissa ”Koulu” – näiden novellien kertoja pysyy kertomishetkensä suhteen piilossa, joskin, kuten todettua, koko kerrottu tarina tietyllä tapaa peilaa myös sen kertojaa ja hänen asennettaan koettuun.

”Muistissa” fokalisaatio liikkuu päähenkilön liikkeiden mukana, kun hän kulkee kotoaan työpaikalleen ja matkustaa entiseen kotikaupunkiinsa tervehtimään isäänsä ja sairasta äitiään. Aivan tarinan lopussa päähenkilö saapuu mökille – kolmen novellin sarja siis loppuu siihen mistä alkaakin. Kuten ”Kesässä”, myös ”Muistissa” päähenkilön havaintokentällä vieraillee ajan kulumisen ja kuoleman merkkejä. ”- - otin valokopioita kirjallisuudenhistoriasta ja katselin käsiäni kopiokoneen vihreässä valossa, joka toi sairaalaan mieleeni,” (N 118) kuvailee päähenkilö työtään kirjaston vastaanotossa, ja kirjavarastossa hän katselee 1700-luvun venäläisten aateliston muotokuvia: ”Mietin mihin he olivat kuolleet, muistin kaksintaistelut ja synnytykset ja kulkutaudit ja sodat.” (N 118–119)

Paljastavin päähenkilön fokalisaation hetkistä on kuitenkin se, mikä koittaa hänen saavuttuaan mökille:

Ajoin mökille, tulin märän vihreän koivikon keskelle mullan ja meren ja levän tuoksuun, tulin kuistille, riisuin märät vaatteeni ja puin ylle kuivia, laitoin teevettä kiehumaan. En sytyttänyt valoa, kynttilää: istuin hämärässä, katselin ikkunoiden läpi läikkyvää himmeää vihreää utua ja tinanväristä vettä, join teetä, istuin vielä sittenkin kun sade oli loppunut, pilvet hajonneet ja valkoinen yö tullut. Olin äkkiä alkanut muistaa hyvin, ja paljon asioita. (N 123)

Päähenkilön iltaisessa hetkessä on rauhaa, mikä kumpuaa sen seesteisen kuvaston lisäksi novellin viimeisestä virkkeestä, joka tuntuu kuin havahtumiselta tai heräämiseltä. Sitä edeltävä kuvasto on täynnä aistimuksia ja adjektiiveja – märkää, merta ja levän tuoksua, himmeää vihreää utua – joka houkuttelee lukijaa lähemmäs

samaistumaan, ikään kuin kertovan minän hiipivä kamera-ajo kohteeseensa. Se pohjustaa novellin loppua, joka kuitenkin tuntuu kuin aloitukselta: nyt päähenkilö herää, hän alkaa elää. On myös mahdollista, että novellin loppu on se, mistä kertova minä alkaa, nimittäin muistamisesta – onhan retrospektiivinen kertominen muistamisen kerronnallistamista.

Omakohtaisen äänen voikin parhaiten tavata juuri pisteestä, jossa selvimmin resonoi kokevan päähenkilön ja kertovan päähenkilön yhteinen minuus. Vaikka aika auttamattomasti erottaa minät, ja vain kertojalla on kohteeseensa näköyhteys eikä toisinpäin, kertoo kerrottu myös kertojasta itsestään. Fokalisaation voimakkuus ja figuratiiviset kerronnan menetöt kielivät kokemuksen pysyvyydestä: ne soivat kirkkaina edelleen, sillä etäännyttävien tekniikoiden sijasta kokemuksia valitaan tarkkailla läheltä. Suhteessa tekijälliseen kertoja ääneen, omakohtainen ääni voi tuntua yksinkertaiselta hahmottaa, onhan kertova ja kokeva taho erottamattomasti toisissaan kiinni. Toisaalta läheinen suhde voi aiheuttaa myös hankaluuksia silloin, kun sen osapuolia pitäisi kyetä käsittelemään erillään.

Lanser ottaa tekijällisen äänen analyysissään olennaisesti (ja luonnollisesti) huomioon tekijän, mutta menettelee näin myös omakohtaisen äänen suhteen. (Nais)tekijän lisäksi omakohtaisen äänen tutkimisessa tärkeään rooliin nousee kirjailijaa ja tekstiä ympäröivä ajallinen konteksti, ja sen ristiriitainen suhde feminiiniksi koettuun minämuotoisen kerrontaan. Omassa tutkimuksessani tekstin sisäiset seikat ovat tarkemmassa analyysissä kuin ulkoiset, mutta katsahdus Siekkisen novellituotannon tarjoamaan kontekstiin on jälleen paikallaan sen syvällisemmässä ymmärtämisessä, miten ”Kesä”, ”Unettomuus” ja ”Muisti” soivat samankaltaisessa, ellei peräti samassa, äänessä.

Kuten jo aiemmin totean, novellit sijoittuvat Siekkisen toiseen kokoelmaan. Ne ovat minä-muotoisten tarinoiden ketjussa yhdet ensimmäisistä (tai ainakin niin sijoitettu), mutta koskaan aikaisemmin – tai myöhemmin – novellituotannossa ei nähdä yhtä intensiivistä omakohtaisten kertojaäänien joukkoa. Novellien sijoittuminen kokoelmien ja Siekkisen uran alkupäähän on merkittävää siinä, kuinka se peilaa myöhempien aikojen päinvastaista asemaa: ensimmäisen persoonan kertojat katoavat, ja jäljelle jää kolmannen persoonan kertojan kuvailemat yksinäiset, vanhemmat naiset. Kertovatko siis kirjallisen tuotannon alkupäähän painottuvat omakohtaiset kertojaäänit tiukemmasta sitoutumisesta henkilökohtaiseen ja läheiseen?

Kuten Lanser (1992, 20) toteaa, omakohtaiseen kertojääneen – etenkin naistekijän ollessa kyseessä – liittyy oletus henkilökohtaisuudesta, jopa omaelämäkerrallisuudesta. Kyseinen seikka ei ole kuitenkaan ensimmäisen persoonan kerrontaan liittyvä rakeenteellinen fakta, vaan ennemminkin kirjallisten periodien ja tendenssien muovaama käsitys (vrt. Cohn 1992, 20). Ensimmäisen persoonan kertojäänen painottuminen novellituotannon alkupäähän ei siis automaattisesti tee noista varhaisista novelleista kokemuksellisesti rehellisempiä tai läheisempiä. Ehkäpä se ennemminkin kertoo siitä, miten kokemuksia ja elämää hahmotetaan – kerrotaanko sitä oman itsetietoisuuden pohjalta vai siten, miten muu maailma kokemukseen itsestä suhteutuu?

Tarkemmin analysoituna voikin huomata, että ”Kesän”, ”Unettomuuden” ja ”Muistin” päähenkilöt eivät kerronnan minä-muotoisuudesta huolimatta tule lukijaa kovin lähelle, vaan tarinoita sarjoittavat tekemisen ja siirtymisen mekaaninen jono – niitä kerronnan hetkiä, joissa figuratiivinen mieli näkyy rohkeasti tai ilmaisee itseään, saa etsiä suurennuslasin kanssa. Samaan aikaan Siekkisen myöhemmän novellituotannon naiset, niin etäisiä maailmalle kuin ovatkin, hehkuvat kolmannen persoonan figuratiivisten keinojen – lainatun ja kertovan monologin, läheisen psykokerronnan – suomassa valossa surullisina mutta samaistuttavina. Kenties siirtymä nuoresta tietystä naisesta vanhaan näkyy myös tässä: nuori nainen on vielä maailmassaan tekevä ja aktiivinen mutta itseymmärryksessään sanaton, kun puolestaan vanha nainen on maailmasta sivulla mutta ilmaisussaan lähellä.

#### 4.3 Yhteisöllinen ääni: tietty nainen joukkona

Eroistaan huolimatta omakohtaisella äänellä ja tekijä-äänellä on myös jotakin yhteistä: ne tulevat traditiosta, joka olettaa kerronnan yksilölliseksi (Lanser 1992, 20–21). Vähemmän käytetty ja analysoitu länsimaisessa kirjallisuudessa onkin yhteisöllinen ääni (*communal voice*), jonka Lanser (1992, 21) määrittelee kerronnan auktoriteetiksi, joka on annettu rajatulle yhteisölle. Yhteisö ei määritä pelkkää kerrontaa, vaan myös tarinaa; sitä, mitä kerrotaan. Täten yhteisöllisellä kerronnan äänellä on myös poliittinen potentiaali etenkin marginalisoitujen yhteisöjen viestinviejänä. (Lanser 1992, 22.) Lanser (1992, 21) jakaa yhteisöllisen äänen kolmeen alakategoriaan:

singulaariin muotoon (*singular*), jossa yksi kertoja puhuu kollektiivin puolesta, samanaikaiseen muotoon (*simultaneous*), jossa monikollinen ”me” kertoo, ja sekventaariseen muotoon (*sequential*), jossa ryhmän yksittäiset jäsenet kertovat vuorollaan.

Raija Siekkisen päähenkilöiden kroonisesta sivullisuudesta huolimatta useammalla lukukerralla alkaa selvitä, että novelleissa on kuin onkin häivähdyksiä kollektiivisesta kerronnasta, mikä luo kiinnostavaa vastavaloa yksinäiseen, tietyn naisen hahmoon. Usein yhteisöllisyys ui kertojan kieleen kuvauksissa naisryhmistä (”Naiset”, ”Kaftaani”) tai naisesta miehen kanssa (”Vieras maa”). Siekkisen kollektiivisen kerronnan novelleissa kuuluu usein singulaari kertojaääni. Novellissa ”Marraskuuta” (1996) minä-muodossa kertova päähenkilönäinen elää novellin nimen ajanjaksoa ja muistaa aiemmat ajat, jolloin hänen miehensä on ollut terve. Menneet, aurinkoiset päivät vailla kuoleman odotusta rinnastuvat pariskunnan rakkaudella hoidettuun veneeseen, josta nyt joudutaan luopumaan. Vaikka tarina onkin kerrottu ensimmäisessä persoonamuodossa, dominoi sitä voimakas fokalisaatio päähenkilön mieheen ja monet me-muotoiset ilmaisut.

Lanserin (1992, 241) mukaan singulaarin kertojaäänänen tarinoissa ei pitäisi edes olla päähenkilöä, ainakaan perinteisessä mielessä. Vaikka tarinoiden syntaksi saattaakin pysyä ensimmäisessä persoonassa, tekstit välttelevät niitä yksilöllisyyden merkkejä, jotka luonnehtivat omakohtaista kertojaääntä. Kertojan identiteetistä tulee yhteisöllinen: hän on sekä kollektiivin välittäjä tai sanansaattaja että hänen (tekstuaalinen) identiteettinsä on riippuvainen yhteisöstä (Lanser 1992, 241.) Näin käykin novellissa ”Marraskuuta”: sen kertoja on olemassa kertoakseen ”meitä” ja ollakseen osa miestänsä – minkäänlaista tekstin tai yhteisön ulkopuolista identiteettiä ei juuri ole. Kyseinen asetelma tekeekin tarinasta erityisen koskettavan siinä, kuinka lähestyvä miehen kuolema erottaa heidät ja hajottaa kahdenvälisen perheen.

Novellin rakenteellinen taso onkin täynnä työntö- ja vetoliikettä kauemmas ja lähemmäs muistuttaen pariskunnan venettä, jota sekä viedään vesille että tuodaan rantaan novellissa toistuvasti. Novellin kertoja, nainen, fokalisoii mieheensä voimakkaasti, yrittäen nähdä hänen ajatuksiinsa ja yrittäen suhteuttaa itseään niihin:

Kaiken aikaa, kaikkina näinä syksyn päivinä, olin koettanut olla muistamatta, jotta en herättäisi hänessä muistoa, sen kipua. Mutta öisin, kun valvoin, tiesin, että hän muisti sittenkin, muisti kaiken. Ja kun kuulin hänen liikkuvan siellä,

varovasti, jotta ei herättäisi muistoa minussa, jotta en muistaisi; silloin tiesin, että hän tahtoi tehdä tämän yksin - -. (N 517)

Huolimatta mieheensä keskittyneestä intensiivisestä fokuksesta ja kerronnan monikollisista muodoista, päähenkilö jää yksin, kuten on tavallista Siekkisen novelleissa. Yhteisöllinen kertojaääni tuntuukin erityisen julmalta esiintyessään novelleissa, koska se paljastaa tarinoidensa päähenkilön yksinäisyyden – asettuessaan yhteisöä vasten – vielä räikeämmin kuin tavallisesti.

Toisaalta, Lanserin kollektiivisesta kertojaäänestä lukiessa alkaa mieleen jälleen piirtyä ajatusleikin kaltainen kuvio: onko mahdollista, että kaikki tutkimani Siekkisen novellien päähenkilöt muodostaisivat oman kollektiivinsa, tietyn naisen yhteisön? Tällöin tietty nainen on jo kaukana määritelmästä, jotka sitovat käsitteen henkilöhahmon kaltaiseen olemukseen. Käsite lähestyisikin tietynlaista kollektiivista ääntä, joka kertoo yhteisestä kokemuksesta – ensin nuorena, sitten vanhempana. Lanser (1992, 256) kutsuu kyseistä kertojaääntä sekventaariseksi tarkoittaen sillä kerronnan peräkkäistä luonnetta. Sekventaarisessa kerronnassa jokainen ääni puhuu vuorollaan, jolloin syntyy ”me” koostuen joukosta ääniä, jotka sanovat ”minä”. Näille ryhmille on tyypillistä jaettu tarkoituksen ja identiteetin tunne, ja niiden jäsenet kasvavat suhteessa toisiinsa. (Lanser 1992, 255.)

Siekkisen novellituotannon voikin ymmärtää joukkona puheenvuoroja, joissa jokainen tarina, kertojan persoonasta riippumatta, tuo esille kokemuksen. Tuosta kokemuksesta kertoo ääni, joka rakentuu fokalisaation, puheen ja tiedostetun kerronnasta ja resonoi kertojan äänen kanssa. Nuo äänet ja kokemukset ovat suhteessa toisiinsa, ei vain piirteiden samankaltaisuudessa, vaan myös siinä, kuinka novellien päähenkilöt muuttuvat – yhden tarttumapinnan yhteisön hahmottamiseen tarjoaakin novellien takana piirtyvä kronologinen jana, joka auttaa paikantamaan ryhmän jäsenten puheenvuorot.

On kuitenkin huomioitava, että Siekkisen novellituotannon kronologian, niin novellien sisäisen kuin ulkoisen, hahmottaminen on kiinni hänestä, jonka tuon tuotannon pystyy havaitsemaan – siis lukijasta. Näin on tiettyssä mielessä myös kollektiivisuuden laita. Halu ja pyrkimys tavoittaa lukemissaan tarinoissa yhteneväisiä linjoja ja samankaltaisia hahmoja on ennen kaikkea tekstin ulkopuolinen ilmiö. Toisin sanoen, jos jonkinlainen tietyn naisen kollektiivi, jossa puheenvuorot vuorottelevat

kertoen samaa kokemusta, on mahdollista hahmottaa, ovat sen jäsenet toisilleen tuntemattomia.

## 5. LOPUKSI

- - että hänen kerronnassaan yksi asia, tilanne tai elämänvaihe ei johda toiseen mitään johdonmukaista järjestystä noudattaen, että hänen novelliensa varsinainen aihe ei tarkkaan ottaen ole edes niiden keskushenkilö, tietty nainen, vaan kokemus, tarkemmin sanoen kokemuksen ja elämyksen suhde, se miten samoista kokemuksista, muistiin jälkensä jättäneistä voi syntyä aina uusia elämyksiä ja oivalluksia, kun ne yhdistyvät uusin tavoin ja näyttäytyvät eri taustaa vasten. (Anhava 2007, 649.)

Jälkisanassaan Martti Anhava ajautuu tiettyä naista koskevissa pohdinnoissaan pisteeseen, jossa tietyn naisen hahmoa vaikuttavammaksi Raija Siekkisen novellituotannon selittäväksi tekijäksi paljastuukin *tietty kokemus*. Tässä tutkimuksessa olen päätenyt samankaltaiseen lopputulokseen, tai ainakin siihen ajatukseen, että tietty nainen on kaikkea ja kovin paljon muuta kuin vain piirteidensä summa. Kuten novellituotannon vastaanotossa voi huomata, tarinamaailmoiden identtisyys pistää silmään ensimmäisenä, mutta hieman syvemmälle porautuessa – ja loputtomien *miksi?* -kysymysten jälkeen – alkaa paljastua tietyn naisen monta kerrosta. Mimeettisten ominaisuuksien lisäksi toistuvat kerronnan keinot, jotka tuovat mukanaan kysymyksen tietyn naisen efektimäisyydestä. Tuon efektin pääasiallisiksi aiheuttajiksi olen tässä tutkimuksessa nimennyt fokalisaation, fiktiivisen puheen, kertojan ja kertojaäänet.

Fokalisaatio herättää tutkijan huomaamaan kerronnan eri kerrokset sekä tarkkailemaan kertojan ja henkilöhahmon välistä suhdetta. Se, kenen näkökulma tarinassa on, usein myös säätelee siitä saatua tietoa. Siekkisen novellituotannossa fokalisaatio on ovi tarinoiden maailmaan. Fokalisatiossa koettu pääsee valokeilaan – siihen tarkennetaan, pysähdytään, katsotaan pois ja katsotaan taas kohti. Muistojen lisäksi tärkeitä ovat havainnot, joihin assosiaatio lyö oman leimansa. Kerronta alkaakin hiljalleen soida tietyllä taajuudella.

Fiktiivinen puhe liittyy läheisesti henkilöhahmon itseilmaisuun, mutta myös kerronnan ääneen. Suorassa esityksessä se lähenee henkilöhahmoa ja tarinan mimeettistä puolta, epäsuorana se puolestaan vetäytyy kohti kertojaa. Vapaassa epäsuorassa muodossa puhe limittyy tehokkaimmin henkilöhahmon ajatusten lomaan. Syntyy siis vaikutelma ei vain kertojan tai pelkästään henkilöhahmon, vaan kerronnan äänestä. Tutkimissani novelleissa tuo ääni kertoo toisiaan muistuttavista

kokemuksista, itsen ja muiden välisen suhteen problemaattisuudesta. Syvimmillään kokemus kertookin oman äänen löytämisen vaikeudesta.

Kun tutkimuksen katse kääntyy tietoisuuden esittämiseen, tiedetään tuosta tietoisuudesta siis jo jotain. Tietoisuuden välittämisen keinot ohjaavatkin tutkimuksen suurennuslasin kertojaan selvittääkseen, miten kertojan persoonamuoto vaikuttaa ja kuinka lähelle tiettyä naista kertoja voi päästä – ja kuinka paljon kertoja on kertomastaan henkilöhahmosta vastuussa. Siekkisen novelleissa kolmannen persoonan kertojan figuratiiviset keinot pitävät henkilöhahmon tietoisuuden äänessä ja lähellä, ja on vaikea sanoa varmasti, kuinka paljon tahot vaikuttavat toisiinsa. Ensimmäisen persoonamuodon kerronnassa kertova minä ja kokeva minä yrittävät suhteuttaa itseään samaan kokemukseen aikajanan vastakkaisista päistä.

Äänen teoriaan päästessä onkin siis selvää, että käsite on haastava paikantaa ja koostuu ainakin kaikista edellä tutkituista käsitteistä. Siekkisen novelleissa ääni on fokalisaation valoa, joka suuntautuu henkilöhahmoon ja kokemukseen. Se on myös puhetta, joka tuota kokemusta ilmaisee enemmän tai vähemmän suorasti. Kertojan rooli äänen muodostumisessa on olennainen: se aina kysyy paikkaansa ja rooliaan suhteessa henkilöhahmoon. Mitä näistä kolmesta siis tiivistyy, on kerronnan luoma ääni, joka suunnataan tiettyyn kokemukseen. Tätä kiteytymää äänen tutkimus tässä työssä tarkastelee. Kerronnan luomaa ääntä analysoidaan tutun turvallisesta kerronnan persoonamuodon jaosta käsin: tekijällinen ääni kysyy, missä määrin kerronnan ääni haluaa diskursiivista vaikutusvaltaa, ja omakohtainen ääni asettaa mielenkiintoiseen valoon persoonamuotojen kulun Siekkisen novellituotannossa. Yhteisöllinen ääni tuo tutkimukseen vielä lopuksi vähemmän kolutun tavan tarkastella kerronnan ääntä ja tiettyä naista: sarjana päähenkilöiden ääniä, jotka muodostavat yhteisön kertomalla samasta kokemuksesta.

Tämä tutkimus ei ole pyrkinyt määrittelemään mitään kiistatonta tai kiveen hakattua, sillä sitä eivät pyri tekemään myöskään tutkimani novellit. Tarinoiden kiehtovuus syntyykin niiden loputtomasta tulkinnallisuudesta ja kerroksellisuudesta. Tietyn naisen tutkimiseen on monta tulokulmaa, ja omani valikoituivat nimenomaan sen mukaan, miten ne valaisevat kerronnan ääntä ja sen kertomaa, kehämäisesti päättymätöntä kokemuksen tarinaa. Nämä ovat ne rakenteelliset osat, joista tietyn naisen kerronnallinen hahmottuminen koostuu.

Valitsemani käsitteet, teoriat ja työtavat ovat vieneet kerronnan syviin kerroksiin, mikä on sekä vienyt tutkimustani risteileviin suuntiin että lujittanut käsitystäni Siekkisen novellien taiturimaisen labyrinthimaisesta olemuksesta. Tuntuukin, että novellien tarjoama tulkintojen määrä on miltei loputon. Tietty nainen on toiminut hienosti sekä tutkimukseni aiheena, innoittajana että ankkuroijana. Samalla kuitenkin tutkijan mieli on alkanut tähyillä myös tekstin ja kerronnan toiselle puolen. Omanlaisensa tutkimuksensa ansaitisivat myös tekijyyden ja lukijuuden roolit tietyn naisen hahmottumisessa – vain muutaman mainitakseni. Tiettyjä naisia on niin monia kuin on tutkijoitakin.

## LÄHTEET

N = Siekkinen, Raija 2007: *Novellit*. Helsinki: Otava.

Anhava, Martti 2007: Tietty nainen. Jälkisana teoksessa *Raija Siekkinen: Novellit*. Helsinki: Otava.

Cohn, Dorrit 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Genette, Gérard 1972/1980: *Narrative Discourse*. Transl. Jane E. Lewin. Oxford, UK: Basil Blackwell.

Haakana, Markku 2013: Dialogin yksityiskohdista kokonaisuuteen. Erään novellin analyysi. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Tietolipas 242. Helsinki: SKS.

Hakulinen, Auli 2013: Puheet, havainnot ja mielen ailahtelut Marja-Liisa Vartion teoksessa *Tunteet*. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Tietolipas 242. Helsinki: SKS.

Jytilä, Riitta & Meretoja, Hanna 2014: Ääni ja kirjallisuus. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Utukirjat 6. Turku: Utukirjat.

Koivisto, Päivi 2006: Tekijän ylösousemus. Saisio - Larsson - Wein - Saisio. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. Helsinki: SKS.

Koivisto, Aino & Nykänen, Elise 2013: Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Tietolipas 242. Helsinki: SKS.

Lanser, Susan S. 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Lanser, Susan S. 2009: "Gender and Narrative". Teoksessa *Handbook of Narratology. Volume I. 2<sup>nd</sup> edition, fully revised and expanded*. Toim. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier & Wolf Schmid. Berlin & Boston: De Gruyter.

McHale, Brian 2009: "Speech Representation". Teoksessa *Handbook of Narratology. Volume I. 2<sup>nd</sup> edition, fully revised and expanded*. Toim. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier & Wolf Schmid. Berlin & Boston: De Gruyter.

Mezei, Kathy 1996: Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*. Teoksessa *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers*. Toim. Kathy Mezei. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Rojola, Lea 1996/2004: ”Ero”. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. 2. painos. Tampere: Vastapaino.

Siekkinen, Raija 1997: Minä ja kirjojeni naiset. Teoksessa *Sukupuoli, kirjallisuus ja identiteetti*. Toim. Katja Majasaari & Marja Rytönen. Taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisuja A, Kirjallisuus 6. Oulu: Oulun yliopisto.

Torvinen, Juha 2014: Ääni ilmiönä. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Utukirjat 6. Turku: Utukirjat.

Välimäki, Susanna & Richardson, John 2014: Kuulokulmia elämään, kulttuuriin, maailmaan. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Utukirjat 6. Turku: Utukirjat.

Warhol, Robyn 1996: The Look, the Body, and the Heroine of *Persuasion*: A Feminist-Narratological View of Jane Austen. Teoksessa *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers*. Toim. Kathy Mezei. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Ahola, Suvi 1991: Kuinka teksti kypsyy? Kirjoittaako Raija Siekkinen yksitotisesti vai tiiviisti? <https://yritysarkisto.sanoma.fi/search> > haku: raija siekkinen [haettu 10.4.2018]

Ahola, Suvi 2004: Novellisti katsoi tarkasti menetyksiä ja eroja. Kirjailija Raija Siekkinen. Muistokirjoitus. <https://yritysarkisto.sanoma.fi/search> > haku: raija siekkinen [haettu 10.4.2018]

Hawkins, Hildi 2003: Music of the heart. <http://www.booksfromfinland.fi/2003/12/music-of-the-heart#more-6703> [haettu 10.4.2018]

Kantokorpi, Mervi 2004: Iäksi menneet hyvän odotuksen aamut. Raija Siekkisen novellit kuvaavat sivullisuutta modernin naisen silmin. <https://yritysarkisto.sanoma.fi/search> > haku: raija siekkinen [haettu 10.4.2018]

MOT Online 2018: <https://mot.kielikone.fi/finelib/netmot.shtml> > haku: *figural* [haettu 10.4.2018]

Niederhoff, Burkhard 2011: "Focalization". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Focalization> [haettu 7.6.2018]

Oxford Dictionaries 2018: <https://en.oxforddictionaries.com/> > haku: *figural* [haettu 10.4.2018]

Rossi, Johanna 2003: Kertomuksia mielen liikkeistä. <http://www.kiiltomato.net/raija-siekkinen-kalliisti-ostetut-paivat/> [haettu 6.6.2018]

Stenbäck, Irma 1998: Inspiraatiota odotellessaan Eino Leinin palkinnon saanut Raija Siekkinen korjaa asuntoaan. <https://yritysarkisto.sanoma.fi/search> > haku: raija siekkinen [haettu 10.4.2018]