

historiankirjoittamisen vaikeutta: onko meidän mahdollista tietää mitään varmaa menneisyydestä? Mielenkiintoisen tutkimuskohteen Sundin romaaneista tekee myös niiden yhteiskuntakriittisyys, sillä teokset kommentoivat niin menneisyyden kuin kirjoittamisajankohdan tapahtumia. Kerrontatasojen sekoittaminen tuo eri aikakaudet keskusteluyhteyteen toistensa kanssa. Tarkastelen artikkelissani millä tavoin ja missä tehtävissä metalepsista on käytetty Sundin Siklax-trilogiassa. Selostan alkuun lyhyesti Gérard Genetten, Monika Fludernikin ja Marie-Laure Ryanin teorioita. Oma käsitelyni pohjautuu hyvin pitkälti Fludernikin tekemään jaotteluun. Keskityn erityisesti kertojan toimien seurauksena tapahtuvaan kerrontatasojen sekoittumiseen, mutta esitelen myös muita teoksissa esiintyviä metalepsiksen muotoja.

Metalepsis: retoriikasta narratologiaan

Metalepsista on tutkittu viime vuosina suhteellisen runsaasti.³ Keskustelun aloitti Gérard Genette (1990, 234–235), joka antoi alun perin retoriikassa käytetylle termille uuden merkityksen määrittelemällä sen ekstradiegeettisen kertojan tai yleisön siirtymiseksi diegeettiselle tasolle tai diegeettisen tason henkilöhahmon siirtymiseksi alemmalle tasolle (tai päinvastoin). Kyse on siis kerrontatasojen sekoittumisesta, jossa kahden maailman välinen raja ylitetään: ”maailman jossa kerrotaan ja maailman josta kerrotaan” (Genette 1990, 236). Retoriikassa⁴ metalepsis tarkoittaa sanan tai ilmaisuuden korvaamista toisella. Tämä metonymian muoto kuvaa syyn tai alkutilanteen avulla seurausta tai seurauksen avulla syytä. (Genette 2004, 8–10.) José Ángel García Landan (2004) mielestä Genette on käsitettä muovatessaan tukeutunut liiaksi 1800-luvulla vaikuttaneen Pierre Fontanierin⁵ kirjoituksiin retoriikasta. García Landan mukaan Fontanier lisää retorisen metalepsiksen ominaisuuksiin täysin mielivaltaisesti kerrontatasojen ylittämistä koskevan piirteen. García Landa puhuukin mieluummin kehysten murtumisesta (*la ruptura de marco*).

Marie-Laure Ryan erottaa retorisen ja ontologisen metalepsiksen.⁶ Ryanin mukaan retorinen metalepsis sallii meidän vilahdukselta nähdä eri kerrontatasot, mutta sulkee aukon saman tien ja realistisuuden illuusio särkyä vain hetkeksi. Esimerkkinä Ryan mainitsee Denis Diderot’n teoksen *Jacques le fataliste et son maître* (1773, *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* 1992), jossa kertoja puhuttelee lukijaa ja pohtii, mitä teki henkilöhahmoilleen. Hän ei kuitenkaan puhu luomilleen hahmoille, koska nämä kuuluvat toiselle todellisuuden tasolle. Ontologisessa metalepsiksessa kaksi eri maailmaa, esimerkiksi (fiktion) todellinen ja kuvitteellinen tai normaali maailma ja unen maailma sekoittuvat. Suurin osa ontologista metalepsista koskevista esimerkeistä löytyy postmodernista kirjallisuudesta. (Ryan 2006, 206–207.) García Landan (2004) mielestä siirtymistä kerrontatasolta toiselle ei välttämättä tapahdu ollenkaan, vaan siirty-mä voi tapahtua ontologisten tasojen välillä. Esimerkkinä hän mainitsee Marguerite

tarkoitus vain on muuttunut: mimesiksen lisäämisen sijaan postmoderni kirjallisuus pyrkii rikkomään toden illuusion. Perinteisessä tarkoituksessa kertojan metalepsista on käytetty runsaasti muun muassa historiallisissa romaaneissa. Zacharias Topeliuksen teoksesta *Fältskärens berättelser* (1851–1866, *Välskärin kertomuksia* 1888) löytyy lukuisia esimerkkejä tämän kaltaisista siirtymistä: ”I stället att hålla honom [Erik Ljung] sällskap, förflytta vi oss till den drottning Lovisa Ulrikas förmak” (Topelius 1923, 107), ”Sen sijaan, että jäisimme hänelle seuraa pitämään, siirrymme me kuningatar Loviisa Ulriikan vierashuoneeseen” (Topelius 1998, 68). *Lanthandlerskans son* -teoksessa siirtymä on vähän modernimpi:

Men nu, Otto, lämnar vi Hanna och hennes dotterson åt deras öde, åtminstone för en stund, och snabbspolar historiens band nästan ett år framåt. [- -] Nu tar berättelsen ett nytt raskt språng, icke i tiden men väl i rummet: vi hamnar strax i en sjukhuskorridor. (LS, 272, 273.)

Mutta nyt, Otto, jätämme Hannan ja hänen tyttärenpoikansa kohtalon huomaan, ainakin hetkeksi, ja pikakelaamme historian nauhaa melkein vuoden eteenpäin. [- -] Nyt kertomus ottaa uuden reippaan loikan, ei ajassa mutta kylläkin tilassa: me päädyimme oitis sairaalan käytävään. (PP, 293.)

Edellisessä esimerkissä on kyse siirtymisestä yhdestä kohtauksesta tai tilanteesta toiseen: toiselle näyttämölle, toisten henkilöiden pariin.¹¹ Fludernikin neljäs metalepsiksen tyyppi liittyy oleellisesti edellä mainittuun. Retorinen metalepsis leikittelee tarinan ja kerronnan ajoilla. Kertoja täyttää tarinan suvantokohdan esimerkiksi palauttamalla lukijan taaksepäin tarinassa tai informoimalla häntä jostakin asiasta, ikään kuin kertominen olisi yhtäaikaista tarinan tapahtumien kanssa.¹² (Fludernik 2003, 387; Genette 1990, 235.) ”Medan Otto sover och jag arbetar skall jag berätta om min farfar” (LS, 319), ”Sillä välin kun Otto nukkuu ja itse teen töitä minä kerron isäni isästä” (PP, 344). William Nellesillä ja Fludernikilla on molemmilla hiukan vaikeuksia pitää edellisen kaltaista tapausta metalepsiksena. Fludernik päätyy siihen, että kerrontatasot sekoittuvat, koska tapahtumien samanaikaisuus pakottaa kertojan siirtymään kertomaansa maailmaan. Nellesin mielestä kyse ei ole siirtymisestä tasolta toiselle, vaan kertoja ikään kuin jakaa hetkellisesti saman tason sisäkertomuksen henkilöihahmon kanssa. Hän pitää esimerkkiä eräänlaisena metalepsiksen perusmuotona. (Nelles 1997, 153–154; Fludernik 2003, 387.)

Toisinaan tapahtumien kiivas eteneminen pakottaa kertojan seisauttamaan toiminnan. Jo Laurence Sternin teoksessa *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1759–1767, *Tristram Shandy: elämä ja mielipiteet* 1998) on kohtauksia, joissa kertoja pysäyttää toiminnan ehtiäkseen saattaa tapahtumat kaikkialla samalle tasolle (Genette 1990, 235; Fludernik 2003, 387). Seuraavassa kohtauksessa kertoja on siirtynyt menneisyyteen sisäkertomuksen tasolle, minkä lisäksi hän on ”som den gud [- -] stannat tidens pendel” (CA, 170), ”omassa jumalan asemassaan pysäyttänyt ajan heilurin” (CAV,

niin on asia! Sun tarinoites ja sepitystes takia me täs jourumma kärsimähän ja tuskittlemahan. Sinä se verät onnettomuuret meirän päälle, sinä justihinsa, eikä sun pirä tulla Herraa Jumalaa syyttelemähän!
 - Eihän se minun vikani ole. Minähän olen pelkkä työkalu, kertomuksen välittäjä, tarinan juoksupoika, minä puolustelen itseäni. (PP, 284.)

Lukijaa ei herätellä pelkästään siirtymällä kerrontatasolta toiselle, vaan henkilöhahmo vaatii luojansa tilille kohtalostaan. Teos tuo korostuneesti esiin kirjallisuuden konstruktivisen luonteen ja murtaa realismisuuden illuusion. Vaikka kertoja yrittää todistella olevansa vain ”en förmedlare av berättelsen”, ”kertomuksen välittäjä”, lukija on jo saanut todeta hänen olevan tarinan suhteen kaikkivaltias. Yksi kertojan strategioista on vähätellä tietämystään ja mahdollisuuksiaan vaikuttaa tapahtumiin. Jonathan Cullerin (2004, 30–31) mukaan kerrontaa avoimesti kontrolloiva kertoja voi kiistää tietävänsä aivan kaikkea, jolloin säilyy jonkinlainen realismin illuusio. Sundin kertoja korostaa tietämättömyyttään kuitenkin niin voimakkaasti, että vaikutus on päinvastainen. Hannaan eivät kertojan puolustelut tehoa, ja hän ajaa tämän luudalla jahdaten ulos puodistaan:

Måsta du la Otto vår till en poliskund! Va he nödvändit ti få Ida så olöckli så hon int vet var hon ska ta iland, unga kvinnan är hon ännu men du har ställt så hon blir en gammal kälg före sin tid! [- -] Du sku nog ha kunna gev oss ett bättre liv än det här, men int. (LS 265.)

Pitkö sun tehrä meirän Otosta poliisikundi. Oliko se välttämätöntä tehrä Idasta niin onneton nottei se tiärä mihin kääntyä, nuari nainen se vielä on ja nyt sinä olet järjestäny niin jotta siitä tuloo vanaha akka ennen aikojansa. [- -] Olisit kyllä voinu antaa meille paremman elämän ku tämä, mutta ei. (PP, 285.)

Sundin teosten kertoja ei korosta vain luomansa maailman fiktiivisyyttä vaan toteaa olevansa itsekin fiktiota ja pysyvänsä hengissä vain kertomalla. Seuraavassa otteessa kertoja pohtii myös oman kertomuksensa mielekkyyttä:

Belägringen av Sarajevo kan jag inte häva med min berättelse. Vår för miljön menliga livsstil kan jag inte ändra. Så varför hålla på? Därför att jag inte kommer undan, jag är själv fiktion. Jag berättar mig själv. Endast så hålls jag vid liv. (LS, 373.)

Sarajevon piiritystä en kykene kertomuksellani lopettamaan. Meidän ympäristöllemme haitallista elämäntapaamme en pysty muuttamaan. Joten miksi jatkaa? Siksi etten muuta voi, olen itsekin fiktiota. Minä kerron oman itseni. Vain siten pysyn elossa. (PP, 402.)

Brian McHale (1987, 123) toteaa, että henkilöhahmon tietoisuus omasta fiktiivisyydestään on usein viittaus determinismiin ja erityisesti kuoleman väistämättömyyteen.¹³ Genetten (1990, 236) mukaan hämmäntävintä on, että metalepsis saa lukijan pohtimaan, onko hänkin ehkä vain osa jotain kertomusta ja kuinka todellista hänen oma

leman jälkeen. Lasit osti Eskil Holm rakentaakseen niistä kasvihuoneen: ”Med hjälp av borste och bensin skurade han bort trettio år av Siklaxnejdens historia från sina nyförvärvade glasplåtar” (CA, 206), ”Harjalla ja bensiinillä hän kuurasi pois kolmekymmentä vuotta Siklaxin seudun historiaa vasta hankkimistaan lasilevyistä” (CAV, 201). Lasinegatiiveja oli tuhansia, eikä niiden täydellinen puhdistaminen ollut mahdollista, niinpä kasvihuoneen seiiniin jäi osia kuvista. Kertoja kutsuu lukijan tutustumaan tähän erikoislaatuiseen kotiseutuarkistoon:

Kom! Vi skall titta på lärar Johanssons fotografier.[- -] På växthusets långvägg, nära marken, sitter ett negativ som är värt närmare granskning. Berättaren måste dock be den tålmodige läsaren ställa sig på huvudet – sådär ja! Glaset har nämligen kittats fast up och ned. (CA, 206-207.)

Tule! Mennään katsomaan opettaja Johanssonin valokuvia. [- -] Kasvihuoneen pitkällä seinällä lattianrajassa on negatiivi joka ansaitsee tarkempaa tutkimista. Kertojan on kuitenkin pakko pyytää että kärsivällinen lukija seisoi päällään — kas noin! Lasi on nimittäin kitattu ylösalaisin. (CAV, 201-202.)

Kertoja turvautuu historiankirjoituksessaan huomiota herättävän paljon dokumentaariseen aineistoon: päiväkirjoitteisiin, sanomalehtiin, tutkintaraportteihin, kirjeisiin, valokuviiin jne. Menneitä tapahtumia esittävistä lasinegatiiveista on rakennettu uusi kokonaisuus. Analogia perinteiseen tapaan kirjoittaa historiaa on ilmeinen: kuinka ihmeessä muodostaa uskottava kokonaisuus menneisyyden jälkeensä jättämistä fragmenteista? Kathy Saranpan (1998, 274–275) mielestä kasvihuone ja lasinegatiivit ilmentävätkin sitä, kuinka perinteinen historiakirjoitus joutuu aina turvautumaan kaukokirjallisuuden menetelmiin.

Fludernik (2003, 394) toteaa, että sinä-pronimi voi viitata teoksen ekstradiegeettisen tason yleisöön tai teoksen lukijaan ja että jokainen tapaus on tarkasteltava erikseen; kyse saattaa olla vain metaforisesta kerrontatason ylittämisestä. Toisin sanoen tarkoituksena on saada lukija uppoutumaan tarinan maailmaan. Klassisessa historiallisessa romaanissa lukijan puhuttelu oli normaali käytäntö, jolla tekijä loi suhteen lukijoihinsa: *Fältskärens berättelser* -teoksessa Topelius käyttää usein fraaseja ”den vänlige läsaren”, ”ystävällinen lukija” ja ”den gunstige läsaren”, ”suosiollinen lukija”. Sen sijaan Sundin teoksissa lukijan puhuttelemine useimmiten rikkoo realistisen illuusion, sillä kertoja pyytää Tristram Shandyn tavoin lukijaa tekemään konkreettisia asioita: kiipeämään puhelinpylvääseen tai seisomaan päällään. Ei ihme, että kertoja puhuttelee lukijaa usein fraasilla ”den tålmodige läsaren”, ”kärsivällinen lukija”. McHalen (1987, 224) mukaan erityisesti postmodernisteilla sinä-pronimi on kuin kutsu lukijalle astua sisään teoksen maailmaan ja ylittää ontologinen raja fiktion ja todellisuuden välillä. Lukijan on tietysti mahdotonta siirtyä reaali maailmasta fiktion maailmaan. Ero metaforisen ja ”todellisen” kerrontatasojen ylittämisen välillä onkin joskus häviävän pieni, toteaa Fludernik (2003, 396).

föll i kriget – stig fram ur skuggorna! Kom till mig och berätta hur det var, ni som vet! (EB, 69.)

Vakavamielisenä ja vastuuntuntoisena kertojana, tiukkana siitä että esitykseni Suomen sodasta on niin korrekti ja asiallinen kuin mahdollista, käännyn nyt apua etsien niiden puoleen jotka olivat mukana. Minä kutsun Siklaxin vainajia. Te jotka kaaduitte sodassa – astukaa esiin varjoista. Te jotka tiedätte, tulkaa luokseni ja kertokaa millaista se oli! (EK, 62.)

Samalla tavalla kuin *Lanthandlerskans son* -teoksessa kehys lomittuu sisäkertomusten kanssa ja kommentoi niitä jatkuvasti. Mitä on ajateltava teoksen aloittavista vainajien kuorosta¹⁵? Kristina Malmio¹⁶ on myös kiinnittänyt huomiota tähän erikoiseen kehykseen (2005b, 280): ”Hur kan gestalterna inleda en berättelse och därefter ge ordet åt berättaren om de en gång existerar inom berättarens berättelse?”, ”Kuinka henkilöhahmot voivat aloittaa kertomuksen ja sen jälkeen antaa puheenvuoron kertojalle, jos he kerran ovat osa kertojan kertomusta?” (suom. MH.) Mielestäni aloitus korostaa kertojan ja vainajien vastakkaista, jopa kilpailevaa asemaa kertomuksessa (ks. myös Malmio 2005b, 283). Teoksessa *Lanthandlerskans son* Otto toimii kertojan vastapelurina, esittää vasta-aitteita ja tekee oikeat kysymykset, jotta kertoja pääsee esitelmöimään historiasta ja erityisesti lapuanliikkeestä. Otto toimii myös toisena kertojana, sillä Carl-Johan haluaa kuulla hänen oleskelustaan 1930-luvun Amerikassa, jonne hän pakeni syytettyinä murhasta syksyllä 1928. Teoksessa *Eriks bok* vainajat muodostavat kertojan vastapoolin: he kiistävät kerrotun, keskeyttävät, moittivat kertojaa valheista ja tietysti haluavat kertoa oman versionsa tarinasta. Malmio (2005b, 279) huomauttaa, että vainajien kertomukset perustuvat itse koettuun ja he muodostavat kertomuksen kollektiivisen muistin, kun taas kertoja on kuusikymmenlukulainen rauhanaktivisti, joka tukeutuu kirjallisiin lähteisiin. Hutcheonin (1988, 120, 123) mielestä yksi postmodernin historiallisen romaanin peruskysymyksiä on se, kenen historia jää eloon, kenen totuus tulee kerrotuksi. Lukija joutuu erilaisten tulkintojen ja mielipiteiden eteen. Kerronta asettaa vastakkain itse koetun, subjektiivisen tiedon ja lähteisiin ja tutkimukseen pohjautuvan, näennäisesti objektiivisen tiedon. Se korostaa kuitenkin historian tutkimuksen vaikeutta: kaikista tutkimuksistaan huolimatta kertoja tekee väärä johtopäätöksiä.¹⁷ *Lanthandlerskans son* -teoksessa kertoja kuulee Otolta totuuden Erikin kuolemasta: sankarikuoleman sijaan Erik teki itsemurhan Tampereen valtauksessa (ks. LS, 224–229; PP, 240–246). ”Min berättarautoritet har blivit ordentligt tillbucklad”, ”Kertojan auktoriteettiini on tullut paha lommo”, toteaa Carl-Johan ja pohtii, mitä syitä Otolla olisi valedella. Kertojan on vaikea uskoa, että hänen huolelliset selvityksensä eivät ole johtaneet totuuteen.

Kertoja on ollut tekemisissä kuolleiden kanssa aiemminkin. *Lanthandlerskans son* -teoksessa Carl-Johan vie Oton tapaamaan Vihtori Kosolaa Lapualle. Tällä kertaa kertoja ei tapansa mukaan siirry menneisyyteen vaan herättää Kosolan kuolleista haastateltavaksi. Tulos tosin ei ole järin onnistunut. ”Mina resurser är begränsade” (LS,

Nej, viskade jägarkaptenen, hans huvud höll på att slås sönder av smärtans släggor, det gnistrade för hans ögon. Nej, nej! [- -]Ni ljuger, ni ljuger! (CA, 250.)

Ei, jääkärikapteeni kuiskasi; hänen päänsä oli haljeta tuskan moukariniskuista, silmissä salamoit. Ei, ei! [- -] Te valehtelette, te valehtelette! (CAV, 246.)

Erik on uhrannut ihanteensa puolesta kaiken. Vähän aikaisemmin lukija on tutustunut Erikin idealismia pursuaviin päiväkirjaotteisiin. Kohtauksessa Mannerheimin kanssa voi miltei kuulla, kuinka tuo runebergilainen idealismi¹⁸ murtuu. Unen maailma muodostaa Genetten (2004, 135–137) mukaan uuden kerrontatason, sillä uni on poikkeama fiktion ”todellisuudesta”. Kerrontatasot sekoittuvat, kun lukija ei huomaa missä vaiheessa todellinen maailma liukuu unen maailmaan. Mannerheimin ja Erikin kohtaamisessa sekä uneen siirtyminen että siitä havahtuminen ovat lähes huomaamattomia. Tilanne päättyy siihen, että Erik havahtuu itkien lumisesta maasta. Hän ymmärtää, ettei näkisi enää perhettään eikä sovinnolle isän kanssa olisi aikaa. Mannerheim on kyynisyydellään saanut Erikin näkemään sodan mielettömyyden ja omien ihanteidensa kestättömyyden. Tämä sodanvastainen kohtaaminen on yksi mieleenpainuvimpia Sundin teoksissa. Ainoastaan Mannerheimin poistuminen tuo hivenen koomisen ja fantastisen sävyn tilanteeseen: ”Generalen lade sig elegant på rygg lik en dykare som gör ett baklängeshopp från trampolin och flög norrut” (CA, 251), ”Kenraali asettui elegantisti selälleen kuin sukeltaja, joka hyppää takaperin ponnarilta, ja lensi kohti pohjoista.” (CAV, 246.)

Palaan vielä lopuksi Fludernikin jaotteluun. Kirjailijan metalepsis viittaa tilanteeseen, jossa tekijä esiin tulemalla osoittaa, että kyseessä on nimenomaan fiktiivinen tarina.¹⁹ Kertoja ottaa vastuun tapahtumista ja paljastaa, että hän on keksinyt tarinan eikä vain kerro sitä. (Fludernik 2003, 384.) Sekä Genette että Fludernik käyttävät esimerkkinä Diderot’n teosta *Jacques le fataliste et son maître*:

Niin, hyvä lukija, mikä minua estäisi sytyttämästä rajua riitaa kolmikön kesken? Jaakko tarttuisi sen tiimellyksessä emäntää hartioista ja paiskaisi hänet ulos huoneesta, isäntä tarttuisi Jaakkoa hartioista ja ajaisi hänet tiehensä [- -]. Rauhoittukaa, en minä niin tee. (Diderot 1992, 120.)

Genetten (2004, 26–27) mukaan kyse on lukijan ja kirjailijan sanattoman sopimuksen rikkomisesta. Postmoderni kirjallisuus on hyödyntänyt kirjailijan siirtymistä sisäkerrottomuuden tasolle hyvin paljon, McHalen mukaan jopa kliseeksi asti.²⁰ Kirjailijan ja henkilöhahmojen kohtaaminen kasvokkain on yksi postmodernin kirjallisuuden topos. McHale toteaa osuvasti, että kun modernistinen kirjallisuus häivytti kirjailijan teoksistaan, postmoderni kirjallisuus tuo kirjailijan korostetusti esille, mutta nyt kyseessä ei ole realistisen vaikutelman lisääminen vaan sen murtaminen. (McHale 1987, 199, 213.) García Landa (2004) puhuu sekä kertoja-kirjailijasta (*narrador-autor*) että

Malmio (2005a) ovat pohtineet, mikä on se *itse*, jota metafiktio reflektoi. ”Onko se teksti vai tekstin kirjoittaja vai jokin muu”, kysyy Malmio (2005a, 65). Formalistisen näkökulman sijaan Malmio käyttää diskursiivista lähestymistapaa, joka tekstin sijaan kiinnittää huomion kontekstiin ja puhujiin.

² Lars Sundin teosten postmodernismia on käsitelty myös Jussi Ojajärvi (2005, 18–19). Hän mainitsee postmodernistisina piirteinä eri maailmojen tai ontologisten tasojen sekoittumisen, metafiktiivisyyden, historiografisen metafiction sekä maagisen realismin.

³ Pariisissa järjestettiin vuonna 2002 La Métalepse aujourd’hui -konferenssi, jossa pidetyt esitelmät on julkaistu teoksessa *Métalepses: entorses au pacte de la représentation* (2005). Gérard Genetten *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) ja Monika Fludernikin ”Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode” (2003) on esitetty alkuaan konferenssissa.

⁴ Genetten mukaan kreikkalainen termi metalepsis saattoi viitata mihin tahansa vaihdokseen, mutta erityisesti termin käyttämiseen toisen sijasta. Myös Marie-Laure Ryan (2006, 206) viittaa kreikkalaiseen alkuperään: meta-etuliite osoittaa ylempää tasoa ja jälkimmäinen osa tulee tarttumista ilmaisevasta verbistä. Hän toteaa: ”Metalepsis is a grabbing gesture that reaches across levels and ignores boundaries, bringing to the bottom what belongs to the top or vice versa.” Ryan (2006, 205) kuvaa kerrontatasoja pyramidimaisena pinona, jossa alimpaan tasoon kuuluvat todellinen kirjailija ja lukija, seuraavalle ekstrapadiegeettisen tason kertoja ja hänen yleisönsä jne.

⁵ Genette viittaa Fontanieriin vain muutamassa alaviitteessä (ks. Genette 1990, 151, 234). Teoksessaan *Metalepsis. De la figura a la ficción* Genette (2004, 8–13) viittaa laajemmin Fontanierin teoksiin sekä César Chesneau Dumarsais’n *Traité des tropes* -teokseen (1730), jota Fontanier tutkimuksissaan käsittelee.

⁶ Ryan viittaa Genetteen retorisen ja Brian McHaleen ontologisen metalepsiksen kohdalla. Ryanin mukaan osa Genetten esimerkeistä on kuitenkin ontologisia ja Genetten *Metalepsis. De la figura a la ficción* -teoksessaan (2004) tekemä jaottelu figuralaiseen ja fiktiiviseen metalepsikseen vastaa suurin piirtein hänen omaa jaotteluaan retoriseen ja ontologiseen. McHale viittaa Douglas Hofstadterin teoksessaan *Gödel, Escher, Bach* (1980) esittelemiin termeihin *tangled hierarchy* (näennäisesti selkeät hierarkkiset tasot sekoittuvat hierarkian rikkoen) ja *strange loop* (esimerkiksi kun kertomus yllättäen palaa samalle tasolle, mistä alkoi). *Trompe-l’œil* on figuuri, jossa lukija huijataan uskomaan olevansa eri tasolla kertomuksessa kuin mitä hän todellisuudessa on (Ryanin mielestä tämä edustaakin retorista metalepsistä). (McHale 1987, 115–121; Ryan 2006, 207–209, 218.)

⁷ Novellin suomennos on julkaistu *Taide*-lehdessä 5/1989.

⁸ Genette viittaa ekfrasikseen, joka tarkoittaa kuvan, joko todellisen tai kuvitellun, esittämistä sanoin. Tällä tavalla esimerkiksi maalaus tai valokuva voi muodostaa yhden kerrontatason. (Genette 2004, 94–96; 1990, 231.) Sundin teoksissa on runsaasti esimerkkejä ekfrasiksen käytöstä. Esimerkiksi Hannan ja Ed Nessin hääkuva ja sen tulkinta (CA, 83; CAV, 77–81), Gustavin muotokuva (LS, 80–82; PP, 84–86), valokuva Senaatintorilta talonpoikaismarssin ajalta (LS, 89–91; PP, 95–97); Charlesin paluu sodasta ”Soturin kotiinpaluu” -maalauksen esittämänä (EB, 249–252; EK, 214–217), kuvaus jälleenrakentamisen vuosista taulun ”Talkoot Asevelikylässä” avulla (EB, 408–410; EK, 351–353). Kertoja ei pelkästään esitä kuvia vaan vie tarinaa eteenpäin kuvaillessaan tauluja ja valokuvia. Still-kuva elävöitetään, ja kuin huomaamatta kuvailu vaihtuu kerronnaksi (Genette 2004, 103; ks. myös McHale 1987, 117–119).

pitää pelkästään äärimodernistisina. McHale pitää esim. Raymond Federmanin ja Ronald Suckenikin teoksia postmodernismiin kuuluvina ja löytää niistä myös poliittista sanomaa, vaikka Suckenic itse on todennut, että postmoderni kirjallisuus käsittelee vain kielen ja kirjallisuuden ongelmia, ei poliittisia tai yhteiskunnallisia (Suckenick 1976; ks. Saariluoma 1992, 24).

¹⁵ Malmio (2005b, 279) vertaa osuvasti teoksen vainajia antiikin kuoroon. *Lanthandlerskans son* teoksen lopussa kertoja kutsuu Hannan kauppapuodin penkillä istuvia ukkoja sanoilla ”denna min berättelses sträva kör” (LS, 423), ”tämän kertomukseni karheaääninen kuoro” (PP, 456).

¹⁶ Malmio (2005b, 284) käsittelee Sundin teosta Stephen Greenblattin sosiaalista energiaa koskevan teorian avulla. Kerrontatasojen ylittäminen ja rajan ylittäminen kuolleiden ja elävien välillä herättävät lukijassa erilaisia tunteita: tyytyväisyyttä, iloa, ahdistusta. Kerronnan itsetietoinen siirtyminen edestakaisin totuuden ja valheen, fiktion ja todellisuuden, elävien ja kuolleiden välillä ja siihen liittyvä jatkuva rajojen ylittäminen pohjustaa tekstin intensiteetin ja kiehtovuuden eli sen sosiaalisen energian, kyvyn herättää lukijan tunteet.

¹⁷ Sundin teoksista löytyy useita esimerkkejä siitä, kuinka huhu tai väärä tieto muuttuu dokumentteihin kirjatuksi totuudeksi. Teoksessa *Eriks bok* kertoja selostaa yksityiskohtaisesti, kuinka tieto Charlesin kuoroudesta muuttuu matkalla, niin että lopulta vanhemmille viedään surusanoma Charlesin kuolemasta (ks. EB 201–209, 216–231, 249–252, EK, 173–180, 186–199, 214–217.)

¹⁸ Kertoja kuvaa, kuinka Erik lapsena ihailee J. L. Runebergin *Fänrik Ståls sägner* (1848, 1860, *Vänrikki Stoolin tarinat* 1889) teoksen sankareita. Hän osaa tarinat ulkoa ja ne muodostavat pohjan leikeille. (CA, 171, 195; CAV, 167, 190.). Saranpa (1998, 276–277) on kiinnittänyt huomiota Erikin hahmon anakronistisuuteen. Hän huomauttaa, kuinka Erikin ja Mannerheimin tapaamisessa törmäävät kaksi eri vuosisataa ja ajatusmaailmaa: Runebergin idealistinen, sankaruutta ihannoiva 1800-luku ja Mannerheimin käytännöllinen 1900-luku.

¹⁹ Genette keskittyy teoksissaan pääasiassa kirjailijan metalepsikseen. Hän antaa runsaasti esimerkkejä kirjallisuudesta, teatterista, televisiosta ja elokuvista. Elokuva, joka kuvaa elokuvan tekemistä, tai maalaus, jonka sisällä on toinen maalaus, tuovat usein myös tekijänsä esiin. (Genette 2004, 76–80, 92–94.) Genetten esimerkeistä osa sopisi paremmin Fludernikin jaottelun muihin kategorioihin, sillä useissa niistä on kyse kertojan tai lukijan siirtymisestä tarinaan. Genetten käsitykseen kirjailijan metalepsiksesta on ehkä vaikuttanut se, että hän hylkää sisäistekijän ja sisäislukijan käsitteet – kerrontapahtumaan tulee liikaa väkeä. Hän perustelee näkemystään osoittamalla lukuisin esimerkein, että lähes aina voimme puhua todellisesta kirjailijasta. Hän ei myöskään näe mitään syytä päästää tekijää ideologisesta (tai muustakaan) vastuusta. (Genette 1988, 139–145.) Muun muassa Nelles (1997, 34–43.) kritisoi Genetteä. Hän käy yksitellen läpi Genetten antamat esimerkit ja päättyy päinvastaiseen näkemykseen.

²⁰ Vaikka kirjailija ilmestyy tarinaan, kyse on aina fiktiivisestä henkilöstä. Ontologinen raja kirjailijan ja fiktiivisen teoksen maailman välillä on ylittämätön. (McHale 1987, 215.)

²¹ Esimerkkiteoksina auktoriaaliseen kerronnasta mainitaan useimmiten Denis Diderot'n *Jacques le fataliste et son maître* (1773, *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* 1992), Laurence Sternin *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1759–1767, *Tristram Shandy: elämä ja mielipiteet*, 1998) sekä Henry Fieldingin teokset *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr. Abraham Abrams* (1742, *Joseph Andrewsin seikkailut ja*

- fiction*. Trad. Luciano Padilla López. Serie Breves. [Buenos Aires]: Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, GÉRARD 1990/1980: *Narrative discourse: an essay in method. Discours du récit. (Figures III, 1972)*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1988/1983: *Narrative discourse revisited. Nouveau discours du récit*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.
- HALLILA, MIKA 2005: Kuinka realismi kielletään? Metafiktio ja romaanin todellisuusuilluusioiden tutkimuksen aikakauslehti *Avain* 1/2005. 71–78.
- HALLILA, MIKA 2004: Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä, Annika Waenerberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 966. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 207–219.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York – London: Routledge.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: WSOY.
- MALMIO, KRISTINA 2005A: Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2005. 59–70.
- MALMIO, KRISTINA 2005B: Att tala med de döda. Metafiktivitet och social energi i Lars Sunds *Eriks bok. Det öppna rummet. Festskrift till Merete Mazzarella den 4 februari 2005*. Helsingfors: Söderström. 277–287.
- MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
- NELLES, WILLIAM 1997: *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. American university studies. Series XIX, General literature, vol. 33. New York: Peter Lang.
- OJA, OUTI 2005: Vielä 1716 sanaa kirjallisuuden metatasoista. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3–4/2005. 104–108.
- OJAJÄRVI, JUSSI 2005: Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin *Lanthandlerskans sonin* postmodernismi. *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Toim. Anna Helle ja Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus Kustannus. 17–55.
- RYAN, MARIE-LAURE 2006: *Avatars of Story*. Electronic Mediations, Volume 17. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SARANPA, KATHY 1998: Att leka med historien. Lars Sunds *Colorado Avenue. Historiska och litteraturhistoriska studier* 73. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland. Utgivna genom John Strömberg. 269–279.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.