

*Maria Mäkelä*

## **Kognitiivinen realismi, kömpelö ruumis ja kielen todellisuus Mikko Rimmisen *Pölkysä***

Mikko Rimmisen romaanin *Pölkky* (2007, jatkossa P) nimettömäksi jäävä antisankari on surkeasta olemuksestaan päätellen kokenut kovia, mutta sekä kertojalle että lukijalle hän jää mieheksi vailla menneisyyttä. Sen sijaan kertoja ja lukija saavat todistaa lähes 400 sivun ajan miehen ruumiillisia vaikeuksia ovien, kulkuvälineiden ja toisten ihmisten ahdistavassa maailmassa. Romaanin toistuva motiivi, juna jonka ääni kantautuu miehen kotipaikkaa toimittavaan Kaisaniemen puistoon, rinnastuu Rimmisen maanisesti etenevään ja ylenpalttiseen kerrontaan. Päähenkilön kömpelö ruumis on nimittäin molempien kanssa jatkuvassa epätahdissa: henkilön askeleet pyrkivät mukautumaan läheisen junan rytmikkääseen kolinaan siten että

[1] junan kiihdyttäessä muuttui hänen askelluksensa nopeasti ensin mielettömän näköiseksi ikään kuin organisoiduksi katkokävelyksi ja sitten jossellaiseksi perin juurin työlläntyneeksi ja mahdottomaksi, kouristuksenomaiseksi nytkähtelyksi että hänen oli viimein ilmeisesti pakko pysähtyä ja seistä sijoillaan, kunnes juna metronomimaisine äänituottamuksineen oli häipynyt näkyvistä ja kuuluvista. (P, 226.)

Seuraavassa analysoin kielen ja ruumiillisen todellisuuden suhdetta *Pölkysä* ja väitän, että tämä romaani, joka äkkiseltään lajityypiteltyinä on ennen kaikkea kokeileva ja metafiktiivinen, oikeastaan laajentaa ymmärrystämme realismista. Kotimaisessa kirjallisuuskeskustelussa realisteiksi on nimetty aivan toisenlaisia nykykirjailijoita kuin Rimminen. *Pölkyn* kertojan tunkeilevan metafiktiiviset kommentaarit ja kykenemättömyys saada psykologisen selittävää otetta nimettömäksi jäävästä päähenkilöstään muistuttavat enemmän ranskalaista uutta romaania kuin 1800-luvun suurten romaanien psykologista realismia. Toisaalta romaanin henkilökuvaus on täynnä auerbachilaista realistista eetosta, kun tavallinen ihminen, ”tuo niin surkea mutta läheiseksi muodostunut olento” (P, 377), nousee traagisen kuvauksen siivittämänä satunnaisesta tuttavuudesta romaanisankariksi. Lisäksi suomalaisista nykykirjailijoista juuri Rimminen jatkaa erityisesti Gustave Flaubertin luomaa realistista kuvausperitöntä: sekä Flaubert että Rimminen ovat kokemuksen ja havainnon kielellistämistä käsitteleviä realisteja, joiden taide ponnistaa banaalin arkipäiväisyyden kuvauksesta.<sup>1</sup>

Rimminen on sitoutunut tuotannossaan myös *Madame Bovaryn* synnyttäneeseen projektiin ”kirjoittaa kirja ei-mistään”, romaani jonka aiheen mitättömyys onnistuisi avaamaan kielen todellisuutta. Perimmäinen bovariaaninen tragedia ei ole aviorikos

(jollaista melkein pääsemme todistamaan myös *Pölkkyssä*), vaan kuilu kokemuksen ja merkityksen välillä (ks. Culler 1974, 24), modernin ihmisen tila jota voi käsitellä todentuntuisesti juuri kertomataiteessa. Rimmisen romaanien maleksivat tyhjäntoimittajat elävät samassa tapahtumattomuuden ja merkitystään hakevien havaintojen kehässä kuin Emma Bovary tai Frédéric Moreau. Siten Flaubertin ja Rimmisen kaltaiset kirjailijat, jotka kehittävät realistiset kuvaustekniikat huippuunsa ja vievät ne lopulta liiallisuuksiin kohti representaatiokritiikkiä,<sup>2</sup> sopivat hyvin jälkiklassisen narratologian tarkastelukohteiksi: nämä tylsyyden ja tapahtumattomuuden kuvaajat käsittelevät juuri sitä taiteen ja arkipäivän – tulkinnan ja automaattisten ruumiillisten simulaatioiden – rajamaastoa, jolle nykyinen poikkitieteellinen kertomuksen tutkimus sijoittuu.

Koettelenkin seuraavassa *Pölkyn* avulla yhtä jälkiklassisen kertomuksen tutkimuksen vaikutusvaltaisinta paradigmaa, kognitiivista narratologiaa, tekstianalyysin metodia. Kognitiivisen narratologian esittämät kysymykset simuloidusta havainnoimisesta ja kerronnan ruumiillisuudesta auttavat erittelemään *Pölkyn* lukijassaan herättämää todenkaltaisuuden tai kokemuksellisen tuttuuden tunnetta. Jos Rimmistä voi nimittää realistiksi, on hän sitä nimenomaan kognitiivisen narratologian tarkoittamassa mielessä: viattomasti ilmaistuna *Pölkky* kuvaa tarinamaailman kognitiivista hahmottamista ja ruumiillista oleilua siellä. On kuitenkin syytä suhtautua varauksella kognitiivisen narratologian tapaan luoda helppoja analogioita arkikokemuksen ja kirjallisen kertomuksen prosessoinnin välille. *Pölkyn* erityislaatuisen kerronnan tuella problematisoin erityisesti kognitiivisen narratologian realismikäsitystä sekä näkemyksiä tekstin ja ruumiillisuuden suhteesta. Samalla haluan palauttaa keskusteluun joitakin strukturalistisen narratologian havainnollisia ajatuksia realismista taiteellisten, psykologisten ja referentiaalisten motivaatioiden verkostona; Rimmisen kerronnan kielellisen ylimääräytyneisyyden ja sen suhteen *Pölkyn* realistisuuteen voi nimittäin ymmärtää vain jos ruumiillista ja kokemuksellista tasoa tutkii suhteessa tekstuaaliseen tasoon.

Kognitiivisessa narratologiassa realismisuus on kokemuksellista tuttuutta – henkilö- hahmojen tunnistettavia psykologisia ja ruumiillisia prosesseja sekä niiden heijastumista lukijassa (ks. esim. Fludernik 1996, 29–30). 1900-lukulaista narratologiaa määrittäneessä strukturalistisessa paradigmassa kieli nähtiin kirjallisuuden todellisuutena. Nyt kielen paikan on kuitenkin ottanut kognitio eli ihmismieli tietoa, havaintoja, muistoja ja tunteita käsittelevänä järjestelmänä. Yhtenä kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen tavoitteena on osoittaa merkityksenannon kategorioiden universaalius ja kaiken taiteen perustuminen arkikokemukseen. Tästä seuraa mielenkiintoinen asetelma realistisen kaunokirjallisuuden kannalta: ovatko todenkaltaisuuden kuvaamiseen vakiintuneet kirjalliset konventiot, kuten ympäristön kuvaus ja arkisten ilmiöiden havainnointi henkilöhahmon näkökulmasta, ”lähempänä” arkista kognitiivista toimintaamme kuin jokin toisenlainen, vaikkapa monikerroksisen metafiktiivinen tai fragmentaarinen

kerronta? Samaan aikaan arkikokemukseen kiinnittyvä ja loputtoman metafiktiivinen *Pölkey* havainnollistaa mainiosti, miten kertomakirjallisuuden todellisuus ei selity piirtelemällä yhtäsuuruusmerkkejä kognitiivisten kehysten ja erilaisten kerrontatapojen välille.<sup>3</sup>

Aloitin analyysin testaamalla kognitiivisen narratologian käsityksiä lukukokemuksen immersivisyydestä. *Pölkyn* tapauksessa yksinkertaista peilautumissuhdetta henkilöhahmon ja lukijan kokemuksen välillä häiritsee erityisesti romaanin erikoinen kertoja-asetelma, ja siksi tarkennan analyysini kertojan ja henkilöhahmon väliseen tasapainoiluun romaanin kuvauksiin käytetyn kielen tasolla. Väitän, että *Pölkyn* motivoimattomat, merkityksiltään ambivalentit ja havainnon kielellistämistä problematisoivat kuvaukset ovat jatkoa 1800-luvun realistisen romaanin, erityisesti Flaubertin kerronnan, konventioille. Lopuksi käsittelen tarkemmin ruumiillisuuden ongelmaa: Rimmisen henkilöhahmojen kömpelö ruumiillisuus ja kielellinen ylimääräytyneisyys haastavat kognitiivisen narratologian pyhää kolmiyhteyttä kielen, mielen ja ruumiin välillä. Analysoin *Pölkysssä* esiintyvää vammaisuuden motiivia ja runsaslukuisia ruumiillisia metaforia sekä ylipäättään romaanin esittämää maailmassa olemisen vaikeutta suhteessa kognitiivisen narratologian sisältämään ”helpon saavutettavuuden” ideaaliin. Analyysin punaisena lankana kulkee kysymys siitä, miten Rimmisen metafiktiivinen ja kieleen huomion kääntävä kerronta on kuitenkin samaan aikaan todentuntuinen kuvaus ruumiillisesta kokemuksesta ja siten fenomenologisessa mielessä realistinen. Metodisena sivukysymyksenä pohdin kognitiivisen narratologian käyttömahdollisuuksia ja rajoituksia. Hetkelliset paluut strukturalistiseen, kielikeskeiseen ajatteluun johtavat myös pohtimaan vanhan ja uuden kertomusteorian suhteita: Onko kokemus kirjallisen kertomuksen todenkaltaisuudesta monitahoisen semiosiksen (ks. Veivo 2011, 96), valikoivan tulkinnan tulosta, vai onko se sittenkin välitön ruumiillinen vaste, jo-koettuun ja -tiedettyyn mukauttava automaattinen kognitiivinen operaatio? Ovatko nämä kaksi lähestymistapaa yhdistettävissä?

### **Esteetöntä realismia? *Pölkyn* kertoja ja henkilöhahmo tilassa ja ajassa**

*Pölkey* rakentuu romaanimaisille odotuksille, kun klassisen realistisen romaanin asetelmaa tavoitteleva ulkopuolinen kertoja rekrytoi toiveikkaasti päähenkilökseen junasta ulos astuvan miehen. Kun tämä valittu yksilö kuitenkin paljastuu saamattomaksi vätykseksi, joka elää masentuneen ja syrjäytyneen ihmisen elämää Kaisaniemen puiston luistelukentän varuste- ja pukukoppiparakissa sekä toimittelee huonolla menestyksellä luistelukentän hoitajan virkaa, äityy kunnianhimoinen kertoja yksityiskohtaisiin ja erilaisten aistihavaintojen rikastamiin kuvauksiin tarinamaailman sinänsä masentavan arkisista tapahtumapaikoista. Lopulta *Pölkyn* kertoja samaan aikaan onnistuu ja epäonnistuu romaaniprojektissaan: hänen kovasti petaamansa romanssijuoni ei kehkeydy

päähenkilön ja tämän elämänpiiriin ilmestyneen Annin välille, mutta romanssia odotellessa kerronta onnistuu luomaan vahvasti kokemuksellisen fiktiivisen maailman.

Yksi tärkeimpiä kognitiivisen suuntauksen narratologiaan tuomia käsitteitä on *tarinamaailma*: kertomusta tutkitaan ensisijaisesti maailman luomisena, jossa olennaista eivät niinkään ole fiktiivisen maailman kuvaukseen käytetyt kirjalliset keinot vaan lukijan kielellisten vihjeiden perusteella tekemä kartoitus (*mapping*). Kartoituksen tuloksena muodostuu mentaalinen malli tarinamaailmasta, johon lukija kaiken lukemansa edelleen konstruktivistisesti suhteuttaa (ks. esim. Herman 2013, 103–143). Tekstistä johdettu maailman malli ei jää pelkäksi käsitteelliseksi rakennelmäksi, vaan mahdollistaa kokonaisvaltaisuudessaan *deiktisen siirtymän*: lukukokemus siirtää lukijan navigoimaan fiktiivisessä ajassa ja paikassa (Herman 2002, 5, 14, 271).

Marie-Laure Ryanin (2001, 16) mukaan immersioilla eli lukijan kokemuksellisella imeytymisellä tarinamaailmaan on tilallinen, ajallinen ja emotionaalinen ulottuvuus ja kaikilla näillä ulottuvuuksilla ruumiillinen perusta. Ryan myös jakaa virtuaalisia todellisuuksia synnyttävät tekstit immersiiivisiin ja pelillisiin.<sup>4</sup> Tämä jako asettaa niin kutsutun ”korkean realismin” edustajat kuten Balzacin, Dickensin, Tolstoin, Dostojevskin, Proustin ja Flaubertin immersiiiviseen ääripäähän; nämä romaanit kätkevät kielellisen alkuperänsä ja kutsuvat lukijan kokemaan itsensä maailmankaltaisina. Toisin kuin postmoderni leikkittely ja interaktiiviset hypertekstit, Ryanin mukaan nämä romaanit eivät aktivoi lukijaa mukaan tekstuaalisiin leikkeihin. (Mt. 158–159, 175–176, 199.) Ryan muun muassa ihastelee Balzacin *Ukko Goriot*’n aloittavaa paljon analysoitua kuvausta Madame Vauquerin täysihoitolasta: sen systemaattisuutta, kokonaisvaltaisuutta, yksityiskohtaisuutta ja todellista havaintoa jäljittelevää kulkua (mt. 125–126).<sup>5</sup>

*Pölkky* jatkaa tätä Ryanin luonnehtimaa realistisen romaanin miljöökuvauksen traditiota; syntyy vaikutelma, että fiktiivinen tapahtumapaikka kuvaillaan ”seinästä seinään”, ikään kuin mitään havainnon piiriin ulottuvaa ei jätettäisi kertomatta. Romaanin tapahtumattomuuden yhtenä päänäyttämönä on päähenkilön asumuksena toimiva parakki, jonka interiööri on nopeasti kuvailtu huoneensa ensimmäisen kerran näkevän henkilöhahmon näkökulmasta:

[2] Päätyikkunan edessä rakoilevalla laualattialla seisoi pikkuruinen pöytä ja sen edessä valkoinen, lulluvaisen näköinen muovituoli ja näiden jälkeen huoneen perimmäisessä nurkassa arkku jolla tuo ihmishahmo [henkilöhahmon huoneeseen saatellut ”perehdyttäjä”] nyt istui esiin kaivamansa vaahtomuovikähkäleen päällä – ja muuta kalustuksellista ei sitten liene tällä kertaa aihetta raportoidakaan, jollei otera lukuun ovenpuoleista seinää vasten nojaavaa lumikolaa ja sen viereen raahattua muhkeaa kelallista paksua punaista paloletkua, joka näytti sinervine suuttimiseen lähinnä joltakin unilogiikan venyttämältä, painajaismaisesti tulehtuneelta siittimeltä, jollaisen rinnastuksen tarkkaavainen lukija oli tietysti jo saattanut itsekkin ehtiä muodostaa kaikkien äänteellisten kaltaisuuksien perusteella.

Ja vaikka kaikki oleminen luonnollisesti tapahtuu aina jossakin ja siksi myös tapahtumapaikkojen kuvaamisella on epäämätön merkityksensä, jatkoi myös itse tapahtuminen nyt väijäämätöntä tapahtumistaan. (P, 61.)

*Pölkyn* ulkopuolisessa kertojäänessä kaikuu suoranainen fiktiivisen maailman raportoimisen hätä, ja monet kuvaukset tuntuvat noudattavan ohjelmallisesti balzaciaanista perinpohjaisuutta. Lisäksi kuvaukset tuntuvat äkkiseltään kiinnittyvän tilallisesti luonnolliseen havaintopisteeseen, mikä Ryanin ja Hermanin teorioissa on yksi immersion edellytyksistä: arkuu on pöydän ja tuolin takana, tai havaitsijan katse siirtyy ovelta ensin oikealle ja sitten vasemmalle. Tilallista läsnäolon tuntua vahvistavat yksityiskohdat, kuten lumikola tai paloletku. Rimminen pysyy kuvausten huomiota herättävästä yksityiskohtaisuudesta huolimatta realistisen konvention sisällä eikä esimerkiksi Robbe-Grillet'n tavoin häivyttä havainnon etu- ja taka-alaa (vrt. Ryan 2001, 124; Mäkelä 2012, 144–145). Samaan aikaan läsnä on kuitenkin juuri se mitä Ryan pitää tilallisen immersion estävänä ”pelillisyytenä”: kielen ja kerronnan itsetiedostavuus.

*Pölkyn* kertoja mainitsee toistuvasti pääsevänsä havainnoimaan tarinamaailman paikkoja henkilöhahmonsa siivellä, mutta toisinaan hän jää myös tästä konkreettisesti jälkeen (”meidän on jo kiirehdittävä itse tapahtumien kyytiin”, P, 9). Lisäksi kertoja ilmaisee usein valitellen velvollisuutensa havainnoida päähenkilöä:

[3] Ja niin kuin haluaisimmekin kaiken päättyvän edes jollakin tapaa hyvin, on masentava velvollisuutemme nyt katsahtaa henkilömme murskattuun, märkään olentoon joka höyrysi halki pimeän talvisen puutarhan. (P, 371.)

Näin rakentuu *Pölkyn* läpäisevä rakenteellinen paradoksi: tapahtumien suhteen ulkopuolinen, ilmeisen ”vanhahtava” (ks. Ojajärvi 2012, 44) ja kommentoiva kertojahahmo on konvention vastaisesti tarinamaailmassa läsnä. Vastaavasti kertojalta puuttuu kaikkitietävän realistisen kertojan tärkein valtti: hän ei pääse käsiksi henkilönsä ajatuksiin tai tunteisiin.

Lukijalla on siis kaksi kokijaa, kertoja ja tämän nimettömäksi jäävä henkilöahmo, joiden varaan rakentaa ajallis-paikallinen eli deiktinen keskus tarinamaailmaan. Toisaalta *Pölkyn* kertoja nimenomaan pyrkii yhdistämään nämä kaksi asemaa täyttääkseen tehtävänsä psykologisen romaanin kertojana: modernissa romaanissa henkilöahmon tajunnan valitseminen tarinamaailman havainnoinnin keskuksiksi yleensä johtaa myös tämän havaitsevan tajunnan kokemukseen ja täten hahmon tunteisiin.

[4] Vaikka korkeuseroa jalkakäytävän ja portaiden yläpään välillä ei lopulta ollutkaan kovin monta metriä, näytti tori ympäristöineen tästä kulumasta san-gen erilaiselta. [...] rakennukset torin ympärillä näyttivät kuin kumartuneen nähdäkseen kulkijan tarkemmin mainoksenpunaisina hehkuvilla silmillään. [...]

Joka tapauksessa nyt oli siis tapahtunut jonkin lajin mittakaavanmuunnos, ja niinpä hänen siinä jalkakäytävällä seistessään näyttivät myös

harvat sumussa ohi talsivat ihmiset jättimäisiltä kaikessa tummanpuhuvuudessaan, ja vaikka emme voikaan olla mitenkään varmoja siitä oliko hän juuri tässä kaupungissa kotonaan vai ei, niin ei liene täysin uhkarohkeaa arvella että kaikista tällaisista ikään kuin mulkoilevista ilmiöistä seurasi lopulta koko joukko jokseenkin epäkotoisia tuntemuksia. Niinpä hän sitten nopeasti kuin tämän ajatusrakennelman vahvistaakseen ajautui jonkin vastustamattoman puistatuksen valtaan [...]. (P, 15–16.)

Vastaava asetelma toistuu *Pölkkyssä* useasti: kertoja hakeutuu henkilönsä kanssa samaan tilaan, tekee sieltä käsin havaintoja ja rakentaa niiden pohjalta hypoteeseja tämän kokemuksesta. Kertojan asemoinnin myötä myös lukija samaan aikaan kokee ja ei koe nahoissaan henkilön psykofyysisiä tuntemuksia. Tarkka kuvaus navigoinnista vihamielisessä kaupungissa, jossa mittasuhteet paisuvat ja eloton ympäristö tulee uhkaavasti iholle, koskiskelee tilalliseen ja myös emotionaaliseen immersioon. Samalla kuitenkin samastumispyrkimystä luonnehditaan ”ajatusrakennelmaksi”, ja niin kertoja kuin lukijakin jäävät ikään kuin henkilön viereen tarkkailemaan ja analysoimaan tämän ruumiillisia reaktioita. Kertojan sitkeä halu immersoida yleisönsä fiktiiviseen tilaan saa epätoivoisen geometrisiä muotoja, kun tämä esimerkiksi tähdentää, että ”[henkilö] porhalsi nopeasti näköalaikkunaan nähden nolla- ja sen jälkeen miinuskulmaan” (P, 13). Paradoksaalisesti halu kuvata täsmällisesti kolmiulotteista tarinamaailmaa johtaa redundanttiin kerrontaan, pyrkimys konkretiaan johtaa vain kauemmas kielen lonkeroihin.

Tilasta ja ajasta olisi hankala puhua *Pölkyn* kohdalla erillisinä, sillä väärässä paikassa olemisen ja oikean paikan hätäinen hakeminen ovat tämän romaanin tarinamaailmassa analogisia kerronnan ja tarinan ajan epäsuhtaisuuksille. Henkilöhahmo lipeää jatkuvasti kertojan näkyvistä, koska kieli ja tapahtuminen, toisin sanoen kerronta ja tarinamaailma, ovat perustavanlaatuisesti yhteismitattomia: maalailtava tai pikkutarkka kuvailu vie liian pitkän ajan suhteessa siihen, mitä voimme ajatella passiivisen henkilöhahmomme ehtivän havaita – saati jäsenellä mielessään – tai siihen, millä rytmillä ja intensiteetillä tarinamaailman tapahtumat etenevät. Kun päähenkilö (kirjaimellisesti) törmää ensimmäistä kertaa kertomuksen ”eroottisten odotusten” (P, 190) ruumiillistumaan, Anniin, herkistyy kertoja ensin kuvaamaan runsassanaisesti lumisateen äkillistä päättymistä mutta kokee tarpeelliseksi saman tien selitellä tätä ajallista epäsuhtaa:

[5] Totuuden nimessä on tietysti huomautettava, että tämän nimenomaisen kuvauksen yhteydessä toteutui ilmiö, jossa aika kulkee yksittäisten kokijoiden kohdalla eri tahtiin. Niinpä eivät nuo kolme henkilöä tässä meidän mumistessamme suinkaan seisooneet hoopoina paikallaan kuin jokin vuorosanansa unohtanut harrastelijanäyttelijäjoukko, vaan siinä missä me olemme tarvinnut tapahtumaympäristön rekisteröintitoimeen puolikin minuuttia, on kertomuksen henkilöiden aikaa kulunut hädin tuskin sekunti. Ja kaiken kaikkiaan kysymys oli lähinnä siitä, että *muutos säätilassa tuntui tästä maalailusta huolimatta myös meidän muiden näkökulmasta todellakin salamannopealta*, ja kuin vahvistaakseen kaiken tämän katsahti nyt myös henkilömme yllättynein ilmein yläilmoihin [...] (P, 176–177; kursivointi lisätty.)

Tämän itserefleksiivisen pohdinnan kertomuksen ja kerrotun ajan epätahtisuudesta voisi kuitata perinteisenä metafiktiivisenä keinona joka liiankin helposti dramatisoi klassisen narratologian perusjakoa tarinaan ja kerrontaan.<sup>6</sup> Varhainen ja ilmeinen esikuva olisi esimerkiksi Diderot'n *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä*, josta *Pölky* selvästi ammentaa koomiseen henkilöhahmo–kertoja-suhteeseensa. Mutta kuten sanottua, Rimmisen kerronta on uskollista todellisille kognitiivisille ilmiöille: vaikka runsas kerronta elää omaa pitkäkestoista elämäänsä, ”kaiken kaikkiaan” kuvattu hetki tuntuu salamannopealta myös ”meidän muiden” – kertojan ja hänen jatkuvasti puhuttelemansa yleisön – näkökulmasta. Raportoimisen ja kokemisen rajat hämärtyvät, kun herää kysymys miltä sitten on ”tuntunut” selostaa pitkällisesti tätä salamannopeana koettua hetkeä. Miten kertoja on lopulta kokemuksellisesti asettunut, ja miten hänen asemansa vaikuttaa henkilö-hahmon kokemuksen välittymiseen?

Yksi kuvaavimmista teoreettisista kiistoista siirryttäessä klassisesta narratologiasta jälkiklassiseen koskeekin kertojan asemaa tarinamaailman tarkkailijana. Jos kertomuksen maailmaan eläytyminen perustuu havainnon ja ruumiillisen läsnäolon simuloimiseen, tällöin myös tarinamaailman oppaana toimivan ulkopuolisen kertojan voidaan ajatella tarjoavan tällaisen ”virtuaaliruumiin” lukijalle (Ryan 2001, 132; Caracciolo 2011; Kuzmičová 2013a, 32). Kognitiivisen narratologian pioneeri Manfred Jahn (1996) on eri mieltä klassisten narratologioiden kuten Genetten ja Seymour Chatmanin kanssa siitä, millainen kognitiivinen toimija ulkopuolinen kertoja on: klassiset määritelmät keskittyvät siihen, miten kertojan tehtävä on diskurssillaan *luoda* tarinamaailma, mutta Jahnille kertoja on tarinamaailman *havainnoija* eli fokalisoija siinä missä diegesiksen sisäisetkin hahmot. Tätä ajatusta henkilöhahmosta, kertojasta ja lukijasta yhtäläisinä kognitiivisina toimijoina tukee myös Monika Fludernikin vaikutusvaltainen teoria *kokemuksellisuudesta*, jossa kerronnallisuuden ehtona pidettävää inhimillistä kokemusta voi edustaa kuka tahansa toimija kertomuksen hierarkiassa (ks. esim. Fludernik 1996, 12–13, 49).

Tämä demokraattinen suhtautuminen kertomuksen toimijoihin ruumiillisina koki-joina saa *Pölkyssä* konkreettisen ilmaisuksensa siinä, miten ulkopuolinen kertoja yleisöineen hakevat ajallista, tilallista ja psykologista suhdettaan päähenkilöön – jo siitä lähtien, kun häntä ollaan junalla vastassa. Kyseessä ei kuitenkaan ole rauhallinen yhteiselo tarinamaailmassa, sillä kertoja on jatkuvasti hätää kärsimässä yrityksissään päästä käsiksi nimenomaan henkilön kokemukseen. Jokseenkin angstisella tavalla siis kertojan – ja hänen puhuttelemansa ja kutsumansa myös yleisön, ”meidän”, toisinaan jopa ”meidän paremmin tietävien” (P, 355) – ajalliset, tilalliset ja emotionaaliset kokemukset astuvat korvaamaan henkilöhahmon kokemuksia. Lukija ei voi edes olla täysin varma, onko lopulta nimenomaan kertoja rakastunut Anniin vai kokeeko helliä tunteita myös läpinäkyvämmänä ”pölkynä” pysyttelevä henkilöhahmo. Kertoja toteaa henkilö-hahmon romanttisista pyrkimyksistä, että vaikka niitä ei olisikaan, niin ainakin on

”meidän muiden kertomuksen kanssa tekemisiin joutuneiden odotuksia, jotka tietysti liittyvät ennen muuta jännitykseen, romantiikkaan ja kaikkiin muihin sellaisiin tarjoomuksiin, joita kertomuksilta on lupa edellyttää” (P, 230–231). Voiko siis tarinamailmassa kvasiruumiillisesti oleileva kertoja tarjota lukijalle emotionaalista tarttumapintaa henkilöhahmon sijasta, koska ainakin omassa lukukokemuksessani Annin ja henkilöhahmon orastava romansi vie mukanaan? Ja edelleen: onko tämä emotionaalinen immersio riippuvainen kertojan ruumiillisesta läsnäolosta tarinamailmassa ja toisaalta riippumaton metafiktiivisistä strategioista? Näihin kysymyksiin ei ole yksiselitteistä vastausta, sillä niiden ratkeamattomuus on juuri *Pölkyn* tarjoaman lukukokemuksen ytimessä: tarinamailman kokeminen jää kiusallisen puolinaiseksi niin henkilöllä, kertojalla kuin lukijallakin.

### Havainnon sanallistamisen ongelma

*Pölkyn* kertoja tekee kuitenkin parhaansa, jotta tarinamailman kuvaukset motivoituisivat henkilöhahmon näkökulmasta ja tukisivat näin psykologista realismia. Ylettömän tarkat materiaallisen todellisuuden ja ruumiillisen olemisen kuvaukset lipeävät kuitenkin psykologisesta kehyksestään samaan tapaan kuin Gérard Genette (1966, 227–228) ja Jonathan Culler (2007) osoittavat *Madame Bovaryn* kuvauksissa käyvän: ne lähtevät Emman fokalisaatioasemasta, mutta ryöpsähtävät milloin runsaudessaan, milloin yksityiskohtaisuudessaan kirjallisille alueille, joiden täytyy tulkita sijaitsevan päähenkilön ulottumattomissa. Culler analysoi kohtausta, jossa Charles saapuu tapaamaan Emmaa ukko Rouault’n luo ja löytää tämän yksin ompelemasta. Katsaus taloon tarkentuu siiderilasin pohjalla mönkiviin karpäsiin, groteskin arkipäiväiseen ja samaan aikaan runolliseen yksityiskohtaan, jollainen ei voi Cullerin mukaan mitenkään olla keskinkertaisen Charlesin poimima havainto. Siten Flaubertin ”realismi” ei ole niinkään psykologisesti motivoitua (niin kuin se kognitiivisen narratologian määrittelyissä tyypillisesti on, ks. Fludernik 1996, 37), vaan perustuu juuri näihin yksityiskohtiin jotka vain *ovat*, ilman havaitsevaa ja merkityksellistä mieltä. Tämä motivoimaton metonymisyys rakentaa osaltaan flaubertlaista teemaa inhimillisten (merkityksellistämisen)pyrkimysten ja todellisuuden välisestä kuilusta. (Culler 2007, 690–692.)

Rimmisen kerronnassa, *Pölkyn* lisäksi muissakin romaaneissa, tästä epäsuhdasta saadaan paljon irti, mutta kerronnan agenttien suhteen käänteisesti verrattuna Flaubertiin. Jos Flaubertin poetiikka on tässä suhteessa ikään kuin elitistinen – kirjailija asettuu ylivertaiseksi impressioiden hallitsijaksi kokevan henkilöhahmon yläpuolelle – Rimmisen kerronnallinen ele on demokratisoiva. Henkilöhahmojen saamattomuus tai alhainen sosiaalinen status asettuvat vastakkain heidän kokemuksensa kielellisen rikkautensa ja pikkutarkan analyttisyyden kanssa. *Pussikaljaromaanissa* (2004) fokalisaation kiinnittymättömyys ja sen yllättävä vaihtelu kaljoitteluporukan jäsenten välillä

hämmentää: kuka tämän havainnon kielellistä näin viiltävän analyttisesti, kun potentiaaliset fokalisoijat vaikuttavat siihen liian passiivisilta, krapulaisilta tai humalaisilta? *Nenäpäivässä* (2010) ja *Hipassa* (2013) näkökulma on minäkertojan, mutta sama temaattinen kysymys nousee henkilöhaahmon sosiaalisen statuksen ja kielen analyttisen rikkauden epäsuhdasta: *Nenäpäivän* syrjäytynyt Irma on tarinamaailmassa käytökseltään kömpelö, hätäinen ja jossain määrin häiriintynytkin, mutta samaan aikaan – kerrontansa tasolla – sykkähdyttävän tarkka toisten ihmisten reaktioiden analysoija. Tästä jännitteestä syntyy *Nenäpäivän* komedia ja tragedia. *Hipan* puolirikollisessa perheessä käytetään kaukaa haettuja sivistyssanoja, ja oluella ja kokaiinilla käyvä minäkertoja juuttuu toistuvasti pohtimaan erilaisia semanttisia ongelmia.

*Pölkyn* kerrontatilanne on siinä mielessä päinvastainen kuin *Nenäpäivän* ja *Hipan*, että kerronnan kieltä ei voi oikein millään perusteella tulkita henkilöhaahmon tajunnan tuottamaksi. Silti kysymys tarinamaailman kuvauksen psykologisesta motivaatiosta on koko ajan esillä. Kertoja maalaa jo rautatieasemalta arkipäivän *tableaun*, jossa on Genetten kuvaamaa flaubertilaista ”materian ylenpalttista läsnäoloa” (Genette 1966, 227) mutta joka kehystetään samanaikaisesti henkilöhaahmon ajallis-tilalliseen kokemukseen.

[6] Suljetuissa lehti-, tupakka- ja elintarvikekioskeissa hyllyrivit hohtivat heikkoa oranssinsävyistä valoa ja pääaulaan vievällä käytävällä minuuttibaarin tummennettujen lasien taakse riviytyneet miehet särpivät olutta hartaassa ja totisessa nojassa niin kuin olisivat olleet valitsemassa paavia. Nurkan takaa aineellistui kuin jollakin edistyksellisellä kyberneettisellä neuvolla kiillotuskoneeseensa yhdytty sinihaalarinen siivooja ja surisi *näkymän* poikki äärimmäisen hitaasti, jossakin kaukana taivasta halkovan lentokoneen tavoin.

Kun joku asemalaiturilta kiireessä sisään pyyhkälvä matkaaja *sitten* jälleen tuuppasi *ovilla yhä seisovaa* henkilöämme olkapäähän, näytti hän jollakin tapaa heräävän, eikä liene täysin tuulesta temmattua arvella että havahtuminen liittyi luultavasti yhtä hyvin elämää kuin kertomuksiakin usein piinaavaan reunaehtoon, toiminnan vaateeseen. (P, 12; kursivoinnit lisätty.)

Hallittu ja esteettisesti rajattu *tableau*, joka suoraan nimetäänkin ”näkymäksi”, vaikuttaa ensin silkalta autoritäärisen kertojan mestaroinnilta, jonka synnyttämänä tarinamaailma vain ”on” ja siten hylkii psykologisoivaa tulkintaa ja ylipäätään deiktistä kiinnittymistä. Baariporukan vertaaminen paavin valitsijaraatiin muistuttaa jopa Flaubertin tapaa käyttää kaukaa haettuja vertauksia, jotka häiritsevät havainnon kiinnittymistä tarinamaailman henkilöhaahmoon. Säröä tähän kertojakeskeiseen tulkintaan tuo kuitenkin se, että henkilöhaahmo on kertomuksen ajassa pysähdyksissä ”saman ajan” kuin kuvauksen verbalisointi kestää – olisiko kuitenkin kyse henkilöhaahmon mielen rajaa- masta ja erittelemästä näkymästä? Järjestystä ja kestoa ilmaisevat ajanmääreet ”sitten” ja ”yhä” luovat yhteyden kerronnan ja kerrotun ajan välille: ”näkymä” tapahtuu ikään kuin samassa ajassa kuin tönäisy ja havahtuminen, mikä edelleen kyseenalaistaa kertojan mainitseman ”toiminnan vaateen” – eikä havainnon verbalisointi ole kaunokirjallista

tapahtumista? Toisaalta synkroniaa on kuitenkin rikkomassa maininta siivoojan ”äärimmäisen hitaasta” surisemisesta näkymän poikki, mikä luo tarinamaailmaan vielä toisen, pitkäkestoisemman aikaulottuvuuden.

Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin mitä tavanomaisimmasta realistisesta miljöökuvauksen tekniikasta, jonka keksimisestä on vastuussa, James Woodin (2008, 33–34) mukaan, Flaubert: realistisessa kuvauksessa aika voi taipua luonnottomasti, siten että kesto ja dynamiikka ovat epäsuhdassa – kertaluontoiset, pitkäkestoiset ja muuttumattomat ilmiöt tapahtuvat ikään kuin samassa tasossa. Jälleen Rimminen samaan aikaan sekä käyttää realistista tekniikkaa että paljastaa lukijalle sen koneiston. Samalla tematisoituu, tai suorastaan *ruumiillistuu* immersion kysymys, tarinamaailman ulko- ja sisäpuolen erottamisen dilemma. Tämä ilmeni jo esimerkissä [5], jossa kertojan deiktinen keskus asettuu samanaikaisesti pitkäkestoiselle kerronnan ja lyhytkestoiselle tarinamaailman tasolle. Esimerkki [6] tuntuu kuitenkin hienoisesti jopa ehdottavan, että tämä kielen ja maailman raja voidaan ylittää myös toisin päin: että tarinamaailmaa seuraamaan pysähtyneellä henkilöllä olisi pääsy hidastetusti jäsennellylle kokemuksen sanallistamisen tasolle. Kertojalta kuitenkin edelleen puuttuu kyky välittää henkilöahmon (verbalisoituja) tajunnanliikkeitä. Siksi kuvauksen psykologisesta motivaatiosta voi vihjata ainoastaan näillä ajan ja paikan kaksijakoisuuksilla. Verbalisoidun tajunnan poissaolo tarinamaailmassa tekeekin *Pölkystä* Rimminen ruumiillisimman romaanin.

Juuri edellä käsitelty tarinamaailman ja kerronnan aikojen epäsuhta luo *Pölkyn* kertojalle paikkoja kommentoida henkilöahmon osuutta jäsennellyissä havainnoissa. Tyypillisesti kertoja epäilee tämän analyttisyyttä ja luo näin eroa itsensä ja hahmonsa välille: ”Mutta jos kohta hän panikin merkille tämän kaiken, ei hän luultavimmin jäänyt mitenkään jäsentelemään havaintojaan [...]” (P, 9). *Pölkyn* päähenkilön tajunnan sulkeutumisen ja tästä seuraava kertojan vimma havainnoida henkilön ruumiillista olemista on jo sinällään kuin parodiaa keskustelusta, jota narratologiassa käydään parhaillaan fiktiivisten mielten eroista ja yhtäläisyyksistä. Tajunnankuvaukseen liittyviin debateihin ei tässä artikkelissa ennätä enempää syventyä, mutta todettakoon, että *Pölkyn* kertojan tapa konstruoida henkilöahmolle sisäisyyttä tämän ruumiillista olemista tarkkailemalla on juuri sitä ”luonnollista” mielen lukemista, jonka esimerkiksi David Herman katsoo yhdistävän arkikokemusta ja kaunokirjallisuutta. Kognitiivisen narratologian perustaviin käsityksiin kuuluu, että koska mieli–ruumis-jaosta on jo suosiolla luovuttu, ei myöskään fiktiivisen hahmon mielenliikkeiden tulkinta eroa laadullisesti siitä, miten tulkitsemme todellisten ihmisten aikeita, motiiveja ja tunteita. (Herman 2011; ks. myös Mäkelä 2013.) Mutta miksi *Pölkyn* päähenkilö sitten on niin ahdistavan *umpimielinen*?

Kaikesta ruumiillisesta läsnäolosta huolimatta kertoja toteaa henkilöstä, että ”jokin välirikko hänen ja ulkomaailman välillä nyt vallitsi” (P, 72). *Pölkysä* ei ainoastaan kertoja ahdistu kielen ja tarinamaailman epäsuhdasta, suuri epämukavuus luonnehtii nimittäin myös päähenkilön maailmassa olemista. Tämä epämukavuus tarinamaail-

man suhteen ruumiillistuu angstisesti fokalisoituissa kuvauksissa. Aiempi esimerkki tällaisesta kuvauksesta oli [4], jossa kertoja epäili kaupungin erilaisten ”mulkoilevien ilmiöiden” aiheuttavan henkilössä ”epäkotoisia tuntemuksia”. *Unheimlich*-tuntemukset eivät seuraa pelkästään kaupunkimiljööstä vaan ylipäättään siitä että tarinaaailmassa joutuu olemaan. Siten yksityiskohtainen kuvaus paikoista ja esineistä osaltaan juuri tuottaa tätä epämukavuutta; samoin jo aiemmin esimerkissä [6] mainittu ”toiminnan vaade”.

Toiminta ja tarinamaailma ovat kognitiivisen narratologian oppien mukaisesti erotamattomia, sillä ruumiillisuus lukukokemuksessa syntyy toimintaan samastumisesta (Caracciolo 2013, Kuzmičová 2013a ja 2013b). Fiktiivisten mielten tulkitseminen on ennen kaikkea toiminnan syiden ja tavoitteiden kartoittamista (Herman 2013, 293–298). *Pölkyn* päähenkilö ei missään tapauksessa toimi jos ei ole pakko ja haluaisi koko ajan mitä ilmeisimmin olla jossain muualla kuin on. Metafiktiivisesti voisi tulkita, että kertojan ylitsepuuruva kerronnan taso on henkilöä suojaavaa tapahtumattomuuden aluetta, johon tarinamaailman epätervetullut tapahtuminen toistuvasti tunkeutuu, kun kertoja havahtuu siihen, että ”nyt” tai ”äkkiä” toiminta vaatii kerronnallista huomiota ja kuvaus pitää unohtaa. Tämä ahdistava tapahtuminen huipentuu lopun painajaismaisessa takaa-ajokohtauksessa, jossa Annin mustasukkainen mies Vänäytyinen jahtaa päähenkilöä läpi Kaisaniemen puiston ja kaupungin kasvihuoneiden. Takaa-ajo on kuin viimeinen, kliseinen ja vastahankainen myönnytys ”toiminnan vaateeseen”.

*Pölkysä* siis kieli on tapahtumattomuuden aluetta ja toisaalta ainoa luonteva ja mukava (”kotoisa”) maailma jonka romaani tarjoaa. Strukturalistisessa narratologiassa kuvaus tulkitaan usein tarinamaailman ajan pysähtymisenä tai vähintäänkin ajallisena anomaliana. Philippe Hamon esittää varhaisessa tutkimuksessaan kaunokirjallisesta kuvauksesta radikaalin mielipiteen, joka on yhteensopimaton nykyisten immersioteorioiden kanssa mutta luonnehtii *Pölkyn* kerronnallista dynamiikkaa hyvin: ”realistisen kerronnan perimmäinen luonne on kieltää, tehdä mahdottomaksi kertomus, mikä tahansa kertomus” (Hamon 1982, 170). Strukturalistisesti ymmärrettynä realistiseen kerrontaan liittyy aina jonkinlainen toimijuuden – havainnon ja kokemuksen – kriisi. Kuka tämän kaiken panee merkille ja kenelle tämä merkitsee jotakin? Rimminen horjuttaa kertomuksen toimijoiden rooleja havaittajoina ja tulkitsijoina, kaikkein ilmeisimmin *Pölkysä* mutta myös muissa romaaneissaan. Kertojan ambivalentti ruumiillisuus ja tästä seuraavat roolisekaannukset ovat yksi keino. Toinen keino liittyy henkilöähahmoon itseensä, joka ei tahdo millään täyttää tarinamaailmassa olemisen vaatimuksia. Kuten jo Hamon (mt. 150) huomauttaa, psykologisesti motivoitu realistinen kuvaus on riippuvainen ”joutilaista tarkkailijoista”, sellaisista kuin Flaubertin *Sydämen oppivuosien* Frédéric Moreau. Rimmisen saamattomat ja passiiviset henkilöähahmot ovat angstinen versio 1800-luvun flanööristä: heidän omaan kielelliseen, kokemukselliseen ja toiminnalliseen olemassaoloonsa liittyvä kriisi kehkeytyy kokonaiseksi kerronnan periaatteeksi.

## Raajarikkoinen kieli

Samalla kun *Pölkyn* kertojaääni on kirjallisen traditiomme verbaalisimpia, tarinamaailmassa puheen tuottamisen vaikeus saa farssimaisia mittasuhteita. Erityisesti Anniin liittyvät kommunikaatiotilanteet ovat mahdottomia; kun päähenkilö sysitään mukaan Vänätyisen luistelukentällä vietettävään syntymäpäiväjuhlaan, kerrotaan seuraavaa:

[7] Henkilössämme herätti juhlapäiväteeman esiintuominen ilmeisesti jälleen jonkin pienimuotoisen hätätilan joka lähinnä kristalloitui eräänlaisina nyökkäyksen ja kouristuksen välille jäävinä *pakkoliikkeinä* hänen aukoossaan suutaan kokien kommunikaatiopyrkimyksensä kai varsin ruumiillisesti [...]” (P, 288; kursivointi lisätty.)

*Pölkyn* tapahtumattomuus on aina fyysistä laatua, kielessä kyllä tapahtuu koko ajan. Sen sijaan tarinamaailmassa esiintyvä puhe on ylikorostetun ruumiillista toimintaa (”kommunikatiivista sohimista”; P, 290): päähenkilö käy työhönperehdyttäjän kanssa ”raajarikkoinen vuoropuhelun” (P, 57), ja esimerkiksi Vänätyisen ja päähenkilön matka parakilta kauppaan kuvataan piinallisen epätahtisena ruumiiden dialogina, jossa askeleet ja sanat eivät tahdo millään kohdata. Tarinamaailman puhuttu kieli on ruumiin rajoittamaa ja asettuu siten räikeästi vastakkain kerronnan tason rikkaan kielellisyyden kanssa:

[8] Henkilömme puolestaan ryhtyi pudottelemaan selvitystään verkkaisesti sana kerrallaan, aloitti mumisemalla jotakin sellaista kuin ”no”, jonka jälkeen julki pääsi sana ”kun”, jota puolestaan lähes kohtuuttoman pitkän ajanjakson jälkeen seurasi jokin sellainen kirja- ja puhekielen väliselle vyöhykkeelle *sokeana hortoilemaan jäävä* itsenilmaus kuin ”mnä”, jota on tosin oikeastaan mahdoton esittää kirjallisessa muodossa. Ja kaikkien näiden kitsaiden merkityksikköjen sivutuotteena hänen suustaan puhalteli ilmoille pulleita, villavia höyrymuotoutumia jotka lähtivät sitten vierimään hitaasti ilmavirran näkymätöntä kourua pitkin kuin valjut lottopallot ja joita hän sitten jäi jokseenkin haaveellisen näköisenä seuraamaan kunnes viimein tokeni ja sanoi jotakin sellaista kuin ”niin siis sitä mä vain että olihan täällä joku kauppa jossain”. (P, 135–136; kursivointi lisätty.)

*Pölkyyssä* kieli ja tarinamaailma ovat elimellisessä yhteydessä mutta tämä yhteys on ikään kuin vammautunut. Tarinamaailman kieltä kuvataan jatkuvasti ruumiin rajoitteiden ja häiriöiden termein: vaikkapa raajarikkoinena, pakkoliikkeisenä (esimerkissä 8), tai sokeana (esimerkissä 9). Kerronnan ja tarinamaailman epäsuhta saa siis materiaalisen ilmaisunsa erilaisissa henkilöhahmojen ruumiillisissa vaikeuksissa. Romanin nimi *Pölkky* voisi suorastaan viitata siihen kömpelyyteen, jolla ruumiillinen kokemus vaivalloisesti, jälkijättöisesti tai liikaa ennakoiden, taipuu kieleksi. Romanin loppua kohden ”puumaiset” kielikuvat henkilöhahmon yhteydessä lisääntyvät, ja tyyppillisesti ne kuvaavat tilanteita joissa tämä epäonnistuu sanallisessa kommunikaatiossa: ”puumaisen jäykässä asennossa” (P, 19); ”kuin tukityöllistetty puu” (P, 186); ”jo entisestäänkin puunkaltaistunutta henkilöämme” (P, 240); ”jokseenkin

selluloosamaisin liikkein” (P, 241); kertoja jopa esittää epäilyksensä siitä ”oliko kysymyksessä nyt sitten ihan oikea ihminen, jonkin lajin projisoituma tai esimerkiksi pölkky” (P, 236). Toisaalta tarve sanallistaa hahmon kokemusta ei kuitenkaan häviä, ”koska emme edelleenkään halua uskoa siihen että henkilömme koostuu jostakin tuntemiskyvyyttömästä puuaineksesta” (P, 268).

Kömpelö ruumis myös aiheuttaa suurimman osan *Pölkyn* tapahtumien ja tapahtumattomuuden vaihtelusta. Tarinamaailmassa ainoan turvan ruumiillisilta vaatimuksilta antaa uni, joka on myös romaanin toistuva motiivi ja rinnastuu kiinnostavasti kerronnan tasoon. Hahmon ruumiillista olemusta psykologisoivan kertojan näkökulmasta tämä nukahtaessaan ”kytkeytyy pois päältä” (P, 49), mikä selittää sen että muuten jatkuvana pulppuava kerronta katkeaa lukujen vaihtoihin useimmiten silloin kun päähenkilö nukahtaa. Toisaalta henkilö nukkuu huonosti läpi koko romaanin, kunnes lopulta takaa-ajon päätyttyä nukkuu puolikuolleena ”taatusti tajutonta ja mustaa, väsymyksen kapaloimaa unta, upposi halki syvän ja pimeän ja pehmeän aineen kohti jotakin missä ainakaan ymmärrys ei enää voi tuottaa enempää kipua” (P, 365). Unikuvauksissa, silloin kun henkilön mieli on täysin tulkittesemattomissa ja kerronnan kieli pääsee lentämään vapaasti, *Pölkyn* kerronta on kauneimmillaan ja harmonisimmillaan. Kun ruumis on pois pelistä, kielen ja tarinamaailman epäsuhta hetkellisesti katoaa.

Jo strukturalististen määritelmien mukaan realistinen kertomus on *luettava*, merkityksiltään ja tekstuurltaan helppopääsyinen esitys. Kognitiivisen narratologian into korostaa lukukokemuksen luonnollista, automaattista ja universaalialia ruumiillisuutta on kuitenkin johtanut suoranaiseen esteettömyyden ja saavutettavuuden ideaaliin, jossa ylipäättään koko kerronta voidaan unohtaa; Fludernikin sanoin ”lukijat yksinkertaisesti orientoituvat fiktiivisen maailman sisäiseen asemaan [...] sijaan että toisten ihmisten kokemuksia vain tarkkailtaisiin tai arvailtaisiin, luonnollisesti vain omaa kokemusta rakentavat kehykset ovatkin sovellettavissa kolmanteen persoonaan” (Fludernik 1996, 48). Esimerkiksi uuden sukupolven kognitiiviset narratologit kuten Anežka Kuzmičová (2013a ja 2013b), Marco Caracciolo (2011, 2013) ja Elaine Auyoung (2013) vievät teoreettisissa kehitelmissään kehollisen immersion ajatuksen pidemmälle kuin edeltäjänsä Ryan tai Herman. He nostavat lukukokemusta määrittäväksi ilmiöksi mielenfilosofiasta tutun *enaktivismin* – teorian kognitiivisista prosesseista sensorimotorisena osallisuutena. Näillä teorioilla on neurologinen perusta, mutta ne kurottavat kohti kirjallisuuden fenomenologiaa: Caracciolo (2013) esittää, että kertomusten kokemuksellisuus on yhtä kuin lukijan ruumiillinen osallisuus tarinamaailmassa, ja tähän verrattuna vaikkapa henkilöhahmon tajunnanliikkeiden kuvaus on lukukokemuksen kannalta toisarvoista. Kuzmičová (2013b, 123–124) puolestaan käyttää Flaubertia esimerkkinä siitä, miten 1800-luvun realismin keskittyminen arkipäivään toi romaanikerrontaan henkilöhahmojen ruumiinliikkeiden kuvausta ja teki siten lukukokemuksesta ”suoraa läsnäoloa” tarinamaailmassa.

*Pölkyn* arkinen kompurointi, vaikkapa jo artikkelini alussa siteerattu pakonomainen askellus junan äänen tahdissa, ovat kognitiivisen narratologian näkökulmasta epäilemättä ruumiilliseen samastumiseen kutsuvia, mutta samalla näiden ruumiin kuvauksien on mahdoton ajatella helpottavan tarinamaailmaan solahtamista. Tarinamaailma ei ole vaikeakulkuinen ainoastaan henkilöhahmoille vaan myös lukijalle. Kielen vinoutamaa maailmasuhdetta peilaavat Rimmisen tuotannossa yleensäkin kömpelöyden ja vammaisuuden motiivit. *Hipassa* toinen merkittävä tapahtuma piinallisen muuttokeikan lisäksi on matka vammaisten musiikkifestivaaleille, kertojan sanoin ”kromosomisirkukseen” (*Hippa*, 151). *Nenäpäivässä*, joka *Pölkyn* tavoin rakentuu kömpelön ruumiin ja ylivirittyneen kielen epäsuhdalle, Irma loukkaa nenänsä kurkistellessaan postiluukusta, ja tämä nenävaiva saa romaanissa gogolmaisia mittoja. *Pölkyn* vähäiseen henkilöahmovahvuuteen kuuluu jalaton taiteilija Perusmäki, jonka puuttuvat jalat ovat monessa kohtauksessa haamukipumaisesti läsnä. Kertoja ei voi olla kuvaamatta Perusmäen pyörätuolinsa kanssa kokemia vaikeuksia luistelulentän jäällä:

[9] [...] ryhtyi nylkyttämään ruumistaan erikoislaatuaisin kihnuttavin liikkein edestakaisin tuolissaan [...] vaikka kaikenlaisten ruumiinvammojen lähempi tarkastelu onkin ihmiskunnan parissa verrattain vierottua ja karsastettua, on eleen kuvaaminen nyt siinä mielessä perusteltua, että mies onnistui luomaan illuusion mitä tarmokkaimmasta liikkeestä liikkumatta itse asiassa lainkaan. (P, 195–196.)

Perusmäen pyörätuoliliikehdintä on oire koko romaania hallitsevasta tapahtumisen ja tapahtumattomuuden ristiriidasta, ja näin ruumiinvammat ja kielen vaikea suhde luomaansa tarinamaailmaan rinnastuvat.<sup>7</sup>

*Pölkyn* kertoja viljelee myös ruumiillisia vertauksia, jotka puhuvat kyllä kognitiotieteiden kanssa yhteensopivasti mielen ja ruumiin erottamattomuuden puolesta, mutta sairaalloisuutta ja väkivaltaisuutta korostaen:

[10] tuo kaikkien järkisyiden ulkopuolelle jäävä nauru, joka arvattavasti sai jälleen jonkin pitkän, kylmän, kovan ja vieraan esineen kääntyilemään hänen vatsassaan niin kuin suunnalla olisi siirrelty hengenvaarallisesta yksinäisyydestä varoittavaa liikennemerkkiä. (P, 157.)

Lisäksi *Pölkyn* myös *tarinamaailma* rakentuu ruumiillisissa vertauksissa, jotka ovat tyypillisesti yhtä rujoja, uhkaavia tai väkivaltaisia kuin henkilöahmon tuntemuksia kuvaavat vertaukset:

[11] järeä, harmaaksi maalattu rauta-aita jonka pystypienojen päässä lepäsi joukko pistemäisiä jos kohta toisaalta myös jollakin tapaa nyrkkimäisiä kuulakkeita niin kuin maisemaan olisi jähmettynyt pitkä ja koväänäinen, i-kirjainrikas kiljahdus. (P, 25.)

[12] vihreä roskapönttö, jonka suuaukosta roikkui vaaleanpunainen muovipussi kuin rypistynyt kieli ja joka kaiken kaikkiaan näytti sellaiselta että astia voisi räjähtää jonkin kaamean syytöksen, jos sitä erehtyisi lähestymään varomattomasti. (P, 47.)

[13] tukahtuneita kuulutuksia rautatieaseman suunnalta niin kuin joku olisi yrittänyt mylviä viimeisiä sanojaan naamalle painetun tyynyn läpi. (P, 164.)

Olisi hyvin vaikea kuvitella, että *Pölkyn* tarinamaailman ruumiillisuus toimisi immersivisenä tervetuloitovotuksena lukijalle. Henkilöhahmon ruumiista aistittava ahdistus ja ekseyneisyys resonoivat tarinamaailmaa kuvailevissa ruumiillisissa metaforissa. Suoraan henkilön kokemusta spekuloida ("arvattavasti") esimerkki [10] on Dorrit Cohnin klassisen määritelmän mukainen *psykoanalogia*, konventionaalisen kaikkitietävän kertojan keino summata henkilöhahmon tuntemuksia (Cohn 1978, 36–37). Kuitenkin, johtuen *Pölkyn* tajunnankuvauksen yleisestä spekulatiivisesta luonteesta, myös tarinamaailmaa metonymisesti rakentavat, valikoidut yksityiskohdat kuten roska-astia tai rauta-aidan nupit luovat tätä samaa paikantumattoman ruumiillisen uhan tuntua. Tämä sielullisten ja materiaalistien metaforien yhteen lankeaminen horjuttaa entisestään emotionaalisen immersion asetelmia: projisoituvatko henkilön mahdolliset hädäntunteet kertojan tunteiksi vai toisin päin, kun kerran molemmat ovat ruumiillisesti läsnä samassa tarinamaailmassa?

Cohn kiinnittää erityistä huomiota *Madame Bovaryn* psykoanalogiioihin, jotka ovat niin kaukaa haettuja, että ne "tajunnankuvauksen" sijasta paremminkin estävät psykologisoivaa tulkintaa (mt.; Emman ylpeys "laajeni pehmeästi [Rodolphen] puheen kuumuudessa, niinkuin saunan löylyssä kellotteleva ruumis", *Rouva Bovary*, 138). Tämä on ilmeinen strategia myös *Pölkyn* ruumiillisissa vertauksissa, jotka motivoidaan henkilöhahmon havainnoksi mutta jotka etäännyvät naurettavan kauas välittömästä ruumiillisesta olemisesta tarinamaailmassa:

[14] [...] emmekä välttämättä ole tyystin hakoteillä arvellessamme että noin sekuntia ennen kuin kaikki pimeni, oli hänellä vielä mahdollisuus kiinnittää huomionsa toisen taksin katolla palavaan valoon joka sumussa, kovassa vauhdissa ja yllätyksellisessä tilanteessa näytti lähinnä rakolta joka äkkijarrutuksen voimasta tempoili, venyi kiinnittimissään ja viimein repesi purskauttaen hoh-tavankeltaisen, nestemäisen sisältönsä ilmaan. (P, 23.)

Kaukaa haetut kuvaukset tarinamaailman materiaalisista yksityiskohdista toimittavat sinänsä realismille luonteenomaista – strukturalistien kuten Roman Jakobsonin (1987, 111) mukaan suorastaan määräävää – metonymistä funktiota. Kognitiivisessa narratologiassa realismin ja metonymian – erityisesti synekdokeen eli kokonaisuutta edustavan osan – suhde saa uuden, arkisiin havaintomekanismeihin perustuvan tulkinnan: Elaine Auyoung (2013, 60, 63) esimerkiksi toteaa, että "vajaasti" kuvattujen fiktiivisten

maailmojen konstruointi ”kokonaisiksi” ei mekanismeiltaan poikkea mitenkään siitä, kuinka täydennämme tosimaailmasta tekemiämme havaintoja ja luomme toimivia mentaalisia malleja hajanaisista yksityiskohdista. Toisin sanoen ihmismieli käsittelee kielellisiä vihjeitä samalla tavalla kuin yksittäisiä havaintoja (mt. 64). Näiden käsitysten taustalta löytyy kognitiotieteellinen ihmiskonetta säästävän tehokkuuden ja taloudellisuuden ideaali: Auyoung nimittäin mainitsee, että kirjallisen kuvauksen perustuminen synekdokeelle palvelee ensisijaisesti ”episteemistä tehokkuutta” (mt. 65). Taloudellisuus ja esteettömyys käyvät käsi kädessä: realistiset yksityiskohdat helpottavat lukijan kokemuksellista solahtamista tarinamaailmaan.

Strukturalististen esi-isien kuten Jakobsonin, varhaisen Barthesin<sup>8</sup> tai Genetten oppien mukaan todellisuusvaikutelman ja metonymian suhde on sopimuksenvarainen ja taiteellinen kompositioperiaate, ei luonnollisten havaintopsykologisten mekanismien heijastuma. Jakobsonin sanoin ”[...] juuri metonymia on niin kutsutun realistisen suuntauksen perustava ja määräävä tekijä [...] Realistinen kirjailija lähtee jäljittämään läheisyyteen perustuvia yhteyksiä ja poikkeaa näin metonyymisesti juonesta tunnelmaan ja henkilöhahmoista tapahtumapaikkaan, siirtyen ajassa ja tilassa.” (Jakobson 1987, 111.) Jakobsonille esimerkiksi Tolstoin sujuva siirtyily staattisista kuvauksista toimintaan on perimmiltään osa samaa rakenneperiaatetta kuin Anna Kareninan käsilaulun kuvailu itsemurhakohtauksessa. Tämä ajatus hallitsevasta rakenneperiaatteesta sopii Rimmisen poetiikkaan paremmin kuin metonyymisuuden kognitiiviset tulkinnat. Hätäntyneen ihmisen virtsarakon kaltaisesti tempoileva taksin valo palvelee referentiaalisen koherenssin sijasta poeettista kokonaisuutta (ks. Stenberg 1983, 152 ja *passim*), jossa ruumiillisuus on kerronnan kielen ja tarinamaailman väliin sijoittuva temaattinen ongelma ja jossa on jatkuva hätä muutenkin. Lisäksi Jakobsonin tekemä rinnastus tarinamaailman metonyymisen kuvauksen ja kertojan suvereenin ajassa ja tilassa liikkumisen välillä muistuttaa *Pölkyn* kertojan horjunnasta kerronnan tason ja tarinamaailman välillä.

Kuten Genette on osoittanut, realistinen kerronta voi kompensoida todenkaltaisuuden ja odotuksenmukaisuuden (*vraisemblance*) puutetta siten että kertoja – esimerkkinä Balzacin yleisiä totuuksia laukova kaikkietävä kertoja – motivoi epäodotuksenmukaiset tapahtumakulut tai yksityiskohdat jollakin syvemmillä ”totuudella” maailmasta (Genette 1968, 10–13). *Pölkyn*ssä tämä motivaatio liittyy julkilausustusti romaanimuotoon – se vaatii romanssia tai kuolemaa: ”niin kuin maailmassa on nähty ja tässäkin kertomuksessa tullaan näkemään, ovat elämä ja erittäinkin kuolema yllättävän usein kaikenlaisten pikkuseikkojenkin yhteydessä läsnä” (P, 128). Romanssin ja kuoleman vaatimuksilla on myös ruumiillinen ulottuvuutensa. Esimerkin [2] kuvauksessa näennäisesti pelkkää todellisuusefektiä toimittava mutta tulehtuneeseen siittimeen vertautuva paloletku ”motivoituu” myöhemmin kuin tšehovilainen ase:

henkilö tarttuu letkuun ainoassa kunnollisessa toimeliaisuuden puuskassaan – vieläpä Annin nähden – ja pyörittää sinervää suutinta ensin ”hermoillen ja liian innokkaasti”, mutta lopulta onnistuu ”sohottamaan vettä kentälle komeassa, säntillisessä kaaressa” (P, 181). Tätä ainoata miehuullisuuden hetkeä ja siihen liittyviä ”eroottisia odotuksia” petaa romaanissa muutenkin vilahteleva genitaalinen kuvasto: puolityhjä kauppakassi heiluu kuin kivespussi, ”jonka huomassa heilahtelee ainoastaan puolet tällaisen kukkaron keskimääräisestä sisällöllisestä oletusarvosta” (P, 148); mustat naakat lehahtavat lentoon ”niin kuin puu olisi saanut jonkin synkkämielisen siemensyöksyn” (P, 176).

Seksuaaliset odotukset ovat siis jo valmiiksi ”tulehtuneita”, ”puolityhjiä” ja ”surumielisiä”, joten henkilön ja Annin suhteen jääminen ilman täyttymystä ei yllätä. On kuin ylimotivoitunut ruumiillisten kielikuvien verkosto ajaisi – vasten kertojan ilmeistä tahtoa – henkilöä kohti yksinäisyyttä, ja lopulta kuolemaa. Romaani päättyy kun henkilöhahmo jättää Kaisaniemen puiston ja karkaa kertojalta, mutta kielen ja ruumiin rujosta yhteydestä muistutetaan vielä ajamalla henkilöhahmo ”murskautumaan” linja-auton alle heti puiston ulkopuolella – kertojan epäilystä herättävien päätössanojen saattelemana: ”Tai siltä ainakin tuntui” (P, 384). Ilmaan jää koko romaania hallitseva kysymys: ovatko lukijaa mukaansa kutsuneet emootiot olleet henkilöhahmon (”toisen”) ruumiin murskaavaa todellisuutta vai ainoastaan kertojan psykologista projektiota lukukelvottomaan ”pölkkyyn”? Jos irrottaudutaan hetkeksi tämän artikkelin kysymyksenasettelusta, voidaan nähdä, miten tämä kielen ja ruumiin dilemma on osa Rimmisen tuotannon laajempaa teemaa, ”toisten kohtaamisen kysymystä” (Ojajärvi 2012, 35).

## Lopuksi

Arkinen kokemus todellisuudesta on muutakin kuin materiaallinen: Rimminen käsittelee romaaneissaan todellisuuden jokapäiväisen sanallistamisen ongelmia. *Hipan* minäkertoja jää romaanin alkupäässä toistuvasti kokemukselliseen jumiin sanayhdistelmään ”ja että” yrittäessään turhaan saada selville mihin kulloinkin ollaan menossa ja miksi. Myöhemmin kertoja pohtii, onko ”ehkä tulossa vai niin -päivä” (*Hippa*, 117). Turhista partikkeleista kasvaa analogia olemassaolon hahmottomalle pakkoliikkeisyydelle. Realismille tyyppillinen arkipäivän kuvaus kääntyy kielen ja arjen suhteen problematisoinniksi. Analyysini tuloksena voidaan esittää, että Rimmisen romaaneista juuri *Pölkky* tematisoi erityisesti ruumiillisen tai ruumiillistuneen todellisuuden ja kielen todellisuuden vastaavuuksia ja epäsuhtaisuuksia.

Kuten työn aihemaa Rimmisen romaaneissa käsittelevä Jussi Ojajärvi (2012, 36) sattuvasti huomauttaa, *Pölkyn* kertoja ”tekee hartiavoimin töitä tavoittaakseen päähenkilönsä samalta tasalta, vailla yli-inhimillisiä kaikkietävyysvaltiuksia”. Kertojan työ, joka on *Pölkyn* tapauksessa myös ruumiillistunutta, on realistinen *diskurssi*, ei realistinen tarinamaailma. *Pölkkyssä* kokemuksellisesti tiheintä on kertojan hätä oman

työnsä hoitamisesta ja tästä seuraava ruumiillinen kurotus kohti tarinamaailmaa, ja siten romaani onnistuu käsittelemään hyvin omaperäisesti yksinäisyyttä, kommunikaation vaikeutta ja ihmisarvoa.

*Pölkyn* realismi on siis itsensä tiedostavaa, mistä seuraa että voisimme yhtä hyvin puhua kokeellisesta, modernistisesta, Barthesin termin ”kirjoitettavasta” romaanista. Valintani nimittää Rimmistä realistiksi on kuitenkin enemmän metodinen kuin geneerinen tai muuten luokitteleva. Kysymys teoksen realistisuudesta yhdistää strukturalistisen ja kognitiivisen kertomusteorian intressejä, sillä *Pölkyn* realismi on sekä kielen että ruumiillisen kokemuksen rajoitteiden tutkimista. Romaani paljastaa traditiotietoisesti realistisen kuvauksen mekanismeja, mutta samalla tämä koneiston paljastava ele ei kuitenkaan riko todenkaltaisuuden illuusiota, jos todenkaltaisuus ymmärretään tekstuaalisemmin kuin kognitiivisessa narratologiassa on ollut tapana. Ehdotan, että jälkiklassisen kertomuksetutkimuksen käsitystä ruumiillisuudesta voi laajentaa muihinkin merkityksellistämisen tapoihin kuin lukijan esteettömään tarinamaailmaan immersoitumiseen. Kuten analyysini *Pölkystä* osoittaa, esimerkiksi ympäristön ja toiminnan kuvaus voi toimia fenomenologisena jakolinjana henkilön ja kertojan välillä ja saada näin lukijan pohtimaan henkilöhahmon suhdetta ympäristöönsä. Tämä kokemuksellinen välimaasto on kuitenkin *Pölkyn* tapauksessa vaikeakulkuista, ja kertomuksen toimijoiden vaikeuksista tulee lukijan vaikeuksia: kun kielellisessä ilmaisussa löytyy tasapaino niin samalla ruumis menettää jäntevän selvärajaisuutensa, tai toisin päin.

## Viitteet

<sup>1</sup> Esiin nostamani kytkös Flaubertin ja Rimmisen välillä palvelee lähinnä tämän artikkelin metodologisia tarkoituksia; kirjallisuushistoriallisesti kattava analyysi Rimmisen kytköksistä niin kotimaiseen (Volter Kilpeen, Joel Lehtoseen, Aki Kaurismäkeen jne.) kuin eurooppalaiseenkin (James Joyceen jne.) perinteeseen täytyy jättää jonkin toisen tutkimuksen tehtäväksi.

<sup>2</sup> Vaikka Flaubertia käsitellään edelleen suurena realistina, hänen ”postmoderniutensa” on ollut Flaubert-tutkimuksen vahvimpia juonteita sitten 80-luvun, ks. Schor & Majeovski (eds.) 1984.

<sup>3</sup> Oiva esimerkki siitä miten realistinen lukutapa voi avata metafiktiivisiä strategioita on Ojajärven (2013) analyysi Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksesta*. Ojajärven realismikäsitys on kuitenkin marxilainen eikä edellytä tässä artikkelissa painotettua fenomenologista todenkaltaisuutta.

<sup>4</sup> Ks. kuitenkin Merja Polvisen (2012) erinomainen kritiikki Ryanin esittämästä jaosta ja Harri Veivon (2011, 130) kommentti realismiin ja itserefleksiivisyyden suhteesta kirjallisuuden semiotiikassa.

<sup>5</sup> Itse olen tästä kuvauksesta ja Balzacin tyylistä hyvin eri mieltä kuin Ryan, ks. Mäkelä 2011. Myös Erich Auerbachin klassinen tulkinta samasta kuvauksesta korostaa mimeettisyyden lisäksi synteettistä ja temaattista ulottuvuutta: Balzacin kuvauksesta puuttuu harkinta ja suunnitelmallisuus, ja juuri sekasortoisessa runsaudessaan se ”atmosfäärisen realismin” hengessä vertautuu itse vastenmieliseen Madame Vauqueriin (Auerbach 2000, 499–504).

<sup>6</sup> Klassinen keston määritelmä löytyy Genetteltä (1980, 86–112).

<sup>7</sup> Ruumiillisuuden vieraannuttavista funktioista ei ole juurikaan puhuttu kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Ainoa tuntemani poikkeus on Anne Päivärinnan kognitiiviseen metaforateoriaan perustuva Dylan Thomas -tutkimus, joka käsittelee myös tekstien vajaata tai häiriintynyttä ruumiillisuutta (Päivärinta 2014, 244–279).

<sup>8</sup> Myös Barthesin kuuluisa teoria realistisen kerronna yksityiskohdista ”todellisuusefektin” luojina – merkkeinä, joiden tehtävä on signifioida todellisuutta, ei herättää sitä tai edes viitata siihen – on asetettu kognitiotieteen lähtökohdista kyseenalaiseksi. Auyoungin (2013, 70) mukaan kognitiotiede palauttaa kirjallisuuden metonymisille yksityiskohdille sen referentiaalisen funktion, jonka Barthesin teoria niiltä riisti. Hiljattaisessa Flaubert-analyysissään Riikka Rossi (2012) pyrkii laajentamaan todellisuusefektin käsittelyä metonymisesta yksityiskohdasta laajempaan, kulttuurisesti hyvin tunnistettavaan ja siten tulkintaa helpottavaan ”arkipäivän kehukseen”, jolle Rossi olettaa kognitiivisen taustan. Rossi esittää, että realismin arkiset yksityiskohdat koskiskelevat lukijoiden universaalia kokemusta arkipäivän rutiineista ja materiaalisista ehdoista. Siten hänen lähestymistapansa on kognitiotieteiden oppien mukaisesti konstruktivistinen – tekstin yksityiskohdat tulevat tulkituiksi lukijan aiempaa tietoa ja kokemusta vasten – mutta Rossi ei kuitenkaan sovelle kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen teorioita kehysten dynamisesta toiminnasta tai ruumiillisuudesta lukukokemuksessa.

## Lähteet

- Auerbach, Erich 2000 (1992). *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kaunokirjallisuudessa*. (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946.) 2. painos. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.
- Auyoung, Elaine 2013. Partial Cues and Narrative Understanding in Anna Karenina. Lars Bernaerts et al. (eds.), 59–78.
- Bernaerts, Lars; Dirk De Geest, Luc Herman & Bart Vervaeck (eds.) 2013. *Stories and Minds. Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Caracciolo, Marco 2011. The Reader’s Virtual Body. Narrative Space and Its Reconstruction. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 3, 117–138.
- Caracciolo, Marco 2013. Blind Reading. Toward an Enactivist Theory of the Reader’s Imagination. Lars Bernaerts et al. (eds.), 81–105.
- Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Representing Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Culler, Jonathan 1974. *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. London: Elek.
- Culler, Jonathan 2007. The Realism of Madame Bovary. *MLN* 122:4, 683–696.
- Flaubert, Gustave 1999. *Rouva Bovary*. (*Madame Bovary*, 1857.) Suom. Eino Palola. Helsinki: Otava.
- Fludernik, Monika 1996. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London & New York: Routledge.

- Genette, Gérard 1966. *Figures I*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 1968. Vraisemblance et Motivation. *Communications* 11, 5–21.
- Genette, Gérard 1980 (1972). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Hamon, Philippe 1982 (1968). What Is a Description? Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today. A Reader*. Trans. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 147–178.
- Herman, David 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Herman, David 2011. Introduction. David Herman (ed.), *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1–40.
- Herman, David 2013. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Jahn, Manfred 1996. Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30:2, 241–267.
- Jakobson, Roman 1987. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. Roman Jakobson, *Language in Literature*. Eds. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 95–119.
- Kuzmičová, Anežka 2013a. *Mental Imagery in the Experience of Literary Narrative. Views from Embodied Cognition*. Department of Literature and History of Ideas, Stockholm University. Stockholm: Stockholm's universitet.
- Kuzmičová, Anežka 2013b. The Words and Worlds of Literary Narrative. The Trade-off between Verbal Presence and Direct Presence in the Activity of Reading. Lars Bernaerts et al. (eds.), 137–159.
- Mäkelä, Maria 2011. Heavy Flies. Disproportionate Narration in Literary Realism. Jarkko Toikkanen & Markku Salmela (eds), *The Grotesque and the Unnatural*. New York: Cambria Press, 137–159.
- Mäkelä, Maria 2012. Navigating – Making Sense – Interpreting. The Reader behind *La Jalousie*. Markku Lehtimäki, Laura Karttunen & Maria Mäkelä (eds.), *Narrative, Interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin & Boston: De Gruyter, 139–152.
- Mäkelä, Maria 2013. Cycles of Narrative Necessity. Suspect Tellers and the Textuality of Fictional Minds. Lars Bernaerts et al. (eds.), 129–151.
- Ojajärvi, Jussi 2013. Realismin keksimisen velvoite, 2005. Lamanjälkeisen kapitalismin aikalaishkokemus tematiikan ja muodon ongelmana Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksessa*. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: SKS, 280–313.

- Ojajarvi, Jussi 2012: Mikko Rimmisen työ. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Čapková (toim.), *Kertomuksen luonto*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 107.
- Polvinen, Merja 2012. Being Played. Mimesis, Fictionality and Emotional Engagement. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 93–112.
- Päivärinta, Anne 2014. *Dylan Thomas's Poetics of Embodiment*. Academic Dissertation. School of Language, Translation and Literary Studies. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rimminen, Mikko 2004. *Pussikaljaromaani*. Helsinki: Teos.
- Rimminen, Mikko 2007. *Pölkky*. Helsinki: Teos.
- Rimminen, Mikko 2010. *Nenäpäivä*. Helsinki: Teos.
- Rimminen, Mikko 2013. *Hippa*. Helsinki: Teos.
- Rossi, Riikka 2012. The Everyday Effect. The Cognitive Dimension of Realism. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 115–138.
- Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Schor, Naomi & Henry F. Majewski (eds.) 1984. *Flaubert and Postmodernism*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Stenberg, Meir 1983. Mimesis and Motivation. The Two Faces of Fictional Coherence. Joseph P. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy*. University Park & London: The Pennsylvania State University Press, 145–188.
- Veivo, Harri 2011. *Portti ja polku. Tutkimus kirjallisuuden semiotiikasta*. Helsinki: SKS.
- Wood, James 2008. *How Fiction Works*. London: Jonathan Cape.