

Maria Laakso

Maria Laakso, FT, kirjallisuustiede, Tampereen yliopisto

# ROMANTIikkAGENREN PARODIA, VOICE-OVER- KERRONTA JA METALEPSIS TELEVISIOSARJASSA JANE THE VIRGIN



2000-luvulla yhä useampi populaarikulttuurin romanttisen rakkauden kuvaus suhtautuu romantiikkaan genrenä kaksijakoisesti. Yhtäältä romanttinen rakkaus on yhä tärkeä kuvauksen kohde, toisaalta lajina romanssi on banalisoinut ja siihen saatetaan esimerkiksi romanttisessa komediassa ottaa ironista etäisyyttä. Tässä artikkelissa tarkastelen suosittua yhdysvaltalaisarjan *Jane the Virgin* (2014–2019) romantiikkakäsitystä analysoiden sarjaa niin kutsutun postmodernin romanssin kehyksessä. Postmodernin romanssin ytimessä on romanssilajin kriittinen purkaminen erilaisin vieraannuttavin keinoin. Artikkelissa keskityn *Jane the Virgin* -sarjan romanssiparodiaan erityisesti sen intertekstuaalisuuden, voice-over-kerronnan ja metalepsiksen keinoja erittelemällä.

*Jane the Virgin* -sarjan (USA 2014–2019, tästä eteenpäin JTV) ensimmäisen kauden neljännessä jaksosta löytyy kohta, jossa yksi sarjan keskeisimmistä pariskunnista sulaa monien repivien riitojen ja selkkausten jälkeen pehmeään suudelmaan. Kamera zoomaa suutelijoihin häivyttäen miljöön näkymättömiin ja taustalla soi tunnelmallinen, romanttinen melodia. Samaan aikaan kuulemme sanat: ”Ja sillä hetkellä tuntui jälleen telenovelalta.” (JTV, K1, J14, 39:48; suomennokset M.L.) Suutelon ja musiikin ylle kajahtavat lauseet virkkoo hunajaisesti puhuva syvä-ääninen miespuolinen voice-over-kertoja. Vaikka kertojan puhetyyli onkin romanttiseen hetkeen sopiva, luo lausahdus tunnelmaan särön. Rakkauskohtausta ei tunnu ainoastaan hullaannuttavalta, ihastuttavalta tai romanttiselta. Kun kertoja ilmaisee vallitsevan tunnetilan vertaamalla kohtausta tunnettuun romantiikkagenreen, telenovela-sarjoihin, syntyy vieraannuttava efekti. Katsoja ohjataan kertojan lausahduksella vertaamaan suudelmaa tuhansiin muihin näkemiinsä televisiosuudelmiin ja näin kohtauksen autenttisuusvaikutelma katoaa.

Tällainen romanttisen tunteen häirintä ei ole sarjassa poikkeus vaan pikemminkin sääntö. Sarja edustaakin perinteisen romanssin sijaan *postmodernin*

romanssin lajia. Kuten Linda Hutcheon vaikutusvaltaisessa postmodernismi-tutkimuksessaan *Poetics of Postmodernism* (1988) tiivistää, postmodernismin muotopiirteisiin kuuluvat ristiriitaisuus, ambivalenssi, itsensä tiedostavuus ja intertekstuaalisuus, joka usein ilmenee parodiana. Postmodernismiin kuuluu jatkuva rajojen ylittäminen ja kyseenalaistaminen (mt., 10–11), joka postmodernin romanssin tapauksessa tarkoittaa radikaalia lajihybridisyyttä ja romanssikonventioiden tietoista murtamista (ks. myös Hansson 1989, 3).

Romanttinen draamakomedia *Jane the Virgin* (2014–2019; The CW) on yhteensä viiden tuotantokauden mittainen palkittu yhdysvaltalaisarja, joka perustuu venezuelalaiseen telenovela-sarjaan *Ihmeiden aika* (Venezuela 2002, *Juana la Virgen*). Alkuperäinen sarja on latinalaisessa Amerikassa suosittua telenovela-lajivaateiden mukaisesti täynnä jännittäviä ja romanttisia käännteitä, joita käytetään myös yhdysvaltalaisessa versiossa. Kummankin sarjan päähenkilö on nuori venezuelalais-amerikkalainen nainen, joka on tehnyt neitsyytlupauksen. Onnettomien sattumusten johdosta hän päätyy kuitenkin keinohedelmöityksi. Lapsen isä on rikas ja komea liikemies, ja kuten arvata saattaa, seurauksena on loputtomiin vaiheita romanssin ja sen kohtaamien esteiden tiellä.

Yhdysvaltalaisarja *Jane the Virgin* poikkeaa esikuvastaan voimakkaasti parodisuudessaan ja ironisuudessaan. Nykyromanssille tyypillisesti sarja on jatkuvasti hyvin tietoinen niistä romanttisista lajitradiatioista, joiden varaan se rakentuu. Romantiikka tunkeutuu sarjan fiktiiviseen todellisuuteen jopa henkilöhaamojen kautta. Amerikkalaissarjassa Jane on aloitteleva kirjailija, joka on lapsesta saakka ihaillut romanssikirjallisuutta. Hänen isänsä puolestaan on kuuluisa ja suosittu telenovela-tähti. Näiden hahmojen kautta sarjan metafiktivisessä kudoksessa tuotetaan jatkuvasti romanssin tekstuaalisia ja audiovisuaalisia esityksiä: lähes jokaisessa jaksossa joko kirjoitetaan romanssia tai kuvataan ja käsikirjoitetaan telenovela. Sarja suhtautuu romantiikkagenreen häpeilemättömän ironisesti. Sarja on täynnä kliseisiä romanttisen kirjallisuuden aiheita tai telenovela-sarjoista tuttuja käännteitä kuten kaksoisolentoja, kuolleista palaamisia, jatkuvia avioliittoja ja eroja (telenovela-genren piirteistä ks. Lopez 1995, 258–261), mutta sarja säilyttää näihin voimakkaan ironisen etäisyyden päätyen näin lopulta romantiikkagenren romanttiseksi parodiaksi.

Temaattisesti moninaista sarjaa on aikaisemmin tarkasteltu esimerkiksi monikielisuuden, latinorepresentaation sekä luokan ja seksuaalisuuden teemojen kautta (Beseghi 2019; Melgarejo & Bucholt 2020; Quinn-Puerta 2019). Sarjan ristiriitainen ja kompleksinen suhde romantiikkaan on sen sijaan tutkimuksessa toistaiseksi jäänyt vähemmälle, vaikka romanssit ovat monella tapaa sarjan keskiössä. *Jane the Virgin* osallistuu nähdäkseni kiinnostavalla tavalla television ja elokuvan nykyromanssin lajiin, jossa romantiikkaan toisaalta sitoudutaan ja toisaalta se paradoksisesti samalla ironisesti torjutaan postmodernista kerronnasta ammentavilla vieraannuttamisen keinoilla. Tässä artikkelissa täydennän sarjan aikaisempaa tutkimusta tarkastelemalla rodullisten ja kielellisten kysymysten sijaan sarjan teemoja ja kerrontaa kohdentaen romantiikkagenren parodiaan. Parodian ymmärrän tässä tekstin tapana mukailla jotakin toista tekstiä, lajia tai kulttuurista diskurssia koomisesti muunnellen. Tutkimushypoteesini mukaan *Jane the Virgin* -sarjan parodian ytimessä ovat erityisesti intertekstuaalisuus (tekstienvälisyys), metalepsis (eri kerronnan tasojen sekoittuminen) ja voice-over-kerronta, jotka kaikki kytkeytyvät toisiinsa. Kysyn artikkelissani, millä tavoin *Jane the Virgin* kytkeytyy romantiikan lajiin ja millä tavoin se samanaikaisesti ironisesti kommentoi lajia.

Sarjan kerrontaa ohjaa espanjalaisittain ääntävä miellyttävä-ääninen näkymätön mieskertoja, joka on jatkuvasti hyvin tietoinen sarjan suhteesta muihin lajeihin ja omasta roolistaan kerronnassa. Kertoja häiriköi toistuvasti sarjan romanttisia juonenkäänteitä fabuloimalla väliin omia yltiöromanttisia kuvitelmiaan, puhkeamalla välillä nyyhkytykseen liikituksen vallassa tai esittämällä narkästystä, kun romanttiset kaavat eivät henkilöhahmojen elämässä toteudukaan. Tällaisen parodisen kerronnan tarkastelun kautta pyrin lopulta keskustelemaan myös laajemmin sarjan suhteesta romanssin lajiin.

### Intertekstuaalisuus – *Jane the Virgin* romanssilajien villinä sekoituksena

Ennen sukeltamista *Jane the Virgin* -sarjan kerrontaan on syytä pohtia sarjan lajia, sillä sarjan parodia rakentuu isoilta osin juuri lajisekoittumien ja intertekstuaalisten lajiviitteiden varaan. Vanhemmassa lajiteoriassa laji ymmärretään usein luokittelun välineeksi. Tällaiseen typologisoivaan eli luokittelevaan lajikäsitykseen en itse sitoudu, vaan ymmärrän lajin siten kuin kirjallisuus- ja lajiteoreetikko Alastair Fowler teoksessaan *Kinds of Literature* (1982) tekee. Fowlerin lajiteorian ytimessä on ajatus lajeista dynaamisina elementteinä kirjallisten (tai muiden taiteiden kohdalla visuaalisten yms.) merkitysten tuottamisessa ja tulkinnessa. Lajit ovat siis merkitysten tuottamisen ja merkitysten ymmärtämisen välineitä. (Mt. 22, 31–32, 37–38.) Moderni typologisoivan lähestymistavan hylkäävä lajikäsitys sopii myös nykykulttuurin tutkimukseen vanhaa lähestymistapaa paremmin. Fowler (1982, 32) käsittelee lajien historiaa dialektisena liikkeenä, jossa uudet lajit haastavat vanhat ja lajien välille syntyy hybridisiä suhteita. Nykykulttuurin tapauksessa tällainen dialektinen ja hybridinen liike on niin nopeaa, ettei typologisointi luokitteluvälineenä palvele pyrkimystä kulttuurin ymmärtämiseen.

Monilajisuus ja genrehybridisyys ovat myös nykytelevision keskeisiä piirteitä. Televisiotutkija Jason Mittell lähestyy kirjassaan *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015) nykyteleviisiä kompleksisuuden käsitteen kautta. Kompleksinen televisio (*complex television*) ei Mittellille (mt., 233; 2–3) tarkoita genreä, vaan käsitteellä Mittell kuvaa uudenlaista taiteellisesti kunnianhimoista 1990-luvun lopun ja 2000-luvun televisiosarjakerrontaa, joka hyödyntää monenlaisia innovatiivisia kerronnallisia välineitä (kuten subjektiivista kerrontaa tai aikatasojen radikaalia sekoittamista) ja murtaa rohkeasti genererajoja sekä sekoittaa ennakkoluulottomasti keskenään aikaisemmin lajeihin sitoutuneita televisiokerronnan konventioita. Mittell ei ole ainoa televisiotutkija, joka on teoretisoinut tällaista uudenlaista televisiokerrontaa juuri viimeisten vuosikymmenten laatusarjojen kohdalla. Teoksessaan *New Television. The Aesthetics and Politics of a Genre* (2017) Martin Shuster (mt., 3) erittelee samaa ilmiötä *uuden television* (*new television*) käsitteen alla. Niin Shuster kuin Mittelkin korostavat uutta televisiota esteettisesti ja sitä myöten myös temaattisesti kunnianhimoisena muotona tai moodina, jossa televisio erityisenä mediumina pääsee oikeuksiinsa esimerkiksi sellaisten kerronnaltaan kunnianhimoisten sarjojen kuin *Langalla* (2002–2008, *The Wire*), *The Sopranos* (1999–2007), *24* (2002–2014), *Arrested Development* (2003–2019) ja monien muiden myötä. Molempien teoreetikoiden mukaan yhdysvaltalaisessa televisiosarjakerronnassa tapahtuneet muutokset liittyvät kerronnalliseen kompleksisuuteen ja sitä kautta laatuun; uudenlainen televisio lähestyy kerronnaltaan vakavampina taidemuotoina pidettyjä elokuvaa tai romaania. (Shuster 2017, 2–3; Mittell 2015, 2.) Kerronnallisessa monimuotoisuudessaan

ja voimakkaassa genrehybridisyydessään *Jane the Virgin* voidaan nähdäkseni liittää tähän uuden kompleksisen televisiofiktiojoukkoon.

*Jane the Virgin* -sarjan kohdalla uudenlaiseen televisiokerrontaan kuuluva lajihybridisyys ei tarkoita lajista luopumista, vaan pikemminkin eri lajikytkösten jatkuvaa eksplisiittistä esiintuontia. Sarja edustaa lajiltaan romanttista komediaa, joka onkin yksi elokuvien ja televisiosarjojen romanssien keskeisimmistä nykymuodoista. Lajimääreenä romanttinen komedia on laava ja salliva ja jo itsessään hybridinen, sillä laji yhdistelee komediaa ja romanssia. Juoni rakentuu rakastavaisten (useimmiten heteroseksuaalisen) romanssin ympärille. Parin rakkaus kohtaa lukuisia esteitä, mutta lopputulema on lähes poikkeuksetta onnellinen. Tyypillisesti pääpari on ensin tavalla tai toisella toisiaan vastaan ja lopullisen suhteen tiellä saattaa olla muita romansseja, mutta lopulta yhteinen onni aina löytyy. (Mortimer 2010, 4–6.) Kirjallisten lajien joukossa romanttisen komedian lajia voidaan verrata chick litiin. Molemmat ovat isoilta osin naisille suunnattua viihdettä (tosin telenovelojen yleisösuhteessa sukupuolta keskeisempää on kysymys luokasta, ks. Lopez 1995, 260), jota leimaa kepeys ja leikkisyys. Keskeistä lajeille on myös kaksijakoinen suhde klassiseen romanssiin. Molemmat lajit hyödyntävät ja kierrättävät aktiivisesti tunnettuja romanssin juonikaavoja, kliseitä ja trooppeja, mutta suhtautuvat niihin samalla humoristisesti ja kepeään (itse)ironisesti. (Missler 2016, 116.)

Lajihybridisyys ja lajeilla leikittely ei liity ainoastaan uudenlaiseen televisiokerrontaan vaan on osa postmodernille kulttuurille tyypillistä voimakasta intertekstuaalisuutta. Vaikka kaikkien aikojen kulttuurituotteissa esiintyy intertekstuaalisuutta, on postmoderni teos usein erityisen tietoinen siitä traditiosta, jonka jatkumoon se asettuu. (Vartiainen 2013, 40–41.) Postmodernia romanssia erittelevässä teoksessaan *Romance Revived. Postmodern Romance and the Tradition* (1998) Heidi Hansson turvautuu laveaan kristevalaiseen intertekstuaalisuusnäkemykseen (ks. lisää Kristeva 1980) ja jaottelee intertekstuaalisuuden kolmeen luokkaan: *geneerisiin interteksteihin, kulttuurisiin interteksteihin ja spesifeihin interteksteihin* (Hansson 1998, 26). Hanssonin hyödyntämä filosofi Julia Kristevan intertekstuaalisuusteoria hylkää perinteisen konkreettisten vaikutesuhteiden analyysin ja ymmärtää intertekstuaalisuuteen kuuluviksi myös kontekstin: erilaiset yhteiskunnalliset ilmiöt ja sosiaaliset paradigmat. Hanssonin teoriassa tällaisiin lukeutuu esimerkiksi feministinen liike, jonka ajatuksia ja arvoja postmoderni romanssi usein tematisoi (Hansson 1998, 28). Itse en kuitenkaan seuraavassa lue kulttuurisia intertekstejä intertekstuaalisuuden alaan kuuluvaksi, sillä näen intertekstuaalisuuden nimensä mukaisesti ilmaisevan juuri *tekstien* välisyyttä, ja kulttuuriset intertekstit eivät ole tekstejä. Teksti tässä tulee ymmärtää kirjoitettua tekstiä laavammin siten, että teksti voi olla myös kuvaa, ääntä tai vastaavaa. Vaikka en omaksukaan Hanssonin intertekstuaalisuudesta näkemystä kulttuurisista interteksteistä, pidän silti jakoa geneeriseen ja spesifiin intertekstuaalisuuteen erityisen käyttökelpoisena juuri postmodernin romanssin ja oman aineistoni kohdalla. Samankaltaista jaottelua hyödyntää myös televisiotutkija John Fiske (2011, 109–110), joka käyttää saman ilmiön kuvaamiseen käsitteitä horisontaalinen ja vertikaalinen intertekstuaalisuus. Geneeristä intertekstuaalisuutta edustaa sekä tietyn teoksen sitoutuminen johonkin lajiin että erilaisiin lajipiirteisiin viittaaminen tekstin muodossa tai sisällä. Spesifiä intertekstuaalisuutta puolestaan edustaa viittaaminen johonkin tiettyyn tunnistettavaan tekstiin.

*Jane the Virgin* -sarjan tärkein geneerinen interteksti on romanssin laji. Romanssi on alun perin kirjallinen laji, joka on myöhemmin levinnyt muihin taidemuotoihin. Romanssi kirjallisuudenlajina on usein mielletty populaariksi



ja ei-vakavaksi lajiksi esimerkiksi suhteessa vakaviin lajeihin kuten epiikkaan tai tragediaan (Hansson 1998, 13). Jo kauan ennen postmodernin romanssin lajityypin syntyä lajien parissa eräänlaisen alastatuksen omaavaa romanssia on purettu parodian keinoin. Kuuluisin varhainen esimerkki romanssiparodiasta on Miguel de Cervantesin romaani *Don Quijote* (1605), jonka koominen sankari on niin sokaistunut lukemastaan ritarimantiikasta, että näkee ympäristönsä sen kautta vääristyneenä. Hienovaraisempaa romanssin parodiaa esiintyy Gustave Flaubertin realismin ajan romaanissa *Madame Bovary* (1865), jossa päähenkilö rouva Bovaryn lukema romanssikirjallisuus ja siitä seurannut romanttinen haihattelu asettuu ivalliseen valoon. Parodia onkin kirjallisuus- ja taidehistoriallisesti katsoen ollut ilmaisumuoto, joka hyökkää vanhentuneiksi käyneiden lajien ja esteettisten tyylien kimppuun ja osoittaa niiden kuluneisuuden (Hutcheon 1986, 35). Tämä parodisuus on jatkunut myös kirjallisuutta uudemmissa lajeissa kuten televisiosarjoissa.

Hahmona Jane on Don Quijoten ja rouva Bovaryn sukulaissielu, sillä hänen rakkauskäsityksensä on peräisin telenoveloista ja naisille suunnatuista kevyistä romanttisista romaaneista. Sarjan keskeisimmät henkilöahmot ovat kolme Villanueva-suvun naista: Jane, Janen äiti Xiomara ja Xiomaran äiti Alba. Isättömänä kasvanut tyttö varttuu kolmen naisen taloudessa. Janen lapsuuteen palataan takauman keinoin monen jakson alussa. Naiset katsovat takaumissa jatkuvasti telenovela-sarjoja ja keskustelevat parisuhteista ja rakkaudesta sarjojen kautta. Telenovelat esitetään näin sarjan fiktiotodellisuuden sisällä Janen kasvattajina, ja on ilmeistä, että päähenkilön maailmankuvaa hallitsevat osin telenovela-sarjoista opitut kaavat. Telenoveloille on esimerkiksi tyypillistä amerikkalaisista saippuasarjoista poiketen sarjan rakenteeseen kuuluva romanttinen sulkeuma. Siinä missä Yhdysvalloissa tuotettu saippuasarja voi jatkua loputtomiin, telenovelat päättyvät romanttiseen huipennukseen (Lopez 1995, 258). Vastaavaan käsitykseen onnellisesta lopusta ja romanttisesta sulkeumasta (avioliiton myötä) Jane törmää sarjan aikana jatkuvasti, joskaan hänen elämässään se ei näytä toteutuvan. Myös romanttiset romaanit ovat voimakkaasti läsnä Janen elämässä. Hän lukee romanttisia romaaneja tyttöästä lähtien ja aikuis-Janen suurin haave on tulla romanssikirjailijaksi. Romanttiset romaanit, niiden kirjoittaminen ja myös niiden ympärillä toimiva kirjallinen instituutio muodostavat yhden sarjan temaattisista kentistä.

Postmoderni romanssi itsessään on myös laji: subgenre eli oma variaationsa romanssin lajista. Postmoderni romanssi yleistyi 1900-luvun lopulla (Hansson 1998, 2) ja on jatkanut kehittymistään 2000-luvulla. Postmodernia romanssia ei kuitenkaan voi pitää lajina samaan tapaan kuin vaikkapa romanttista kome-diaa tai telenovela. Postmoderni romanssi on akateemiseen käyttöön laadittu lajimääre, kun taas romanttisen komedian ja telenovelan kaltaiset kategoriat ovat yleisesti käytettyjä lajilokeroita, joiden avulla niin tekijät kuin yleisöt navigoivat kulttuurin virrassa. *Jane the Virgin* -sarja leikitteleekin suuren yleisön tuntemilla lajeilla ja interteksteillä. Viittaussuhteen tunnistaminen on olennainen osa katsojan katsomisnautintoa.

Romanssin lajin parodiointi tapahtuu sarjassa lukuisin tavoin niin geneerisen kuin spesifinkin intertekstuaalisuuden avulla. Geneerinen intertekstuaalisuus toteutuu usein siten, että sarjan kerronnassa houkutellaan esiin romanttisille lajeille tyypillisiä piirteitä, mutta sitten näitä piirteitä käytetäänkin ironisesti liioitellen, jolloin sarjan ja sen geneerisen intertekstuaalisuuden kohdelajien välille muodostuu jännitteinen suhde. Yksi tällaisista audiovisuaalisen romanssin usein käytetyistä lajipiirteistä on musiikki. Musiikilla vahvistetaan tunteita ja romanttinen taustamusiikki kuuluu myös *Jane the*



Kuva 1. Janen äiti Xiomara (Andrea Navedo), lämpimiä juustoleipiä popsiva Jane (Gina Rodriguez) ja Xiomaran äiti Alba (Ivonne Coll) seuraavat fiktiivistä telenovellia "Passions of Santos". Kuvakaappaukset *Jane the Virgin* -trailerista IMDb:ssa: [https://www.imdb.com/video/vi2071964953/?playlistId=tt3566726&ref\\_=tt\\_pr\\_ov\\_vi](https://www.imdb.com/video/vi2071964953/?playlistId=tt3566726&ref_=tt_pr_ov_vi)

*Virgin* -sarjan keinovalikoimaan. Sarjan kolmannella kaudella Janen isoäiti Alba on rakastunut työtoveriinsa Jorgeen. Rakkausmusiikin parodinen käyttö näkyy hyvin kohtauksessa (JTV, K3, J15, kohdasta 7:26 alkaen), jossa Jane ja Alba juttelevat Alban työpaikalla. Kohtauksessa leikitellään fokalisaatiolla eli kerronnan näkökulmalla. Janen näkökulma tilanteeseen on ei-romanttinen. Hän haluaisi vain jutella isoäitinsä kanssa. Isoäiti eksyy kuitenkin jatkuvasti kesken keskustelun ihailemaan rakastettuaan Jorgea. Näissä kohdissa kerronnan fokalisaatio hyppää Alban kokemukseen ja kuulemme romanttisen instrumentaalimusiikin, joka on romanssigenren mukainen osoitus hetken tunnelatautuneisuudesta. Osan keskustelua kerronta fokalisoituu puolestaan Janen kautta. Koska Jane ei koe tilannetta romanttisesti, näissä kohden romanttinen musiikki keskeytyy ja äänimaisema pitäytyy fiktiivisen maailman luonnollisissa äänissä. Kerronnan fokalisaation vaihtelu häiritsee eläytymistä metafiktiivisesti (metafiktiivisestä häirinnästä ks. Waugh 1984, 31) ja näin katsoja tulee tietoiseksi hyödynnetyistä musiikkikonventiosta, jolloin se asettuu naurettavaan valoon.

Toinen geneerisen intertekstuaalisuuden muoto, jolla sarjassa luodaan romanssiparodiaa, ovat lukuisat sarjan aikana kuvatut ja kirjoitetut romanssit. Kenties hulvattomimmat parodiat kiertyvät Janen isän Rogelio De La Vegan hahmon ympärille. Rogelio on telenovela-näyttelijä, joka sarjan aikana siirtyy venezuelalaisen yleisön lemmikistä lyömään läpi yhdysvaltalaisen telenovela-yleisön parissa. Kiinnostavaa kyllä, Rogeliota näyttelevä meksikolaissyntyinen Jaime Camil on oikeastikin telenovela-tähti. Rogelion hahmon kautta sarjassa käsitellään Yhdysvaltojen viihdebisnestä ja telenovelan kulttuurista ja taloudellista merkitystä siinä. Rogelio itsessään on samanaikaisesti sietämätön ja hurmaava tv-tähti, jonka itsekeskeisyydelle sarja nauraa usein. Vielä selkeämpää genreparodiaa ovat Rogelion tekemät tv-tuotannot.

Aluksi Rogelio näyttlee fiktiivisessä telenovela-sarjassa ”The Passions of Santos” (Santosin intohimot) komeaa presidentti Santosia. Jo ”Passions of the Santos” on liioitellussa melodramaattisuudessaan naurettava, mutta Rogelion uran edetessä ahneet yhdysvaltalaiset tv-tuottajat hamuavat jatkuvaa kasvua yleisömäärissä ja suosiossa. Niinpä telenovelan lajia keksitään sarjan fiktiivisessä todellisuudessa jatkuvasti uudelleen luomalla erilaisia naurettavia genrehybridejä. Yksi hupaisimmista on sarjassa kuvattava fiktiivinen sarja ”Los Viajes de Guillermo” (Guillermon seikkailut), jonka alaotsikko on ”¡Dos Hombres Pequeños, Un Amor Gigante!” (Kaksi pientä miestä, yksi suuri rakkaus!). Sarja yhdistää keskenään toisiinsa täysin kytkeytymättömät kulttuurituotteet, eli perinteisen telenovelan ja irlantilaisen Jonathan Swiftin valistusaikaisen romaanin *Gulliverin retket* (1726). Mukana on myös vaikutteita Hollywood-komediasta *Kultsi, kutistin kakarat* (USA 1989, *Honey I Shrunk the Kids*). Sarjassa Rogelio ja hänen kilpanäyttelijänsä Fabian esittävät lilliputeiksi muuttuneita miehiä, jotka kilvoittelevat heitä auttavan tiedenaisen rakkaudesta. Sarjassa ”Tiago – A Través del Tiempo” (Tiago – ajan halki) Rogelion ympärille tuotetaan aikamatkailua ja telenovela yhdistävä sarja. ”Pasión Intergaláctica” (Intergalaktinen intohimo) taas yhdistää keskenään scifin ja telenovelan, ja kuten arvata saattaa, lopputulos on voimakkaan parodinen.

Osa sarjan tuottamaa romanssiparodiaa ovat myös monet vitsikkäät spesifit intertekstuaaliset viittaukset erilaisiin romanttisiin teoksiin. Toisen tuotantokauden yhdeksännessä jaksossa voice-over-kertoja aloittaa sarjalle tyypilliseen tapaan takaumalla Janen lapsuuteen. Tällä kertaa kuva on aluksi täysin valkoinen ja kertojanääni lausuu ”On yleisesti tunnettu tosiasia” (JTV, K2, J9, 1:11), jonka jälkeen kuvakerronta leikkaa Janen lapsuuteen ja ääni jatkaa ”että



Jane Gloriana Villanueva rakasti koulua” (mt. 1:13). Aloituseläuseen alkuosa luo hännävän sitaattiyhteyden yhteen romanttisen romaanin klassikkoon, Jane Austenin romaaniin *Ylpeys ja ennakkoluulo* (*Pride and Prejudice*, 1813). Romaanin ikoninen aloituslause kuuluu: ”On yleisesti tunnustettu totuus, että naimaton varakas mies tarvitsee välttämättä rinnalleen vaimon.” (Austen 2013.) Sarjan voice-over-kertoja aloittaa Austen-sitaatilla mutta päättääkin lauseen toisella tapaa. Tämän kaltaiset viitteet jäävät sarjassa usein irrallisiksi vitseiksi, mutta kyseisessä jaksossa Austenin ja kouluteeman yhdistyminen kuitenkin selittyy. Jane on päätynt opettamaan kirjallisuutta vastahankaisille college-nuorille. Jane luetuttaa luokallaan Austenin romaanin ja pyytää näitä analysoimaan aloituslausetta. Nuoret eivät kuitenkaan innostu lukemastaan ennen kuin Jane avaa teosta heille koripallon kautta.

Toisinaan geneerinen ja spesifi intertekstuaalisuus yhdistyvät. Yksi tällainen interteksti on *Raamatussa* esitetty kristillinen myytti neitseellisestä sikiämisestä. *Raamatun* Marian tarina on eräänlainen antiromanssi, sillä siinä sikiäminen tapahtuu ilman miestä. Tällä myytillä leikitellään sarjassa kuten sarjan nimikin jo kertoo. Pyhän neitsyen kohtalo on vastoin kaikkia romanttisia odotuksia, joita Janella on ollut elämänsä kulkua kohtaan. Pyhä neitsyt -intertekstin kautta sarjassa synnytetään paljon huumoria. Janesta esimerkiksi tulee lapsensa Mateon synnyttyä hetkeksi pyhimys, mutta vanhalle eurooppalaiselle pyhimyskulttuurille vastakkaisesti Janen pyhimysrooli syntyy modernisti televisiossa ja Instagramissa. Raamatullisen intertekstin kautta sarjaan tuodaan myös vakavia teemoja, kuten rodullistettujen vähemmistöjen sosiaaliset ongelmat Yhdysvalloissa ja teiniäitiyteen ja yksinhuoltajuuteen liittyvät stigmat. Janen äiti Xiomara on ollut köyhä ja kouluttamaton teiniäiti, ja Jane itse yrittää välttää äitinsä kohtaloa neitsyyslupauksen kautta. Ironista kyllä, kohtalo puuttuu peliin ja lupauksestaan huolimatta Jane tulee raskaaksi neitseellisesti. Samalla hän joutuu käsittelemään omia pelkojaan ja ennakkoluulojaan liittyen sukunsa naisten tarinoihin.

Interteksteillä on sarjassa paitsi hupaileva myös vakava ulottuvuutensa. Enimmäkseen intertekstit palvelevat kuitenkin huumoria ja tätä kautta tuottavat parodista etäisyyttä erilaisiin romanssilajeihin, niin kirjallisiin kuin audiovisuaalisiinkin. Tässä on kuitenkin syytä huomata parodisen intertekstuaalisuuden paradoksinen luonne. Romanssin lajien intertekstuaalinen viljely *Jane the Virgin* -sarjassa ei nimittäin ainoastaan murra ja häiritse romanssiperinnettä, vaan paradoksista kyllä myös vahvistaa romanssitraditiota olettamalla tunnetuksi laajan teosjoukon muodostaman romanssikaanonin. Kuten intertekstuaalisuuden teoreetikko Michael Riffaterre (1984, 136) huomauttaa, intertekstuaalisuus on haurasta ja altista ajan eroosiolle. Intertekstuaalinen teksti vaatii yleisön, joka tunnistaa teokset, joihin se viittaa. *Jane the Virgin* olettaa itselleen romanssin lajissa jo pitkään marinoituneen katsojan, joka tunnistaa romanssin konventiot ja hallitsee lukuisien romanssin alalajien (telenovela, romanttinen komedia, harlekiiniromaani) poetiikan. Ottaessaan kriittistä etäisyyttä romanssiin intertekstuaalisen parodian keinoin sarja samaan aikaan myös sitoutuu lajiin voimakkaasti.

### Metalepsis romanssiparodian keinona

*Jane the Virgin* -sarjan romanssiparodia toteutuu usein metalepsiksen eli kerroksen tasojen sekoittumien kautta. Metalepsiksen on ensimmäisenä teoretisoinut narratologi Gerald Genette, joka tarkoitti sillä sekoittumia kerrotun



maailman ja kerronnan välillä eli tapauksia, joissa kertomansa fiktiivisen todellisuuden ulkopuolinen kertoja tunkeutuu yllättäen kertomaansa maailmaan, tai jossa henkilöhahmot sekaantuvat kertojan hallitsemaan kerronnan tasoon (Genette 1980, 234–236). Myöhempien teoreetikoiden käsissä käsite metalepsis on laventunut ymmärtämään kerronnan tasojen sekoittumista myös maailmojen sekoittumisena, jolloin voidaan ajatella, että kertova teksti ei tuota ainoastaan sitä pääasiallista fiktiotodellisuutta, johon kerrotut henkilöhahmot sijoittuvat, vaan kaikki kerronnan tasot luovat omat maailmansa (esim. Ryan 2004, 440). Genetten malli ei aina ole sellaisenaan sovellettavissa audiovisuaaliseen kerrontaan, jossa ei useinkaan ole kertojaa ja jos onkin (kuten voice-over-kertoja *Jane the Virgin* -sarjassa), kertoja ei hallitse kuvallista kerrontaa. Esimerkiksi Karin Kukkonen (2011, 5) päätyy metalepsiksen transmediaalista teoriaa hahmotellessaan korostamaan juuri maailmojen sekoittumista metalepsiksen keskeisenä piirteenä.

Kaikki kertovat tekstit viittaavat vähintään kahteen maailmaan: ensinnäkin fiktiiviseen maailmaan, jonka kertomus tuottaa, ja toiseksi siihen reaali maailmaan, jossa kerronta tapahtuu (Kukkonen 2011, 7). Tietyissä kerroksisissa rakenteissa (kehyskertomus ja sen sisäiset sisäkertomukset) sisäkkäisiä maailmoja voi olla useita. Myös henkilöhahmojen sisäiset maailmat voidaan joissakin tapauksissa ajatella omina maailmoinaan. Tällöin voidaan turvautua niin ikään Genetteltä (1980) peräisin olevaan fokalisaation käsitteeseen. Oman aineistoni kohdalla pidän erityisen hyödyllisenä käsitteenä Genetten (mt. 189–190) erottamaa *sisäistä fokalisaatiota*, jossa kerronta tarkastelee kuvaamaansa maailmaa henkilöhahmojen tietoisuudesta käsin. Tämänkaltaisella sisäisellä fokalisaatiolla on 1990-luvun lopulta alkaen leikitelty televisiosarjoissa sekoittaen ulkoiseen fokalisaatioon fantasianomaisesti henkilöhahmojen pelkoja, haaveita ja kuvitelmia. Yhdysvaltalainen lakidraamakomedia *Ally McBeal* (USA 1997–2002) oli yksi ensimmäisiä komedioita, joka perustui vahvan subjektiiviseen audiovisuaaliseen kerrontaan. Muutos oli kytköksissä myös teknologisiin innovaatioihin. 1990-luvun audiovisuaalisissa televisiotuotannoissa, kehittyvät animaatiotekniikat mahdollistivat sulavan kerronnallisen liikkeen ulkoisesta fokalisaatiosta henkilöhahmojen mielikuvitusmaailmoihin (Asimow 2014, 10).

*Jane the Virgin* -sarjassa metalepsiksellä leikitellään jatkuvasti, kun kerronta sukeltaa äkkiarvaamatta henkilöhahmojen sisäiseen kokemukseen. Tällaisissa kohdin kerrontaan ilmestyy epäluonnollisia, hypoteettisia, outoja ja jopa maagisia tulkintoja todellisuudesta. Tässä sarja tekee kunniaa latino-kirjallisuudelle ja maagisen realismin lajille, jonka taitaja Isabel Allende on Janen lempikirjailija (ja tekee sarjassa myös cameo-roolin).

Ensimmäisellä kaudella Jane tekee päätöksen mennä silloisen sulhasensa Michaelin kanssa sänkyyn ja rikkoa neitsyyslupauksensa. Ennen kauan odotettua yhdyntää Jane kuitenkin menee isoäitinsä pyynnöstä perheen kanssa kirkkoon ja potee syyllisyyttä, kun hän isoäitinsä edessä esittää hyveellistä, vaikka on jo päätöksensä tehnyt. Katolinen messu kuvataan aluksi ulkoapäin, mutta Janen ja katsojan hämmästykseksi papin saarna kääntyykin äkisti puhuttelemaan Janea: ”Valitsetko seurata Jumalaa vai valitsetko jatkaa valehtelua [abuella = isoäiti]” (JTV, K1 J3, 27:24). Kohtaus paisuu ja sisäinen fokalisaatio jatkuu. Kuoro ei laulakaan hartaita virsiä vaan kuoron laulu syyttää Janea odotettavissa olevasta paheellisesta illasta. ”Älä harrasta seksiä Jane” (mt. 27:50), he laulavat. Janen vieressä istuva isoäitikin yhtyy syyttävään kuoroon ja lopulta lauluun puhkeaa fantasianomaisesti myös neitsyt Marian patsas.

Kohtaus muodostuu musikaalin genreparodiaksi, mutta samalla leikitellään kerronnan tasojen sekoittumisella. Metalepsis lukeutuu metafiktioon eli tekstin itsensä tiedostavuuteen (metafiktioon käsitteestä ks. lisää Hallila 2004). Kerronnan tasojen tai kerrontaan liittyvien maailmojen ylittymiset tuottavat tekstuaalista häirintää, joka rikkoo audiovisuaaliseen kerrontaan kuuluvan neljännen seinän illuusion ja tekee vastaanottajan tietoiseksi vallitsevista rajoista. Metalepsiksessä siis on kyse erilaisten kehysten rikkomisesta ja tämän rikkomisen näkyvästä merkitsemisestä (Waugh 1984, 31; Hallila 2004, 93). Tällainen rajojen ylitys on erityisen tehokas ja käyttökelpoinen parodian keino, sillä tekstuaalinen häirintä rikkoo katsojan samaistumisen ja pakottaa näin irtautumaan hetkittäin eläytyvästä vastaanoton tavasta kriittiseen ja erittelevään vastaanoton tapaan.

*Jane the Virgin* -sarjassa metaleptisesti sekoittuvia maailmoja ovat ensinnäkin fiktiivinen todellisuus, jossa hahmot elävät, ja toiseksi reaalityodellisuutemme, josta käsin tarinaa kerrotaan. Lisäksi kerronnassa alituisesti toistuvat fantasianomaiset sisäisen fokalisaation hetket tuottavat omia maailmojaan, ja omiksi fiktiomaailmoikseen voidaan lukea myös lukuisat takaumat, sillä lähes jokainen jakso alkaa takaumalla Janen lapsuuteen. Sarjan metalepsiksen tarkastelua yksinomaan toisiinsa sekoittuvien ja vuotavien maailmojen kautta hankaloittaa kuitenkin sarjan kompleksinen kerronta, jossa on useita kerronnan lähteitä. Voice-over-kerronta, kuvakerronta, kuvan päälle ilmestyvät tekstit, kuvaan ilmestyvät tekstiviestit ja äänimaailmaan tunkeutuva musiikki ovat toisinaan kaikki peräisin ikään kuin eri lähteistä, jotka vieläpä sekoittuvat keskenään. Kaikkia näitä analysoimaan voitaisiin tietenkin konstruoida keskenään kilpailevat kerronnalliset maailmat, mutta koen tämän venyttävän maailman käsitteen käyttökeltomaksi. Siksi seuraavassa yksityiskohtaisessa metalepsiksen analyysiesimerkissäni pidättäydynkin puhumaan kerronnan tasoista toisiinsa vuotavien maailmojen sijaan.

Metaleptisiä vuotoja kerronnan tasojen välillä tapahtuu sarjassa tiuhaan ja monesti nämä vuodot ovat kytköksissä romanssiparodiaan. Usein tällaisissa tapauksissa tapahtuu äkillinen siirtymä Janen sisäiseen fokalisaatioon, joka saattaa olla varsin romanttisesti väritynyt ja kaukana vallitsevasta arkitilanteesta. Ensimmäisen kauden viidennestätoista jaksossa Janen lempiromanssikirjailija saapuu Rafaelin hotelliin. Idolinsa tapaamisesta inspiroituneena Jane saa puhtia omaan kirjoittamiseensa. Sarjan kuvakerronnan päälle alkaa vyöryä näppäimistön kopinan saattamana Janen kirjoittamaa romanssitekstiä, joka myös kuullaan Janen äänellä luettuna. Kohtaukset limittyvät toisiinsa metaleptisesti. Edellisessä kohtauksessa kerronnan fokalisaatio on ulkoista: siinä seurataan Rafaelin ja tämän ex-vaimon Petran välistä sanaharkkaa, joka päättyy Petran paukauttaessa oven kiinni. Janen hahmo ei ole millään muotoa osallinen sananvaihdossa ja hän sijaitseekin eri paikassa, mutta kohtauksen lopussa hänen tekstinsä alkaa kirjoittua kuvan päälle. Leikkisän metafiktiivisesti Janen kirjoittama teksti sattuu kuvaamaan juuri samankaltaista tilannetta, joka kuvan kerronnassa on meneillään: ”Hän paiskasi oven kiinni” (JTV, K1, J15, 9:00). Sitten leikataan kotonaan tietokoneella kirjoittavaan Janeen, ja katsojalle selviää tekstin ja äänen lähde. Kuva jää viipymään kirjoittavaan Janeen, ja äänen sekä tekstin kaappaakin hetkeksi voice-over-kertoja, joka kertoo Janen kirjoittavan inspiroituneena ja intohimoisena. Samaan aikaan kertojan puhuessa ruudulle ilmestyy jatkuvasti Janen kirjoittamaa tekstiä näppäinäänänten saattamana.

Kerronnassa limittyvät siis samanaikaisesti lukuisat kerronnan lähteet, jotka hallitsevat vuorotellen eri modaalisuuksia. Kuva pitäytyy ulkoisessa

fokalisaatiossa kuvaten ensin Petran ja Rafaelin riitaa ja sitten kirjoittavaa Janea, mutta kuva ei noudata siirtymissä tekstin ja äänen aikataulua. Äänestä kamppailevat tässä noin minuutin mittaisessa tarkastelujaksossa ensinnä ulkoisen fokalisaation ehdoilla etenevä Petran ja Rafaelin dialogi, sen keskeyttävä siirtymä sisäiseen fokalisaatioon eli Janen reaaliaikaisesti kirjoittamaan tekstiin ja vielä voice-over-kertojan omaan ulkoiseen fokalisaatioon lukeutuvaan selostukseen tilanteessa. Kuvan päällä esiintyvä teksti puolestaan on lähtöisin Janen näppäimistöä.

Radikaalein kerronnan tasojen sekoittuma syntyy, kun Jane tempautuu mukaan omaan romanttiseen tekstiinsä. Voice-over-kertoja kertoo: ”Ja kun Janen kirjoittaminen sujui, oli kuin hän olisi muuttunut toiseksi” (mt. 9:16–9:19). Tässä kohden kertoja pitää dramaattisen tauon ennen kuin jatkaa ”naiseksi nimeltä... Juana” (mt. 9:20). Juana-nimen kajahtaessa ilmoille kajahtaa myös dramaattinen melodia. Samaan aikaan kamera zoomaa kirjoittavasta Janesta tämän kirjoittaviin käsiin näppäimistöllä ja siitä saman tien takaisin laajaan kuvakulmaan. Tämän nopean siirtymän aikana kuvakerronta onkin hypännyt sisäiseen fokalisaatioon ja Jane on muuttunut arkisesta Janesta eksoottisesti pukeutuneeksi latino-sankarittareksi Juanaksi. Miljöö pysyy kuvakerronnassa samana – Jane kirjoittaa yhä kotonaan kannettavalla tietokoneellaan, mutta hänen ulkomuotonsa on täysin toinen. Nykyaikaisten arkisten ja käytännöllisten vaatteiden, kampauksen ja meikin tilalla on nyt syvään uurrettu valkoinen mekko, runsaasti koruja, dramaattinen meikki ja valtoimenaan lainehtiva pitkä hiuspehko. Hahmon hiukset hulmuavat kuin hän seisoi tuulikoneen edessä, vaikka hän edelleen istuu kirjoittamassa koneensa äärellä, ja välillä kesken kirjoittamisen Juana ravistelee hiuksiaan liioitellun eroottisesti. Voice-over-kertoja lausuu, että kertoisi mieluusti katsojalle, mitä Jane kirjoittaa, mutta häntä nolottaa liiaksi (mt. 9:27). Seuraavassa kohtauksessa sisäinen fokalisaatio vaihtuu ulkoiseen ja Juana on jälleen Jane.

Kerronnan tasojen radikaali sekoittuminen rakentaa sarjan kerrontaan kerronnallista häirintää, joka tuottaa kriittistä parodista etäisyyttä hyödynnettyyn lajiin: telenovelaan. Tarkalleen ottaen Juanaksi muuttuva hahmo edustaa sekä geneeristä intertekstuaalista että spesifiä intertekstuaalisuutta. Vaikka parodia kohdistuu telenovela-romanssigenren konventioihin, vihjaa sarja tässä myös omiin juuriinsa eli alkuperäiseen telenovela-sarjaan *Ihmeiden aika*, jossa päähenkilön nimi ei ole Jane vaan Juana. Alkuperäisen sarjan Juana ei kuitenkaan ole lainkaan parodisen Juanan kaltainen melodramaattinen sankari, vaan Janen tavoin nykyaikainen nainen. Viittaus nimeen jääkin irralliseksi intertekstuaaliseksi vihjeeksi, tekijöiden vitsikkääksi silmäniskuksi telenovela-genreä tuntevalle yleisölleen.

Juana ilmestyy jakson kerrontaan myös myöhemmin jaksossa ja ilmaantuu esiin myös myöhemmissä jaksossa. Tässä samaisessa jaksossa Rafael on kosi-  
nut ja Jane vastannut kieltävästi. Pari istuu rannalla puimassa tapahtunutta. Turhautunut Rafael nousee ja lähtee kävelemään pois. Jane katsoo kaihoisesti hänen peräänsä. Voice-over-kertojan mukaan Jane tuntee tarvetta heittää epärointinsa syrjään ja heittäytyä Rafaelin käsivarsille. Samassa kuvakerronta siirtyykin sisäisen fokalisaation tilaan ja Jane muuttuu Juanaksi. ”Pysähdy!” huutaa Juana ja lähtee juoksemaan Rafaelin perään. Kuva on melodramaattista kerrontaa parodioiden hidastettu ja sankarittaren hiukset ja helmat hulmuavat hänen juosteessaan hiekassa. Samaan aikaan kuvan päälle ilmestyy jälleen dramaattinen orkesterimusiikki. Juanan saadessa Rafaelin kiinni on hänenkin ulkonäkönsä muuttunut. Rafael ei ole enää asiallisesti pukeutunut bisnesmies vaan romanttinen sankari, jolla on Juanan hahmon tavoin valtoi-

menaan liehuva tumma kihara tukka. Hahmon yllä on valkea paita, joka on auki siten, että hänen veistosmainen ylävartalonsa näkyy. Pari vaihtaa muuttaman liioitellun rakastavan repliikin, jonka jälkeen he vaipuvat suudelmaan romanttisen musiikin pauhatessa. Suudelma on korostetun elokuvallinen ja melodramaattinen: Rafael kaappaa Juanan käsivarsilleen ja taivuttaa tämän alleen näyttävään elokuvasuudelmaan.

Voice-over-kertoja keskeyttää kuitenkin Janen sisäiseen fokalisaatioon sisältyvän romanttisen haavekuvan: ”Mutta moinen kuuluu romanttisiin romaaneihin eikä lainkaan tosielämään.” (Mt. 26:06.) Lauseen aikana kuvakerronta palaa Janen ulkoiseen fokalisaatioon ja Juana on taas Jane, joka istuu arkisessa hellemekossaan rannalla yksin. Voice-over-kertojan tehtävä on silloittaa tie katsojalle pois Janen sisäisestä maailmasta ja tiivistää jälleen kerran sarjassa moneen kertaan toistuva opetus: oikea elämä ei ole (aina) romanssia vaan romanssia haikaileva mieli saa toistumiseen pettyä. Tällaisin keinoin metalepsis palvelee romanssiparodiaa ja myös kritisoi romanssin tarjoamaa osin epäuskottavaa rakkauskäsitystä.

### Voice-over-kertojan hahmo ja rooli

Postmodernille romanssille lajityypillistä on yhdistää toisiinsa kokeilevasta kirjallisuudesta ja muusta taiteesta tuttuja kerronnallisia strategioita ja populaarikulttuurisia sisältöjä, kuten romanssijuonta (Hansson 1998, 2). Edellä eritelty metalepsis on yksi keskeisiä kokeilevan ja postmodernin kirjallisuuden ja taiteen keinoja. Seuraavaksi erittelen sarjan voice-over-kertojan roolia romanssiparodiassa. Voice-over kertojalla tarkoitan audiovisuaalisen kerronnan strategiaa, jossa tarinan välittää kertova ääni. Ääni tulee kuitenkin kuvallisen kerronnan ulkopuolelta, eikä katsoja näin ollen näe äänen lähdettä (Lothe 2000, 30). Kuten edellä osoitin, voice-over-kerronta on osa sarjan metalepsistä. Sen sijaan itsessään voice-over-kerronta ei ole mikään kokeilevan taiteen keino, vaan voice-over-kerrontaa esiintyy niin populaari- kuin korkeakulttuurissa.

Voice-over-kerronnan narratologisessa tutkimuksessa *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (1989, 2–3) Sarah Kozloff erittelee, että käsite jakautuu kolmeen merkitykselliseen elementtiin. Sana *voice* viittaa hyödynnettyyn mediumiin. Vaikka äänen käsitettä käytetään kertomuksen tutkimuksessa usein enemmän tai vähemmän metaforisesti, viittaa se voice-over-kerronnan kyseessä ollen konkreettiseen, kuultavaan ääneen. Termin keskeinen osa *over* viittaa puolestaan kuvallisen kerronnan ja auditiivisen kerronnan suhteisiin. Katsoja ei voi nähdä voice-over-kertojaa kuvassa, vaan äänen lähde on kuvakerronnan ulkopuolella ja ääni on kiinnitetty ikään kuin kuvallisen kerronnan päälle (*over*). Termin viimeinen osa *narration* liittyy kuultavan puheen funktioon: kyse on kertomisesta eli toisiinsa kausaalisesti kytkettyjen tapahtumien sekä kokemusten välittämisestä sanoin. (Mt.)

Kerrontana voice-over on siis erityistä kerrontaa. Ensisijaisen tärkeää on huomata, ettei voice-over-kertojaa voi verrata proosamuotoisen kerronnan kertojaan, joka hallitsee kaikkea kerrottua (toki proosassakin voi olla eri kertojien välisiä hierarkioita). Voice-over-kertoja ei ole koko kerrontaa hallitseva korkeinta kerronnallista valtaa käyttävä agentti, vaan muut kerronnan elementit (kuva, teksti, henkilöhahmojen puhe, musiikki ja muut äänet) ovat kotoisin muista kertovista lähteistä. Monissa voice-over-kerrontaa hyödyntävissä teoksissa tällaisella erottelulla ei ole suurtakaan merkitystä, mutta *Jane*



*the Virgin* -sarjan kerronnassa voice-over-kertojan kerronnan rajoittuneisuus on tärkeää huomata erityisesti sarjan jatkuvan metalepsiksen käytön takia.

*Jane the Virgin* -sarjan kertojasta muodostuu sarjan keskeinen rakenne, mutta voice-over-kertojan henkilöllisyys ja sijainti suhteessa sarjan fiktiiviseen maailmaan ei ole lainkaan selvä. Sarjan lopussa jopa vihjataan, että kertoja olisikin koko ajan ollut Janen poika Mateo. Kertojan äänenä toimii amerikkalainen ääninäyttelijä Anthony Mendez, jonka äänestä tulee yksi sarjan keskeisiä ulottuvuuksia. Tärkeää sarjan telenovela-kytköksen kannalta on, että kertoja lausuu englantia espanjalaisittain. Merkittävää on myös se, että kertojan ääni on syvä ja miellyttävä ja näin romanttiseen kerrontaan sopiva. Useissa lähteissä ääntä luonnehditaan prototyypiksi ”latinorakastajan” (*latin lover*) ääneksi (esim. Brembilla 2022, 82). Kertoja siis kytkee sarjan omalta osaltaan entistä voimakkaammin juuri Latinalaisen Amerikan kulttuuriin ja telenovelan lajiin.

Sarjan voice-over-kertoja ei kuitenkaan juuri koskaan malta pitäytyä tapahtumia selostavan kertojan roolissaan, vaan hän tuo jatkuvasti itseään esiin, on tietoinen sarjaa ympäröivästä populaari- ja korkeakulttuurista ja kääntyy tuon tuostakin kommentoimaan omaa kerrontaansa. Eräässä jaksossa hän ajautuu huomaamattaan käyttämään samankaltaista puhetapaa kuin ikonisen romanttisen komedian, *Sinkkuelämää*-sarjan (USA 1998–2004, *Sex and the City*), voice-over-kertojana toimiva hahmo Carrie Bradshaw ja toteaa sitten lannistuneesti: ”Hitto, on vaikeaa olla muistuttamatta Carrie Bradshawta” (JTV, K1, J15, 23:29). Huomautus ei mitenkään vie tarinaa eteenpäin, ja kertoja jatkaa seuraavaan lauseeseensa aloituksella ”Joka tapauksessa”. Ensimmäisen kauden neljännessä jaksossa Petra Solanon hahmo paljastuu valeidentiteetillä Yhdysvalloissa toimivaksi tšekkiläiseksi naiseksi. Jaksossa Petra käy (sarjan monikieliseen ideologiaan sopivasti) keskustelun tšekiksi. Kertoja huomauttaa käydyn keskustelun päälle: ”Olen varma, että joukossanne olevat lingvistit ovat jo huomanneetkin, että he puhuvat tšekkiä” (JTV, K1, J4, 37:26). Tällä tavoin kertoja kääntyy jatkuvasti puhuttelemaan yleisöä ja on varsin tietoinen yleisön läsnäolosta omassa kerrontatilanteessa.

Kertojan sijainti suhteessa hänen kertomaansa fiktiiviseen maailmaan vaihtelee. Hän on kaikkietävä ja hänellä on pääsy henkilöiden sisäiseen maailmaan ja salattuihin motivaatioihin. Hän kykenee myös liikkumaan ajassa toisin kuin kerrotut henkilöihahmot. Kerronnan tasojen sekoittuessa toisiinsa kertoja tuntuu lähes kommunikoidan henkilöihahmojen kanssa. Viidennen kauden kahdeksannessa jaksossa Petra ja Rafael puhuvat hotellin maskotista Pammy papukaijasta, joka on juuri vangittu. Kertoja ei malta olla osallistumatta keskusteluun omilla vitseillään. ”Total cuckoo”,<sup>1</sup> hän kommentoi papukaijamaskottia (JTV, K5, J8, 24:22) ja antaa sitten Petran ja Rafaelin jatkaa keskustelua. Hetken päästä hän kuitenkin sortuu jatkamaan lintuaiheista vitsailuaan ja alkaa höpöttää: ”I guess you could say, she clipped her wings. Put her in a cage, on account of her fowl play” (mt. 24:35).<sup>2</sup> Kertojan vitsikäs sanailu katkeaa, kun Petra toteaa ”Jo riittää linnuista” (mt. 24:35), johon kertoja vastaa ”Selvä”. (Mt.) Petran huomautus voisi olla letkautus intoilevalle kertojalle, mutta yhtä hyvin se voi olla Rafaelille lausuttu repliikki. Tällaisissa kohdissa kerronnan tasot siis ovat hännävästi vuotamaisillaan toisiinsa, mutta ei kuitenkaan ole varmaa, murtuuko voice-over-kertojan etäisyys henkilöihahmoihin todella.

Yksi kertojan rooleista on toimia moraalisena opettajana. Useassa jaksossa kerronta aloitetaan kehystämällä tuleva jakso jollakin tulkintaa ohjaavalla sitaatilla. Sitaatti on perinteikäs kirjallisuudesta ja myöhemmin elokuvasta tuttu paratekstuaalinen keino, jolla tuleva teksti asetetaan tulkittavaksi tietyssä sitaattilainan määrittämässä kehyksessä: suhteessa joihinkin toisiin teksteihin.

1 Sitaatissa on sanaleikki, joka ei käänny suomeksi: ”cuckoo” tarkoittaa sekä käkeä että hölmöä.

2 Sitaatissa on sanaleikki, joka ei käänny suomeksi: ”fowl play” tarkoittaa vilunkipeliä, ”fowl play” taas lintupeliä.

Mielellään itseään esiintuova kertoja ei kuitenkaan malta esittää sitaatteja vain sitaatteina, vaan sisällyttää niihin aina myös jotakin omaansa. Ensimmäisen kauden neljästoista jakso alkaa (kertauksen jälkeen) seuraavalla temaattisesti jaksoa kehystävällä sitaattilla: ”On olemassa vanha Woody Allen sitaatti: ”Jos haluat saada Jumalan nauramaan, kerro hänelle suunnitelmasi. Ja vaikkakin minulla on monimutkaisia tunteita Woody Allenista Soon-Yin jälkeen [alkukielellä ”post Soon-Yi”], se on silti hyvin viisas sitaatti.” (K1, J14, 1:09.)

Kuten katkelmasta huomataan, kertoja ei tyydy ainoastaan lausumaan itse sitaattia. Hän haluaa myös kertoa omasta ambivalentista suhteestaan sitaatin lähteeseen, elokuvaohjaaja Woody Alleniin. Tämä suhtautuminen ilmaistaan tiiviisti mainitsemalla ”post Soon-Yi” lauseen keskellä, jossa kohden myös kertojan intonaatio hieman vaihtuu. Näillä kahdella sanalla kertoja tiivistää Woody Allenin hahmoa kohtaan kokemansa ongelmalliset tunteet ja olettaa myös katsojan tunnistavan tapauksen näinkin vähäisten vihjeiden perusteella. Soon-Yi on Allenin ex-vaimon Mia Farrow’n ottolapsi, jonka kanssa tyttöä huomattavasti vanhempi Allen meni naimisiin. Soon-Yinin jälkeinen (post) aika on tehnyt ohjaajan hahmosta ongelmallisen, ja tämän kertoja haluaa yleisölleen sivulauseenomaisesti ilmoittaa. Sitaatti on tarkoin valittu. Keskeistä katkelmassa ei ole ainoastaan jaksoon sopiva opetus: ihmisen elämä ei useinkaan kulje siten kuin tämä on kuvitellut. Tärkeää on myös juuri elokuvantekijän sitaatti, joka tällä kytköksellään elokuvamaailmaan synnyttää jälleen vieraannuttavan efektin.

*Jane The Virgin* -sarjan kirjoittaja on toisinaan myös kirjoittava kertoja. Tietyt kohosteiset kohdat kerronnasta ilmestyvät ruutuun kuvan päälle ikään kuin tietokoneen näppäimistön kirjoittamana, kirjain kerrallaan, ja samalla kuulemme näppäimistön rapinaa muistuttavan äänen. Samaan aikaan voice-over-kertoja jatkaa auditiivista kerrontaansa. Kirjoittavat voice-over-kertojat eivät ole suinkaan harvinaisuus romanttisten elokuvien ja televisiosarjojen kerronnassa vaan pikemminkin tunnistettava genrekonventio. Esimerkiksi elokuvissa *Moulin Rouge* (USA 2001) tai *Bridget Jones – elämäni sinkkuna* (Iso-Britannia 2001, *Bridget Jones’s Diary*) tai jo mainitussa *Sinkkuelämää*-sarjassa esiintyy kirjoittava voice-over-kertoja.

Efekti esitellään jo sarjan epilogin ensimmäisten sekuntien kohdalla (0:19 alkaen), kun kertojan ääni kuvailee päähenkilön lapsuutta. Kuulemme että kymmenvuotiaan kertojan intohimoja ovat perhe, Jumala ja lämpimät juustovoileivät. Samaan aikaan tämä nuoren Janen hullunkurisesti epäsuhtainen intohimolista ilmestyy kirjain kerrallaan tekstiksi kuvan päälle. Kuvan päälle kirjoitettava teksti-efektiä käytetään myös tilanteissa, joissa sarjaan saapuu uusi henkilöahmo. Näissä hetkissä kerronta hyödyntää pysäytyskuvaa (*freeze frame*), jolloin kuva jähmettyy paikalleen ja ruudun päälle ilmestyy informaatioteksti. *Jane the Virgin* -sarjan tapauksessa pysäytyskuva kertoo henkilöahmon nimen ja aseman yhteisössä. Tekstikerronnassaan kertoja saattaa myös humoristisesti korjailla omaa diskurssiaan. Näin käy esimerkiksi ensimmäisessä varsinaisessa jaksossa, jossa Jane on päättänyt, ettei halua kiintyä syntyvään vauvaan ja kieltäytyy siksi edes puhumasta vauvasta. Vauva sanan sijaan hän vaatii käytettäväksi ensimmäistä mieleensä juolahtanutta sanaa, joka on ”pirtelö”. Samassa jaksossa kertoja esittelee Rafael Solanon hahmon kuvan päälle ilmestyvällä kapitaalein kirjoitetulla tekstillä. Ensin hän kirjoittaa ”RAFAEL SOLANO VAUVAN ISÄ” tämän jälkeen hän pyyhki pois sanan ”VAUVA” ja kirjoittaa tilalle sanan ”PIRTELÖ” (JTV, K1, J1, 3:16).

Kertoja omaksuu toisinaan romanttisen ja dramaattisen tyylin, mutta yhtä usein hän jutustelee ja puhelee katsojille hyvin tuttavallisesti. Kaudella neljä

mukaan ilmestyy äkisti naispuolinen voice-over-kertoja, joka alkaa Janen sijaan kertoa Adamista, Janen ensirakkaudesta. Tunkeileva kertoja jäljittelee sarjan varsinaisen voice-over-kertojan tyyliä, puhuu samalla tapaa espanjalaisittain murtaen ja häpeilemättä vaihtaa päähenkilön Adamiksi. Lopulta varsinainen kertoja kiiruhtaa valtaamaan kertovan äänen: ”Terve ystävät. Olen kovin pahoillani. En tiedä, mitä oikein tapahtui.” (JTV, K4, J1, 2:45.) ”Minä esittelen Adamin” (mt.), vastaa naispuolinen kertoja. ”Sh. Ei vielä!” vastaa mieskertoja (mt.) ja sanoo sitten yleisölleen, että aloittaa nyt jakson alusta. Tämän esimerkin kaltainen metafiktio häiritsee ja purkaa jatkuvasti katsojan eläytymistä. Niin metalepsis kuin voice-over-kertojakin toimivat sarjan romanssiparodian välineinä häiritessään toistuvasti katsojan tunteellista sitoutumista sarjan kuvaamiin tapahtumiin. Jatkuva metafiktiivinen häirintä korostaa kerronnan aktia ja muistuttaa etäisyydestä todellisen elämän rakkaussuhteiden ja niistä romanssigenren synnyttämien konventioiden sisällä tuotettujen kertomusten välillä.

### *Jane the Virgin* romanssina ja romanssin kritiikkinä

Olen tarkastellut edellä postmodernin romanssin lajiin kuuluvan *Jane the Virgin* -sarjan romanssiparodiaa lajien ja intertekstuaalisuuden sekä metalepsiksen ja voice-over-kerronnan kaltaisten kerronnallisten välineiden kautta. Kerronnallisessa monimuotoisuudessaan sarja voidaan myös kytkeä monien televisiotutkijoiden tarkastelemaan uuden tai kompleksisen televisiofiktioedustajaksi. Olen analysoimillani esimerkeillä osoittanut, että sarjan poetiikalle on tyypillistä jatkuva metafiktiivinen häirintä, jossa kerronnan fokus ei pitäydy koko ajan henkilöhahmoissa vaan liukuu usein tarkastelemaan itseään ja asemaansa muiden kertomusten joukossa. Postmodernin romanssin tapa häiritä romanssilajia siihen samaan aikaan kuitenkin sitoutuen voidaan syvimmällä tulkinnan tasolla ajatella metaforaksi kielen merkitsevyyden horjuvuudelle (Hansson 1989, 3). Postmodernismiin kuuluu kaiken pysyvänä ja muuttumattomana pidetyn suhteellisuuden ja muuttuvaisuuden paljastaminen, ja postmoderni romanssi voidaan nähdä yhdeksi tavaksi kyseenalaistaa merkitysten pysyvyyttä. Sarja ei nähdäkseeni kuitenkaan ensisijaisesti pyri kommentoimaan kieltä ja merkitystä filosofisena ongelmana, vaan sen tematiikka liittyy ensinnäkin rakkauteen teemana ja toiseksi latinalaisamerikkalaisen kulttuurin perinteiden vaalimiseen.

Postmoderniin taiteeseen liittyvä jatkuva traditioiden kyseenalaistus saattaa näyttäytyä pintana tai viattomana hassutteluna, mutta usein traditioiden ironinen toisintaminen liittyy myös monenlaisten piiloisten totalisoivien ja homogenisoivien järjestelmien purkamiseen. Erilaisten kirjallisten ja kulttuuristen mallien kriittinen purkaminen parodian keinoin mahdollistaa usein samalla luokan, etnisyyden, rodun, sukupuolen ja seksuaalisuuden kaltaisten kategorioiden hierarkkisten suhteiden kriittisen uudelleenjärjestämisen. (Vrt. Hutcheon 1988, 12.) Suhteutettuna kepeään ja parodiseen tyyliin *Jane the Virgin* käsittelee myös yllättävän vakavia yhteiskunnallisia teemoja. Yksi sarjan keskeisistä temaattisista juonteista on Yhdysvalloissa elävän etnisen latinovähemmistön asema, jota sarja kommentoi niin muodolla kuin rakentamansa fiktiivisen maailman sisällä. Esimerkiksi Alban hahmo on maassa laittomasti vailla työlupaa ja Rogelion telenovela-työssä vastakkain on jatkuvasti latinoiden oma kulttuuri ja Yhdysvaltain kaupallinen massakulttuuri, jolla on taipumus sulauttaa itseensä vieraat ainekset niiden erityisyyden tuhoten.

Telenovela-sarjoilla on valtava merkitys latinalaisamerikkalaisen kulttuurin vaalijoina ja myös Yhdysvaltojen kulttuurisen monimuotoisuuden säilyttäjinä, sillä telenoveloilla on isot katsojajoukot espanjankielisessä USA:ssa. (Lopez 1995, 257.)

Romantiikan perinteisen muodon jatkuva kyseenalaistaminen johtaa puolestaan sarjan teeman tasolla perinteisen rakkauskäsityksen kyseenalaistamiseen. Yksi voimakkaimmin kyseenalaistuvista ideoista on rakkauden yksilöllisyys. Moderni länsimainen rakkauskäsitys pohjaa ajatukseen jokaisen rakkaustarinan ainutkertaisuudesta. Romanssi on ainutkertainen paitsi kokijoilleen myös kokonaisuutena, kahden ainutkertaisen yksilön yhteensulautumana. Postmoderni taide kyseenalaistaa radikaalissa parodisuudessaan ajatukset alkuperäisyydestä ja ainutkertaisuudesta – oli sitten kyse yksilön ainutkertaisesta identiteetistä tai taiteen alkuperäisyydestä ja ainutkertaisuudesta. Joillekin postmodernin teoreetikoille modernin individualismin kyseenalaistuminen postmodernin myötä näyttää negatiivisena ilmiönä, mutta Hutcheon (1988, 11) korostaa pastissin ja parodian tuomaa vapautta taiteilijoille. Postmoderni intertekstuaalisuus mahdollistaa subjektin ja yksilöllisen luovuuden kaltaisten käsitteiden leikkisän uudelleenmäärittelyn.

*Jane the Virgin* kyseenalaistaa jatkuvasti romanssin yksilöllisyyttä ja ainutkertaisuutta tuomalla leikkisillä kerronnallisilla keinoillaan voimakkaasti esiin romanssia kertomuksena, konstruktiona ja sepitteenä. Samalla paljastuvat koko pitkän ja monilajisen romanssitradition rakkauden ylle asettamat kahteet, joiden kanssa etenkin sarjan nimihenkilö Jane kamppailee. Kirjallisen ja audiovisuaalisen romanssikulttuurin tarjoamat mallit asettuvat osin pätemättömiksi Janen törmätessä tilanteisiin, joissa mallit eivät autakaan eteenpäin. Sarjan temaattisessa keskiössä on myös naisten välinen solidaarisuus ja äitien, tytärten ja isoäitien eli naisten muodostamien sukupolviketjujen merkitys. Janen, tämän äidin sekä isoäidin välinen sidos osoittautuu sarjassa lopulta kestävämmäksi kuin yksikään rakkaussuhde, johon naiskolmiksen jäsenet ajautuvat.

Toisaalta sarja sitoutuu edelleen voimakkaasti romanssin lajiin ja sen välittämiin arvoihin, joista tärkein on rakkauden (romanssi) ja välittämisen (perhesiteet) keskeisyys. Sarjan voikin kaikella metafiktiivisellä leikittelyllään ajatella määrittelevän uudelleen käsitystä rakkaudesta, mutta tämä uudelleenmäärittely ei kuitenkaan sarjan eetoksessa merkitse rakkauden ja romanssin hylkäämistä. Kaikessa parodisuudessaan ja metafiktiivisyydessään *Jane the Virgin* tuntuu kiistävän autenttisen romanttisen rakkauden mahdollisuuden osoittaessaan kerta toisensa jälkeen romanttisten esitysten paikkansapitämättömyyden ja naurettavuuden arkitodellisuudessa. Toisaalta sarja päättyy – telenovela-genrelle tyypillisesti – romanttiseen sulkeumaan ja mahdolliseen onnelliseen loppuun. Keskenään ristiriitaisten temaattisten ainestensa myötä sarja jättää lopulta vastaamatta kysymykseen, onko todellista rakkautta olemassa. Kysymys jää katsojan itsensä ratkaistavaksi.

## Lähteet

Asimow, Michael (2014) Ally McBeal and Subjective Narration. Teoksessa Michael Asimow, Kathryn Brown & David Ray Papke (eds.) *Law & Popular Culture – International Perspectives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 11–26.

Austen, Jane (2013/1813) *Ylpeys ja ennakkoluulo*. Suom. Sirkka-Liisa Norko-Turja. WSOY.



- Beseghi, Micò (2019) The representation and translation of identities in multilingual TV series: *Jane the Virgin*, a case in point. Teoksessa María Pérez L. de Heredia & Irene Higes Andino (eds.) *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, 145–172. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.5>.
- Brembilla, Paola (2022) The Cultural Value of Jane the Virgin and Crazy Ex-Girlfriend. Teoksessa Ashley Lynn Carlson & Lisa K. Perdigao (toim.) *The CW Comes of Age: Essays on Programming, Branding and Evolution*. Jefferson: McFarland, 78–96.
- Fiske, John (2011/1987) *Television Culture*. Lontoo & New York: Routledge.
- Fowler, Alastair (1985) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Genette, Gérard (1980/1972) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- Hallila, Mika (2006) *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hansson, Heidi (1998) *Romance Revived: Postmodern Romance and The Tradition*. Umeå: Umeå University.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Lontoo & New York: Routledge.
- Jane the Virgin* (2014–2019), televisiosarja. USA: The CW Network. Esitetty Suomessa nimellä *Jane the Virgin* (Sub-tv).
- Juana la Virgen* (2002), televisiosarja. Venezuela: Radio Caracas Televisión. Esitetty Suomessa nimellä *Ihmeiden aika* (Sub-tv).
- Kozloff, Sarah (1989) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- Kristeva, Julia (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Engl. Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- Kukkonen, Karin (2011) Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) *Metalepsis in Popular Culture*. Berliini & New York: De Gruyter, 1–21.
- Lopez, Ana M. (1995) Our Welcomed Guests: Telenovelas in Latin America. Teoksessa Robert Allen (ed.) *To be Continued... Soap Operas Around the World*. New York & Lontoo: Routledge, 256–275.
- Lothe, Jacob (2000) *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Melgarejo, Victoria & Mary Bucholtz (2020) "Oh, I don't even know how to say this in Spanish": The Linguistic Representation of Latinxs in *Jane the Virgin*. *Spanish on Context* 17:3, 488–510. <https://doi.org/10.1075/sic.18028.buc>.
- Missler, Heike (2016) *The Cultural Politics of Chick Lit*. Lontoo & New York: Routledge.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & Lontoo: New York University Press.
- Mortimer, Claire (2010) *Romantic Comedy*. Lontoo & New York: Routledge.
- Quinn-Puerta, John S. (2019) "I Deserved to Get Knocked Up": Sex, class and Latinidad in the *Jane the Virgin*. Teoksessa Marian Meyers (ed.) *Neoliberalism and the Media*. New York & Lontoo: Routledge, 165–175.
- Shuster, Martin (2017) *New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Riffaterre, Michael (1984/1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, Marie-Laure (2004) Metaleptic Machines. *Semiotica* 150 (1–4), 439–469. <https://doi.org/10.1515/semi.2004.055>.
- Vartiainen, Pekka (2013) *Postmoderni kirjallisuus*. Helsinki: BTJ.
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo & New York: Methuen.