

Sieppari ja tiikeri

Epäluotettava kertoja trauma- ja kehityskertomuksessa

Eeva Hotari

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Helsingin yliopisto

Lokakuu 2013



Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä Författare – Author Eeva Hotari			
Työn nimi Arbetets titel – Title Sieppari ja tiikeri – Epäluotettava kertoja trauma- ja kehityskertomuksessa			
Oppiaine Läroämne – Subject Yleinen kirjallisuustiede			
Työn laji Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika Datum – Month and year lokakuu 2013	Sivumäärä Sidoantal – Number of pages 65
Tiivistelmä Referat – Abstract <p>Tutkielmani käsittelee J. D Salingerin <i>The Catcher in the Rye</i> (1951) ja Yann Martelin <i>Life of Pi</i> (2001) -romaanien kertojien epäluotettavuutta. Tarkastelen teosten kertojien, Holden Caulfieldin ja Pi Patelin, epäluotettavuutta paitsi yleisellä tasolla, myös trauma- ja kehityskertomuksen kehyksissä. Molemmista teoksista on löydettävissä edellä mainittujen kertomustyyppien piirteitä, joten niitä on soveliasta myös tästä näkökulmasta tutkia. Trauma- ja kehityskertomusten kautta peilaan ja taustoitan erilaisia puolia kertojeni epäluotettavuudesta.</p> <p>Hyödynnän tutkielmassani James Phelanin retorista lähestymistapaa epäluotettavaan kertojaan. Phelanin näkemyksessä korostuu kirjailijan luoman sisäistekijän välittämä kertojan epäluotettavuus sekä lukijan rooli tämän epäluotettavuuden tunnistamisessa. Hän luettelee kertojan perustoiminnoiksi raportoinnin, tulkinnan ja arvioinnin. Kertoja voi olla epäluotettava yhdellä tai useilla näistä tasoista, ja kertojan luotettavuus voi vaihdella kerronnan aikana kertomatta jättämisestä suoranaiseen valheeseen. Kohdeteoksissani hyödynnetään eri tavoin kertojien epäluotettavuutta ja epäluotettavuuden avulla välitetään lukijalle tietoa kertoja-päähenkilöistä myös rivien välistä.</p> <p>Trauma vaikuttaa muistiin ja traumaattisen tapahtuman saattamiseen kielelliseen muotoon ja kiinnittyy siten läheisesti epäluotettavaan kerrontaan. Esittelen trauman, sen eri vaiheiden ja traumakertomuksen taustaa ja pohdin millainen epäluotettava traumakertoja kullekin trauman vaiheelle on tyypillinen. Holden on traumankäsittelyn reaktiovaiheessa ja vastaa määrittelemääni reaktiovaiheen kertojaa melko hyvin. Pi on sokkivaiheessa, mutta vaiheen pitkäkestoisuus tekee hänestä poikkeavan kertojan suhteessa määrittelemääni sokkivaiheen kertojaan. Käytän myös apunani Irene Kacandesin näkemystä traumakertomuksista todistajakertomuksina. Molemmat teokset kutsuvat lukijan todistamaan kertojiansa traumaa Totean Holdenin vielä kyvyttömäksi todistamaan omaa traumaansa eli käytännössä parantumaan. Pi on edennyt pidemmälle ja kyennyt luomaan koherentin traumakertomuksen.</p> <p>Holden ja Pi ovat teini-ikäisiä ja siten keskellä kiivainta kehitysvaihettaan, jossa kypsymättömyys saattaa näkyä kyvyttömyytenä kertoa luotettavasti. Esitän, että kehityskertomuksen kertoja voi kehittyä naiivin epäluotettavasta kertojasta luotettavammaksi kertomuksen ja kehityksen edetessä. Sekä Holdenissa että Pi:ssä näkyy jonkinasteista kehittymistä, mutta täysin luotettavia kertoja heistä ei tule. Kummassakin teoksessa myös vastustetaan kehityskertomuksen lajia: <i>The Catcher in the Rye</i>ssa Holden kieltää aikovansa kertoa kehitystarinaansa, ja <i>Life of Pi</i> rakentuu kehityskertomuksen piirteiden vastakohtaisille muodoille, kuten kehittymiselle osaksi luonnon järjestystä eikä sivistynyttä yhteiskuntaa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords epäluotettava kertoja, kehityskertomus, traumakertomus			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1 Johdanto	1
2 Kertojan luotettavuudesta.....	7
2.1 Kertojan epäluotettavuus – kuka on sen takana ja mitä se on?	7
2.2 Holdenin ja Pin epäluotettavuudesta	12
3 Traumakertomus ja epäluotettavuus	20
3.1 Trauma ja traumakertomus	20
3.2 Traumakertojan luotettavuus.....	26
3.3 Holden ja posttraumaattinen stressihäiriö	28
3.4 Pi Patel itsensä todistajana	35
4 Kehityskertomus ja epäluotettavuus	44
4.1 Bildungsroman	44
4.2 Kehityskertomuksen kertoja.....	48
4.3 Holden vastahakoisena kehittyjänä	49
4.4 Pin elämellinen yhteiskunta	54
5 Päättäntö.....	59
Lähteet.....	62

1 Johdanto

Tässä työssä tutkin kahden nuoren kertojan epäluotettavuutta ja siihen vaikuttavia seikkoja. Seuraavaksi esittelen kohdeteokseni, jonka jälkeen kuvaan tarkemmin tutkimusaihettani.

J. D. Salingerin vuonna 1951 julkaistu *The Catcher in the Rye* (suom. *Sieppari ruispellossa*, jatkossa CR) kertoo 16-vuotiaasta Holden Caulfieldistä, joka on erotettu jälleen kerran yläluokkaisesta Yhdysvaltain itärannikon yksityiskoulusta. Holden lähtee koulusta ennen joululoman alkua, muttei halua mennä kotiinsa, jossa erottamisesta ei tiedetä, vaan viettää kolme päivää yksin erinäisiä tuttujaan tavaten kotikaupungissaan New York Cityssä. Tarinaansa Holden kertoo noin puolta vuotta myöhemmin hoitolaitoksessa, johon hän on joutunut pian kertomansa tarinan päätteeksi.

Hoitolaitokseen päätyminen ja Holdenin mielen järkkymisen taustalla on ennen kaikkea hänen nuoremman veljensä Allien kuolema muutamaa vuotta aiemmin. Holden ei ole saanut asiaa käsiteltyä, eikä hän saa tukea vanhemmiltaan tai Hollywoodiin muuttaneelta isoveljeltään. Päinvastoin Holden peittelee omaa käsittelemätöntä traumaansa, sillä hän ei halua hermostuttaa äitiään, joka hänen sanojensa mukaan ”hasn’t felt too healthy since my brother Allie died” (CR 107). Holden puhuu veljensä kuolemasta ja siihen liittyvästä ajanjaksosta varsin rajatusti ottaen huomioon sen suuren merkityksen hänelle, ja jättää kertomatta omat tunteensa siihen liittyen. Myös Holdenin kaupungissa viettämien päivien kokemukset, kuten entisen opettajansa Mr. Antolinin käytös, jonka Holden tulkitsee lähentelyksi, vaikuttavat häneen. Lähentelyyn liittyvistä kokemuksista Holden kertoo jälleen kierrellen ja sangen niukasti. New Yorkissa Holden tapaa opettajansa lisäksi joukon uusia ja vanhoja tuttavuuksia ystävästä prostituoituihin ja nunniin. Lisäksi hän käy salaa kotonaan tapaamassa pikkusiskoaan Phoebeä ja suunnittelee pakoa länteen. Loppua kohden Holdenin olo alkaa tuntua niin henkisesti kuin fyysisesti tukalalta ja Phoebe saa houkuteltua Holdenin palaamaan kotiin.

Kertojana Holden on värikäs ja samalla selvästi nuori, mikä tulee ilmi hänen kielenkäytössään, joka Donald P. Costellon (1990, 44) mukaan vastaa hyvin 1950-luvun amerikkalaisteinien puhetyyliä. Slangisanat yhdistyvät sulassa sovussa kouluja käyneen

nuoren puheessa sivistyssanoihin. Holden on myös hyvin tietoinen kielestä – sekä omastaan että toisten. Hän reagoi jopa yksittäisiin sanoihin: ”Grand. There's a word I really hate. It's a phony. I could puke every time I hear it” (CR 9). Holden on varsin subjektiivinen kertoja, sillä hän tuo selvästi esille oman mielipiteensä erinäisistä asioista ja samalla tulee värittäneeksi tapahtumia itselleen edullisemmaksi. Tyypilliseen teini-ikäisen tapaan asiat ja ihmiset saavat Holdenilta arviokseen adjektiivin ”phony” eli jotain typerän, epäaidon, teeskentelevän tai nolon väliltä. Edellä nähdyn kaltainen liioittelu on myös tavanomaista Holdenin kerronnalle. Värikkäällä kielellään ja ilmentämällään asenteellaan Holden ehkä myös väistelee vaikeiden asioiden käsittelyä.

Luonteena Holden on kiltti ja jopa herkkä ja jossain määrin vielä varsin lapsenmielinen. Hän nauttii hyvästä kirjallisuudesta ja on epävarma, vaikka uskotteleekin muille muuta. Hänellä ei tunnu olevan kovin läheisiä ystäviä, mihin syynä voi olla usein vaihtuneet koulut. Holdenin yksinäisyys tuleekin paikoitellen ilmi hänen kerronnassaan, vaikka hän pyrkii antamaan itsestään rehvakkaan ja sosiaalisen kuvan. Lapsista ja heidän välittömyydestään ja teeskentelemättömyydestään Holden pitää erityisesti. Huolimatta omasta paikoitellen karkeasta kielenkäytöstään hän pahoittaa mielensä, kun näkee koulun seinällä pienten lasten nähtävillä kirjoitetun hävyttömyyden (CR 201).

Yann Martelin *Life of Pi* (2001) (suom. *Piin elämä*, jatkossa LP) ilmestyi tasan 50 vuotta Salingerin teosta myöhemmin. Teoksen eponyyminen päähenkilö on Holdenin tavoin 16-vuotias nuorukainen. Pi Patel asuu vanhempiensa ja isoveljensä Ravin kanssa isänsä omistamassa eläintarhassa Intian entisessä ranskalaiskoloniassa Pondicherryssä. Caulfieldin perheen tavoin Patelit ovat hyvin toimeentulevia, joskaan eivät Pin sanojen mukaan rikkaita ainakaan kanadalaisella mittapuulla (LP 79). Paikallishallinnon kaatuminen ja Indira Gandhin diktaattorimaiset otteet 1970-luvun puolivälin jälkeen saavat perheen isän päättämään perheen muuttamisesta laivalla Kanadaan. Tätä ennen Pi on löytänyt elämäänsä uskonnon. Tai pikemminkin uskontoja. Maallistuneessa perheessä hänet on kasvatettu tapahinduksi, mutta lomamatkalla hän tutustuu kristinuskoon ja pian kotiin palattuaan löytää hän vielä islamin. Pi tuntuu ymmärtävän samankaltaisuuden uskontojen taustalla ja sopeuttaa niiden tavat ja riitit osaksi arkeaan. Pin moniuskoisuus ei ole toisille kuitenkaan yhtä helposti ymmärrettävää kuin hänelle itselleen.

Patelin perhettä ja eläimiä Kanadaan kuljettava japanilainen rahtialus Tsimtsum uppoaa keskellä Tyyntämerta ja Pitä lukuun ottamatta tämän koko perhe menehtyy. Pi pelastautuu pelastusveneeseen. Pin tarina jakautuu tästä eteenpäin kahteen eri tarinaversioon, joita nimitän yksinkertaisesti niiden kerrontajärjestyksen mukaisesti ensimmäiseksi ja toiseksi tarinaksi. Pelastusveneeseen pääsyä teoksessa seuraa Pin pelastumistarinan ensimmäinen, yli puolet teoksen sivumäärästä vievä versio, jossa samaan veneeseen päätyvät myös loukkaantunut seepra, lempeä oranki, kauhistuttava hyeena ja ennen kaikkea valtava bengalintiikeri nimeltään Richard Parker. Seepra ja oranki tulevat ensin raa'alla tavalla hyeenan tappamiksi ja lopulta tiikeri tekee lopun hyeenasta. Jäljelle jäävät Pi ja tiikeri, joiden onnistuu yli seitsemän kuukauden epätoivoisen ajelehtimisen jälkeen rantautua Meksikoon.

Ensimmäisessä tarinassa Pi kouluttaa eläintietouttaan, pilliä ja tiikerin merisairautta hyödyntäen tiikerin alaisuuteensa selvittääkseen matkasta. Jonkinlainen reviirijako syntyykin pienessä pelastusveneessä, ja Pi ja Richard Parker jakavat merihädän hienot ja huonot hetket. Heikoimpana hetkenään nälkää ja janoa poteva, hetkellisesti näkökykynsäkin menettänyt Pi kuulee jo tiikerin puhuvan itselleen ja sitten syövän yllättäen kohdatun toisen merelle eksyneen. Fantastisessa jaksossa pelastusvene rantautuu kelluvaan leväsaareen, jota kansoittavat mangustit ja joka paljastuu lihansyöjäsaareksi. Viimein rantauduttuaan Meksikoon Richard Parker loikkaa veneestä ja katoaa viidakkoon tulematta koskaan enää nähdyksi.

Pi kertoo tarinaansa aikuisena Martelin kaltaiselle kirjailijahahmolle, joka jo teoksen fiktiivisessä esipuheessa kertoo, miten tuli löytäneeksi Pin tarinan. Tämä kirjailijan kertomus Pin löytämisestä, haastattelusta ja lopulta vaihtoehdoisen haaksirikkoversion paljastamisesta kehystää Pin pitkää ja yksityiskohtaista ensimmäistä tarinaa. Pi on tätä ennen kertonut tarinan jo monesti – ensimmäistä kertaa heti pelastumisensa jälkeen japanilaisille onnettomuustutkijoille, mutta kirjailijahahmon lukijoille välittämää toista versiota tarinastaan hän ei välttämättä ole kertonut kuin yhden ainoan kerran.

Kirjailijahahmo saa käsiinsä onnettomuustutkijoiden nauhoituksen, josta selviää, ettei ensimmäinen tarina ole täysin vakuuttanut japanilaisia, minkä seurauksena Pi kertoo toisen, lyhyemmän ja raadollisemman tarinan. Tässä toisessa tarinassa eläinten tilalla on toisia pelastuneita ihmisiä: jalkansa loukannut merimies, Pin äiti ja brutaali ranskalainen

laivakokki. Meren armoilla kokki syö menehtyneen merimiehen lihaa ja pilkkoo ruumiin kalansyöteiksi Pin ja tämän äidin kauhuksi. Nälkäisen tappelun päätteeksi kokki murhaa Pin äidin ja hieman myöhemmin Pi tappaa kokin ja syö miehen lihaa. Pi selviää loppumatkan yksin pelastusveneessä, mutta kokee tulleen kokin pahuuden tartuttamaksi: ”He was such an evil man. Worse still, he met evil in me—selfishness, anger, ruthlessness. I must live with that” (LP 311).

Onkin mahdollista, että Pin ensimmäinen tarina toimii metaforana todelliselle toiselle tarinalle. Pi on voinut luoda eläinversion esimerkiksi suojatakseen itseään todellisilta epäinhimillisiltä raakuuksilta ja niiden potentiaalisen tuhoisalta vaikutukselta hänen mieleensä. Joka tapauksessa toisen version paljastuminen asettaa koko ensimmäisen version tapahtumista ja ylipäätään Pin kertojana epäilyksen alaiseksi. Myöskään kirjailijahahmo ei vältty epäluotettavuuden epäilyiltä, sillä hän on vastuussa Pin tarinan välittämisestä, ja hänen vaikutuksensa näkyy tarinassa sen muotoa myöden. Lisäksi kirjailijahahmo jopa myöntää mahdollisen erehtyväisyytensä Pin tarinan välittämisessä: ”It seemed natural that Mr. Patel’s story should be told mostly in the first person, in his voice and through his eyes. But any inaccuracies or mistakes are mine” (LP XIII–XIV).

Kertojana Pi on taitava. Hän vaihtelee toisinaan erilaisten tyylien välillä kertoen ensimmäisestä kalasaaliistaan kuin Hemingway *The Old Man and the Sea* -romaanissaan (LP 184–185) tai listaten pelastusveneestä löytyviä asioita kuin Defoen Robinson Crusoe (LP 145–146). Tiikerin ja toisen merellä ajelehtijan kanssa käydyt dialogit lähenevät jo absurdia villeine ruokapuheineen (LP 242–255). Pin kielenkäyttö on kuitenkin tavanomaisempaa kuin Holdenin slangi, mutta hän osaa kertoa paremmin tunteistaan ja ajatuksistaan kuin Holden, jonka sanavarasto näiltä osin on kovin rajoittunut. Pi ei ole yhtä avoimen subjektiivinen kuin Holden.

Kummassakin valitsemassani kohdeteoksessa on minäkertoja, jonka luotettavuus asettuu kyseenalaiseksi kertomuksen aikana. Heitä voidaan siis pitää epäluotettavina kertojina. Tällaisten kertojien kerronta on vähintään joiltain osin ristiriidassa esimerkiksi tarinamaailman totuusarvojen tai teoksen muuten implikoiman merkityksen kanssa. Tästä ristiriidasta johtuen lukija saa tehdä tavallista enemmän töitä, sillä hän joutuu punnitsemaan ja tulkitsemaan kertojan sanoja joko jo lukuhetkellä tai jälkikäteen. Salingerin teoksen kertoja Holden Caulfield on tunnettu esimerkki epäluotettavasta

kertojasta. Holden on päässyt jopa esimerkiksi kerronnan tutkija Wayne C. Boothin (1983, 493) teoksen *A Rhetoric of Fiction* galleriaan epäluotettavista kertojista.

Holden on epäluotettavuudessaan Pitä arkipäiväisempi. Hänen hahmonsensa on noussut tyypillisen teini-ikäisen kuvaksi, ja totta onkin, että teini-iän kuohuilla on oma vaikutuksensa Holdenin kerrontaan. Kuten teini-ikäiset usein, hän on epävarma etenkin itsestään, mutta peittääkseen sen sortuu usein liioitteluun tai kiertelyyn. Siinä missä Holden tuntuu kuitenkin kertovan tapahtumien kulun kutakuinkin tarinamaailman todellisuutta vastaavasti, Martelin kertojan, Pi Patelin mahdollinen epäluotettavuus vaikuttaa koko tarinan kulkuun. *Life of Pi* sisältää kaksi täysin eri versiota tapahtumien kulusta, ja lukija voi päättää, pitääkö Pin kerrontaa ja jompaakumpaa tai molempia hänen esittämistään tarinoista epäluotettavana vai ei. Lisäksi kirjailijahahmon kehystelmä luo oman lisävaikeutensa epäluotettavuuden lähteen löytämiseen. Pi luokin mielenkiintoisen vastaparin Holdenin ns. klassisen epäluotettavalle kertojalle. Teokset osoittavat hyvin, kuinka niiden ilmestymisvuosien välissä kuluneet vuodet ovat säilyttäneet epäluotettavan kertojan osana kirjallista kulttuuria, mutta lisänneet ja monimutkaistaneet sen ilmenemismuotoja.

Huolimatta puolen vuosisadan välistä teosten ilmestymisajankohdassa, niiden päähenkilöissä on myös paljon yhtäläisyyksiä, joiden voidaan nimenomaan päätellä vaikuttavan heidän kykyynsä kertoa luotettavasti. Vaikka Holden on amerikkalaisnuori 1950-luvulla ja alun perin Intiasta lähtöisin oleva Pi elää nuoruutensa 1970-luvulla, molemmat tulevat melko samantapaisista oloista. Kummallakin on varsin maallistunut perhe, ja kumpikin käy yksityiskoulua. Ennen kaikkea molempien päähenkilöiden taustalta löytyy kipeä trauma, jota he eivät täysin osaa käsitellä vaan kiertävät aihetta eri tavoin. Molemmat teokset voikin siis nähdä traumakertomuksina. Sekä Holdenin että Pin tarinoissa keskiössä on heidän tekemänsä matka ja sen varrella koetut asiat, ja kaiken tämän vaikutus näihin nuoriin. Nuoret kehittyvät tavalla tai toisella henkisesti kertomustensa aikana, ja kertomukset onkin mahdollista tulkita paitsi trauma- myös kehityskertomuksiksi. Tarkoitukseni onkin tutkia *The Catcher in the Rye* ja *Life of Pi* -teosten kertojien epäluotettavuutta nimenomaan näiden kertomustyyppien kautta. Tämä näkökulma mahdollistaa monipuolisen tarkastelun kertojien epäluotettavuudesta, sillä se ristivalottaa kertomustyyppien mukanaan tuomat piirteet epäluotettavuuden piirteiden kanssa.

Traumakertomuksen näkökulma on uusi tai vähemmän käytetty jopa niinkin tutkitun teoksen kuin *The Catcher in the Rye* kohdalla. Epäluotettavuus traumakerronnassa on myös mielenkiintoinen tutkimusaihe, sillä traumaan liittyvä psyykkinen haavoittuminen voi tehdä kertojastaan yksityiskohtien suhteen äärimmäisen totuudenmukaisen, ja samalla epäluotettavan omien kiellettyjen tai torjuttujen tunteidensa suhteen. Toisaalta trauman kokenut kertoja voi käyttää metaforisia, jopa fantastisia aineksia tarinassaan, mutta olla silti luotettava omalle ymmärrykselleen tai tulkinnalleen traumaattisesta kokemuksestaan. Nuoren kasvu- ja kehityskertomuksissa epäluotettavuus kiinnittyy usein kertojansa ikään ja sitä kautta mahdolliseen kyvyttömyyteen analysoida itseään ja ympäröivää maailmaa. Kertoja-päähenkilön kehityksen myötä kerronnan luotettavuudessa saattaa tapahtua myös muutoksia.

James Phelan on eritellyt epäluotettavuuden eri tyyppisiä, jotka otan tässä tutkielmassa Salingerin ja Martelin teosten tutkimisen pohjaksi. Phelan (2005, 51–52) jaottelee epäluotettavuuden tyypit sen mukaan, kertooko kertoja ”väärin” tai jättääkö kertoja jotain kokonaan kertomatta. Nämä epäluotettavuuden tyypit toimivat vielä kolmella eri tasolla: raportoinnin (*reporting*), tulkinnan (*reading*) ja arvioinnin (*regarding*) tasoilla. Tarkoitukseni on selvittää trauma- ja kehityskertomusten olemusta ja siten selvittää, onko näille lajeille tyypillistä jokin tai jotkin tietyyppiset epäluotettavat kertojat. Tätä vasten peilaan *The Catcher in the Rye* ja *Life of Pi* -romaanien ja niiden kertojia. Yritän selvittää, toteutuuko teoksissa nämä trauma- ja kehityskertomukselle määrittelemäni epäluotettavuuden tyypit.

Luvussa 2 luon katsauksen epäluotettavaan kertojaan ja sen taustaan kirjallisuustieteessä sekä Holdenin ja Pin luotettavuuteen yleisesti. Luvussa 3 keskityn traumakertomukseen, sen taustoihin ja tyypilliseen traumakertojan epäluotettavuuteen ja sen syihin. Tämän jälkeen tarkastelen kohdeteoksiani traumakertomuksina ja Holdenia ja Pitä traumakertojina. Luvussa 4 aiheena on kehityskertomus, ja etenen siinä pitkälti traumaluvun tavoin ensin kertomustyyppin taustasta sen kertojaan ja sitten teosten analysointiin tämän pohjalta. Päätännössä kokoan tekemäni havainnot.

2 Kertojan luotettavuudesta

Tässä luvussa käsittelen kertojan epäluotettavuutta ja tuon esille siihen liittyvää keskustelua ennen kaikkea siitä, kuka tai mikä taho on vastuussa epäluotettavuudesta ja sen tunnistamisesta. Esittelen lisäksi James Phelanin jaottelun epäluotettavuuden erilaisista tasoista ja tyypeistä, joita hyödynnän seuraavissakin luvuissa analysoidessani kertojiani. Tuon myös esiin sen, miksi ja millä tavoin *The Catcher in the Rye* Holden Caulfield ja *Life of Pi* Pi Patel voidaan nähdä epäluotettavina kertojina. Seuraavissa luvuissa kuvaan tarkemmin sitä, millä tavoin Holdenin ja Pin epäluotettavuus johtuu heidän olosuhteistaan eli kokemistaan traumaista sekä elämänvaiheistaan, mutta nyt keskityn tarkastelemaan heidän luotettavuuttaan yleisesti.

2.1 Kertojan epäluotettavuus – kuka on sen takana ja mitä se on?

Epäluotettavan kertojan käsitteen syntymä liitetään yleensä Wayne C. Boothiin ja tämän teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961) esittämään ajatukseen kirjailijan ja lukijan ”salaisesta yhteydestä” (henkilö-)kertojan selän takana. Tähän salaiseen yhteyteen Booth liittää ironian eli ilmaisun, jonka todellinen merkitys on ristiriidassa sanotun tai kirjoitetun kanssa. Booth (1983, 304) kuvaa ironiaan liittyvää toimintaperiaatetta: ”Whenever an author conveys to his reader an unspoken point, he creates a sense of collusion against all those, whether in the story or out of it, who do not get that point”. Ironia mahdollistaa kirjailijan ja ironian tunnistavan lukijan salaliiton, mutta jättää kertojan ulkopuolelle ja tekee hänestä usein ironian kohteen. Lukija voi kokea riemastuttavana ja imartelevana sen, että ymmärtää esimerkiksi kirjailijan tarjoaman vitsin tai pystyy luomaan tilanteesta rehellisen moraalisen arvion, kun teoksen kertoja ei siihen kykene. (Booth 1983, 300, 304, 307).

Booth (1983, 71) mainitsee teoksessaan myös sisäistekijän (”implied reader”) käsitteen, joka on myöhemmissä kertojan epäluotettavuutta koskevilla teorioilla noussut suoranaiseksi kiistakapulaksi. Sisäistekijä on Boothille kirjailijan luoma versio itsestään (”second self”), mutta myös teksti ja sen normit itsessään (emt., 73, 158). Toisin sanoen Booth kuvaa ristiriitaisesti sisäistekijän sekä tekstissä toimivaksi, kertomuksen rakentavaksi tekijäksi, että myös tekstin kokonaisuudeksi. Sisäistekijän sijaan Booth

tosin puhuu ainoastaan lukijasta ja kirjailijasta kertojan selän takana tapahtuvan kommunikaation osapuolina (emt., 300).

Useat Boothia seuranneet narratologit ovat James Phelanin (2005, 40) mukaan päätyneet korostamaan sisäistekijän tekstuaalista luonnetta vapaan tekijyyden sijasta. Tästä esimerkkinä on Seymour Chatman (1978, 151), joka tunnetussa kerronnan kommunikaatiomallissaan on sijoittanut sisäistekijän tekstin sisäiseksi ketjun osaksi. Hänelle sisäistekijä on tekstin kokonaisuuden suunnittelun avulla (sisäis-)lukijaa puhutteleva funktio ja siten vastuussa myös kertojan epäluotettavuudesta ja teoksen normeista. Chatmanin sisäistekijä ei kykene siis suoraan kommunikointiin, vaan on omaa ääntä vailla. Lisäksi Boothista poiketen Chatmanin mallissa lukija rekonstruoi sisäistekijän kertomuksesta (emt., 148).

Ansgar F. Nünning on tarttunut sekä Boothin että Chatmanin sisäistekijän käsitteen sekavuuteen, ja ehdottanut sisäistekijä-nimikkeen syrjäyttämistä kokonaan. Ongelmalliseksi Nünning (2005, 92) näkee vielä Chatmaninkin mallissa sen, että sisäistekijä on merkitty toimijaksi kommunikaatioketjussa, mutta sama sisäistekijä toisaalta on myös nähtävissä tekstin kokonaisuutena. Sisäistekijän sijaan Nünning (2005, 95) puhuu mieluummin tekstin kokonaisuuden normeista, jotka epäluotettavan kertojan yhteydessä poikkeavat kertojan normeista. Nünning korostaa myös ennen kaikkea lukijan roolia epäluotettavuuden tunnistamisessa:

[W]hether a narrator is regarded as unreliable not only depends on the distance between the norms and values of the narrator and those of the text as a whole (or of the implied author) but also on the distance that separates the narrator's view of the world from the reader's and critic's world-model and standards of normalcy. (emt., 95)

Lukija tulkitsee tekstiä ja kertojan potentiaalista epäluotettavuutta tekstin oman tai yleisemmin kirjallisuuden kehyksen kautta, mutta myös ulkoisen kehyksen kautta. Edelliset kehykset perustuvat tekstin sisäisiin normeihin ja tekstuaalisiin vihjeisiin tai esimerkiksi lajityyppiin, joka voi vaikuttaa kertojan luotettavuuteen. Jälkimmäinen kehys taas perustuu lukijan omaan maailmaan, sen sosiaalisiin, moraalisiin ja kielellisiin normeihin ja lukijan tietoon näistä normeista (emt., 98). Vera Nünning (2004, 238) vie lukijan roolin vielä astetta pidemmälle epäluotettavuuden määrittämisessä ja näkee, että

saman tekstin kertojan luotettavuus voi vaihdella ajasta tai jopa lukijasta toiseen muuttuvien normien ja erilaisten kulttuurien välillä.

Lähimpänä omaa käsitystäni epäluotettavuudesta on James Phelan (2005, 48), joka torjuu osittain lukijan ylivallan kertojan epäluotettavuuden määrittämisessä ja tuo esiin tekstin tekijän intention, joka lukijoiden on Phelanin mukaan mahdollista tunnistaa ja ymmärtää. Keskeisenä pidän sitä, että Phelan korostaa omassa retorisisessä lähestymistavassaan tekijän, tekstuaalisten piirteiden ja lukijan yhteistoimintaa, joka vaikuttaa tulkintaan epäluotettavuudesta (emt., 38). Phelan tuo takaisin myös Nünningin torjuman sisäistekijän käsitteen, mutta palauttaa sen Boothin tavoin kirjailijan rakennelmaksi itsestään eikä niinkään lukijan luomaksi konstruktioksi kuten Chatmanilla. Phelan siirtää sisäistekijän kokonaan tekstin ulkopuolelle Chatmanin kommunikaatioketjusta poiketen (emt., 45, 47). Hänelle sisäistekijä on virtaviivaistettu versio todellisesta kirjailijasta: ”an actual or purported subset of the real author’s capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text” (emt., 45). Kirjailijan on mahdollista Phelanin mukaan luoda sisäistekijästään ”parempi” tai ”huonompi” versio itsestään tai toisaalta arvoissaan mahdollisesti yhtä epäjohdonmukainen kuin itsekkin on (emt., 47).

Phelanin mukaan ideaalinen sisäislukija – jota Phelan nimittää tekijän yleisöksi (”authorial audience”) – tiedostaa sisäistekijän tekstiin luoman synteettisen rakenteen ja arvot toisin kuin kertojan yleisö, joka on fiktion maailman sisäinen tarkkailija. Todellinen lukija pyrkii ottamaan sisäislukijan roolin, mutta voi myös torjua sen, jos rooli on vastoin lukijan omia arvoja ja uskomuksia (emt., 59). Todellinen lukija voi myös ottaa kertojan yleisön roolin niiltä osin kuin tulkitsee fiktion tapahtumia todellisina (emt., 217). Luodessaan epäluotettavan kertojan sisäistekijä luo samalla kontrastin omien ja kertojansa arvojen ja näkemysten välille. Jos lukija ottaa tekijän yleisön roolin ja tunnistaa sisäistekijän arvot ja niistä poikkeavan kertojan, voi lukija ymmärtää tekstistä tekijän välittämät merkitykset.

Jo Wayne Booth (1983, 159) tuo esiin epäluotettavien kertojien keskinäiset eroavaisuudet. Booth näkee erojen syntyvän ennen kaikkea kertojan etäisyydestä kirjailijan asettamiin normeihin. Greta Olson (2003, 93) jatkaa Boothin erottelusta jakamalla epäluotettavat kertojat erehtyväisiin (”fallible”) ja vilpillisiin

(”untrustworthy”). Samassa yhteydessä hän tuo esiin keskeisen seikan epäluotettavasta kertojasta ylipäätään: kertoja on useimmiten henkilökertoja eli vähintään sivuhahmo kertomassaan tarinassa. Lopullista vastausta ei tunnu olevan siihen, voisiko heterodiegeettinen kertoja edes olla epäluotettava (emt., 99).

Olsonin (2003, 101) mukaan erehtyväiset kertojat saattavat olla puolueellisia tai heidän kykynsä havaita tai arvioida on vaillinainen. Teini-ikäisinä ja trauman kokeneina Pi Patel ja Holden Caulfield ovat paikoitellen kykenemättömiä objektiivisiin arvioihin ja havaintoihin. Olson (2003, 102) huomauttaakin erehtyväisyyden yleensä johtuvan ulkoisista olosuhteista, joiksi traumaattinen kokemus ja teini-ikä voitaneen lukea. Vilpillisyys sen sijaan kiinnittyy suuremmin kertojan luonteeseen. Holdenin voi nähdä olevan taipuvainen luonteensa puolesta pieneen vilpillisyyteen, sillä myöntäähän hän itsekin olevansa valehteluun taipuvainen, ”the most terrific liar you ever saw in your life” (CR 16). Hartaan uskovaisen Pin kohdalla tietoinen vilpillisyys ei oikein sovi yhteen hänen luonteeseensa kanssa, mutta toisaalta jos tarina tiikeristä pelastusveneessä on valhetta ja Pi kertoo tätä versiota yhä aikuisenakin vuosia tapahtumien jälkeen, voi Pin hyvinkin nähdä vilpillisenä kertojana. Eri asia on toisaalta se, pitääkö Pi itseään vilpillisenä vai kertooko hän tarinansa tietoisena sen fiktiivisyydestä.

Lukijat pyrkivät Olsonin (2003, 105) mukaan vastustamaan kirjaimellisesta luennasta irtautumista, mitä epäluotettava kerronta käytännössä vaatii tullakseen ymmärretyksi. Wolfgang Iser (1991, 126–127) on tuonut esiin tuttuuden lukijoiden tulkintaa ja merkityksenantoa ohjaavana piirteenä. Tällöin epäluotettavan kerronnan ymmärtäminen ja tekeminen järjelliseksi vaatii usein lukijalta irtautumista tutusta lukustrategiasta, joka siis Olsonin mukaan on yleensä kirjaimellinen luenta. Tekstuaalisten merkkien avulla lukija voi päätellä millaisesta epäluotettavuudesta on kyse, ja siten omaksua uuden lukustrategian, joka tekee kerronnasta jälleen ymmärrettävää.

Phelan (2005, 49–50) tuo myös esiin lukijan tehtävän kertojan kerronnan poikkeavuuksien havaitsemisessa, samoin kuin tunnistaa myös erot epäluotettavuudessa. Hänen näkemyksensä on vielä Olsonin jaottelua laajempi:

[N]arrators exist along a wide spectrum from reliability to unreliability with some totally reliable on all axes, some totally unreliable on all, some intermittently unreliable on all, and some unreliable on one or two axes and not on others. (emt. 53)

Phelanin mukaan epäluotettavuus ei ole luotettavuuden binaarinen pari, vaan sama kertojakin voi olla vaihtelevasti luotettava ja epäluotettava joko yhdellä tai useammalla tavalla. Phelanin (2005, 50) mainitsevat ”akselit” tai tasot, kuten itse niitä nimitän tässä työssä, ovat kertojan perustoiminnot eli raportointi (”reporting”), tulkinta (”reading”) ja arviointi (”regarding”), ja kertoja voi näillä tasoilla välittää sisäistekijästä poikkeavan näkemyksen. Epäluotettavuus raportoinnin tasolla liittyy tekstin hahmoihin, tapahtumiin ja faktoihin. Epäluotettava tulkinta liittyy kertojan havaintoihin ja tietoisuuteen, kun taas epäluotettava arviointi on yhteydessä kertojan etiikkaan, arvoihin ja arvostelukykyyn.

Sisäislukijan eli tekijän yleisön toiminta mahdollistaa vielä tarkemman jaottelun epäluotettavuuden tyypeistä. Kun kertoja on tunnistettu epäluotettavaksi, valitsee yleisö kahdesta eri toimintastrategiasta, poistosta tai lisäyksestä. Jos kertojan versio vaikuttaa ”väärältä” eli epäluotettavalta tai liioitellulta, se voidaan torjua tai poistaa ja luoda tilalle uskottavampi versio. Toisaalta jos kertojan versio on vajavainen, yleisö lisää siihen tarvittavia seikkoja saadakseen aikaan uskottavan version kertomuksesta (emt., 50–51). Phelan yhdistää kertojan ja tekijän yleisön toiminnot ja saa siten jaoteltua epäluotettavuuden kuuteen eri tyyppiin: väärinraportointiin, väärintulkintaan, väärinarviointiin sekä aliraportointiin, alitulkintaan ja aliarviointiin (joka tässä yhteydessä viittaa arvioinnin vajuuteen, eikä niinkään kohteen vähättelyyn) (emt., 51).

Väärinraportointi, -tulkinta ja -arviointi vaativat yleisöltä kertojan sanojen uudelleentulkintaa, ja aliraportointi, -tulkinta ja -arviointi taas havahduttavat yleisön tulkitsemaan puuttuvaa osaa kertojan toiminnasta. Aliraportointi eroaa läheisesti sitä muistuttavasta elliptisestä (luotettavasta) kerronnasta siten, ettei yleisö suoraan tiedä tai voi päätellä, mitä raportoinnista puuttuu, kun taas elliptisessä kerronnassa oletusarvona on, että lukija pystyy täyttämään luotettavasti kerrontaan jätetyn aukon (emt., 52). Joskus kertoja voi kertoa myös asioita, joita henkilökertojan ei voisi olettaa tietävän, tai asioita, jotka ovat turhaa tietoa kertojan tekstinsisäiselle kuulijalle, mutta tarpeellista todelliselle lukijalle. Phelan (2005, 12, 14) ei aina näekään kertojan oletetun tai tiedetyn tietämyksen ylittäviä seikkoja merkinä epäluotettavuudesta. Hänen teoriansa mukaan kirjallisuudessa kertojan on sallittua ylittää kertojafunktion (”narrator function”) niin sanotulla paljastamisfunktiolla (”disclosure function”), jos lukijan tarvitsee tietää paljastettavat seikat ymmärtääkseen esimerkiksi kerrotun tilanteen merkityksen.

Usein erilaiset epäluotettavuuden tyypit esiintyvät yhdessä. Esimerkiksi väärinraportointi esiintyy Phelanin (2005, 50–51) mukaan usein yhdessä väärintulkinnan tai -arvioinnin kanssa, sillä edellinen on tyypillisesti seurausta tietoisuuden tai arvojen puutteesta. Keskeistä Phelanille (2005, 53) ei kuitenkaan yksityiskohtaisesta jaottelustaan huolimatta ole kaiken epäluotettavan kerronnan tarkka tyypittely. Joskus tyyppien välisiä rajoja ei hänen mukaansa ole edes mahdollista erottaa toisistaan. Kannattavinta hänestä on ennen kaikkea sen tutkiminen, onko tietyn tekstin kerronta ylipäättään luotettavaa vai epäluotettavaa.

2.2 Holdenin ja Pin epäluotettavuudesta

The Catcher in the Rye ja *Life of Pi* -romaneissa kertojien epäluotettavuuden taustalla on yhdistäviä seikkoja. Teokset eroavat kuitenkin siinä, miten sisäistekijät tuntuvat haluavan epäluotettavuutta tulkittavan. *The Catcher in the Rye* sisäistekijä-Salinger (kuten Phelan (2005, 71) muotoilee todellisten kirjailijoiden pohjalta virtaviivaistettujen sisäistekijöiden nimet) viestii yleisölleen Holdenin epäluotettavuudella mm. hahmon epävarmuudesta ja hauraudesta välinpitämättömän ulkokuoren alla. *Life of Pi* sisäistekijä-Martel tuntuu suorastaan haastavan koko epäluotettavuuden käsitteen. Tälle sisäistekijälle keskeistä ei ole luotettavuus tai totuus ja valhe vaan ”parempi tarina” ja kyky uskoa, kuten teoksessa useita kertoja tuodaan esille. ”Parempi tarina” viittaakin teoksessa nimenomaan uskomattomampaan, mutta eettisesti hyväksyttävämpään tarinaan.

Holden Caulfield on hahmona tyypillinen teini-ikäinen. Lapsuuden ja aikuisuuden välimaastossa hän on vielä kehittämässä suhtautumistaan ympäröivään maailmaan ja itseensä. Kertojana hän on epäluotettava ennen muuta tavassaan liioitella ja toisaalta kykenemättömyydessään tulkita ja arvioida oikein tai riittävästi. Holden ei toisin sanoen välttämättä ole tietoisesti epärehellinen tai epäluotettava, vaan hänen ikänsä vaikuttaa hänen kykyynsä toimia kertojana. Toisaalta aina Holdenin kerrontaa ei voi perustella hahmon iällä, sillä kuten Donald P. Costello (1990, 50) huomauttaa, (sisäistekijä-) Salinger on tehnyt Holdenista hyvin tietoisesti omasta kerronnastaan ja omista sanavalinnoistaan: ”’Boy!’ I said. I also say ’Boy!’ quite a lot” (CR 9).

The Catcher in the Rye n päähenkilö on ristiriitainen myös puhuessaan käyttämästään kielestä. Hän väittää, että hänellä on surkea sanavarasto (CR 9), mikä osin pitääkin paikkansa, sillä Holden käyttää joitain sanoja varsin ympäröörästä (Costello (1990, 48) luetlee mm. seitsemän erilaista merkitystä ja tapaa, jolla Holden käyttää sanaa ”crap”) ja toistelee tiettyjä sanoja ja sanontoja. Toisaalta Holden kuitenkin käyttää myös paljon sivistyssanoja ja osaa sulavasti vaihdella sanarekisteriään karkeasta ylikorrektiin esimerkiksi puhuessaan seksuaalisesta kanssakäymisestä (Costello 1990, 50), josta hän käyttää mm. ilmaisuja ”give her the time”, ”lose my virginity” ja ”sexual intercourse” (CR 43, 92, 93).

Holden myöntää rehellisesti valehtelevansa suorastaan pakonomaisesti ja usein myös kertoo, milloin valehtelee, kuten alkaessaan keksiä kehuja typeränä pitämästään koulutoveristaan tämän äidille ja väittäessään kärsivänsä aivokasvaimesta (CR 54–58). Mielenkiintoisesti Holden on siis oikeastaan luotettavimmillaan kertojana silloin, kun hän hahmona valehtelee. Kuitenkin valehtelun aulis myöntäminen tekee hänestä vähintään epäilyttävän kertojan. Holden tosin tuntee jonkinlaisen piston omassatunnossaan valehdellessaan, sillä hän tunnustaa valehtelun ikävyyden: ”It’s awful. [...] It’s terrible” (CR 16).

Myös Holdenin monet yhteensopimattomat puheet ja teot lisäävät vaikutelmaa kertojan epäluotettavuudesta. Hän esimerkiksi sanoo olevansa ekshibitionisti (CR 29), mutta haaveilee myös eristäytymisestä ja elämästä kuuromykkänä pienessä mökissä kaukana lännessä (CR 198–199). Hän kertoo toistuvasti vihaavansa elokuvia, mutta katselee ja puhuu ja jopa matkii niitä läpi koko teoksen. Lisäksi hän sanoo vihaavansa kaikkea epäaitoa (”phony”), mutta sortuu mielestäni itse epäaitouteen teeskennellessään ja valehdellessaan. Warren French (1963, 109) kiinnittää huomion Holdenin tapaan sortua samoihin epäaitoina pitämiinsä tekoihin, ja tapoihin joista syyttää toisia. Hän suostuu puhumaan vain asioista, joista hän haluaa puhua, mikä ärsyttää häntä vanhassa koulutoverissa Luceissa (CR 1, 34, 86, 144), ja hän luennoi koulutoverilleen Ackleylle samalla itseään harmittavalla tavalla kuin hänen historianopettajansa on luennoinut hetkeä aiemmin hänelle (CR 10, 24–25).

Vaikutelmaa epäluotettavuudesta ei paranna Holdenin tapa suorastaan liian innokkaasti korostaa sanojensa vilpittömyyttä lisäten niiden perään varmuksia, kuten ”It really

was” tai ”It really did” (esim. CR 28, 90). Teoksessa on lisäksi kaksi tapausta, joiden todenmukaisuus jää lukijan päätettäväksi, sillä sisäistekijä ei tunnu ottavan kantaa näiden sinänsä vähäpätöisten kohtien tulkintaan. Ensimmäinen on Holdenin neuvottelu hissipoika Mauricen kanssa prostituoidun hinnasta. Maurice sanoo hississä eri hinnan kuin myöhemmin periessään rahoja (CR 91, 101). Huijataanko Holdenia, vai raportoiko hän väärin Mauricen sanat hississä niin, että vaikuttaa itse uhrilta eikä esimerkiksi huonomuistiselta. Tilanteen arkaluontoisuus vaikuttaa mahdollisesti Holdenin tapaan asemoida itsensä kaltoin kohdelluksi. Harvemmin tosin epäluotettavuus ylettyy henkilökertojan suorastaan uskomattomaan kykyyn siteerata pitkiäkin vuoropuhelua, minkä vuoksi Mauricen siteeraaminen väärin olisi varsin poikkeuksellista.

Toinen tapaus on Holdenin väärin muistamat runon sanat. Hän kuulee pienen pojan laulavan runoa muodossa ”If a body catch a body coming through the rye” (CR 115). Myöhemmin pikkusisko Phoebe kertoo runon oikean muodon olevan ”If a body meet a body coming through the rye” (CR 173). Holden saattaa raportoida jälleen väärin pojan laulamien sanat, sillä todennäköistä ei liene, että pikkupoika olisi muistanut runon Holdenin kanssa samalla tavalla väärin. Ilmeisesti Holden kuulee ja muistaa sanat niin, että ne ovat hänelle merkitykselliset. Myös *Life of Pi* -teoksessa on samantyyppinen kohtaus, jonka todellisuutta sisäistekijä ei tunnu kommentoivan millään tavalla. Pi Patel kertoo nähneensä laivan kannella vapaita eläimiä jo ennen laivan uppoamista (LP 104). Onko tämä jo osa hänen ensimmäistä, mahdollisesti keksittyä tarinaansa, vai erkanevatko kaksi eri tarinaa vasta tämän jälkeen, jolloin eläimet olisivat todella yllättäen päässeet pakenemaan laivan ruumassa sijainneista lukituista häkeistään.

The Catcher in the Rye ja *Life of Pi* -teosten kertojissa on sävyero siinä, mitä he haluavat oman yleisönsä eli kertomuksensa kuulijan ajattelevan kertomuksiensa totuudenmukaisuudesta. Pi kertoo ensimmäistä tarinaansa totena melko pitkälti sisäistekijänsä tukemana, eikä edes kerro vaihtoehtoista tapahtumien kulkua ensisijaiselle kuulijalleen eli tarinaa ylöskirjaavalle kirjailijahahmolle. Tällä kuulijalla ei alun perin siis ole edes perusteita epäillä tai punnita eri tarinavaihtoehtoja. Holden kertoo tarinaansa ns. ammattikuuntelijalle eli terapeutille tai psykoanalyttikolle. Tällainen kuulija osanee Holdenin värikkäästä kielestä, ristiriitaisuuksista ja räikeästä liioittelusta huolimatta lukea rivien välistä nuoren epävarmuuden, pelon lapsuuden taakse jättämisestä ja halun tulla kuulluksi. Holden haluaa antaa hyvän kuvan itsestään,

mutta on ilmeistä, että myös hän toivoo kuulijansa tajuavan kertomuksestaan, mikä häntä todella painaa ja miksi hän on ylipäättään päätenyt hoitoon. Tuskin Holdenkaan nimittäin olettaa kuulijansa ottavan aivan todesta hänen liioittelujaan, kuten ”my parents would have about two hemorrhages apiece” tai ”I nearly broke my neck on about ten million garbage pails” (CR 1, 180).

Holdenin luotettavuutta on mahdollista tulkita lukijasta riippuen eri tavoin. Hän liikkuu epäluotettavuuden rajoilla jatkuvalla liioittelullaan, valehtelutaipumuksellaan ja alitulkinnalla omista tunteistaan. Costello (1990, 48) tuo esiin Holdenin epätarkan kielenkäytön hänen puhuessa tunteistaan. ”It killed me” -ilmaus (esim. CR 127, 212) voi tarkoittaa mitä tahansa tunnetta ärsyyntymisen ja onnellisuuden välistä. Toisaalta ikä tekee kertojasta osittain syyttömän kyvyttömyyteen kertoa tarina täysin luotettavasti. Holden Caulfieldin asema kirjallisuuden yhtenä kuuluisimmista teini-ikäisistä ei ehkä olisi muodostunut, elleivät teini-ikäiset lukijat olisi pitäneet häntä riittävän aitona, teeskentelemättömänä ja luotettavana teini-iän tuntojen kertojana.

Life of Pi haastaa tekijän yleisön heti alusta pitäen pohtimaan puhujan luotettavuutta. Teos alkaa tekijän esipuheella (”Author’s note”, LP IX), joka kaunokirjallisuudessa yleensä katsotaan itse teokseen kuulumattomaksi paratekstiksi, teosta ympäröiväksi tekstiksi, joka voi esimerkiksi selventää joitain teoksen taustoja, syntyä yms. Esipuheessa äänessä katsotaan olevan itse kirjailijan, ellei kyseessä ole ulkopuolisen tekijän kirjoittama esipuhe. *Life of Pi*n tekijän esipuhe noudattaa perinteistä kaavaa ja päättyy vielä kirjailija Yann Martinin kiitoksiin häntä teoksen synnyssä auttaneille tahoille. Esipuheen ja sen kirjoittajan ontologinen asema kyseenalaistuu kuitenkin, kun ilmenee, että tämä ”kirjailija” kertoo puhuneensa fiktiivisen teoksensa päähenkilön kanssa ja lisäksi kiittää tätä ja eräitä toisia hahmoja. Kirjailija paljastuuikin fiktiivisen teoksen hahmoksi eikä todelliseksi Yann Marteliksi. Kirjailijahahmo on toisin sanoen myös epäluotettava ja väärinraportoiva oman asemansa suhteen, koska uskottelee lukijalleen olevansa todellinen kirjailija.

Kirjailijahahmo välittää yleisölle Pin tarinan esiintyen vielä paikoitellen teoksen ensimmäisessä ja viimeisessä osassa. Kirjailijahahmon rooli sisäistekijän ja Pin välissä tekee kertojan epäluotettavuuden tulkinnasta mutkikkaampaa. Onko tarina suoraan välitetty, vai onko kirjailijahahmo esimerkiksi omilla valinnoillaan vaikuttanut Pin

kertomukseen? Tähän liittyen esimerkiksi Richard Parkerin rooli ensimmäisessä tarinassa on varsin mielenkiintoinen. Tiikeri esiintyy teoksessa pitkään pelkällä ihmisen mukaan saamalla nimellään ja sen tiikeriys paljastuu vasta teoksen sivulla 99, kun se on uinut Pin pelastusveneeseen. Richard Parkerista puhuvat tätä ennen sekä kirjailijahahmo että Pi (edellisen välittämänä). Kumpikin aliraportoi, ellei suorastaan väärinraportoi, sillä ilman aiempaa tietoa yleisö tulkitsee nimen perusteella kyseessä olevan ihmisen. (Teoksen suomennoksessa tosin se-pronominin käyttö paljastaa tai ainakin vihjaa Richard Parkerin elämellisestä olomuodosta jo aiemmin.)

Richard Parkerin nimi Pin ensimmäisessä pelastusvenetarinassa on kertojan luotettavuuden kannalta myös varsin mielenkiintoinen sen taustan vuoksi. Kirjailija Yann Martel (2013) on paljastanut, että nimi ei ole keksitty, vaan hämmästyttävästi esiintynyt 1800-luvulla kolmessa eri tapauksessa, jossa kyseisen niminen mies on päätenyt nälkäisten haaksirikkoisten syömäksi. Kaksi näistä Richard Parkereista oli todellisia, kolmas esiintyi Edgar Allan Poen romaanissa *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Tätä taustaa vasten tiikerin todellisuus *Life of Pin* maailmassa kyseenalaistuu ja saa Pin toisen kertomuksen ihmislihan syönteineen vaikuttamaan todellisemmalta versiolta, mutta toisaalta on ilmeistä, että jokin bengalintiikeri on ollut olemassa myös ensimmäisen tarinan ulkopuolella, sillä Pi näyttää sellaisesta kuvan kirjailijahahmolle (LP 87).

Vaikka todellisuudessa kirjailija Yann Martel on luonut teoksestaan sellaisen kuin se on niin muodoltaan kuin sisällöltäänkin, teoksen sisäisessä maailmassa siihen on myös vaikuttanut kirjailijahahmo. Teos on esimerkiksi jaettu tasan sataan lukuun, mikä on Pin esittämä toive tälle tapaamalleen kirjailijalle. Pi ei ole itse jaotellut tarinaansa vaan nimenomaan toivoo, että kirjailija saisi setvittyä Pin sekasotkuisen tarinan tähän muotoon:

I am a person who believes in form, in the harmony of order. Where we can, we must give things a meaningful shape. For example—I wonder—could you tell my jumbled story in exactly one hundred chapters, not one more, not one less? (LP 285)

Toiveen toteutuminen herättää kysymyksen siitä, miten paljon kirjailijahahmo on setvinyt ja muokannut Pin tarinaa, jotta on saanut tarinan sopivan mittaiseen muotoon.

Pi Patelin tarinassa on myös joitain piirteitä, jotka vaikuttavat Pin luotettavuuteen. Yllättäen yksi näistä piirteistä liittyy uskontoon, joka useissa eri muodoissaan on Pille varsin tärkeä. Sekä Stewart Cole (2004, 31) että Rebecca Duncan (2008, 177) tuovat esiin pelastusvenejakson vähäisen uskonnon käsittelyn ja hengellisen näkemyksen, vaikka juuri tässä vaiheessa uskonnolla olisi voinut olla tärkeä tehtävä. Uskonto kuitenkin ilmenee lähinnä kiittelynä saaliista tai pelastumisen toivosta: ”What a catch! I thought excitedly. Thanks be to you, Jesus-Matsya. The fish was fat and fleshy.” (LP 221). Pi on kuvannut värikkäästi uskonnollista elämäänsä ja kolmea eri uskoa ennen kohtalokkaalle matkalle lähtöään. Kuitenkin kummassakin hänen pelastusvenetarinassaan uskonnon rooli on hyvin vähäinen. Colen mukaan uskonto on veneessä niin vähäisessä osassa, että vähän ennen rantautumista tapahtunut kääntyminen jumalan puoleen (LP 283–284) vaikuttaa Colesta suorastaan valheelliselta. Florence Stratton (2004, 15) lisäksi huomauttaa, että jälkimmäisessä versiossa pelastusveneeseen tapahtumista jumala on vielä vähemmän läsnä ja ihmiset ovat yksin maailmassa.

Toinen seikka, joka saa Pin vaikuttamaan vähintäänkin ristiriitaiselta puheissaan liittyy eläimiin. Hänen luotettavuuttaan lisää hänen laaja tietoutensa eläimistä, mikä saa Richard Parkerin kesyttämisen vaikuttamaan asiaan vihkiytymättömän mielestä varsin uskottavalta. Ristiriita syntyykin ennen kaikkea siitä, miten Pi puhuu eläimistä. Teoksen alkupuolella Pi useasti tuo esiin ihmisten taipumuksen antropomorfisoida eli inhimillistaa eläimiä. Lisäksi hän mainitsee, kuinka on eläintarhan pitäjän poikana itse oppinut ymmärtämään, että eläin on aina eläin (LP 31). Kuitenkin Pi sortuu itsekin puhumaan eläimistä ihmisanalogioin: laiskiaiset ovat kuin meditoivia joogeja, eläintarhan asukkaat vertautuvat vaikeisiin hotellivieraisiin, Richard Parker katselee Pitä kuin ihminen hyvän ravintola-aterian päätteeksi siirryttäessä keskustelun ja ihmistarkkailun pariin ja valaat käyvät keskustelua Pin tilanteesta (LP 5, 13–14, 162, 230). Pi tulee ehkä jopa tietämättään väärintulkinneeksi omaa suhtautumistaan eläimiin, sillä taipumus inhimillistaa on tiukassa, vaikka sen tiedostaisikin.

Pin suhtautuminen totuuteen on kaiken kaikkiaan poikkeuksellinen. Uskonto ja siihen keskeisesti liittyvä piirre, uskomisen, vaikuttaa Pin kerronnan taustalla. Pille ei tunnu olevan tärkeää, kumpi hänen kertomistaan tarinoista on totta, vaan kumpi on niin sanotusti parempi tarina. Ensimmäinen tarina, jota Pi selvästi pitää parempana on ylivoimainen ennen kaikkea eettisesti, mutta myös esteettisesti, sillä se on tarinana

monipuolisempi ja täydempi: täynnä yksityiskohtia ja jopa huumoria. Toinen tarina on ensimmäisen rinnalla yksioikoinen, lyhyt ja raaka. Tärkeintä ei siis ole jumalan olemassa olon todistaminen, vaan jumalaan, ”parempaan tarinaan” uskomisen. Pin kerronnassa vastakkain eivät ole totuus ja valhe, vaan usko ja epäusko. Hän suorastaan kieltää mahdollisuuden edes päästä käsiksi totuuteen sanojen kautta: ”Isn’t telling about something – using words, English or Japanese – already something of an invention?” (LP 302).

Pin kiinnostus eri uskontojen tarinoihin voi myös selittää hänen poikkeavaa suhtautumistaan totuuteen ja epäluotettavuutta kertojana. Hän kertoo perehtyneensä jumaltarinoihin jo varhain: ”[A]s a child I devoured the comic books of the Ramayana and the Mahabharata and an illustrated children’s Bible and other stories of the gods” (LP 66). Pi pitää näitä tarinoita ihmeellisinä ja uskoo niihin siinä määrin kuin harras uskovainen tällaisiin tarinoihin voi uskoa. Kenties Pi näkeekin oman kokemuksensa ikään kuin yhtenä tällaisena uskonnollisena kertomuksena tai jonkinlaisena faabelina, vertauskuvallisena tarinana ihmisestä ja ympäröivästä maailmasta. Tällöin Pi ei edes tavoittele realistista tai totuudenmukaista kuvausta kokemuksestaan, vaan jotain vertauskuvallisempaa ja elämää suurempaa. Pin tarinan voi nähdä keinona todistaa jumalan olemassa oloa samalla tavoin kuin esimerkiksi kertomukset Jeesuksen ihmeteosta. Kuten Pin perhetuttu Francis Adirubasamy lupaa kirjailijahahmolle: ”I have a story that will make you believe in God” (LP XII).

Toisaalta jos Pillä on ollut mahdollisuus kertoa tällainen parempi tarina, jona hän selvästi ensimmäistä, Richard Parkerin sisältävää tarinaa pitää, miksei hän ole tehnyt siitä itselleen sopivampaa? Pi ilmoittaa pitävänsä järjestyksestä, harmoniasta ja asioiden päättämisestä kunnollisesti. Kuitenkin hän pitää eläintarinaansa sekavana, ja ennen kaikkea sen päätöstä – Richard Parkerin katoamista viidakkoon edes vilkaisematta Pin suuntaan – epätäydellisenä (LP 285). Tämä epätäydellisyys tuo tosin tavallaan uskottavuutta tarinaan. Lisäksi vaikka tarina olisikin valheellinen teoksen maailmassa, on mahdollista, että tarina jollain tavalla vastaa Pin koettelemuksen sisäistä totuutta: tiikerin edustama raivokas, eläimellinen selviytymishalu on kadonnut heti muututtuaan tarpeettomaksi pelastumisen kannalta.

Teoksessa esiintyvät japanilaiset onnettomuustutkijat eivät aluksi välitä Pin paremmasta tarinasta vaan ovat kiinnostuneita totuudesta ja tiukoista faktoista. June Dwyer (2005, 18) tuo kuitenkin esiin japanilaisia kahlitsevat perinteiset odotukset eläinten käyttäytymisestä ja haaksirikkotarinoista. Ne rajoittavat heidän kykyään vastaanottaa ja uskoa Pin ensimmäistä tarinaa, oli se sitten totuudenmukainen tai ei. Perinteiset tarinakaavat ohjaavat japanilaisia niin vahvasti, että he itse sortuvat valheellisuuteen toteuttaessaan yleisön odotuksia. Kirjailijahahmo on juuri referoinut japanilaisten epäonnisen ja väsyttävän 41-tuntisen automatkan Kaliforniasta Meksikoon, mutta Pin kysyessä heiltä matkan sujumisesta japanilaiset kertovat matkan olleen upea ja reitin kaunis (LP 289–291). Totuuden sijasta he vastaavat tavalla, joka vastaa odotuksiin aurinkoisella rannikolla tehdystä ajoretkestä (Dwyer 2005, 18).

Lukijoiden tulkinta jommankumman tarinan oikeellisuudesta ja jopa paremmuudesta voi vaihdella. Tähän vaikuttaa sisäistekijä-Martelin luomien intentioiden ja teoksen rakenteen ja normien lisäksi lukijan asennoituminen ja henkilökohtaiset normit (Nünning 2005, 105). Esimerkiksi Stratton (2004, 17) pitää Pin jälkimmäistä tarinaa itse asiassa parempana. Ensimmäinen tarina käsittelee hänen mukaansa varsin tyyppillisiä aiheita, kuten miehistä rohkeutta ja kestävyyttä, kun taas toinen on kertomus itsensä löytämisestä ennen kaikkea pahassa: jopa uskonnollinen ja idealistinen kasvissyöjä voi muuttua julmaksi raakalaiseksi kamppaillessaan selviytymisestä.

Mahdollista on myös, että lukija pitää molempia tarinoita jos ei esteettisesti tai eettisesti yhtä hyvinä, niin yhtä luotettavina sisällöltään. Lukija voi esimerkiksi tulkita eläintarinan edellä mainitulla tavalla Pin kokemuksen sisäiseksi totuudeksi tai nähdä totuuden jossain näiden tarinoiden välimaastossa. Pi itse tosin tuntuu torjuvan tällaisen epävarmuuden tarinoiden välillä. Häntä ärsyttävät agnostikot, jotka eivät kykene tekemään valintaa uskon pohjalta, vaan jumittavat ikuisessa epäilyksessä ja epävarmuudessa (LP 28). Sisäistekijä-Martel lienee sallivampi yleisönsä suhteen, mutta eläintarinan teoksessa saaman tilan ja loppuun liitetyn japanilaisen onnettomuustutkijan tarinavalinnan perusteella on selvää, että sisäistekijälläkin on selvä näkemys ”paremmasta tarinasta”.

The Catcher in the Rye ja *Life of Pi* -teoksia erottavat viisi vuosikymmentä näkyvät selvästi niiden tavoissa hyödyntää epäluotettavaa kertojaa. Vuosikymmenten saatossa

lukijat ovat tottuneet epäluotettaviin kertojiin ja kirjailijat keksineet uusia keinoja hyödyntää niitä. Bruno Zerweck (2001) tuo myös esiin nykyaikaisen näkemyksen luotettavan kertojan mahdottomuudesta:

[I]n contemporary Western culture there is a growing awareness of a lack of an ideologically and socially accepted counterpart of an unreliable teller, a "reliable" reporter of events. [...] [In a] culture that doubts even the existence of an unambiguously perceptible reality, unreliable narration could be argued as the norm rather than the exception.

Zerweckin mukaan keskiössä ei välttämättä enää ole kertojan epäluotettavuus sinällään, vaan luotettavan ja epäluotettavan kerronnan kyseenalaistaminen ja eronteko niiden välillä. *Life of Pi* uskon tematiikallaan hämärtää ja kyseenalaistaa juuri tätä rajaa. *The Catcher in the Rye* rakentuu tiiviimmin kertojansa subjektiivisen kuvauksen ja siitä poikkeavan, jonkinlaisen objektiivisen totuuden eroille.

3 Traumakertomus ja epäluotettavuus

The Catcher in the Rye ja *Life of Pi* -romaneissa nuorten traumaattinen kokemus on keskeisessä osassa tarinaa, joten teoksia voidaan hyvällä syyllä tutkia traumakertomuksina. Traumakertomuksiin kytkeytyy myös kertomisen, sanallisen muodon löytämisen vaikeus. Tästä voi seurata se, että lukija tai kuulija voi tunnistaa kertojassa epäluotettavuuden piirteitä, kuten vääristelyä, kertomatta jättämistä tai suoranaista valehtelua. Seuraavaksi käsittelen trauman ja traumakertomuksen taustaa ja piirteitä, ja tutkin sitä, millä tavalla traumakertomuksen kertoja tyypillisesti on epäluotettava. Tämän jälkeen tarkastelen kohdeteoksiani ja sitä, millaisia traumakertomuksen piirteitä niissä esiintyy ja ennen kaikkea sitä, vastaavatko teosten kertojat määrittelemääni traumakertomuksen epäluotettavaa kertojaa.

3.1 Trauma ja traumakertomus

Kreikan sana *traumat* on alun perin viitannut fyysiseen haavaan tai vammaan, mutta nykyisin trauma yhdistetään ennen kaikkea psyykkiseen häiriöön tai reaktioon. Psykologisessa käytössä trauma-termillä on hieman epäselvästi viitattu sekä psyykkisen häiriötilan aiheuttaviin mekanismeihin että itse häiriötilaan (Kacandes 2012). Tässä työssä käytän termiä viittaamaan vain häiriötilaan. Cathy Caruthin (1996, 61) mukaan

fyysinen ja psyykinen trauma eroavat toisistaan siten, että fyysinen trauma eli haava aiheutuu suoraan ruumiillisesta uhasta ja paranee itsestään, kun taas psyykinen trauma on seurausta kokemuksesta, jota ei pystytä suoraan käsittelemään, mikä lisäksi hankaloittaa trauman paranemista. Vaikka trauman aiheuttava tapahtuma voi ulkoisesti näyttää fyysiseltä uhalta, haava muodostuu mieleen ja sen kokemukseen ajasta. Esimerkiksi lyhytkestoinenkin trauman aiheuttava tapahtuma voi tuntua loppumattomalta koettelemukselta, ja lisäksi trauma voi jakaa ihmisen tajunnan ajasta tapahtumiin ennen ja jälkeen koetun traumatisoivan tilanteen. Trauman aiheuttaa jokin ulkoinen tapahtuma, joka uhkaa ihmisen turvallisuutta ja jopa henkeä tai sosiaalista identiteettiä. Tällaista tapahtumaa ei voida ennakoita, minkä vuoksi ihminen voi traumaattisessa tilanteessa kokea menettävänsä hallinnantunteensa. Järkyttävä kokemus uhkaakin yleensä ennen kaikkea ihmisen uskomusjärjestelmää mm. maailman tarkoituksenmukaisuudesta (EMDR 2012).

The Catcher in the Rye -romaanissa voi nähdä, että Holden on kokenut tällaisen hänen uskomusjärjestelmäänsä horjuttaneen trauman. Pikkuveli Allien kuolema leukemiaan on järkyttänyt Holdenin ja saanut hänet levottomaksi ja murheelliseksi. Holden ei enää lasten tavoin usko niin omaan kuin toistenkaan kuolemattomuuteen ja onkin teoksen aikana usein varma omasta lähestyvistä kuolemastaan, minkä psykiatri ja psykoanalytikko Dori Laub (1992, 67) sanoo liittyvän traumatisoituneen henkilön pelkoon ”kohtalon iskemisestä uudelleen”. Tämä liittyy jälleen edellä mainittuun uskomusjärjestelmän järkkymiseen, siihen että ihmisen haavoittumattomuuden illuusio katoaa ja arkipäiväisistäkin asioista, kuten kadun ylittämisestä Holdenin tapauksessa (CR 197–198), saattaa tulla pelottavia (EMDR 2012).

Life of Pi on *The Catcher in the Rye* tapaan traumakertomus, mutta Pin trauma on Holdenin traumasta poikkeava muutamalla merkittävällä tavalla. Ensinnäkin Pin koettelemus on pitkäkestoinen. Häntä ja hänen perhettään kuljettaneen laivan uppoaminen ja perheen ja miehistön hukkuminen on ensimmäisen, välitön traumaattinen kokemus, mutta tilanne pitkittyy, sillä Pin hengissä säilyminen on uhattuna käytännössä koko hänen merellä ajelehtimisensa ajan. Lisäksi on epävarmaa, mitä kaikkea Pin traumatisoivaan kokemukseen sisältyy. Onko Pin perhe hukkunut Pin todistamatta heidän kuolemaansa, vai onko Pi pidellyt käsissään äitinsä päätä, jonka laivan kokki on juuri katkaissut?

Trauma-termin kytkeytyminen psyykkiseen haavoittumiseen sai alkunsa Euroopassa 1800-luvun lopulla, jolloin mm. Sigmund Freud ja Pierre Janet kehittivät traumateoriaa ymmärtääkseen paremmin potilaissaan toteamaansa hysteriaksi nimettyä mentaalista häiriötilaa. Muista neurooseista poiketen epämiellyttäviä konflikteja ei traumassa voida vältellä, vaan kipeät takaumat palaavat mieleen, joka ei ole kyennyt antamaan näille kokemuksille psyykkistä merkitystä (Caruth 1996, 59). Freudin ja Janetin näkemysten erot traumasta on etenkin nykyaikana tulkittu ja tiivistetty siten, että freudilaisen trauman ytimessä on tapahtumien toisto ja uudelleennäytteleminen, kun taas Janetin ajatuksissa keskeistä on ”traumaattisen muistin” tai *idées fixes*’n eli tietynlaisen päänäpintymän, erottuminen muusta tietoisuudesta (emt., 141). Tähän erottumiseen kytkeytyy idea liian myöhäisestä kokemisesta. Mieli ikään kuin tunnistaa uhkaavan tilanteen myöhässä, jolloin kokemus tästä tilanteesta jää kokonaan puuttumaan (emt., 62). Tämä vaikuttaa ennen kaikkea kykyyn kertoa kokemuksesta kielellisesti (Knuuttila 2006, 22).

Teorioista huolimatta trauman ytimessä on yhä säilynyt mysteeri psyken suhteesta todellisuuteen (Caruth 1996, 91). Vasta sata vuotta ensimmäisten tutkimusten jälkeen traumapotilaat saivat taudilleen Yhdysvalloissa legitimoidun aseman ja nimen: (Complex) Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD) eli posttraumaattinen stressihäiriö (Kacandes 2001, 90). Alun perin diagnoosia sovellettiin Vietnamin sodan traumatisoituneisiin veteraaneihin, mutta käyttö levisi 1990-luvulla käsittämään kaikenlaisten psyykkisten traumojen jälkitilat (Knuuttila 2004, 28). Salli Saaren (2003, 79) mukaan PTSD on diagnoosina poikkeuksellinen, sillä se on psykiatrisessa tautiluokituksessa ainoa, jonka ehtoina ovat ulkoinen (järkyttävä) tapahtuma ja sen tunnusmerkit kuten takaumat.

Salli Saari (2003, 77) on eritellyt myös traumaattisen kokemuksen käsittelyprosessin eri vaiheet, ja PTSD on hänen mukaansa tila, jossa henkilö on juuttunut sokki- ja työstämisvaiheen väliin jäävään reaktiovaiheeseen. Sokkivaihe on ensimmäinen trauman vaihe, joka alkaa traumatisoivan tapahtuman aikana ja kestää sen aikaa, että uhri voi kokea olevansa jälleen turvassa. Sokkivaiheessa koko ihmisen mieli palvelee henkiinjäämistä ja tällöin aistit keräävät tietoa valikoimatta tai muokkaamatta. Toisaalta mieli voi sulkea tunteet ja kivun pois sokkivaiheessa haitallisina piirteinä. Ihminen voi myös nähdä tapahtumat kuin ulkopuolisena. Sokkivaiheeseen on mahdollista myös

juuttua, kun tapahtuma nähdään niin kamalana, ettei sitä pystytä uskomaan todeksi (emt., 42, 47, 76). *Life of Pin* päähenkilön käyttäytyminen tähtää ennen kaikkea selviytymiseen, ja luvussa 3.4 kuvaan tarkemmin, miksi Pin voi nähdä olevan tarinassaan pääsääntöisesti tässä vaiheessa.

The Catcher in the Rye Holden sen sijaan edustaa osittain reaktiovaiheeseen jumittunutta PTSD-potilasta. Tähän palaan luvussa 3.3. Reaktiovaiheeseen liittyy psyykkisen kaaoksen ja voimakkaiden tunteiden nouseminen pintaan sen jälkeen kun vaara on ohi (emt., 52, 59). Reaktiovaihetta seuraa Salli Saaren (2003, 60–61, 63, 66) mukaan työstämis- ja käsittelyvaihe. Tällöin kokemuksesta ei välttämättä haluta enää puhua, vaan käsittely siirtyy sisäiseksi työskentelyksi. Prosessi on hidaskas ja sen etenemistä ei huomaa niin helposti kuin edeltäviä vaiheita. Tähän vaiheeseen sisältyy muun muassa muisti- ja keskittymishäiriöitä. Työstäminen alkaa olla pitkällä, kun ihminen pystyy luomaan ”tulevaisuuden perspektiivin”, johon sisältyy tulevaisuuden näkeminen vähintään jossain määrin ennustettavana ja sellaisena, että siihen voi itse vaikuttaa. Lisäksi tulevaisuudessa tulee nähdä jotain toiveikasta. Tätä vaihetta seuraa hyväksyminen ja uudelleenorientoitumisen vaihe (emt., 67).

Traumakertomuksia on ollut kirjallisuudessa varmasti yhtä kauan kuin traumateoriakin on ollut olemassa, mutta vasta 2000-luvun taitteessa traumakertomuksia on alettu eritellä narratologisesti (Knuutila 2006, 23). Kertomuksen tutkijat alkoivat kiinnittää huomiota traumateoriaan ennen kaikkea siksi, että trauman on määritelty vaikuttavan poikkeavasti kykyyn muistaa ja jälkikäteen toistaa kyseiset traumaattiset tapahtumat (Kacandes 2012). Kyseiset muistot voivat sokkivaiheessa tallentua ei-kielellisessä muodossa, esimerkiksi ääninä, kuvina tai tunteina (EMDR 2012). Tyypillistä on myös niin sanottu supermuisti, joka voi saada henkilön muistamaan koko elämänsä muutaman sekunnin aikana tai muistamaan jokaisen yksityiskohdan muutaman sekunnin kestoisesta traumatisoivasta hetkestä (Saari 2003, 45). Tästä esimerkkinä voisi pitää vaikkapa Pin kykyä *Life of Pi* -teoksessa muistaa kriittisellä hetkellä nuorempana kuulemansa tarinat leijonankesyttäjistä ja heidän keinoistaan hallita petoeläimiä (LP, 43–45, 164–166). Kielellisen version tuottaminen traumaattisista tapahtumista voi kuitenkin jäädä vajavaiseksi tai vääristyneeksi. Tästä syystä traumakertomusten kertojat voivat olla kykenemättömiä tuottamaan täysin luotettavia kertomuksia todellisuuden jäsentämisen kantilta.

Traumakirjallisuus koostuu Sirkka Knuutilan (2006, 22) mukaan kertomuksista, joissa traumaattinen kokemus on saanut kielellisen asun. Riippuen henkilö(hahmo)n kyvystä kielellistää kokemustaan, kertomuksen tarkkuus koetusta tilanteesta voi vaihdella. Traumaattisen kokemuksen yhteydessä kieli ikään kuin halvaantuu, jolloin kokemus on ensisijaisesti muistissa visuaalisesti ja ruumiillisesti (Knuutila 2006, 22). *The Catcher in the Ryessa* Holden vielä vuosien kuluttua tuntee kipua kädessään, jolla rikkoi autotallin ikkunat sinä yönä, jolloin hänen pikkuveljensä kuoli (CR 39). Holden osaa kertoa jo tuosta yöstä sanallisestikin, mutta kuvauksen keskiössä on nimenomaan hänen fyysinen toimintansa tuossa tilanteessa, eikä esimerkiksi hänen tuon hetken tuntemuksensa.

”Traumaattinen muisti” eroaa tavallisesta tai narratiivisesta muistista siten, ettei se alun perin ole kerronnallisessa muodossa. Tavallinen muisti hyödyntää olemassa olevia mentaalisia skeemoja, yhdistelee kokemuksia toisiinsa, liittää niihin mukautettuja tunteita ja muokkaa kertomuksia kerrontatilanteen mukaan (Kacandes 2012).

Traumaattinen muisti on kuin raakaversio, jota ei vielä ole muokattu kertomukseksi. Trauman äkillisyys rikkoo helposti käsityksen tapahtuman lineaarisesta ajasta, mikä vaikeuttaa trauman kokijan pyrkimystä muodostaa kokonaiskäsitys tapahtumasta, (Knuutila 2006, 29) ja sen myötä kertomus kokemastaan. Kokonaisuus tapahtumasta muodostuu vähittäisenä prosessina, ja muistijälkien siirtäminen sokkivaiheessa muodostuneesta visuaalisesta ja ruumiillisesta kuvasta verbaaliseen muotoon tapahtuu fragmentaarisesti ja epäsuorasti (emt., 24, 29). Sirkka Knuutila (2006, 33) mainitsee esimerkiksi traumakertomuksien elliptiset aukot ei niinkään juonistrategioina, vaan traumakokemuksen vaikutuksena kerrontaan.

Traumakerronnan tehtävänä on siis henkilöön käsittelemättömänä uponneen visuaalisen ja ruumiillisen muistin sovittaminen kielelliseen muotoon trauman sallimassa vauhdissa. Samalla näihin käsittelemättömiin aistimuksiin ja havaintoihin kiinnittyä tuntemuksia ja syntyy uusi kognitio tapahtuneesta. Knuutila (2006, 30) toteaa, että ”[v]ain jos ’kylmät kuvat’ täyttyvät emootioilla kertomisen kuluessa, niiden kammottava outous, freudilainen *unheimlich*, edes jotenkin kesytetään”. Knuutilan (2006, 24–25) mukaan traumasta kertomisen päämääränä on toipumisen lisäksi luoda eettisen ja empaattisen lukemisen käytäntöjä vetämällä lukijat mukaan trauman kanssatodistajiksi.

Myös Irene Kacandes (2001, 90, 95–96) on käsitellyt traumakertomuksia todistamisen näkökulmasta. Hän nimittää traumakertomuksia nimenomaan todistajakertomuksiksi, joissa toinen osapuoli tai jopa kertoja itse toimivat ulkopuolisina, empaattisina kanssakokijoina kertojan traumalle. Toipumisen kannalta tärkeintä on, että kertoja itse kykenee toimimaan itselleen ja kokemalleen traumaattiselle tapahtumalle todistajana ja siten purkaa tätä traumaa. Yleensä kertoja kuitenkin tarvitsee niin sanotun kanssatodistajan (”co-witness”), joka ulkopuolisuudellaan ja esimerkiksi tapahtumia selventävillä kysymyksillään voi mahdollistaa lopulta kertojan itsensäkin astumisen todistajan rooliin. Traumaattinen tapahtuma yritetään muistaa ja välittää todistajalle, joka ikään kuin sulkee virtapiirin, jolloin virta eli tarina pääsee kulkemaan. Kanssatodistajan rooli traumakertomuksissa on olennainen, sillä psykoterapiassa on osoitettu trauman prosessoinnin olevan sosiaalinen eikä niinkään yksityinen, henkilökohtainen tapahtuma (emt., 95).

Kacandes jakaa traumakertomusten todistamisen kuuteen eri piiriin. Kolme ensimmäistä sijaitsee tekstin sisällä, fiktiivisessä maailmassa. Ensimmäisessä piirissä henkilö todistaa itse omaa kertomusta kokemuksestaan ja siten Kacandesin mukaan aiheuttaa ”oikosulun”, sillä ensimmäisen todistajan täytyy väistämättä olla joku, joka ei suoraan ole itse ollut kokemassa traumaa. Toisessa piirissä kaksi henkilöä todistaa yhdessä heistä toisen kokemaa traumaa. (emt., 97). Dori Laub (1992, 71) huomauttaa, että trauman kokenut voi alkaa kuunnella itseään eli todistaa omaa traumaansa, kun hän ensin tietää, että joku muu kuuntelee häntä. Siten tämä toinen piiri sisältää ja mahdollistaa ensimmäisen piirin. Kolmannessa piirissä henkilö kertoo toiselle niin sanotulle sijaistodistajalle kolmannen osapuolen traumasta (Kacandes 2001, 108).

Neljäs piiri nousee jo tekstin pinnan tasolle. Piiri käsittää tekstuaalisen todistamisen, jossa kertoja ja vastaanottaja (”narratee”) eli käytännössä lukija, jos tämä ottaa kertojan hänelle tarjoaman roolin vastaan, yhdessä todistavat tekstin hahmon traumaa (emt., 111). Toisin sanoen neljäs piiri kattaa sisäänsä kolme edeltävää piiriä. Viidennessä ja kuudennessa piirissä lukija toimii tekstin kanssa trauman todistajina. Lukijan kyky toimia todistajana riippuu hänen ajallisesta ja kulttuurisesta läheisyydestään todistajakertomukseen. Viidennen piirin lukija tulee samasta ajasta ja kulttuurista tekstin kanssa, kuudennessa piirissä taas on myöhempi ja/tai toisesta kulttuurista tuleva lukija (emt., 97).

The Catcher in the Rye ja *Life of Pi* -romaanien kohdalla keskeinen piiri on toinen piiri, sillä kummassakin teoksessa trauman kokenut henkilö kertoo tarinaansa toiselle henkilölle. Holden kertoo tarinaansa nimeltä mainitsemattomalle kuuntelijalleen ja Pin taas voi nähdä kertovan tarinaansa joko Yann Martellin kirjailijahahmolle tai määrittelemättömälle lukijalleen. Molemmissa teksteissä lukijan puhuttelun yksikön toisessa persoonassa voi Kacandesin (2001, 111) mukaan nähdä myös tekstin eksplisiittisenä pyyntönä lukijalle toimia todistajana tekstin traumalle. Kyseessä on toisin sanoen neljäs todistamisen piiri. Lukijan vastaus tähän pyyntöön tapahtuu viidennellä tai kuudennella piirillä riippuen lukijan aika-paikallisesta sijoittumisesta suhteessa teokseen. Vuonna 2013 *The Catcher in the Rye* ja hiljalleen jopa *Life of Pi* alkavat olla lukijasta riippumatta todistettavissa enää transhistoriallisella ja -kulttuurisella kuudennella piirillä. Palaan Kacandesin piireihin vielä tarkemmin luvuissa 3.3 ja 3.4.

3.2 Traumakertojan luotettavuus

Kun traumakertomusten kertojat sanallistavat kokemuksiaan, ei versio useinkaan tavoita täydellisesti mieleen uponneita visuaalisia ja ruumiillisia muistoja tilanteesta. Kun sanoja ei löydetä, voivat kertojat Knuutilan (2006, 33) mukaan hyödyntää esimerkiksi metaforan tai allegorian keinoja. Se, miten tarkkaan vertauskuvalliset versiot kuvaavat todellisia tapahtumia, voi vaihdella paljonkin. Tästä tulee heti mieleen Pin kaksi tarinaa merellä ajalehtimisestä. Toimiiko pidempi tarina kenties allegoriana teoksessa esitetylle lyhyemmälle ja raadollisemmalle versiolle? Tällaiset vertauskuvalliset tasot voivat toimia trauman purkamisessa, mutta toisaalta ne tekevät kertojastaan epäluotettavia, etenkin Pin kaltaisessa tilanteessa, kun lopullista totuutta ”oikeasta” tarinasta ei ole.

Knuutila (emt., 30) tuo esiin myös toisen seikan, joka voi vaikuttaa traumakertojen luotettavuuteen. Mielenkiintoisesti ”traumaattisen muistin” murtuminen ja hidas sulautuminen narratiiviseen muistiin kertomisen myötä alkaa hämärtää tarkkoja visuaalisia kuvia tapahtumista. Tällöin kerronnan joukkoon alkaa sekoittua fantasmaattisia aineksia, kuten usein käy tavallisen, narratiivisen muistinkin yhteydessä. Faktoihin sekoittuu kuvitelmia ja emootioita, jotka sulautuvat osaksi muistoa. Traumaattisesta kokemuksesta syntyy näin lopulta etäännytetty ja uudelleenmuotoiltu kertomus. Toisin sanoen traumakertomuksen kertoja voi olla epäluotettava paitsi sen vuoksi, että trauman pukeminen sanoiksi on vaikeaa, myös sen takia, että lopulta

kertominen helpottuu ja sen myötä kertomuksen tulkinta, koristelu ja ylipäättään tapahtumien muokkaaminen kertomuksen muotoon helpottuu.

Onko traumakertomuksille ja niiden kertojille sitten löydettävissä jokin tai jotkin tunnusomaiset epäluotettavuuden muodot James Phelanin (2005, 50–51) luettelemista kuudesta eri tyypistä? Nämä tyypit ovat väärinraportointi, -tulkinta ja -arviointi sekä aliraportointi, -tulkinta ja -arviointi. Mielestäni ei ole löydettävissä yhtä aina pätevää mallia – johtuen osin jo edellä mainituista erilaisista seikoista, jotka voivat vaikuttaa kertomuksen muotoon ja sisältöön. Vertauskuvin puhuva kertoja sortuu väärinraportointiin, koska hän on epäluotettava esimerkiksi henkilöiden, faktojen ja todellisten tapahtumien suhteen. Toisaalta sama kertoja voi olla varsin luotettava arvioinnissaan tapahtumien eettisestä puolesta, sillä tämä arvio voi tulla selvästi ilmi myös metaforan tai allegorian kautta. Fantasmaattisia aineksia lisäävä kertoja syyllistyy myös väärinraportointiin lisällessään totuudenvastaisia asioita kertomukseensa. Koristelllessaan tapahtumia ja yhdistäessään jälkikäteen tiettyjä tunteita tapahtumiin kertoja voi olla lisäksi epäluotettava tulkinnoissaan ja tilanteen kokonaisarviossa.

Näkisin, että keskeisintä traumakertojan epäluotettavuuden määrittämisessä on ennen kaikkea se, missä vaiheessa trauman käsittelyprosessia kertoja on. Tosielämässä traumakertojat ovat yleensä oman kokemuksensa osalta jo vähintään reaktiovaiheessa heidän kertoessaan tai yrittäessään kertoa tarinaansa. Tähän vaiheeseen liittyvät psyykkinen kaaos ja voimakkaat tunnereaktiot vaikuttavat siihen, että kertoja voi olla erehtyväinen tai kykenemätön ennen kaikkea kokemuksensa tulkitsemisen ja arvioinnin suhteen. Sisäinen myllerrys voi vaikuttaa raportointiinkin, mutta toisaalta tässä vaiheessa kirkkaat visuaaliset muistikuvat pikemmin ehkä ohjaavat kertojaa kertomaan yksityiskohdista totuudenmukaisesti. Kertojan yksilöllinen kyky kielellistää tapahtumia vaikuttaa toki myös, ja voi näkyä aliraportointina.

Sitä mukaan kun kertoja siirtyy käsittelyprosessissa eteenpäin, alkaa hän mahdollisesti hahmottaa traumaattisen kokemuksen kontekstissaan, osana kenties jotain laajempaa historiallista tapahtumaa tai osana kertojan elämäntarinaa. Riippuen siitä, miten pitkällä kertoja prosessissaan on, ja esimerkiksi siitä, osaako hänen mahdollinen kansatodistajansa esittää oikeanlaisia kysymyksiä, kertoja voi siirtyä Phelanin (2005,

51) määrittelemästä väärintulkinnasta ja -arvioinnista alitulkinnan ja -arvioinnin kautta melko luotettavaksikin tai vähintään objektiivisemmaksi tulkinnoissaan ja eettisissä arvioissaan kokemuksestaan.

Toisaalta traumaattisen kokemuksen työstäminen voi tuoda kerrontaan mukanaan mm. jo edellä mainittuja vertauskuvallisia keinoja tai fantasmaattisia aineksia, jotka vaikuttavat kertojan raportoinnin luotettavuuteen. Kokemukseen voi liittyä esimerkiksi jotain niin häpeällistä, että suora raportointi ei onnistu vielä pitkän ajan kuluttuukaan. Tällainen traumakertoja on väärinraportoiva. Jos kertoja jättää kokonaan jotain keskeistä kokemastaan kertomatta, syyllistyy hän myös aliraportointiin. Tällöin toki koko traumakertomus voidaan nähdä vielä vaillinaisena. Ylipäätään tapahtumien kerronnallistamisessa on aina kyse valikoinnista. Kertojan on valittava vain merkitsevät yksityiskohdat kaikesta havainnoimastaan ja tuntemastaan, jotta koherentti kertomus voisi muodostua. Traumakertomuksessa valikointi ei välttämättä ole tietoista, ja kaikessa epäkoherenttiudessaan traumakertomus voi myös kuvastaa luotettavasti trauman luonnetta. Phelan (2005, 52) toteaa, että oikeastaan jokainen kertoja syyllistyy aliraportointiin eli siihen, että kertoo vähemmän kuin tietää, sillä jokainen kertoja suorittaa materiaalin valikointia muodostaessaan kertomusta. Tätä luontaista toimintaa Phelan ei kuitenkaan laske epäluotettavuuden piiriin kuuluvaksi.

Etenkin kaunokirjalliset kertojat voivat toimia kertojina myös sokkivaiheessa eli yleensä heti traumaattisen tapahtuman jälkeen. Tässä trauman käsittelyvaiheessa muisti on valikoimaton, joten pintatason raportoinnin voisi päätellä olevan luotettavaa. Sokkivaiheessa ihmisestä voi tuntua kuin hän seuraisi tapahtumia ulkopuolelta, minkä senkin voi nähdä tuovan objektiivisuutta kertojan raportointiin. Ihminen voi myös ikään kuin sulkea tunteensa tuossa vaiheessa, jolloin kertojasta tulee epäluotettava ennen kaikkea arvioinneissaan. Huomauttaisin kuitenkin vielä, että epäluotettavuuden tyypit liittyvät aina myös kertojan muihin piirteisiin, kuten vaikkapa kertojan persoonaan, iän tuomaan kokemukseen tai maailmankatsomukseen, eivät ainoastaan trauman käsittelyprosessin vaiheisiin.

3.3 Holden ja posttraumaattinen stressihäiriö

I can't explain what I mean. And even if I could, I'm not sure I'd feel like it.
(CR 122)

The Catcher in the Rye -romaani on tulkittavissa kertojansa ja päähenkilönsä Holden Caulfieldin traumakertomukseksi. Holden on menettänyt pikkuveljensä Allien. Vielä kolme vuotta myöhemminkään hän ei ole saanut käsiteltyä menetystään niin, että voisi luopua esimerkiksi itseään kalvavasta muistosta, jossa hän on kieltänyt veljeään tulemasta hänen mukaansa pyöräretkelle (CR 98–99). Allie alkaa palata Holdenin mieleen entistä useammin kertomuksen edetessä ja Holdenin fyysisen ja henkisen olotilan heiketessä. Lisäksi Holden antaa viitteitä myös muihin potentiaalsiin traumoihin, joihin liittyy miespuolista seksuaalissävytteistä lähentelyä.

Mainitsin edellä, että Holdenin voidaan nähdä potevan posttraumaattista stressihäiriötä eli Salli Saaren (2003, 77) määritelmän mukaan jumittumista sokkitilaa seuraavaan reaktiovaiheeseen. Saari (emt., 77–79) luettelee neljänlaisia kriteereitä, joita PTSD:hen liittyy. Holden täyttää näistä vähintään kolme. Ensinnäkin hän on kohdannut epätavallisen voimakkaan tapahtuman eli nuoren sisaruksensa kuoleman ja todennäköisesti myös sitä edeltävän taistelun tautia vastaan hänen itsensäkin ollessa vielä varsin nuori. Toisena kriteerinä on vastaavan tapahtuman toistuminen tai sen kokeminen uudelleen esimerkiksi muistojen tai painajaisten muodossa. Allie nousee usein hänen mieleensä, myös yllämainitun kaduttavan muiston muodossa. Mitä tulee Holdenin toiseen, lähentelyyn liittyvään traumaan, jälleenkokeminen tapahtuu melko konkreettisesti, kun Holden viettää yönsä entisen miesopettajansa luona ja herää siihen, että mies pajaa Holdenia (CR 192). Vastaavaa on tapahtunut Holdenin mukaan aiemminkin: ”That kind of stuff’s happened to me about twenty times since I was a kid. I can’t stand it” (CR 193).

Saaren (2003, 78) kolmas PTSD-kriteeri on tunneherkkyyden turtuminen. Luetelluista turtumisen muodoista Holden kokee ainakin ulkopuolisuuden tai toisista ihmisistä vieraantumisen tunnetta, trauman osia koskevan muistin heikentymistä ja tunneilmaisujen rajoittuneisuutta. Ulkopuolisuudesta kertoo muun muassa se, että hän pitää suurta osaa ihmisistä ympärillään vähintään jollain tavalla typerinä tai epäaitoina. Halusta vetäytyä syrjään muista kertoo myös hänen suunnitelmansa elämästä kuuromykkänä syrjäisessä mökissä (CR 198–199). Kertomuksessaan Holden ei myös sanallakaan puhu Allien taudin kehittymisestä ja pahentumisesta loppua kohden. Vaikuttaa kuin hän olisi kokonaan unohtanut tämän vaiheen Allien elämästä.

Tunneilmaisun rajoittuminen pitää myös paikkansa Holdenin kohdalla. Toisesta ihmisestä pitämisen ilmaiseminen on vaikeaa etenkin niille ihmisille, joista Holden todella pitää. Heihin lukeutuvat hänen sisaruksensa, entinen naapurinsa Jane ja jopa Sally Hayes, jonka kanssa Holden käy treffeillä. Holden sanoo vain kerran suoraan pikkusiskolleen Phoebelle pitävänsä Alliestä (CR 171). Useimmiten hän vain kuvailee joitain pitämäänsä henkilöön liittyviä piirteitä – “[Phoebe] has this sort of red hair, a little bit like Allie’s was, that’s very short in the summertime. In the summertime, she sticks it behind her ears. She has nice, pretty little ears.” – tai ulkoistaa tunteensa kuulijansa tai lukijansa tunnettaviksi: “You’d like her” (CR 67) tai osoittaa mieltymyksensä teoin, kuten ostamalla levyn Phoebelle (CR 116).

Saaren neljäs kriteeri, ruumiin pysyvä lisääntynyt vireystaso, ei mielestäni tule esille Holdenista. Hän mainitsee yleisesti huonosta kunnostaan (CR 5) ja kertomuksensa loppua kohden hän hikoilee useasti ja tulee huonovointiseksi (CR 181, 193, 198, 200), eli mitenkään poikkeuksellisen korkea ei Holdenin vireystaso ole. Sen sijaan Holdenin pahoinvointi ja huimaus ovat tyypillisiä normaalin lyhytkestaisen reaktiovaiheen piirteitä. Kokemus hulluksi tulemisesta on myös yksi mahdollinen reaktiovaiheen piirre. Holden ei ehkä kuitenkaan ole täysin tosissaan kertoessaan tulevansa hulluksi milloin mistäkin syystä:

I kept thinking about Jane, and about Stradlater having a date with her and all. It made me so nervous I nearly went crazy. (CR 34)

But I’m crazy. I swear to God I am. About halfway to the bathroom, I sort of started pretending I had a bullet in my guts. (CR 103–104)

I saw something that drove me crazy. Somebody’s written ”Fuck you” on the wall. It drove me damn near crazy. (CR 201)

Reaktiovaiheen myötä traumaattisesta kokemuksesta seuraa erilaisia pelkoja, joista ensimmäiset yleensä kohdistuvat läheisiin ihmisiin tai itseen. (Saari 2003, 53–54). Pelot voivat olla täysin irrationaalisia, kuten Holdenin päätelmät omasta syövästä tai tuntemukset putoamisesta kesken tienylityksen (CR 196–197). Holdenin pelkoon tuntuu liittyvän myös syyllisyyttä, joka kiinnittyy veljen kuolemaan ja omaan henkiin jäämiseen. Hänestä suorastaan tuntuu, että väärä sisarus kuoli: “I’m the only dumb one in the family. My brother D.B.’s a writer and all, and my brother Allie, the one who died, that I told you about, was a wizard” (CR 67). Allien kuoleman aiheuttama pelko

läheisten puolesta saattaa olla myös eräs syy Holdenin kykenemättömyyteen kertoa tunteistaan perheelleen.

Kuten toin esiin jo edellä, Holdenin kertomuksesta tulee esiin myös Allien kuolemaan liittymättömiä seikkoja, joita Holdenin on ilmeisen vaikeaa käsitellä: ”I don’t even like to *talk* about it” (CR 191). Holden yöpyy entisen opettajansa Mr. Antolinin luona ja havahtuu unestaan, kun huomaa Mr. Antolinin silittävän hänen hiuksiaan. Holden reagoi tähän voimakkaasti ja poistuu nopeasti asunnosta. Hän kertoo tuntevansa monia ”perversejä”, jotka aina käyttäytyvät ”perverssisti” hänen lähellään (CR 192). Holden ei kerro aiemmista kokemuksistaan tätä tarkemmin, joten niiden todellinen luonne ja vakavuus ei selviä. On mahdollista, että itselleen tyypilliseen tapaan hän liioittelee, sillä myöhemmin hän pohtii, onko tullut ylitulkinneeksi Mr. Antolinin silittelyn (CR194–195). Hän kuitenkin vaikuttaa aidosti järkyttyneeltä vielä kertomishetkellään, joka kuitenkin tapahtuu joitain kuukausia myöhemmin.

Holden kertoo tarinaansa jonkinlaisessa hoitolaitoksessa, jossa häntä on psykoanalysoitu jo jonkin aikaa. Hän ei suoraan kerro kuinka on päätynyt sinne, vaan mainitsee ainoastaan sairastuneensa palattuaan kotiin kaupungissa viettämiensä päivien jälkeen. Vaikuttaa kuitenkin todennäköiseltä, että taustalla ovat niin Allien kuoleman aiheuttama trauma kuin kokemus Mr. Antolinin luona. Holden mainitsee useasti haluavansa pitää lapset suojassa vaaroilta. Hän puhuu tästä myös siskolleen Phobelle teoksen kohdassa, joka paljastaa myös romaanin nimen taustan (CR 173). Halu suojella muita lapsia on kuitenkin saanut Holdenin unohtamaan itsestä huolehtimisen. Vaikuttaa siltä, että hänen mielenterveytensä on ollut koetuksella jo jonkin aikaa, sillä hän tuo esiin, että hänen vanhempansa ovat aikoneet viedä hänet psykoanalyysiin jo kolme vuotta aiemmin (CR 38–39). Myös hänen entinen koulutoverinsa Carl Luce on sanonut, että Holdenin pitäisi käydä psykoanalyytikolla (CR 148).

Palatakseen Irene Kacandesin esittämiin todistamisen piireihin on selvää, ettei Holden ole vielä kykenevä toimimaan todistajana itselleen. Jo kertomalla tarinaansa hän osoittaa, että kaipaa kansatodistajaa. Holden suhtautuu kuitenkin ristiriitaisesti kertomiseen. Hän toteaa, että kuuntelija on hyvä olla, vaikkei toinen ymmärtäisikään mistä Holden puhuu: “If somebody at least listens, it’s not too bad” (CR 172). Toisaalta kertomuksensa lopuksi hän ikään kuin summaa oman kertomuksensa sanomalla: “Don’t

ever tell anybody anything” (CR 214). Duane Edwardsin (1977, 555) mukaan tämä kommentti ja Holdenin kieltäytyminen kertoa lapsuuden tapahtumistaan merkitsevät, että Holden jää yhä “sairaaksi” *The Catcher in the Ryen* lopussa.

Edwards suhtautuu kovin kielteisesti Holdeniin henkilönä, ja on vakuuttunut, että Holdenin hahmon keskiössä on tämän pyrkimys tukahduttaa homoseksuaaliset halunsa (emt., 561). Itse en löydä vastaavia todisteita teoksesta, vaan tulkitseen Holdenin pitävän ennen kaikkea entisestä naapuristaan Janesta, jota kohtaan hänen vain on vähintään yhtä vaikeaa ilmaista tunteitaan kuin muita läheisiäänkään kohtaan. Lisäksi en näe Holdenin tilaa yhtä vakavana kuin Edwards, sillä Holden on päässyt jo ensimmäisen esteen eli puhumattomuuden yli. Hän on hoitolaitoksessaan löytänyt itselleen kuuntelijan, ilmeisesti psykoanalyytikon tai muun ammattiauttajan, joka haluaa kuulla hänen tarinansa, kuten voi päätellä teoksen avauksesta: ”If you really want to hear about it...” (CR 1). Tämä kuuntelija toimii Holdenin ensisijaisena toisen piirin kanssatodistajana.

Holdenin pitkittyneen reaktiovaiheen taustalla voi olla juuri se, ettei hänellä ole ollut aiemmin sopivaa kuuntelijaa. Teoksen avauksestakin vielä kaikuu epäusko siitä, että joku todella olisi viimein halukas kuuntelemaan. Warren French (1963, 110–114) tuo esiin Holdenin ymmärryksen ja sympatian kaipuun, johon hän ei saa vastinetta miltyään taholta. Holdenin äiti on muuttunut heikkohermoiseksi Allien kuoleman jälkeen – traumatisoitunut siis itsekkin –, sisko on liian nuori, isovelii Hollywoodissa ja isä ilmeisen etäinen. Mr. Antolinista tai opiskelutovereista ei myöskään ole ymmärtäjiksi.

Ainoastaan Jane vaikuttaa Holdenin kertoman mukaan mahdolliselta kanssatodistajalta, sillä hänelle Holden on jopa esitellyt itselleen tärkeän Allien baseball-räpylän ja kertonut pikkuveljestään (CR 77). Räpylä on keskeinen Holdenin traumakertomukselle, sillä se saa hänet ensi kerran puhumaan Alliesta teoksessa.

Janen ja Holdenin väliin ovat tulleet aika ja etäisyys, ja Holden ei enää saa otettua yhteyttä Janeen, vaikka hän useaan otteeseen suunnittelee soittavansa tälle (mm. CR 105, 135, 150, 202). Holdenin käytös ja kerronta paljastavat, kuinka kovasti hän on kaivannut ymmärtäväistä kuuntelijaa henkiseen hätäänsä. Jatkuvat erottamiset kouluista voidaan tulkita hänen yrityksiä saada vanhempiansa huomio heräämään. Myös uhkarohkea kotona käyminen pikkusiskoa tapaamassa kielii hänen halustaan tulla löydetyksi ja sen seurauksena ehkä myös kuulluksi. Holden on kuitenkin jo huomannut,

että hänen epäsuorat avunpyyntönsä menevät yleensä hukkaan: ”People never notice anything” (CR 9).

Edwardsin (1977, 555) mukaan Holdenin ongelma on nimenomaan se, että hän keskittyy rakkauden ja ihmissuhteiden ylläpitämisen sijaan vaaraan ja potentiaaliseen kuolemaan (mm. CR 104, 141, 150) jopa vääristelemällä faktoja. Tästä esimerkkinä Edwards pitää Holdenin vaihtamia sanoja Robert Burnsien runoon, jonka merkitys muuttuu toisen ihmisen kohtaamisesta toisen ihmisen pelastamiseen putoamiselta alas jyrkän teeltä. Holdenin tuntuu ajoittain olevan vaikea myös puhua itsestään ja ennen kaikkia omista tunteistaan. Hänen tunneskaalansa käsittää lähinnä masentumisen (”I felt so depressed” (CR 98)) tai huvittuneisuuden (”That killed me.”(CR 127)) Kun Phoebe pyytää häntä nimeämään jonkin asian, josta hän todella pitää, Holden kiertelee ja syyttää keskittymiskyvyn puutettaan: ”The trouble was, I couldn’t concentrate too hot” (CR 169). Välttääkseen vaikeita aiheita Holden jaarittelee esimerkiksi lukemistaan kirjoista tai näkemistään elokuvista. Edwards (1977, 554) näkee tämän Holdenin pyrkimyksenä tukahduttaa totuus, joka tosin hänen mielestään liittyy Holdenin seksuaaliseen suuntautumiseen.

Keskeistä Holdenin traumakertomukselle on, ettei hän vielä täysin osaa kertoa ja purkaa sitä kuuntelijalleen niin, että voisi lopulta itse alkaa kuunnella omaa todistustaan. Siksi hänen traumakertomuksensa on vielä vajavainen. Holden kuitenkin päästää kuuntelijansa välillä hieman lähemmäksi, vaikka kätkeekin yhä omat tunteensa siirtämällä ne yksikön toiseen persoonaan: “New York’s terrible when somebody laughs on the street very late at night. You can hear it for miles. It makes you feel so lonesome and depressed” (CR 81). Allien kuolemaan liittyvät tunteet ovat yhä mahdottomia käsiteltäviä Holdenille. Hänen ideansa lähteä yhtäkkiä automatkalle treffiseuransa Sallyn kanssa (CR 132) vaikuttaa ennen kaikkea näiden tunteiden kohtaamisen välttelyltä.

Läpi teoksen Holden puhuttelee kuulijaansa:

You should’ve heard the crowd, though, when he was finished. You would’ve puked. (CR 84)

If you think I was dying to see him again, you’re crazy. (CR 105)

Boy, did it scare me. You can't imagine. (CR 198)

Kuten Kacandes (2001, 112) tuo esiin, lukijan on helppo soluttautua ikään kuin tuoksi puhutelluksi, mutta vastaamattomaksi kuuntelijaksi tai vastaanottajaksi ja siten toimia todistajana tekstin esittämälle traumalle Kacandesin neljännessä tekstuaalisen todistamisen piirissä. Lukijan on Kacandesin (2001, 117) mukaan huomattava tekstistä sen aukot ja hiljaisuudet – tässä tapauksessa Holdenin vaikenemisen Allien sairastamisen ja kuoleman aiheuttamasta traumasta ja mahdollisesta seksuaalisesta ahdistelustaan – tuottaakseen sisemmät todistamisen piirit teokseen ja siten toimiakseen itse kanssatodistajana traumalle.

On ilmiselvää, että Holdenin trauma vaikuttaa hänen kykyynsä kertoa tarinaansa luotettavasti. Se rajoittaa paikoitellen hänen kerrontaansa täysin ja paikoitellen vain tietyiltä osilta. Kuten olen jo aiemmin maininnut, teoksessa ei kuvata lainkaan Allien sairastumista ja sen vaiheittaista pahenemista eikä Holdenin aiempia kokemuksia lähentelevistä miehistä. Näiltä osin kyseessä on Phelanin (2005, 138) mukaan tukahdutettu kerronta, jolla hän tarkoittaa sitä, että tekstistä on jätetty kokonaan pois tietoa, jonka kertomus itsessään paljastaa tärkeäksi tässä yhteydessä Holdenin trauman kannalta.

Trauma vaikuttaa myös Holdenin kykyyn ilmaista ennen kaikkea positiivisia tunteita kanssaihmiä kohtaan. Kuvaillessaan läheisiä ihmisiä, joista hän varmasti pitää, Holden on epäluotettava ennen kaikkea tulkinnassaan, joka jää yleensä vajaaksi tai täysin puutteelliseksi hänen tunteidensa osalta. Helpompaa hänelle on tunnustaa pitävänsä ihmisistä, joita hän ei oikeastaan juurikaan tunne tai tule näkemään enää. Tällaisia ovat esimerkiksi hänen koulunsa rehtorin tytär Selma (CR 3) tai hänen opiskelutoverinsa äiti, jonka hän kohtaa junassa (CR 55).

Holden pysyttäytyy lähinnä raportoinnin tasolla kuvatessaan reaktiotaan Allien kuolemaan: “I slept in the garage the night he died, and I broke all the goddam windows with my fist, *just for the hell of it*. I even tried to break all the windows on the station wagon we had that summer, but my hand was already broken and everything by that time, and I couldn't do it” (CR 39, kurssiivi oma). Holden keskittyy kuvaamaan tapahtumia ja on epäluotettava tulkinnassaan, sillä hän ohittaa täysin todellisen syyn –

tuntemansa surun ja tuskan –, joka on hänen tekonsa taustalla. Allien kuolema on vielä kolmen vuoden jälkeenkin todella arka paikka Holdenille, mikä tulee esille Holdenin käytöksestä. Hän esimerkiksi repii Allien räpylästä kirjoittamansa esseen ja korjaa käyttämänsä ”tappaa”-verbin kertoessaan Phoeben kyvystä saada Allie nauramaan: “She killed Allie, too. I mean he liked her, too” (CR 68).

Nähdäkseni Holden vastaa suurelta osin määrittelemääni tyypillistä reaktiovaiheen kertojaa epäluotettavuuden tavoissaan. Raportoinnin taso ei vaikuta epäluotettavalta, mutta toisaalta paikoitellen raportointi puuttuu kokonaan keskeisiltä vaikuttavista tapahtumista. Eniten ongelmia Holdenilla on ennen kaikkea tulkita kertomaansa, ja hän sortuu kertojana joko alitulkintaan, väärintulkintaan tai ei tulkitse tapahtumia ollenkaan. Mitä tulee Holdenin kokemukseen Mr. Antolinin luona, kerronnan epäluotettavuuden määrittelemineen on hankalaa tilanteen epävarman luonteen vuoksi. Onko Mr. Antolini viaton, kuten Holden jälkikäteen miettii (CR 194–195), vai onko Holden luotettava raportoidessaan ja ennen kaikkea arvioidessaan Mr. Antolinin näyteltyä tyyneyttä: ”He was trying to act very goddam casual and cool and all, but he wasn’t any too goddam cool. Take my word” (CR 192).

3.4 Pi Patel itsensä todistajana

Cathy Caruthin (1996, 58) määritelmä traumasta tuhon vaikutuksen (”effect of destruction”) lisäksi selviytymisen mysteerinä (”enigma of survival”) pätee erityisen hyvin Pi Patelin traumaan. Toisin kuin Holden Caulfield, jolla on ongelmia muodostaa kertomusta kokemistaan traumaattisista asioista, Pi Patel kertoo *Life of Pin* aikana peräti kaksi eri versiota hänen selviytymisestään merellä haaksirikon seurauksena.

Ensimmäisessä tarinassa Pi selviää merellä 227 päivää kahdestaan aikuisen Richard Parker -nimisen bengalintiikerin kanssa seepran, orangin ja hyeenan kuoltua. Toisessa tarinassa eläinten tilalla ovat ihmiset: merimies, Pin äiti ja laivan kokki. Tiikeriä vastaa Pi itse. Olipa kumpi tahansa tarinoista totta teoksen maailmassa, kokemus on yhtä kaikki ollut Pille traumaattinen. Haaksirikko, perheen menetys, jatkuva epävarmuus omasta selviämisestä ja armoton luonto ovat molemmissa tarinoissa läsnä. Lukijan tai kuulijan päätettävissä on, kumpaa tarinaa hän haluaa lopulta uskoa vai uskooko tiettyjä asioista kummastakin.

Salli Saaren (2003, 42) mukaan ihmisen ensimmäinen reaktio järkyttävään tapahtumaan on psyykkinen sokki, joka suojaaa mieltä heti tapahtuman yhteydessä. Sokkivaiheeseen voi myös juuttua Saaren mukaan jopa kuukausiksi, jos mieli ei kykene hyväksymään tapahtumaa todeksi. Lisäksi siirtyminen sokkivaiheesta eteenpäin vaatii, että vaara tai uhkatilanne on ohi (emt., 52, 76). Pin vaara ei ole ohi yli seitsemään kuukauteen, ja pitkitettyä vaaratilannetta on edeltänyt järkyttävä perheen menetys. Näin ollen on pääteltävissä, että Pi on viettänyt nuo reilut seitsemän kuukautta jumittuneena sokkivaiheeseen. Tästä selvinä merkkeinä ensimmäisessä tarinassa ovat muun muassa Pin kyky muistaa selviytymisen kannalta oleellisia asioita, kuten perusperiaatteet sirkusleijonien kesyttämistä (LP 164–165).

Pi tunnistaa kertaalleen itsekin oman sokkitilansa hetkenä, jolloin luulee Richard Parkerin hyökänneen: ”The pain was so severe I felt nothing. Blessed be shock. Blessed be that part of us that protects us from too much pain and sorrow” (LP 180). Pi huomaa itsestään myös muita sokkivaiheelle tyypillisiä piirteitä – keskittymisen senhetkisen selviytymisen kannalta tärkeisiin käytännöllisiin yksityiskohtiin (LP 111, 168–169) sekä tunteiden puuttumisen: ” When your own life is threatened, your sense of empathy is blunted by a terrible, selfish hunger for survival” (LP 120). Jos ensimmäistä tarinaa tulkitaan toisen tarinan kautta, minkä myötä Richard Parker voidaan tulkita Pin omaksi heijastukseksi, Pin voidaan nähdä potevan myös sokkitilaan liittyvää dissosiaatiota, jossa Saaren (2003, 51) mukaan ”minä siirretään oman itsen ulkopuolelle niin, että itselle tapahtuvaa voi ikään kuin tarkastella itsensä ulkopuolelta”. Tällä keinolla Pi pystyy siirtämään esimerkiksi toisessa tarinassa tekemänsä kokon murhan tiikerin tekosiksi ensimmäisessä tarinassa.

Kaikilta osiltaan Pi ei vastaa sokkivaiheeseen jumittunutta ihmistä. Tämä johtuu ennen kaikkea hänen koettelemuksensa kestosta. Pitä ravistelevat ahdistuksen puuskat, mutta niiden välissä Pi kokee myös äärimmäistä tylsistymistä (LP 217) ja joskus jopa levollisuutta ja toiveikkuutta (LP 176). Kun välitöntä vaaraa ei ole, Pi voi ikään kuin väliaikaisesti siirtyä jo trauman käsittelyprosessissa eteenpäin. Noin kolme päivää pelastumisensa jälkeen Pi kertoo kummatkin versiot kokemuksestaan japanilaisille onnettomuustutkijoille ilmeisen ongelmattomasti:

”Now, Mr. Patel, we were wondering if you could tell us what happened to you, with as much detail as possible.”

”Yes. I’d be happy to.” (LP 291)

”We want a story without the animals that will explain the sinking of the Tsintsum.”

”Give me a minute, please.” [...] ”Here’s another story.” (LP 303)

Ensimmäinen tarina on oletettavasti sama, jonka Pi on kertonut kirjailijalle, joka on sen juuri välittänyt yleisölleen. Teoksessa Pin japanilaisille kertoma tarina on tässä kohdassa tiivistetty sanoihin ”The story” (LP 291). Vaikuttaa, että Pi on siirtynyt tässä vaiheessa jo reaktio- ja käsittelyvaiheiden ohi uudelleen orientoitumisen vaiheeseen, jossa kokemuksesta on tullut tietoinen osa itseä (Saari 2003, 68).

Se, miksi Pi kertoo kaksi eri versiota kokemuksestaan, on tietenkin pohdinnan arvoista. Kertooko Pi toisen tarinan miellyttääkseen japanilaisia, joille ensimmäinen tarina on liian fantastinen, vai paljastaakseen todelliset tapahtumat pelastusveneessä? Eri versiot muuttavat myös Pin trauman luonnetta. Toinen tarina tekee hänestä murhaajan ja todistajan äitinsä murhalle, kun taas ensimmäinen on tiikeristä, syödyksi tulevasta toisesta haaksirikkoutuneesta ja perheen menetyksestä huolimatta huomattavasti vähemmän verinen ja paikoin humoristinenkin. Kertooko Pi ensimmäisen, erittäin yksityiskohtaisen tarinansa pystyäkseen sen jälkeen kertomaan toisen, lyhyen versionsa tositapahtumista? Florence Stratton (2004, 17) tulkitsee asian näin. Hän kiinnittää huomionsa myös siihen, että Pi kertoo toisen tarinansa vasta japanilaisten vakuutettua, ettei Pitä tulla oikeudessa syyttämään mistään (kuten murhasta, joksi toisen tappaminen kannibalismiin nimissä on määritetty ainakin Englannissa). Tosin oikeuden eteen joutumista enemmän toisen tarinan kertominen saattaa pelottaa Pitä hänen tuntemansa syyllisyyden ja vuoksi.

Jos ensimmäinen tarina on totta, vaikuttaa että Pi kertoo toisen tarinansa vain japanilaisten toiveesta. Sen keksiminen selittäisi Pin pyytämän miettimishetken ennen kertomisen aloittamista. Stewart Cole (2004, 34) tuo esiin ihmisten suorastaan pakonomaisen tarpeen antropomorfoida eli inhimillistää ja sitä kautta ymmärtää kaikki kokemuksensa. Se voi olla syy, miksi japanilaiset eivät usko eläintarinaa ja miksi Pi kertoo sitten helpommin ymmärrettävän tai uskottavan ihmisversion. Eihän kumpikaan tarinoista edes tarjoa vastausta japanilaisten alkuperäiseen kysymykseen Tsintsum-aluksen uppoamisen syystä. Cole tosin näkee Pin toisen tarinan niin suoraviivaisena

antropomorfisena käännöksenä ensimmäisestä, mitä japanilaisten tekemät havainnot vielä korostavat, että pitää sitä itse asiassa vähemmän uskottavana tarinana.

Ensimmäinen tarina pitää kuitenkin sisällään kohtia, joita on hyvin vaikeaa pitää uskottavina. Pi itsekin myöntää kyseisen seikan: ”But there will be many who disbelieve the following episode” (LP 256). Sanoillaan hän viittaa jaksoon, jossa kertoo pelastusveneen rantautuvan pelkästä levästä koostuvalle saarelle, jota kansoittavat sadattuhannet mangustit (englanniksi ”meerkats” – siis merikissat, jos yhdistää käännöksessä luovasti saksaa ja englantia). Pi ja Richard Parker ruokkivat itseään saaren antimilla, mutta kumpikin huomaa pian levän muuttuvan öisin happoa erittäväksi lihansyöjäkasviksi. Pi ja tiikeri jättävät saaren tämän jälkeen. Jo ennen saarijaksoa Pi kertoo sekä omasta että tiikerin väliaikaisesta sokeutumisesta ja sitä seuranneesta tiikerin kyvystä puhua. Keskustelu pyörii herkullisten ruokien ympärillä. Jonkin ajan päästä Pi kuulee toisen merelle haaksirikkoutuneen ihmisen ääneen ja käy tämän kanssa keskustelua asioista, joita ovat nälissään sortuneet syömään. Toinen haaksirikkoutunut yrittää selvästi kuristaa Pin, mutta tulee viime hetkellä Richard Parkerin tappamaksi.

Yllämainitut tapahtumat sijoittuvat Pin ensimmäisessä tarinassa vaiheeseen, jota ennen hän on ollut jo varma kuolemastaan ja jolloin hänen kynänsä ovat loppuneet, minkä seurauksena hän ei ole enää voinut pitää päiväkirjaa. Näkisin, että tämä konkreettisiin havaintoihin perustuvien muistiinpanojen loppuminen on saanut Pin sekoittamaan ilmeisen kuviteltuja vaiheita osaksi tarinaansa. Ne vastaavat pikemmin hänen toive- ja pelkouniaan kuin todellisuutta. Saarijakson aikana Pi kuvaa ja aistii saaren pysyvyyttä ja konkreettisuutta niin haju-, maku- kuin tuntoaistillaan, mutta puhuu silti useaan otteeseen saaresta mielen temppuna:

[T]his island was a chimera, a play of the mind. (LP 257)

The current gently pushed the lifeboat closer to the illusion. (LP 257)

I was getting used to the mental delusion. (LP 257)

Nämä sanat voidaan käsittää ikään kuin Pin keinona vaikuttaa yhtä epäuskoiselta saaren todellisuudesta kuin hänen kertomuksensa vastaanottaja ja siten lisätä oman uskomattoman kertomuksensa uskottavuutta. Toisaalta on myös mahdollista, että Pi

yksinkertaisesti kertoo, että saari oli kuvitelmaa, joka kuitenkin tuntui kovin todelliselta ja siten kuvitelmajakso todella tavallaan tapahtui hänelle.

Jos jälkimmäinen tarina on totta, Pi on tavallaan jo trauman käsittelyssään pitkällä, sillä hän on kyennyt luomaan sen pohjalta ensimmäisen tarinan metaforis-allegorisen eläinversion. Hän kykenee jo tuottamaan traumakertomuksen, mutta ensimmäisen tarinan ensisijaisuus vielä vuosienkin päästä tarkoittaa, ettei Pi ole täysin onnistunut hyväksymään traumaattisen kokemuksensa todellista raakuutta, vaan kätkee sen fantasiaan. Vaikka eläintarina vastaisikin Pin mielestä hänen traumansa sisäistä totuutta tarkemmin kuin toinen tarina, puuttuu siitä kuitenkin kokonaan tapon myöntäminen, mikä mielestäni tekee siitä vajavaisen ja epärehellisen. Kertomus kalan tappamisesta (LP 182–183) ensimmäisessä tarinassa ei riitä vastaamaan ihmishengen riiston merkitystä, kuten ei myöskään kokin eli hyeenan tapon siirtäminen tiikerin tekemäksi. Tiikeri on jo syntyjään petoeläin, jolle tappaminen on luontaista, toisin kuin Pille.

Toisaalta Pi sisällyttää molempiin versioihin kuvauksen sortumisesta ihmislihan syömiseen, mitä voidaan pitää tabuna. Ensimmäisessä tarinassa Pi kuitenkin puolustelee tapahtunutta parhain päin ja liittää sen koko version kummallisimpaan, hallusinoinnilta vaikuttavaan jaksoon, jossa hän kohtaa merellä ajelehtivan toisen haaksirikkoutuneen. Epävarmuus jakson todellisuudesta jopa ensimmäisen tarinan sisällä lieventää entisestään Pin katuvaan kuvausta tilanteesta:

I ate some of his flesh. I mean small pieces, little strips that I meant for the gaff's hook that, when dried by the sun, looked like ordinary animal flesh. They slipped into my mouth nearly unnoticed. You must understand, my suffering was unremitting and he was already dead. I stopped as soon as I caught a fish. I pray for his soul every day. (LP 256)

Toisessa tarinassa kannibalismi, joka kohdistuu Pin tappamaan kokkiin, on esitetty varsin eri tavalla – suorastaan riemuiten:

I stabbed him repeatedly. His blood soothed my chapped hands. His heart was a struggle—all those tubes that connected it. I managed to get it out. It tasted delicious, far better than turtle. I ate his liver. I cut off great pieces of his flesh. (LP 310–311)

Jos ensimmäinen tarina on totta, vaikuttaa toisen tarinan kannibalismikuvaus hyvin ristiriitaiselta ja liioitellun raakalaismaiselta. Täysin irralliseksi se ei kuitenkaan jää

suhteessaan ensimmäiseen tarinaan, sillä siinä toistuvat samat ihmisruumiin osat, joita ensimmäisen tarinan merellä kohdattu haaksirikkoutunut on halunnut kalvaa irti Pistä: ”’You’re damn right your heart is with me!’ he said. ’And your liver and your flesh!’” (LP 255). Jos taas toinen tarina on totta, on ymmärrettävää, että Pi tuntee jonkinlaista häpeää ja katumusta riehakkaan tabun rikkomisensa vuoksi, minkä takia on kehitelty kannibalismistaan puolustellun version eläintarinaansa.

Olipa kumpi tahansa tarinoista totta *Life of Pi* maailmassa, ne todistavat Pi Patelin selviytymistä uskomattomissa olosuhteissa. Dori Laubin (1992, 60) mukaan keskeistä trauman todistamisessa ei edes ole tarkka faktuaalisuus, vaan ylipäättään kuvittelemattoman tapahtuman olemassa olo. Laubin näkemyksen mukaan ensisijaista ei siis ole tarinoiden vaihtuvat yksityiskohdat ja niiden totuudenmukaisuus, vaan todellinen tapahtuma ja sen herättämät tunteet ja synnyttämät merkitykset kokijassa. Colen (2004, 31–32) mukaan Pi tuntuu itse ajattelevan hieman samansuuntaisesti sillä hän pitää epäilystä pahimpana vastustajanaan, joka estää uskomisen niin jumalaan kuin hänen ensimmäiseen tarinaansakin.

Toisin kuin Holden Caulfield, joka on ollut perheensä ja ystäviensä ympäröimä ja jolle on tarjottu mahdollisuutta psykonalyysiin heti veljensä kuoleman jälkeen, Pi on ollut merelläoloaikansa lähes kokonaan ilman ihmisiä, jotka olisivat voineet todistaa hänen traumaansa. Toisessa tarinassa vielä hengissä ollessaan äiti ja kokki olisivat periaatteessa voineet toimia todistajina, jos omalta traumaltaan olisivat siihen kyenneet. Ensimmäisessä tarinassa lyhyesti esiintyvää sokeaa haaksirikkoutunutta ei voitane laskea, sillä tämä tulee Richard Parkerin syömäksi lyhyen keskustelun päätteeksi. Tästä huolimatta Pi on kyennyt luomaan jo varsin koherentin todistajakertomuksen (tai -kertomukset) kertoessaan sitä ensimmäistä kertaa heti pelastumisensa jälkeen. Tämä on Laubin (1992, 86–87) mukaan ollut mahdollista niin sanotun sisäisen todistajan avulla. Laub kertoo esimerkin pojasta, joka oli rukoillut äitinsä valokuvalta sodan päättymistä ja äidin palaamista työleiriltä, ja sen avulla kyennyt paitsi selviämään fyysisesti, myös luomaan yhtenäisen kertomuksen kokemuksestaan.

Pi rukoilee kolmen eri uskontokunnan jumalia ja pitää päiväkirjaa niin pitkään kuin kyniä riittää (LP 240): ”I talked about what you might expect: about things that happened and how I felt, about what I caught and what I didn’t, about seas and weather,

about problems and solutions, about Richard Parker” (LP 208). Näin Pi vaikuttaa luovan itselleen sisäisen kanssatodistajan, minkä vuoksi hän pystyy käsittelemään traumaansa, vaikka osittain yhä pysyy sokkivaiheessa. Kertoessaan tarinaansa japanilaisille he eivät siis käytännössä toimi Pin ensimmäisinä toisen piirin kanssatodistajina, vaikka ovatkin ensimmäiset, jotka kuulevat koko tarinan. On myös ilmeistä, että Pi on kertonut ensimmäisen tarinansa jo useita kertoja ennen kuin kertoo sen Yann Martelin kirjailijahahmolle. Tietäähän Martelin Intiassa kohtaama Francis Adirubasamy ohjata hänet Kanadaan kuulemaan Pin uskomattoman tarinan.

Pi puhuttelee kuulijaansa eli kirjailijahahmoa suoraan huomattavasti vähemmän kuin Holden. Pin kerrontatyylillä on kuitenkin suorastaan jutusteleva:

I’ll be honest about it. (LP 28)

The thing was, it wasn’t even an accident. (LP 30)

So you see, if you fall into a lion’s pit, the reason the lion will tear you to pieces is not because it’s hungry [...], but because you’ve invaded its territory. (LP 43)

I tell you, if you were in such dire straits as I was, you too would elevate your thoughts. (LP 283)

Koska kirjailijahahmon mahdolliset kysymykset tai kommentit on poistettu tekstistä, voi lukija *The Catcher in the Rye*n tapaan ottaa kuulijan roolin ja toimia jälleen todistajana Kacandesin esittämässä neljännessä piirissä. Ongelmallista Pin traumakertomuksessa todistamisen kannalta on sen täydellisyys. Ensimmäinen tarina on niin yksityiskohtainen kuvauksessaan tapahtumista ja Pin tuntemuksista, että lukija jää todistajana ja traumakertomuksen kätilönä jopa hieman syrjään. Pin paikoin hyvinkin humoristinen kerronta toisaalta ehkä myös etäännyttää vastaanottajaa tilanteen vakavuudesta. Pin suppeampi toinen tarina koostuu lähinnä tapahtumien kronologisesta luetteloinnista, ja on suorastaan liian asiallinen ja pidättyvä tarjotakseen edes mahdollisuutta todistamiseen: ”Then we fought and I killed him” (LP 310).

Pi kertoo *Life of Pi* aikana kaksi eri versiota selviytymisestään, joten on selvää, että Pi on epäluotettava kertoja ainakin toisen tarinan osalta vähintään jollain Phelanin epäluotettavuuden tasolla. Tarinat voi suurelta osin nähdä symbolisina versioina toisistaan, jolloin kummassakin on tiettyjä vastaavuuksia, joiden voidaan ajatella olevan

siis edes joltain tasoltaan luotettavasti kerrottuja. Ilmeisenä esimerkkinä on vaikkapa laivan uppoaminen, joka raportoidaan hyvin samankaltaisesti molemmissa tarinoissa:

I watched the ship as it disappeared with much burbling and belching. (LP 107)

The ship sank. It made a sound like a monstrous metallic burp. (LP 303)

Suurimpana erona tarinoissa on se, viettääkö Pi lopulta aikansa veneessä yksin vai tiikerin kanssa. Stratton (2004, 13) tuo esiin myös muita seikkoja, jotka eivät ole tarinoissa keskenään vertautuvia. Ensimmäisessä tarinassa kokin hahmoa vastaava hyeena syö karpäsiä ja Richard Parker rotan, toisessa ranskalainen kokki syö molempia (LP 118, 153, 303–304). Lisäksi Richard Parker puhuu ensimmäisen tarinan ilmeisen hallusinoitussa kohtauksessa ranskalaisella aksentilla ja jo teoksen alussa paljastuu, että Pi on itsekin taitava kokki (LP 24–25, 248). Kokin, Pin ja tiikerin suhde toisiinsa on tarinoissa siis sekoittunut ja näin ollen vähintään näiltä osin jommassakummassa tai molemmissa tarinoissa väärinraportoitua. Epäinhimilliset, petomaiset piirteet kokissa ja tiikerissä, ja niiden leviäminen Pihin itseensä nousevat molemmissa tarinoissa osaksi Pin traumaattista kokemusta. Ensimmäisessä tarinassa nämä piirteet näyttäytyvät kuitenkin huomattavasti hyväksyttävämpinä kuin toisessa tarinassa.

Pin ensimmäinen tarina on uskomattomuudestaan huolimatta hyvin uskottavasti kirjoitettu. Stratton (2004, 9) kiinnittää huomion kirjailijan teoksessaan hyödyntämiin realismiin konventioihin ja juonen ja hahmojen rakentamiseen kausaalisuuden sääntöjen mukaisesti. Toisin sanoen Pin kertomusta on vaikea kieltää, sillä lähes kaikki siihen liittyvät seikat on niin hyvin perusteltu tai yksityiskohtaisesti lueteltu. Eläintarhan omistajan poikana ja sokkivaiheen myötä terästyneiden aistien avulla on uskottavaa, että Pi tietää paljon petoeläinten käsittelystä (etenkin kun on kuuliijaansa ja lukijaansakin taustoittanut samoilla tiedoilla jo tarinan aiemmassa vaiheessa). Kuitenkin jälleen traumakertomuksen yhteydessä kaiheartamaan jää tarinan liiankin täydellinen kertoja.

Stratton (2004, 10) nostaa esiin myös tarinan tavan yhdistää arkipäiväisiä ja uskomattomia yksityiskohtia. Näkisin, että nämä uskomattomat yksityiskohdat, joita ovat ensimmäisessä tarinassa Pin koettelemuksen loppupuolella kohtaama toinen haaksirikkoinen, puhumaan ryhtyvä Richard Parker ja lihansyöjäsaari (LP 240–283), tuovat kontrastina lisää uskottavuutta lopulle tarinalle eli hengissä säilymiselle

bengalintiikerin seurassa. Vaikka Pi kertoo koko tarinansa kuin kaikki olisi todella tapahtunut, edellä mainitut kohdat voidaan nähdä jatkuvaan traumaattiseen tilanteeseen sekä aliravitsemukseen ja janoon kiinnittyvinä hallusinaationa, mitä tukee osin myös Pin oma näkemys ennen kaikkea saaresta. Ne ovat siten vähintäänkin väärinraportoituja, mutta samalla lisäävät lukijan uskoa muun kerronnan luotettavuuteen ensimmäisessä tarinassa.

Pin todellinen kokemus jää arvailun varaan teoksessa. Ensimmäinen näkökulma on, että ensimmäinen tarina on vertauskuva toisesta, todellisesta tarinasta. Pi on tällöin ensimmäisen tarinan osalta kertojana väärinraportoiva paitsi muuttaessaan hahmojen roolit, myös lisäillessään selvästi uusia yksityiskohtia, kuten Richard Parkerin kamppailun hain kanssa (LP 219). Lisäksi hän on mielestäni ennen kaikkea väärinarvioiva, sillä hänen tulkintansa omasta käytöksestään ja petomaisuudestaan on paljon hillitympi kuin toisessa tarinassa, jossa nimenomaan Pin yllättävä, olosuhteiden aiheuttama väkivaltaisuus on keskeinen trauman syy. Tässä mielessä Pi siis poikkeaa määrittelemästäni vertauskuvin puhuvasta traumakertojasta. Toisen tarinan kerronta vastaa hyvin yhä sokkivaiheessa olevan kertojan määritelmäni: tunteita ei juuri esiinny, joten kerronta on epäluotettavaa tai vähintäänkin puutteellista ennen kaikkea arvioinnin tasolla.

Toinen näkökulma on, että ensimmäinen tarina on totta ja toinen keksitty vain epäuskoisten japanilaisten mieliksi osittain ensimmäisen pohjalta. Tällöin Pi onkin todella poikkeuksellinen traumakertaja. Hänen kertomuksensa on hyvin luotettavasti ja täydellisesti raportoitu lukuun ottamatta ehkä koettelemuksen loppupuolen kummallisia tapahtumia. Myös hänen tulkintansa ja arvionsa kokemuksesta vaikuttavat uskottavilta, joskin Pi on melko niukkasanainen perheensä menetyksen aiheuttamista tunteista. Korkeintaan hän siis sortuu alitulkintaan tai -arviointiin. Toinen tarina taas näyttyy ensimmäisen rinnalla väärin- ja aliraportoituna, alitulkittuna ja väärinarvioituna Pin oman toiminnan eettisyyden suhteen.

Sekä Holdenin että Pin trauma on ollut pitkäkestoinen, sillä Holden ei ole saanut todellista apua kolmeen vuoteen, eikä Pi ole päässyt pakoon koko traumaa aiheuttavaa ympäristöä seitsemään kuukauteen. Holdenin trauman kestoa on viivästyttänyt sopivan kansatodistajan puute, kun taas Pi on pystynyt luomaan itselleen sisäisen

kanssatodistajan päiväkirjansa avulla. Ehkä tästäkin johtuen *Life of Pi* ei tarjoa kanssatodistajan roolia lukijalle yhtä selvästi kuin *The Catcher in the Rye*. Molempien kerrontaa trauma tuntuu rajoittavan ennen kaikkea perheeseen kohdistuvan tunneilmaisun osalta. Holdenin kohdalla trauma vaikuttaa jopa hänen fyysiseen olotilaansa, kun taas Pin tapauksessa on mahdollista, että trauma on synnyttänyt kaksi varsin erilaista versiota tapahtumista. Se, kumpi versioista on lähempänä totuutta vaikuttaa myös suuresti Pin trauman laatuun.

4 Kehityskertomus ja epäluotettavuus

Esitin johdannossa, että *The Catcher in the Rye* ja *Life of Pi* -teosten voidaan nähdä olevan nuorten päähenkilöidensä kehityskertomuksia, jotka kuvaavat nuorten henkistä kehittymistä heidän kohtaamiensa tilanteiden ja tapahtumien myötä. Toisaalta teoksissa on myös piirteitä, jotka ovat päinvastaisia kehityskertomuksen tyypillisille piirteille. *The Catcher in the Rye*ssa Holden Caulfield ei sopeudu yhteiskunnan sääntöihin eikä tunnu arvostavan saamaansa koulutusta. *Life of Pi* Pi Patelilta taas puuttuu koko inhimillinen yhteisö suurimman osan ajasta kertomuksessa. Pin on yhteiskunnan jäseneksi oppimisen sijasta opittava hallitsemaan kesyttämättömän luonnon säännöt. Tarkastelen ensin kehityskertomuksen taustaa ja piirteitä ja niiden kautta siihen tyypillisesti kiinnittyviä epäluotettavuuden ilmenemismuotoja. Tämän jälkeen tutkin tarkemmin, millä tavoin *The Catcher in the Rye* ja *Life of Pi* ovat ja eivät ole kehityskertomuksia, ja miten Holden ja Pi vastaavat kehityskertomuksen tyypillisiä epäluotettavia kertojia.

4.1 Bildungsroman

Kehitys- tai kasvukertomus tunnetaan yleensä saksankielisellä nimellään *Bildungsroman*. Termi on alkuaan jo 1700-luvulta (McCarthy 2013), mutta alkoi 1800-luvun lopulla William Diltheyn määrittelemänä viitata nimenomaan vastayhdistyneen Saksan 1800-luvun kirjallisuuteen, joka käsittelee nuoren miehen keskeisiä kasvun ja kehityksen vuosia. Bildungsromanin malliesimerkkinä on nähty Johann Wolfgang von Goethen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* -teos, joka tosin on valmistunut jo 1796 (Sammons 1991, 28–29). Jeffrey L. Sammons (1991, 32) tuokin esiin sen, että toisin kuin Diltheyn määritelmä antaa ymmärtää, laji koki huippunsa Saksassa jo Goethen ja

romantiikan aikaan ja 1800-luvulta varsinaisia Bildungsromaneja on nimettävissä vain muutama. Uuden nousun laji on Sammonsin mukaan kokenut vasta 1900-luvulla.

Kehityskertomuksen ja ennen kaikkea sen päähenkilön on nähty muodostuneen ajallisesti edeltävistä moninaisista perinteistä ja konventioista, kuten moraali-allegoriasta, uskonnollisesta omaelämäkerrasta, pikareskiromaanista ja ns. renessanssi-ihmisen ideaalista (Buckley 1974, 13; McCarthy 2013). Kahden edellisen perua on kehityskertomuksen sankarissa yleensä tapahtuva paitsi tiedollinen ja psykologinen, myös moraalinen ja henkinen kehitys. Pikareskiromaanista perittyä on sankarin matka ja sen varrella kohdatut kanssaihmiset, ja renessanssi-ihmisen tavoin sankari pyrkii kehittymään kaikissa taidoissaan (Buckley 1974, 13). *The Catcher in the Rye* ja *Life of Pi* -romaneissa on vahvasti esillä päähenkilön suorittama matka. Holden harhailee kotikaupungissaan ja Pi valtamerellä. Kummankin matkaan sisältyy monenlaisia tapahtumia tai kohtaamisia, jotka vaikuttavat heidän elämäänsä. Pin tarinassa korostetaan myös päähenkilön henkistä kehitystä, vaikka se jossain määrin tapahtuukin jo ennen hänen maailmansa mullistavaa merimatkaa.

Saksassa kehityskertomus jakautui nopeasti vielä omiin alalajeihinsa, joita ovat päähenkilön yleistä kasvua kuvaava *Entwicklungsroman*, opetuksen ja koulunkäynnin kuvaukseen keskittyvä *Erziehungsroman*, sekä taiteilijaksi kehittymistä kuvaava *Künstlerroman* (Buckley 1974, 13). Muilla kielialueilla eivät lajin rajat ole olleet yhtä tiukat. Alalajit ja lajin levittyminen muille kielialueille ovat merkinneet sitä, että Bildungsroman-termin määritelmästä ei tunnu olevan täyttä yhteisymmärrystä. Kyseenalaista vaikuttaa olevan jopa se, onko kyseessä lainkaan oma kirjallinen lajityyppinsä. Epäselvyyttä on ollut myös siinä, pitäisikö Bildungsroman nähdä pikemmin historiallisena kuin lajityyppillisenä käsitteenä (Sammons 1991, 28). On tulkittu myös, ettei Bildungsroman ole niinkään yksilöitävissä lajiksi rakenteellisten piirteidensä ansiosta, vaan on nähty sen koostuvan tietynlaisesta teemasta ja ideologiasta, joita historialliset olosuhteet ovat määrittäneet. Teemalla ja ideologialla odotetaan olevan vaikutus maailman ja yksilön emotionaalisen ja psykologisen kehityksen ymmärtämiseen. (Martini 1991, 24).

Joitain keskeisiä piirteitä kehityskertomukselle on kuitenkin nimettävissä. James E. Caron (1989, 168) summaa Bildungsromanin sisällöksi ja syyksi lajin merkitykselle sen

kyvyn yhdistää sulavasti porvarillisen yhteiskunnan kaksi vastakkaista puolta: vapauden kehittää ja toteuttaa itseään ja samalla sopeutumisen osaksi ympäröivää yhteiskuntaa. Jo Goethen sankari Wilhelm Meister on tällainen autonominen, yksilöllinen subjekti, joka itse määrittelee itsensä, mutta tekee sen suhteessa ympäröivään maailmaan ja toimimiseensa siinä maailmassa (Saariluoma 1999, 155). Tyypillistä kehityskertomukselle on myös usko oppimiseen ja kehittymiseen epäonnistumisten ja pettymysten kautta (emt., 149). Jerome Buckley (1974, 18) on eritellyt vielä tarkemmin joitain lajityypillisiä piirteitä. Hänen mukaansa kehityskertomuksissa toistuvat ja sitä lajityyppinä määrittävät seuraavat elementit: lapsuus, sukupolvien välinen konflikti, maalaisuus, yhteiskunta, itsenäinen opiskelu, vieraantuminen, koettelemus rakkaudessa, ammatin ja elämäkatsomuksen etsintä. Buckleyn määrittelemästä kehityskertomuksesta voi puuttua korkeintaan kaksi tai kolme edellä mainituista elementeistä.

Bildungsromanin sankarin perhe ja useimmiten isä vastustelevat jollain tavalla lapsensa luovuutta ja uusia ideoita. Toisaalta etenkin englantilaiselle kehityskertomukselle on tyypillistä myös sankarin orpous tai isättömyys (Buckley 1974, 17, 19). *The Catcher in the Rye* Holdenilla on isä, mutta heidän suhteensa ei ole kovin läheinen, eikä heidän näkemyksensä Holdenin koulutuksesta tunnu yhtyvän. Toisaalta vaikka isä onkin yrityslakimies, hän ei silti vastusta jälkikasvunsa luovuutta tai taiteellisuutta, sillä Holdenin isoveljestä on tullut kirjailija (CR 1, 107). *Life of Pi* sisältää oikeastaan molemmat perheeseen liittyvät piirteet. Pin perhe suhtautuu etenkin aluksi epäillen hänen uskontojensa yhdistelmään (LP 74). Merellä Pistä tulee yhtäkkiä orpo.

Muista tyypillisistä piirteistä Buckley (1974, 20) mainitsee päähenkilön muuton pois kotoa (maaseudulta) yleensä johonkin suurempaan kaupunkiin. Kaupunki voi toimia kahdella tavoin päähenkilölle: se tarjoaa keinon vapautua, mutta myös rappeutua. *The Catcher in the Rye* on tästä näkökulmasta varsin poikkeava. Holden palaa nimittäin kotikaupunkiinsa, joka on jo isoista isoin, New York City. Hän tuntee jo kaupungin ja sen tavat, mutta ei voi silti välttää näkemästä ja kokemasta asioita, jotka selvästi häiritsevät ja samalla kiehtovat tai järkyttävät häntä, kuten hotellin ikkunasta nähdyt ”perverssit” tai pahoinpidellyksi tuleminen (CR 61–62, 103). Pin tarinassa kaupunki ei näyttele merkittävää roolia kehityskertomuksen osalta, vaan Martel on korvannut sen kokonaisella valtamerellä. Meri toimii teoksessa kuitenkin osittain kaupungin tavoin,

sillä se on uusi ja vieras ympäristö Pille, jonka on päätettävä, aikooko hän selvitä siinä vai ei.

Kehityskertomusten loppuratkaisu ei Buckleyn (1974, 23–24) mukaan noudata yhdenmukaista kaavaa. Loppu voi olla onnellinen kuten Goethen prototyypissä teoksessa, tai se voi päättyä jopa päähenkilön kuolemaan tai epävarmuuteen sankarin lopullisesta ratkaisusta. Koska kehityskertomuksissa voi usein olla myös omaelämäkerrallisia piirteitä, kirjailijan oma kokemus saattaa vaikuttaa loppuratkaisuun. Tarkastelen tätä tarkemmin jäljempänä etenkin Holdenin ja J. D. Salingerin kohdalla, mutta voitaneen todeta, että *The Catcher in the Ryen* loppuratkaisu jää huomattavasti avoimemmaksi kuin *Life of Pin*, joka kahdesta eri tarinaversiostaan riippumatta päättyy päähenkilön kannalta onnellisesti. Lisäksi on selvää, että Holden ja hänen kertomuksensa puitteet ovat paljon lähempänä Salingerin todellisuutta kuin Pi kokemuksineen on syntyjään ranskankielisen kanadalaisen Yann Martelin nuoruutta.

Sammons (1991, 41) korostaa myös lajin porvarillista taustaa. Bildung, ”the early bourgeois, humanistic concept of the shaping of the individual self from its innate potentialities through acculturation and social experience to the threshold of maturity” (emt., 41), eli sisäisten kykyjen kehittäminen kulttuuristumisen ja sosiaalisten kokemusten kautta oli käsitteen syntyäikoina käytännössä mahdollista vain koulutetuille keskiluokkaisille miehille (McCarthy 2013). Tässä mielessä sekä Holden että Pi ovat saaneet vähintään mahdollisuuden humanistiseen Bildungiin, mikä tulee esiin heidän koulutustaustastaan ja käyttämästään kielestä ja sanastosta. Holden käy yksityistä prep schoolia eli yliopistoon valmistavaa koulua, ja hänen tulevaisuuteensa on kaavailtu opintoja huippuyliopistossa (CR 85). Pi väittää, ettei hänen perheensä ole rikas, mutta käy kuitenkin kotikaupunkinsa parasta yksityistä kristillistä koulua ja myöhemmin opiskelee Toronton yliopistossa (LP 3, 21, 79).

Buckley (1974, 265) esittää, että kun kiinnostus kehityskertomuksiin lopahti esimerkiksi Englannissa 1920-luvulle tultaessa, Yhdysvalloissa kiinnostus lajiin heräsi. Ei voida kuitenkaan sanoa, ettei kehityskertomuksia olisi jo tätä ennen kirjoitettu myös Yhdysvalloissa. Mark Twainin tuotanto etunenässään 1884 julkaistu *Adventures of Huckleberry Finn* on keskeinen esimerkki niin sanotusta parodisesta tai anti-Bildungsromanista. 1900-luvun modernistinen kehityskertomus on jo lähtökohtaisesti

osin anti-Bildungsroman, sillä se torjuu Bildungiin liittyvän ajatuksen yhteiskunnan sääntöihin ja koodeihin sopeutumisesta (Castle 2006, 3) Toisaalta modernistinen kehityskertomus hyödyntää lajin konventioita samalla kun kritisoi niitä, mikä Gregory Castlen (2006, 4) mukaan on mahdollistanut lajin säilymisen ja ajankohtaisuuden. Myös Sammons (1991, 41) sisällyttää tietoisesti parodiset ja antiversiot mukaan lajiin, kunhan Bildung on niissä keskeisenä konseptina – hyväksyy päähenkilö Bildungin vaatiman sosiaalistumisen tai ei ja olipa päähenkilö edes nuori mies tai ei. Bildungsromania ja Bildungia onkin alettu tutkia myös mm. sukupuolen ja rodun näkökulmista (McCarthy 2013) laajentamalla lajityyppi kattamaan myös esimerkiksi naisten tai mustien kehityskertomuksia. Tästä näkökulmasta katsottuna sekä *The Catcher in the Rye* että *Life of Pi* ovat varsin konventionaalisia kehityskertomuksia miespäähenkilöineen.

4.2 Kehityskertomuksen kertoja

Kehityskertomuksen päähenkilö on lähtökohtaisesti nuori, kuten muutamat englanninkieliset vaihtoehtoiset nimet (”the novel of youth”, ”the novel of adolescence”) Bildungsromanille paljastavat. Päähenkilön elämänvaiheesta käytetään myös englanniksi termiä ”formative years” eli muovaavat tai kehityksen vuodet. Kehityskertomuksen kertoja ei ole kuitenkaan yhtä helposti yleistettävissä. Ensimmäisessä ja kolmannessa persoonassa kertovien osuus tuntuu jakautuvan melko tasaisesti riippumatta esimerkiksi aikakaudesta tai kielestä. Muun muassa *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ja James Joycen *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) -teoksissa kertoja on heterodiegeettinen eli tapahtumiin osallistumaton, kun taas vaikkapa Günter Grassin *Die Blechtrommel* (1959) tai Charles Dickensin *David Copperfield* (1850) -teoksissa kertojana on päähenkilö itse.

Kertojan epäluotettavuuden kannalta olen tässä yhteydessä kiinnostunut minäkertojista, jollaisia Salingerin ja Martelin teoksissa Holden ja Pi ovat. Tällöin kertoja itse on myös kehityksen kokija, vaikka itse kerronta tapahtuisikin myöhempänä ajankohtana. Kiehtovaa on nimenomaan se, että tällainen hahmokertoja saattaa kehittyä kertomuksen aikana myös kertojana. On siis mahdollista nähdä, että esimerkiksi ikänsä ja kypsymättömyytensä vuoksi kertoja ei aluksi välttämättä kykene täysin luotettavaan kerrontaan, mutta Bildungin myötä hän oppii tarkastelemaan asioita aiempaa objektiivisemmin ja siten kypsyy myös kertojana luotettavammaksi. Toisaalta edellä

mainitun kaltaisten anti-Bildungsromanien tai vaikkapa kehityksen myötä kyynistyvän kertojan kerronta saattaa muuttua lapsekkaan rehellisestä jopa tahallisen valikoivaksi ja vääristeleväksi maailmassa, jossa totuuden sijasta myös hyvin keksitty tarina kelpaa (Caron 1989, 167).

Phelan (2005, 80) näkee, että nuorille, naiiveille kertojille tyypillistä on rajoitettu kerronta (*restricted narration*). Tällä hän tarkoittaa tekniikkaa, jossa kerronta rajoittuu vain yhdelle kommunikaation tasolle (raportointi, tulkinta, arviointi), jolloin lukijan on tehtävä itse päätelmiä puuttuvasta tai puuttuvista tasoista. Nuoret kertojat rajoittuvat Phelanin mukaan yleensä raportoinnin tasolle, jolloin he keskittyvät kuvaamaan vain tapahtumia ja henkilöahmoja ilman niihin kiinnittyvää arviointia tai tulkintaa. Rajoitettu kerrontakin voi olla epäluotettavaa, jolloin lukija joutuu paitsi päättelemään puuttuvat kommunikaation tasot, myös uudelleentulkitsemaan kertojan sanat. Phelan toteaa kuitenkin, että nuorten kertojien rajoitettu kerronta on yleensä luotettavaa.

Näkisin, että kehityksessä mukana kulkeva Bildungsromanin kertoja voi aluksi olla Phelanin määritelmän mukaisesti rajoittunut. Toisaalta on mahdollista, että tällainen kertoja kommunikoi myös muilla tasoilla, mutta naiiviudesta johtuen ei välttämättä ole kykenevä tuottamaan luotettavaa kerrontaa. Teini-ialle tyypillinen epävarmuus itsestä ja silkka tietämättömyys voi tehdä kertojasta epäluotettavan tulkinnoissaan ja arvioinneissaan sekä itsestään että ympäröivästä maailmasta, vaikka raportoinnin tasolla hän olisikin täysin luotettava. Kuten jo edellä esitin, päähenkilön kehittyessä myös kerronta saattaa muuttua vastaamaan Bildungin tavoitteita: sopeutumista yhteiskunnan normeihin ja hyveisiin (rehellisyys, luotettavuus) ja kypsymistä ihmisenä (kyky tulkita ja arvioida objektiivisesti). Kerronta voi siis kehittyä luotettavaksi tai vähintäänkin vähemmän rajoittuneeksi. Sitä vastoin parodisen kehityskertomuksen tunnusomainen piirre on nimenomaan päähenkilön (ja minäkertojan) kykenemättömyys tai haluttomuus kehittyä tai pysyä faktoissa (Caron 1989, 146, 148), jolloin kertoja usein jo alusta pitäen on epäluotettava mahdollisesti myös raportoinnin tasolla.

4.3 Holden vastahakoisena kehittyjänä

The Catcher in the Ryen kuuluisassa aloituksessa Holden Caulfield kieltää heti aikomuksensa välittää minkäänlaista kehityskertomusta kuulijalleen:

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (CR 1)

Tämän jälkeen hän toteaa, että kyseisen kaltaiset seikat – Dickensin teoksen tyylisesti kerrotut surkeat lapsuusmuistot ja vanhempien taustat – pitkästyttävät häntä. Holden on siis hyvin tietoinen olemassa olevasta kertomustyypistä ja sen piirteistä, ja asettuu harkitusti heti alussa vastustamaan oman tarinansa niputtamista niiden kanssa. Ennen kaikkea hän rikkoo kehityskertomukseen kuuluvaa ajatusta sopeutumisesta osaksi yhteiskuntaa ja sen normeja. Tietoisesti tai tiedostamattaan Holdenin kertomuksesta välittyy myös kyvyttömyys tai mahdollisesti haluttomuus oppia omista virheistään, mistä kertoo Holdenin jatkuva koulujen vaihtaminen, joka Holdenilla on vielä tulevaisuudessaankin edessä (CR 213), ja reuttaminen muissa aineissa kuin englannissa.

Holden näkee ympäröivän maailman ja aikuisten ylläpitämän ja määrittelemän yhteiskunnan teennäisenä ja epäaitona. Charles Kaplanin (1990, 39, 43) mukaan Holden tuntee jo tämän maailman säännöt ja normit, muttei ymmärrä miksi maailma on tällainen. Holdenin tietoisuus teennäisyydestä saa hänet kiinnittämään siihen entistä enemmän huomiota kaikkialla ympärillään: koulunsa mainoksissa, koulussa vieraillevassa itseriittoisessa alumnissa, kornissa baaripianistissa ja koulupappien julistavassa äänessä (CR 2, 16–17, 84, 100). Hän suorastaan kokee, että yhteiskunta on pettänyt hänet, ja suunnittelee siksi pakoa eristykseen (French 1963, 114), jossa epäaitous on kielletty: ”I'd have this rule that nobody could do anything phony when they visited me. If anybody tried to do anything phony, they couldn't stay” (CR 205). Näin Holden kääntää toisinpäin kehityskertomusten sankarien pyrkimyksen sosiaalistumiseen ja vapauteen pois maaseudun eristyksestä. Toisaalta French (1963, 115, 117) tuo esiin myös Holdenin kasvavan hyväksynnän yhteiskunnalle ja sen läpäisevälle teennäisyydelle tarinansa aikana. Holden hyväksyy kaikki ihmiset ja korkeintaan säälii heitä. Kertomuksensa päätteeksi Holden sanoo kaipaavansa jopa hissipoika Mauricea, jolta on saanut nyrkiniskun vatsaansa (CR 214).

Holden ei Warren Frenchin (1963, 118) mukaan näe itselleen aikuistumisen myötä roolia yhteiskunnassa, eikä siksi koe halua kasvaa aikuiseksi ja siten muiden lailla

teennäiseksi. Holdenista ilmeisesti tuntuu, ettei nykyinen maailma salli hänen vapaasti toteuttaa itseään, sillä onhan isovelikin joutunut (tai halunnut, sitä Holden ei kerro) jättämään rehellisen kirjailijan työnsä työstääkseen käsikirjoituksia Hollywoodiin. Allien kuolema on päättänyt Holdenin lapsuuden, jonka symbolisena loppuna Joyce Rowe (1991) näkee kuolinuutista seuranneen Holdenin itsetuhoisen käden rikkomisen perheen autotallissa. Kertomuksensa alussa Holden onkin jonkinlaisessa siirtymätilassa lapsuuden ja aikuisuuden välissä. Hän kuvaa ulkoisen olemuksensa ja ajoittaisen käyttäytymisensä ristiriitaisuutta: ”It's really ironical, because I'm six foot two and a half and I have gray hair. I really do. [...] I've had them ever since I was a kid. And yet I still act sometimes like I was only about twelve” (CR 9).

Väärin muistamistaan laulunsanoista Holden on kehitellyt itselleen tehtävän, johon kuuluu leikkivien lapsien ja selvästi samalla oman putoamisen estäminen ruispellon reunalta alas. Tämä reuna edustaa mm. Frenchin (1963, 120–121) mielestä rajaa viattoman lapsuuden ja aikuisten maailman välillä. Kertomuksensa lopuksi Holdenin voidaan nähdä kehittyneen ja sen seurauksena ylittävän tämän rajan ainakin siinä mielessä, ettei hän enää yritä toimia ”siepparina ruispellossa”, kun pikkusisko Phoebe tavoittelee karusellin kyydissä kultaista rengasta putoamisvaarankin uhalla. Hän tuntuu ymmärtävän myös, etteivät kaikki halua edes tulla pelastetuksi ruispellon reunalta: ”If they fall off, they fall off, but it's bad if you say anything to them” (CR 211).

Vastustuksestaan huolimatta Holden tuo mukanaan kertomukseensa paljon kehityskertomuksen tyypillisiä elementtejä. Kieltämisestään huolimatta hän tulee kertoneeksi myös mm. lapsuudestaan. *The Catcher in the Rye* sisältää itse asiassa useimpia Buckleyn (1974, 18) edellä luetelluista kehityskertomuksen elementeistä. Oikeastaan ainoastaan maalaistausta on Holdenilta puuttuva piirre. Hän tuntee alusta pitäen ison kotikaupunkinsa, sen paikat ja tavat. Holden opiskelee jossain määrin myös itsenäisesti. Hän kouluttaa itseään virallisten opetusohjelmien ulkopuolella kirjallisuudella ja jopa halveksimillaan elokuvilla. Hän tuntee itsensä yksinäiseksi ja siten jopa vieraantuneeksi muusta maailmasta. Tämä tulee konkreettisesti esille, kun hän kulkee yksin jouluun valmistautuvassa kaupungissa.

Vaikka Holden on vielä melko kokematon, on hänellä jo jonkinlaisia rakkauskoettelemuksiakin. Hän kaipaava kaukaa kesänaapuriaan Janea ja järkyttyy, kun

kuulee huonetoverinsa treffeistä tämän kanssa. Toisaalta todellisempi tyttö hänen elämässään on Sally, jota hän uskaltaa lähestyä ja jonka kanssa hän käy ulkona. Vaikka Holden ei tunnu aina arvostavan tyttöä – ”old Sally, the queen of the phonies” (CR 116), ehdottaa hän kuitenkin yhteistä pakomatkaa ja yrittää hyvittää Sallya pahoitettuaan tämän mielen (CR 132, 151). Ympäröivän maailman ja ihmisten arvostelusta huolimatta Holdenin elämäkatsomus on jo olemassa kertomuksen alussa: hän toivoo muille ihmisille pelkkää hyvää. Hän ei tahdo, että hänen vanhempansa järkyttyvät hänen kertomuksestaan, hän kirjoittaa huonetoverinsa esseen tämän puolesta, lahjoittaa rahaa nunnille ja vie Sallyn tälle mieluisaan näytökseen (CR 1, 37, 110, 116).

Vaikka Holdenissa on huomattavissa joitain kehityksen merkkejä hänen kertomuksensa aikana, jää teoksen loppu avoimeksi. Holden ilmoittaa yksinkertaisesti, ettei häntä kiinnosta puhua enää tulevasta syksystään tai kotiinpaluuta seuranneista vaiheista, joiden jälkeen hän päätyi länsirannikolle hoitoon (CR 213). Joihinkin tulkintoihin teoksesta ja Holden Caulfieldin kohtalosta ovat vaikuttaneet tutkijoiden tiedot ja vaikutelmat J. D. Salingerista. Esimerkiksi French (1963, 124) näkee Holdenissa nuoren Salingerin kaltaisen taiteilijanalun ja pitää teosta näin ollen kehityskertomuksen alalajina, Künstlerromanina. Holdenin tahto eristäytyä yhteiskunnasta on myös yhdistetty Salingeriin itseensä, joka hiljalleen alkoi vetäytyä julkisuudesta 1950-luvulta lähtien (emt., 32). Salinger ei itse ole tuonut esiin *The Catcher in the Rye* omaelämäkerrallisuutta.

Hahmon ja kirjailijan taustoista on toki mahdollista löytää yhteneväisyyksiä, mutta selviä erojakin on. Salinger ei esimerkiksi tietojen mukaan ole ollut hoidettavana, eikä hänen ainoa sisaruksensa kuollut lapsena. Salinger oli ilmeisesti erotettu maineikkaasta yksityiskoulusta, mutta suoritti opintonsa kohtalaisella menestyksellä loppuun sotakoulussa (French 1963, 22). Holdenilla ja Salingerilla on siis osittain samantapainen opintotausta, mutta Holden vastustaa omaa Bildungiaan Salingeria hanakammin. Yhteistä heille on myös vastenmielisyys Hollywoodia kohtaan, mikä Salingerin kohdalla oli seurausta erään hänen novellinsa huonosti toteutetusta elokuvaversiosta (emt., 27–28). Salingeria vastaakin teoksessa mielestäni hahmona Holdenin lisäksi myös hänen isoveljensä D.B., joka on kirjailija ja joka on kokenut toisen

maailmansodan kuten Salinger itse. Kirjailija oli jo yli 30-vuotias, kun *The Catcher in the Rye* julkaistiin, joten hän edustaa myös osittain eri sukupolvea kuin hahmonsä.

Henkilökohtaisessa taistelussaan teeskentelyä vastaan Holden pyrkii rehellisyyteen kerronnassaan. Hän myös kehittyy kertojana entistä rehellisemmäksi, sillä hän uskaltautuu myöntämään asioita, joista aluksi on ollut vähintään vaikeaselkoinen kerronnassaan. Teoksen alkupuolella Holden sanoo olevansa ”the biggest sex maniac you ever saw” (CR 62) ja puhuu itselleen tekemistä seksisäännöistä, jotka hän aina tulee rikkoneeksi (CR 63). Hän myös sanoo näkevänsä koulutoverinsa Ackleyn isottelevien seksipuheiden takaa totuuden hänen kokemattomuudestaan (CR 37). Ilmeisesti hän näkeekin Ackleyn puheissa itsensä, sillä myöhemmin hän paljastaa vaivaantuneen oloisena kuulijalleen myös oman kokemattomuutensa (CR 92). Toisaalta tavatessaan entisen koulutoverinsa Lucen Holden esittää jälleen kokenutta eli on hahmona epäluotettava (CR 146–148). Kertojana hän kuvaa keskustelun ilmeisen luotettavasti, joskin Phelanin (2005, 80) määrittelemän rajoitetun kerronnan mukaisesti: hän ei esimerkiksi arvioi tai kykene arvioimaan, miksi on niin epävarma, että hänen on isoteltava ja valehdeltava Lucelle.

Holdenin pyrkimystä rehelliseen, luotettavaan kerrontaan estää usein hänen oma kehittymättömyytensä ja kykynsä tuntea itsensä, mikä vaikuttaa juuri siihen, että kerronnasta tulee rajoitettua tai osittain epäluotettavaa. Hän sortuu liioittelemaan ja isottelemaan esimerkiksi alkoholinsietokyvyllään (CR 90), vaikka harvoin onnistuu edes tilaamaan itselleen alkoholia. Paikoitellen hän osaa olla myös varsin epäempeattinen ja -sympaattinen sellaisia ihmisiä kohtaan, joista ei välitä. Esimerkiksi hotellin baarissa kohtaamiensa tyttöjen ulkonäköä ja älyä hän kuvaa niin negatiivisesti (CR 71–75), että Holdenin luotettavuus niin raportoinnin, tulkinnan kuin arvioinnin osalta muuttuu kyseenalaiseksi.

Holden on kuitenkin jo edennyt itsetuntemuksessa, sillä hän tunnistaa monia omia taipumuksiaan, kuten valehtelun ja pelkuruuden väkivallan edessä (CR 89–90). Tunteistaan puhuminen tuottaa hänelle kuitenkin yhä vaikeuksia, minkä vuoksi kerronta jää näiltä osin varsin latteaksi ja yleiseksi, ellei täysin rajoitetuksi. Teoksesta löytyy kuitenkin kohtia, joissa Holden avautuu esimerkiksi yksinäisyydestään, kuten kohtauksessa, jossa hän matkustaa yksin taksissa pimeässä kaupungissa (CR 81).

Kertoja-Holdenin voidaan siis nähdä kehittyvän jonkin verran kertomuksensa aikana, mutta toisaalta kerrontaan vaikuttavat myös hänen valehtelutaipumuksensa sekä yritys välttää kehityskertomusmuotoa. Näistä seurauksena ei voida sanoa, että Holden olisi kehittynyt nähtävästi luotettavammaksi tai vähemmän rajoittuneeksi vielä kertomuksensa päätteeksikään. Hän ei vielä lopuksikaan tee minkäänlaisia päätelmiä tai arviointeja juuri kertomistaan tapahtumista ja niiden johtamisesta itse kertomistilanteeseen.

Ehkä juuri nämä anti-bildungsromanin ainekset ovat olleet syynä myös Holden Caulfieldin suosioon nuorten parissa. Holden ei mukaudu lopullisesti epäaitojen maailmaan. Hän on myös samalla tavalla sekä epävarma että täynnä itsevarmuutta kuin teinit yleensä. Sekä French (1963, 104) että Rowe (1991) tuovat esiin myös Holdenin kapinoinnin päämäärättömyyden. Holden ei vastusta teennäisyyden lisäksi yksin mitään tiettyä asiaa. Se mahdollistaa mielestäni nuorelle lukijalle tilan peilata mahdollisia omia kapinointinsa syitä hahmoon ja siten tehdä Holdenista relevantti hahmo vielä nykyaikanakin.

4.4 Pin eläimellinen yhteiskunta

Toisin kuin Holden, joka kerronnassaan paljastaa tiedostavansa kehityskertomuksen lajin ja vastustavansa sitä, Pin kertomuksessa tietoisuus lajista ei niinkään tule kerronnassa esiin. Sen sijaan on ilmeistä, että kirjailija Martel on lajista tietoinen, ja selvästi ravistellut sen perinteisiä aineksia saadakseen aikaiseksi Pin tarinan. Pin kertomusta kuvaa liike: Pi on matkalla mantereelta toiselle, hän liikkuu uskontojen keskinäisillä rajapinnoilla ja hän on Holdenin tapaan tarinansa keskeisessä vaiheessa lapsuuden ja aikuisuuden välissä, kuten Bildungsromanille on tyypillistä (Stephens, 2010, 42). *Life of Pi* on haaksirikkotarinan muotoon puettu kehityskertomus. Tosin niin sanotusta tavallisesta kehityskertomuksesta poiketen haaksirikon seurauksena Pi Patel huuhtoutuu väliaikaisesti kauaksi Bildungista ja porvarillisesta yhteiskunnasta. Selviytyttyään koettelemuksestaan Pin on opittava uudelleen sivistyneen ihmisyyteen tavat, kuten syömisen ruokavälinein (LP 7). Haaksirikkoutuneena hän on sopeutunut täysin erilaisen yhteiskuntajärjestelmän jäseneksi.

Selviytyäkseen merellä nälkäisen tiikerin kanssa Pin on nopeasti sisäistettävä uusi luonnon määräämä nokkimisjärjestys. Tässä yhteiskuntajärjestyksessä Pi tajuaa, että hänen tulee asettaa itsensä ja omien tarpeidensa täydellinen tyydyttäminen sivuun ja toimittava palvelijana, jottei päätyisi Richard Parkerin ruokalistalle (Stephens 2010, 47). Tilaa ei siis ole vapaudelle kehittää ja toteuttaa itseään. Eläin on pidettävä hengissä myös sen tähden, että Pi kokee selviytymisen ilman tiikerin näennäistä seuraa mahdottomaksi (LP 164). Pi kaipaa yhteisöllisyyttä, vaikka se olisikin koettu vaarallisen pedon kanssa. Stephens (2010, 46) yhdistää Pin läheisyyden tiikeriin muissakin haaksirikkotarinoissa tyypillisesti esiintyvään seuran puutteeseen, jonka päähenkilö paikkaa keksimällä itselle seuraa vaikkapa Wilson-merkkisestä lentopallosta, kuten haaksirikkoelokuvassa *Cast Away – tuuliajolla* (2000). Myös Pin tapauksessa mahdollista on, että tiikeri on keksitty järjissä pysymistä ylläpitäväksi seuralaiseksi.

Pin tarina eroaa kuitenkin June Dwyerin (2005, 10) mukaan keskeisellä tavalla muista haaksirikkotarinoista, joissa eläimillä on ollut jonkinlainen rooli. Hänen mukaansa *Life of Pi* yhdistää kehitys- ja haaksirikkokertomuksen uudella tavalla, jossa päähenkilö kasvaa osaksi luonnon kiertokulkua, eikä ihmisyhteiskunnalle tyypilliseen tapaan asetu eläinkunnan valtiaaksi. Pin suhde eläimeen on Dwyerin (2005, 13, 15) mukaan tasa-arvoinen, kun esimerkiksi *Robinson Crusoe* (1719) ja *The Black Stallion* (1941) -romaaneissa suhde on koloniaalinen eli hyötyä hakeva ja eläintä alentava. Pihän itse on lähtöisin yhteiskunnasta ja alueelta, joka vielä hieman ennen hänen syntymäänsä on ollut Ranskan siirtomaa, ja jossa ranskalaisten siirtomaaisäntien tyyli on vaikuttanut kaikkeen elintarvikkeista arkkitehtuuriin (LP XI–XII).

Tasa-arvoinen suhde Pin ja tiikerin välillä tarkoittaa myös sitä, että Richard Parker ei kesyynny ja opi tottelemaan isäntäänsä, vaan Pi pikemmin villiintyy eläimen kaltaiseksi (Dwyer 2005, 16): ” I noticed [...] that I ate like an animal, that this noisy, frantic, unchewing wolfing-down of mine was exactly the way Richard Parker ate” (LP 225). Uudessa yhteiskuntajärjestyksessä eläimestä tulee Pille uusi yhteisö kaikkinaisen ihmiskontaktin puuttuessa. Pin sopeutumisesta osaksi tätä yhteisöä kertoo Stephensin (2010, 55) mukaan se, että hän vaihtaa minämuotoisen kerrontansa joissain kohdissa yksikön monikkoon puhuen itsestään ja Richard Parkerista me-muodossa:

The valleys we found ourselves in were so deep they were gloomy. (LP 225)

We've made it! We're saved! Do you understand, Richard Parker? WE'RE SAVED! Ha, ha, ha, ha! (LP 234)

The ordeal had reduced us to skin and bones. (LP 241)

Villiintymisestään ja uudesta yhteisöstään huolimatta Pi pitää silti sen verran yhä kiinni minuudestaan, ettei hylkää täysin uskontojen harjoittamista. Uskonnolliset riitit joutuvat kuitenkin sopeutumaan uusiin oloihin: ”solitary Masses without priests [...], acts of devotion to Allah not knowing where Mecca was” (LP 208).

Pi kertoo tarinansa alussa huomattavasti enemmän lapsuudestaan ja perheestään kuin Holden. Hän kuvailee, kuinka tulee löytäneeksi ja omaksuneeksi hinduismin lisäksi kristinuskon ja islamin. Uskontojen harjoitus ja niihin itsenäisesti tutustuminen vastaavat hyvin Buckleyn (1974, 18) mainitsemaa itsenäisen opiskelun elementtiä. Moniuskoisuuden myötä Pi kokee myös vieraantumista, sillä yksittäisten uskontojen edustajat tuntevat närkästystä Pitä kohtaan ja jopa ajavat hänet pois temppelistä (LP 70–71). Pi tuntee selvästi vieraantuneisuutta lisäksi pelastuttuaan ja palattuaan takaisin ns. sivistyksen pariin. Suurin sukupolvien eli Pin ja hänen vanhempiansa väliseen konfliktiin liittyvä seikka on nimenomaan Pin uskonnot, kuten jo edellä mainitsinkin. Pääsääntöisesti Pi kunnioittaa ja arvostaa vanhempiaan, vaikka antaakin heistä joskus koomisen kuvan, kuten kuvaillessaan heidän uintiharjoituksiaan (LP 8–9).

Tyypillisestä kehityskertomuksesta poiketen koko Patelin perhe on yhdessä lähdössä kohti suurta maailmaa eli Kanadaa, mutta merionnettomuuden myötä tilanne muuttuu ja Pi joutuu kohtaamaan suuren maailman yksin. Valtameri tarjoaa kaupungin tavoin mahdollisuuden vapauteen ja rappioon. Pin kohdalla vapaudessa ei ole kyse valinnasta: hänet on tempaistu tahtomattaan irti perheestään ja kodistaan. Sen sijaan rappiossa valinnanmahdollisuus on. Rappiona voi pitää esimerkiksi sortumista toisen ihmisen tappamiseen, kuten Pi kuvaa toisessa tarinassaan tehneensä. Ensimmäisessä tarinassaan Pi välttää rappion – myös siinä mielessä, ettei heikoimmalla hetkellään luovuta ja antaudu kuolemalle.

Jollei Pin suhdetta ja sen epätyydyttävää päätöstä Richard Parkeriin lasketa, ei Pin tarinassa ole koettelemusta rakkaudessa. (Mainittakoon tosin, että *Life of Pi* elokuvaversiossa (2012) sellainen on.) Aikuinen Pi Patel on onnellinen perheenisä.

Buckleyn (1974, 18) mainitsema ammatin ja elämänkatsomuksen etsintä ovat esillä teoksessa, mutta pohja niille on Pin kohdalla syntynyt jo lapsuudessa ja nuoruudessa, ennen varsinaista kehitysjaksoa. Uskonnollisuus ja ymmärrys ihmisen ja eläimen erilaisuudesta korkeintaan vahvistuvat merellä, sillä Pin mukaan jo hänen Intiassa tuntemansa biologian opettaja Mr. Kumar ja tämän kaima, muslimimystikko Mr. Kumar johdattivat hänet myöhemmin elämässään opiskelemaan eläin- ja uskontotieteitä. Dwyerin (2005, 18) mukaan Pin pääainevalinnat kuvastavat jälleen hänen tasa-arvoista suhtautumistaan eläimiin ja pyrkimystä ymmärtää niin ihmisten kuin eläintenkin käytöstä:

Pi understands animals' differentness, but at the same time he feels an affinity with them. [...] Humans and animals are different; they need to be studied differently; and yet there is room in the human psyche for their equal consideration. (Dwyer 2005, 18)

Kuten Holden, myös Pi kertoo tarinansa jälkikäteen ja osittain vielä kirjailijahahmon välittämänä. Kirjailijahahmo ei mainitse, että Pin aikuisena hänelle kertoma tarinansa eroaisi merkittävästi heti pelastumisensa jälkeen kertomastaan versiosta, joten Pin kehittyminen kertojana ei nouse teoksessa erityisesti esiin. On kuitenkin selvää, että aikuinen Pi on hahmona ja sitä kautta myös kertojana kehittynyt nuoruusvuosistaan Intiassa. Rebecca Duncan (2008, 175–176) nostaa esiin tavan, jolla Pi välittää kertomuksessaan sekä nuoren että aikuisen mielensä etenkin uskuntoon liittyvissä oivalluksissa. Nuori Pi kaipaa kristinuskosta puuttuvia sankarijumalia, vanhempi Pi näkee nuoremman Pin hätäisyyden uuden uskonnon omaksumisessa kristinuskolle tyypillisenä kiireenä (LP 55–57). Duncan (2008, 176) tosin kiinnittää huomion siihen, että nuoren mielen pohdinnoissa kerronnan retoriset kiemurat paljastavat aikuisen kertojan vaikutuksen niihin, kuten Pin pohtiessa kristinuskon absurdiutta tutustuaan siihen ensikerran:

And this Son appears only once, long ago, far away? Among an obscure tribe in a backwater of West Asia on the confines of a long-vanished empire? Is done away with before He has a single grey hair on His head? Leaves not a single descendant, only scattered, partial testimony, His complete works doodles in the dirt? (LP 56)

Merellä Pi kehittyy ihmisenä ja ylittää itsensä ja itselleen asettamansa rajat, halusi tai ei. Pistä tulee taitava ongelmanratkaisija, kalastaja ja selviytyjä katastrofaalisissa oloissa. Jälleen riippuen Pin kahdesta eri tarinasta Pistä tulee taitava eläimen käsittelijä – etenkin

jos lukija uskoo mielikuvituksellisella leväsaarella Pin ja Richard Parkerin vannetempujen todenmukaisuuteen (LP 274) – tai mitä yksityiskohtaisimman mielikuvituksen omistaja. Pi joutuu nälän edessä luopumaan kasvisruokavaliostaan, mutta tarinasta riippuen hän tekee sen ensimmäisellä kerrallaan siirtymällä kala- ja kilpikonnaravintoon tai ihmislihaan. Vaikka kalankin tappaminen on aluksi tuskallista Pille, on kuitenkin moraaliselta kannalta huomattavasti suurempi askel tappaa ihminen. Tästä syystä onkin ymmärrettävää, ettei Pi halua edes esittää tai myöhemmin elämässään palata tuohon versioon tapahtumista ja vääristyneestä kehitysaskeleestaan.

Vaikka Pi on jo nelikymppinen kertoessaan tarinaansa kirjailijahahmolle, ei hänen kerrontansa kaikilta osin ole vielä täysin avointa tai ainakaan rajoittumatonta. Kuten Cole (2004, 30–31) ja Stratton (2004, 6) tuovat esiin, Pi ei kuvaa esimerkiksi uskontoa kovin syvällisesti. Hän ei esimerkiksi tarkemmin pohdi tai kerro, miksi hän on kokenut tarvitsevansa kaikkia kolmea uskontoa – mutta ei kuitenkaan muita uskontoja näiden lisäksi. Toinen seikka, jota Pi loppujen lopuksi Intia-jaksoa lukuun ottamatta arvioi ja tuo esiin hyvin vähän, on hänen perheensä. Suurelta osalta Pitä estää varmasti hänen tuntemansa suru ja kaipuu, mutta toisaalta Pi ei ole sen puheliaampi myöskään aikuisena perustamastaan perheestään tai kasvatusperheestään. Pin vaimon ja lasten olemassa olo paljastuvat kirjailijahahmolle sattumakohtaamisten kautta (LP 79–80, 91–92), ja kasvatusäidistään Pi puhuu vain ohimennen: ”I know a woman here in Toronto who is very dear to my heart. She was my foster mother” (LP 49). Pin kerronnan rajoittuneisuuden takana voi nähdä hänen tarpeensa suojella perhettään pitämällä heidät taustalla ja olemalla erittelemättä tunteitaan heitä kohtaan.

Pistä on kertojana havaittavissa aikuisuuden mukanaan tuomaa kypsymistä, mutta taustalla oleva tragedia ja sen mukana seurannut traumatisoituminen selvästi vielä vaikuttavat kertojan avoimuuteen. Lisäksi jos Pin jälkimmäinen tarina on versioista todellinen, ei kertoja vielä vuosienkaan päästä ole kehittynyt paitsi avoimuudessaan myös rohkeudessaan niin pitkälle, että kykenisi kertomaan luotettavasti oikean version. Teini-iässä toisen tarinan vastahakoiseen paljastamiseen saattaa liittyä tietämättömyyden aiheuttama pelko joutua syytetyksi pelastusveneellä tapahtuneesta veriteosta. Joka tapauksessa toisen tarinaversioon esittäminen asettaa Pin kertojana epäluotettavaan asemaan, sillä lopullista vastausta todellisista tapahtumista ei saada.

Sekä Holdenia että Pitä yhdistää vieraantuminen, mikä tekee teoksista osaltaan poikkeavia kehityskertomuksia. Holden ei halua sopeutua osaksi aikuisten maailmaa eikä arvosta isänsä tyrkyttämää perinteistä Bildungia. Pi taas tulee vastoin tahtoaan vieraantuneeksi sivistyneestä maailmasta, mutta pystyy vielä palaamaan ja sopeutumaan siihen, ja hyödyntää sen tarjoaman kouluttautumismahdollisuuden. Kumpikaan kertoja ei mielestäni kykene täysin kehittymään luotettavaksi kertojaksi, vaan heistä on yhä löydettävissä rajoittuneen kerronnan piirteitä.

5 Päätäntö

Työssäni tutkin J. D. Salingerin *The Catcher in the Rye* ja Yann Martelin *Life of Pi* -teosten kertojien, Holden Caulfieldin ja Pi Patelin epäluotettavuutta. Päädyin tarkastelemaan heidän epäluotettavuuttaan ennen kaikkea traumakertomuksen ja kehityskertomuksen kehyksessä, mikä mahdollisti tuoreen näkökulman jopa niinkin tutkittuun teokseen kuin *The Catcher in the Rye*. Trauman ja nuoren kasvun ja kehityksen mukanaan tuomat erityispiirteet taustoittavat kohdeteosten kertojien epäluotettavuutta ja vaikuttavat epäluotettavuuden ilmenemistapoihin.

Nostin James Phelanin retorisen lähestymistavan epäluotettavaan kertojaan keskeiseksi lähtökohdaksi työhöni. Phelanin lähestymistavassa korostuu sekä kirjailijan luoman sisäistekijän että lukijan rooli epäluotettavuuden luomisessa ja tunnistamisessa. Kertojan luotettavuus tai epäluotettavuus ei ole Phelanin (2005, 53) mukaan vakio, vaan kertoja voi olla epäluotettava vaihtelevasti ja monella eri tasolla yhtä aikaa tai peräjälkeen. Kertoja voi olla epäluotettava vain joissain asioissa ja täysin luotettava toisissa. Hän voi kertoa täysin valheellisiakin seikkoja tai vain jättää jotain olennaista kertomatta.

Huomasin, että Salingerin ja Martelin teoksissa epäluotettavuutta käytetään hyväksi varsin eri tavoin. Teoksia erottavat viisi vuosikymmentä vaikuttavat varmasti osaltaan tähän kirjallisuuskulttuurin muutosten ja kehityksen kautta, mutta osin kyse on myös teosten erilaisista tavoista saada lukija tarkastelemaan teosta uudesta näkökulmasta: rivien välistä tai lopuksi paljastuvalla koko teosta koskevalla mullistavalla tiedolla. *The Catcher in the Rye* sisäistekijä vihjaa lukijaa katsomaan Holdenia pintaa syvemmälle

ja näkemään tämän sisäisen epävarmuuden ja ahdistuksenkin. Epäluotettavan kertojan käytöllä lukija toisin sanoen haastetaan löytämään kertoja-päähenkilön kätkeyty puoli. Holdenin kohdalla lukijan on myös mahdollista poimia vihjeitä tästä epäluotettavuudesta pitkin matkaa, jolloin lukija osaa tiedostaa epäluotettavuuden mahdollisuuden alusta lähtien.

Life of Pi -romaanissa Pin epäluotettavuus paljastuu oikeastaan vasta lopussa ja totuus tapahtumista jää tuolloinkin yhä lukijan valinnan varaan, sillä teos ei anna lopullista vastausta siihen, kumpi kerrotuista haaksirikko-versioista on todellinen. Sisäistekijä paljastaa valinnoillaan selvästi kannattavansa ensimmäistä versiota, mutta lopullinen päätösvalta on lukijalla, joka voi löytää totuuden myös jostain näiden kahden version välistä. Sisäistekijä myös haastaa ja ohittaa perinteisen epäluotettavuuden käsitteen, sillä teoksessa nostetaan uskominen tärkeämmäksi kuin todistamisen mahdollisuus. Toisin sanoen kertojan luotettavuus tai epäluotettavuus on *Life of Pi* sisäistekijälle toissijaista samaan tapaan kuin esimerkiksi uskonnollisissa tarinoissa ihmeteoista, ja keskeisintä on kyky uskoa kertojaan ja tämän tarinaan.

Traumateoria syntyi jo reilut sata vuotta sitten, mutta vasta viime vuosisadan loppupuolella sen sovellukset levisivät myös mm. kirjallisuustieteeseen.

Traumakerronnasta tekee mielenkiintoisen ja potentiaalisesti epäluotettavan ennen kaikkea trauman vaikutus kykyyn muistaa ja tämän käsittelemättömän traumaattisen muiston pukeminen kielelliseen muotoon. Fiktiivisissä traumakertomuksissa traumat ovat toki keksittyjä ja niiden vaikutus kerrontaan siten ikään kuin simuloitua, mutta niissäkin pyritään yleensä välittämään trauman kokemus. Lukijasta on kiinni, haluaako hän samaistua, säilyttää etäisyytensä tai jopa torjua fiktiivisen traumakertomuksen. Uskoisin, ettei todellista traumakertomusta kuuntelevan ihmisen välttämättä ole yhtä helppoa etäännyttää itseään kyseisestä tilanteesta ja kertomuksesta.

Tutkimuksessani erittelin traumaattisen kokemuksen käsittelyprosessivaiheet Salli Saaren (2003) luoman jaottelun mukaisesti. Tämän jaottelun perusteella oli mahdollista päätellä, että Holden on käsittelyprosessissaan reaktiovaiheessa eli sairastaa posttraumaattisesta stressihäiriötä ja Pi taas käytännössä jumittunut pitkäkestoiseen sokkivaiheeseen. Erilaisista traumakertojista tekemäni analyysin pohjalta totesin, että Holden vastaa hyvin tyypillistä reaktiovaiheen kertojaa epäluotettavuuden muodoissaan.

Hänen heikkouksinaan ovat ennen kaikkea ali- ja väärintulkinta tai tulkinnan puuttuminen kokonaan. Piin tilanteen totesin mutkikkaammaksi jo riippuen siitä, kumman tarinaversioon oletetaan olevan totuudenmukaisempi. Piin koettelemuksen pitkä kesto on lisäksi sallinut hänen jo osin käsitellä traumaansa jopa kesken sokkivaiheen. Ensimmäinen tarina ylittää kattavuudessaan sokkivaiheen kertojan kyvyt, kun taas toinen tarina vastaa puutteellisen arvioinnin tasolla tyypillistä sokkivaiheen kertomusta.

Käytin traumakertomuksen yhteydessä apunani myös Irene Kacandesin (2001) esittämiä todistamisen piirejä. Trauman purkamiseksi kertojan on kyettävä toimimaan todistajana omalle kokemukselleen, mikä vaatii yleensä aluksi ulkopuolisten, empaattisten kanssakokijoiden apua. Kummassakin kohdeteoksessani kertojat kohdistavat tarinansa tällaiselle kanssatodistajalle, ja kummassakin teoksessa myös lukijaa kutsutaan todistajaksi traumalle lukijan puhuttelun avulla. Päätelin, ettei Holden pysty vielä toimimaan todistajana itselleen, koska ei vielä täysin osaa tai kykene kertomaan tarinaansa. Ongelmana on ollut nimenomaan sopivan kanssatodistajan puuttuminen ennen kertomishetkeä. Piin kohdalla esitin, että Pi on koettelemuksensa keskellä kyennyt luomaan itselleen sisäisen kanssatodistajan rukoilun ja päiväkirjan avulla ja siten vauhdittamaan trauman käsittelyä, minkä seurauksena hänen todistajakertomuksensa on jo hyvin koherentti, kun hän sen ensimmäisen kerran kertoo todellisille kuulijoille.

Toinen näkökulma, jonka valitsin kertojieni epäluotettavuuden tutkimiseen, on kehityskertomus. Kehityskertomuksen ytimessä on lapsuuden ja aikuisuuden välimaastossa olevan päähenkilön kehittyminen ja itsensä toteuttaminen, mutta samalla sopeutuminen osaksi porvarillista yhteiskuntaa. Kuten lajityypeistä puhuttaessa usein, myös kehityskertomuksen yksiselitteinen määrittäminen on hankalaa. Hyödynsin etenkin Jerome Buckleyn (1974) erittelemiä piirteitä verratessani niitä kohdeteoksiini. Holden on kertojana tietoinen kyseisestä lajityypistä ja ilmaisee vastustavansa sitä, mutta silti hänen tarinastaan on löydettävissä suurin osa Buckleyn luettelemista piirteistä. *Life of Pi* sisältää myös paljon kehityskertomuksen piirteitä, mutta niitä on rikottu huomattavasti mm. heittämällä Pi sivistyksestä keskelle eläimellistä yhteiskuntajärjestelmää, jossa tilaa ei ole selviytymisen lisäksi juuri muulle.

Kehityskertomuksen päähenkilö-kertojan määrittelin kykeneväksi kehittymään luotettavaksi tai vähemmän rajoittuneeksi kertomuksensa ja kehityksensä aikana.

Holdenissa tällaista kehitystä on tiettyyn pisteeseen asti huomattavissa, mutta itsetuntemuksen puute ja kykenemättömyys puhua tunteistaan rajoittavat yhä teoksen lopussakin hänen kerrontaansa. Myöskään Pi ei onnistu kehittymään täysin luotettavaksi kertojaksi, mistä kertoo jälleen kahden tarinaversioon olemassa olo. Hän vaikenee tai käsittelee varsin niukasti myös perhettään ja tunteitaan siihen liittyen, ja lopulta jopa hänen uskontoihin liittyvät ajatukset jäävät melko pinnallisiksi.

Valitsemani näkökulma soi mielekkään tavan tutkia näiden kahden pintapuolisesti samankaltaisen, mutta muutoin varsin erilaisen kertojan epäluotettavuutta. Teosten kirjoitusvuosien ajallinen ja jossain määrin kulttuurinenkin etäisyys toisistaan toivon kenties lisää eroavaisuuksia esiin, tai ainakin kiinnitti huomioni niihin. Trauma- ja kehityskertomus toivat kumpikin teokset esiin hieman erilaisesta näkökulmasta, jolloin myös niiden kertojien epäluotettavuuden taustat ja piirteet valottuivat eri tavalla. Martelin teoksessa riittää vielä tutkittavaa monesta näkökulmasta, mutta oli ilahduttavaa huomata, että myös Salingerin 62-vuotias klassikko tarjosi vielä aihetta tutkimukselle.

Lähteet

CR = SALINGER, J. D. 1951/1991 *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company.

LP = MARTEL YANN 2001/2010 *Life of Pi*. London: Walker Canongate.

BOOTH WAYNE C. 1961/1983 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

BUCKLEY JEROME HAMILTON 1974 *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press.

CARON JAMES E. 1989 ”The Comic Bildungsroman of Mark Twain” *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 50 (2) 145–172. MLA. Viitattu 16.3.2013.

- CARUTH CATHY 1996 *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CATLE GREGORY 2006 *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: University Press of Florida.
- COLE STEWART 2004 "Believing in Tigers: Anthropomorphism and Incredulity in Yann Martel's *Life of Pi*". *SCL/ÉLC* 29 (4), 22–36.
- COSTELLO DONALD P. 1990 "The Language of *The Catcher in the Rye*". *Critical Essays on Salinger's The Catcher in the Rye*. Ed. Joel Salzberg. Boston: G. K. Hall & Co.
- DUNCAN REBECCA 2008 "*Life of Pi* as Postmodern Survival Narrative". *Mosaic* 41 (2) 167–183. MLA. Viitattu 17.2.2013.
- DWYER JUNE 2005 "Yann Martel's *Life of Pi* and the Evolution of the Shipwreck Narrative". *Modern Language Studies* 35 (2) 9–21. JSTOR. Viitattu 7.4.2013.
- EDWARDS DUANE 1977 "Holden Caulfeld: 'Don't Ever Tell Anybody Anything'". *ELH* 44 (3), 554–565. JSTOR. Viitattu 20.12.2012.
- EMDR 2012 "Trauma". <http://www.emdr.fi/trauma.html>. Viitattu 20.12.2012.
- FELMAN SHOSHANA & DORI LAUB 1992 *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- FRENCH WARREN 1963 *J. D. Salinger*. New York: Twayne Publishers.
- ISER WOLFGANG 1978/1991 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- KACANDES IRENE 2001 *Talk Fiction. Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: Nebraska University Press.

KACANDES IRENE 2012 "Trauma Theory". Literature Online. Viitattu 20.12.2012.

KAPLAN CHARLES 1990 "Holden and Huck: The Odysseys of Youth". *Critical Essays on Salinger's The Catcher in the Rye*. Ed. Joel Salzberg. Boston: G. K. Hall & Co.

KNUUTTILA SIRKKA 2006 "Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa". *Avain* 2006 (4), 22–42.

MARTEL YANN 2013 "How Richard Parker Came to Get His Name".
<http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/feature/-/309590/104-4043985-5498364>.
 Viitattu 7.1.2013.

MARTINI FRITZ 1991 "Bildungsroman – Term and Theory". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. James Hardin. Columbia: University of South Carolina Press.

MCCARTHY MARGARET 2013 "Bildungsroman". Literature Online. Viitattu 15.3.2013.

NÜNNING ANSGAR F. 2005 "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches". *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell Publishing.

NÜNNING VERA 2004 "Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology". *Style* 38 (2), 236–252. MLA. Viitattu 3.2.2013.

OLSON GRETA 2003 "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators". *Narrative* 11 (1), 93–109. MLA. Viitattu 5.2.2013.

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

ROWE JOYCE 1991 "Holden Caulfield and American Protest". *New Essays on The Catcher in the Rye*. Ed. Jack Salzman. Cambridge: Cambridge University Press.

SAARI SALLI 2003 *Kuin salama kirkkaalta taivaalta. Kriisit ja niistä selviytyminen*. Helsinki: Otava.

SAARILUOMA LIISA 1999 *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

SAMMONS JEFFREY L. 1991 "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. James Hardin. Columbia: University of South Carolina Press.

STEVENS GREGORY 2010 "Feeding Tiger, Finding God. Science, Religion, and "the Better Story" in *Life of Pi*". *Intertexts* 14 (1), 41–59. MLA. Viitattu 7.4.2013.

STRATTON FLORENCE 2004 "'Hollow at the core': Deconstructing Yann Martel's *Life of Pi*". *SCL/ÉLC* 29 (4), 5–21.

ZERWECK BRUNO 2001 "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction". *Style* 35 (1), 151–178. MLA. Viitattu 5.10.2013.