

**TAMPEREEN YLIOPISTO**

---

**Sakari Eskelinen**

**KADONNEEN TARINAN METSÄSTÄJÄT**

**Eksokertomukset Hugo Prattin *Corto Maltese* -sarjakuivissa**

---

**Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma**

**Tampere 2015**

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

ESKELINEN, Sakari: KADONNEEN TARINAN METSÄSTÄJÄT. Eksokertomukset Hugo Pratin *Corto Maltese* -sarjakuvissa.

Pro gradu -tutkielma, 92 s. + liitteet 14 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2015

---

Tutkielmassa tarkastellaan Hugo Pratin *Corto Maltese* -sarjakuvia sarjana tai laajempaan yhtenäisenä kokonaisuutena. Keskeisenä ajatuksena on, että vaikka kyseinen sarja koostuu useasta itsenäisestä osasta, on taustalla koko sarjan laajuinen kertomus tai juoni. Tällaiset yksittäisen kertomuksen ylittävät kerronnat on työssä nimetty eksokertomuksiksi. Tutkimusmetodiikaltaan ja teoriapohjaltaan tutkielma nojaa sekä narratologiaan että yleiseen sarjakuvan tutkimukseen.

Työssä esitellään ja analysoidaan tapoja, joilla Pratt toteuttaa kerrontaansa sarjakuvassa. Käsiteltävä sarja on paikoin varsin tulkinnanvarainen sen suhteen, mitä todella tapahtuu. *Corto Maltesessa* kuvataan usein maailmaa päähenkilön sisäisen kokeman kautta, mikä saattaa olla jossain toden ja unen rajamailla. Erinäisiä kuvallisia ja sanallisia yksityiskohtia sekä kerrontarakenteellisia vastaavuuksia erittelemällä ja vertailemalla tutkielmassa pyritään tunnistamaan toisaalta fokalisaation vaihtoksia sisäisen ja ulkoisen välillä kuin toisaalta myös elementtejä, jotka viittaavat jonnekin muualle sarjassa. Pyrkimyksenä on osoittaa loogisesti, kuinka näennäisen irralliset asiat muodostavat viittausten verkon tarinoiden välillä, mitä kautta huomamme ikään kuin lukevamme saman kertomuksen jatkumoa seikkailusta toiseen.

Vaikka sekä kohdeteksti että teoreettinen aines tutkielmassa limittyvät kussakin luvussa, on työn rakenteellisena etenemisperiaatteena teoriasta teokseen ja pienemmästä laajempaan. Toisin sanoen alussa käydään läpi taustalla vaikuttavia kertomuksen ja sarjakuvan tutkimuksen teorioita, joista edetään kohtauksiin, kertomuksiin ja vähitellen laajempiin kokonaisuuksiin. Lopussa tulkintoja punotaan yhteen, ja pohditaan mitä oikeastaan on käsillä.

---

Asiasanat: sarjakuva, Pratt, Corto Maltese, narratologia, eksokertomus

## SISÄLLYS:

1.	Johdanto: Maltalaisen purteen astuttaessa .....	1
1.1.	Alussa oli sarjakuva.....	2
1.2.	Romaanista eksokertomukseen .....	8
1.3.	Tarinan kerronta on juoni .....	10
1.4.	Kertomuksen valli murtuu .....	14
2.	Corto Maltesen lukeminen.....	18
2.1.	Ruutuja pitkin edeten.....	19
2.2.	Ruudusta aikaan .....	24
2.3.	Sommittelua kohti .....	28
2.4.	Fokalisaatio ja muita täydentäviä elementtejä .....	32
3.	Kerronnan taajuudet ja tarinan mittakaava .....	36
3.1.	Tavallisia kertomuksia.....	38
3.2.	Koko tarina – osatarina.....	41
3.3.	Rinnastuvat luonnolliset rakenteet .....	44
4.	Tekstien välinen verkko kiristyy .....	51
4.1.	Intertekstuaalisuus, sisäinen.....	52
4.2.	Hämmäntäviä paratekstejä.....	55
4.3.	Päitä ja palimpsesteja .....	57
5.	Vähitellen jää vain tulkinta? .....	60
5.1.	Rasputinin merkki .....	63
5.2.	Tajunta virtaa putoukseen – Corton hajaantuva todellisuudentaju .....	69
5.3.	Vastaamattomia kysymyksiä eksokerronnasta .....	76
6.	Lopuksi .....	85
	LÄHTEET: .....	87
	LIITTEET .....	93

# 1. Johdanto: Maltalaisen purteen astuttaessa

”Kun haluan rentoutua, luen Engelsin esseitä. Kun mieleni tekee vakavampaa luettavaa, luen *Corto Maltesea*.” – Umberto Eco. (Gravett 2007: 156.)

Usein puhuttaessa Hugo Prattin sarjakuvasta *Corto Maltese*<sup>1</sup> esitetään oheinen Econ sitaatti. Erinäisissä yhteyksissä Prattin teoksista puhutaan niin sanotusti ”taiteellisemman” tai ”laadukkaamman” sarjakuvan yhteydessä, ja onpa *Corto Maltese* kelvannut myös äidinkielen oppikirjan näytemateriaaliksi (ks. Pasonen 1996: 11, 100, 121). Toisissa lähteissä *Corto Maltesea* pidetään yhtenä ensimmäisistä vakavammin otettavista sarjakuvista (Kempainen–Tolvanen 1992: 13) ja Prattia rinnastetaan ”romaanin mestareihin” (AS: 5), kun taas Ville Hänninen (2006: 224) sanoo hyvien kertomusten olevan ikuisia viitaten sillä *Corto Malteseen*.

Mikä sitten tekee kyseisestä 60-luvulla aloitetusta ja 80-luvulla lopetetusta seikkailujen sarjasta niin tutustumisen arvoisen useiden henkilöiden mielestä?<sup>2</sup> Tähän ei käsillä olevan työn ole varsinaisesti tarkoitus vastata, sillä se kysymys kuuluu Seymour Chatmanille (1993: 17) mukaillakseni kirjallisuuskritiikin piiriin. Silti, jos Hugo Pratt on osoitettavissa Juha Herkmanin (1998a: 152) esimerkkihierarkian mukaisesti ”eurooppalaisen sarjakuvan mestarillisimmaksi tarinankertojaksi”, olemme mahdollisesti sekä edellä esitetyn kysymyksen vastauksen että tämän työn tutkimuskohteen äärellä. Alustavana tarkoitukseni on ollut selvittää millaisia tarinoita *Corto Maltesessa* on ja kuinka ne on kerrottu. Työn edetessä huomioni kohteeksi on lisäksi rajautunut tarkemmin erityisesti kerronnat ja/tai juonenkulut, jotka kulkevat useamman erillisen kertomuksen halki. Tällaiset kerronnat olen nimennyt *eksokertomuksiksi*. Tästä sekä muista siihen läheisesti kytkeytyvistä kertomuksen mittakaavaa kuvaavista käsitteistä *mesokertomus* ja *mikrokertomus* kirjoitan luonnollisesti lisää myöhemmin.

Itse tutkielma on jakaantunut viiteen päälukuun. Tämän ensimmäisen luvun on tarkoitus toimia johdatuksena ensin sarjakuvan tutkimiseen sinänsä hiukan taustoja raapaisten, minkä lisäksi pyrin tuomaan pohjaa taustalla jatkuvasti vellovalle kertomuksen tutkimisen teorialle eli *narratologialle*. Lopulta ensimmäinen luku esittelee myös itse pääasian, eli *Corto Maltesen*.

---

<sup>1</sup> Kirjoitan *Corto Maltesesta* tarkoittaessani itse sarjakuvaa mihinkään eriteltyyn seikkailuun viittaamatta. Milloin taas puhun *Corto Maltesesta* kursivaa käyttämättä sukunimellä tai ilman, viitataan sarjakuvan päähenkilöön.

<sup>2</sup> Kaikki eivät luonnollisesti ole olleet samaa mieltä *Corto Maltesen* laadukkaudesta. Esimerkiksi eräässä *Tapiiri*-lehden lukijapalautteessa toivotaan, ettei Hugo Prattia julkaistaisi ”enää ikinä” (ks. *Tapiiri* 4/1984: 64).



Toisessa luvussa käsittelen pääsääntöisesti sarjakuvan teoriaa ja rakennetta, sekä eritoten esitelen niitä sarjakuvan muodollisia piirteitä, jotka ovat *Corto Malteselle* tyypillisiä. Kolmas luku teoreettiselta pohjaltaan nojaa enemmän narratologiaan. Kyseisessä luvussa toisaalta sovelletaan jo olevia kertomuksentutkimuksen työkaluja kuin myös analysoidaan jo hiukan tarkemmin Prattin kerrontaa sarjakuvassa, mutta myös esitellään tarkemmin eksokertomusten ilmenemistä *Corto Maltesessa*.

Neljännessä luvussa toteutan hiukan sivupolkua tekstienväliseen verkostoitumiseen eli *intertekstuaalisuuteen*, jota *Corto Maltese* suorastaan tulvii, jos vähänkään raaputtaa pintaa. Vaikka intertekstuaalisuus ei suinkaan ole tarkasteluni pääkohteena, on se sangen keskeinen elementti *Corto Maltesessa*. Tämän vuoksi katson luvun aiheesta syventävän kokonaisuutta, ja selventävän myös osaltaan kuinka Pratt toteuttaa kerrontaansa. Lopuksi viidennessä ja viimeisessä luvussa puran ajatuksiani, joita kaiken tämän tarkastelun jäljiltä *Corto Maltesesta* ja tutkimuksesta yleensä on jäänyt ympärilleni lojumaan. Koetan siis esittää jonkinmoista yhteenvetoa näkemyksistäni, kuten kai tavanmukaista loppuluville on.

Välillä saattaa vaikuttaa siltä, että esitetyt vastaukset ainoastaan herättävät lisää kysymyksiä, ja että koskaan ei todella löydä sitä, mitä lähti etsimään. Se ei kuitenkaan ole välttämättä tärkeintä, jos vain kykenee näkemään jotain mielekästä tai kiintoisaa siinä, mitä vastaan lopulta saa. Tapaan usein ajatella matkoista, että päämäärän saavuttaminen sinänsä ei ole tärkeää, vaan matka itse. Kaiketi ajatukseni tutkimuksesta ainakin tekijänsä kannalta on varsin samankaltainen: tärkeää ei ole se, mitä johdannossa ja lopussa seisoo, vaan se, mitä jää niiden väliin. Ulkopuoliselle tilanne voi olla täysin päinvastainen. Älkäämme kuitenkaan antako tämän kompromisseja vaativan ristiriidan häiritä liikaa, vaan käykäämme eteenpäin, sillä tämä on matkakertomukseni, eikä se minne lopulta päädyin ole enää minun käsissäni.

## 1.1. Alussa oli sarjakuva

Puhumme siis *sarjakuvasta*. Sarjakuvaa koskevien kirjoitusten kohdalla on tyypillistä, että työ aloitetaan määrittelemällä sarjakuva (Cohn, N. 2008: 1). Tähän epäilemättä vaikuttaa se, että sarjakuvaa ei merkittävästi ole tarkasteltu alan harrastajien ulkopuolisissa piireissä ennen 1990-lukua, jolloin esimerkiksi Juha Herkman selvästi koki vähintäänkin tarpeelliseksi perus-

tella, miksi tutkia kulttuurillisesti vähempiarvoisena pidettyä sarjakuvaa (ks. Herkman 1998a: 10–13). Vielä kymmenen vuotta sitten vaikutti siltä, että yhteen sarjakuvaa käsittelevään tutkimukseen saisi kasattua lähteiksi kutakuinkin kaikki muut aiheita käsittelevät julkaisut – ja että päteviä lähteitä sai työläästi hakea, jottei tarvitsisi tyytyä ainoastaan pariin jatkuvasti viitattuun työhön. Tekemättä tarkempaa tilastoanalyysia sarjakuva-aiheisten tutkimusten määrä on vaikuttanut alkaneen merkittävästi kasvaa edellisen vuosikymmenen loppupuolella, eikä ”kaikkien” lähteiden haaliminen vaikuttaisi enää kannattavalta eikä mahdolliseltakaan. Pidätän silti itselleni yhä oikeuden määrittellä sarjakuvan käsitettä työni aluksi ikään kuin perinteiden päättämiseksi, vaikka myönnänkin ettei sen pitäisi olla enää ainakaan välttämätöntä. Siinänsä itse kysymys, mikä on sarjakuva, ei ajan myötä ole varsinaisesti muuttunut. Vastaavin tavoin kuin romaanin määrittely on osoittautunut ongelmalliseksi – tyyppillisesti liian kapean näkökulman myötä (Saariluoma 1989: 11) – myös sarjakuvan määrittely on toistuvasti esiintynyt pulmallisena (Manninen 1993: 33). Oikeastaan sarjakuva-määrittelyn aukoton raja ei ole edes mahdollista (Groensteen 2007: 12–17).

Esimerkiksi siinä missä David Carrier (2000: 4) määrittää sarjakuvan puhekuplilla<sup>3</sup> varustetuksi kerronnaksi, eivät puhekuplat ole David Kunzlen (1973: 1) mielestä välttämättömiä. Carrierin ja Kunzlen tapauksissa on oikeastaan kysymys eri rajauksesta ja näkökulmasta: Carrier (2000: 3–4) ei ole kiinnostunut 1900-lukua edeltävästä sarjakuvan ”esihistoriasta” päinvastoin kuin Kunzle (1973: 1), joka näkee sarjakuvan historian vuosisatoja vanhana (johtuen juuri sarjakuvan määrittelyjen epätäsmällisyyksistä). Puhekupla puolestaan ei ole vielä niin leimallinen sarjakuvan piirre ennen 1900-lukua<sup>4</sup>, mutta sarjakuvan varsinaisen synty lasketaan useimmiten vasta 1800-luvun loppuun (esim. Reitberger–Fuchs 1972: 7, 11–12; Robbins 1993: 7–8; Saraceni 2003: 1–2), monesti hiukan huterin perustein. Määrittelyissä ja rajausten käytössä on usein selvää mielivaltaisuutta: vaikka esimerkiksi Trina Robbins (1993: 4) määrittää sarjakuvan puhekuplalliseksi rajatakseen aineistoaan, hän samantien myöntää venyttävänsä rajaustaan varhaisimpien esimerkkiensä osalta, koska niissä ei olisi puhekuplia. Samankaltaisesti myös Carrier (2000: 36) tunnustaa Kunzlen esimerkeistä puhekuplan vuodelta 1682, vaikka hän aiemmin juuri puhekuplan perusteella pyrki rajaamaan vanhat (1900-lukua edeltävät) kuvasarjat pois käsittelystä.

---

<sup>3</sup> Puhe ja ajatukset sarjakuvissa esitetään useimmiten tekstikuplalla (balloon). Tekstikuplista lisää esimerkiksi Eisner 2008: 24–25.

<sup>4</sup> Ilmeiset puhekuplat eivät kuitenkaan ole olleet ainutlaatuisia 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa (Reitberger–Fuchs 1972: 11). Esimerkkejä puhekuplista nimittäin löytyy jo 1600–1700-luvuilla, sekä keskiajalla (jos piirretyt fylakterit eli pergamenttikääröt lasketaan) (esim. Kaukoranta–Kemppinen 1982: 28; Kunzle 1973: 128, 139 ja 300; Perry–Aldridge 1975: 31–33).

Siitä huolimatta, että termi 'sarjakuva' pysyy samana, tapahtuu määrittely usein vallan eri lähtökohdista. Toisille sarjakuva määrittyy kulttuurillisen aseman tai tuotantotavan mukaan: sarjakuvat on tavallisesti nähty osana massamedioita<sup>5</sup> tai lastenkulttuuria (esim. Reitberger–Fuchs 1972: 7; Huhtamo 1986: 50–51; Herkman 1998a: 10). Toiset taas, kuten Mario Saraceni (2003: 5), määrittelevät sarjakuvaa sen muodollisten ominaisuuksiensa mukaan. Kai Mikkonen puhuu sarjakuvasta yhtenä ikonotekstien esiintymismuotona (2005: 8–9), ja termi 'ikonoteksti' viittaa kuvan ja sanan sekoittamista yksittäisessä kohteessa (Wagner 1995: 173–174). Myös Scott McCloud (1994: 7–9) käsittelee kysymystä sarjakuvan määrittelemisestä, mutta paitsi että myös hänen määrittelynsä voidaan osoittaa epätäsmällisiksi (Hatfield 2005: 36–37) niin samoin hän kuin useat muut lankeavat samaan loukkuun: rakenteelliset piirteet sotketaan kulttuurilliseen asetelmaan (Cohn, N. 2008: 2). Pekka Manninen (1995: 33) jopa korostaa, että tutkimuksissa sarjakuvan alue *kulttuurissa* tulisi rajata tarkasti, ja jatkaa jo seuraavassa lauseessa rakennepiirteistä.

Jos yleistäminen onkin vaikeaa, on yksittäistapausten kanssa selkeämpää. Mikäli sanomme, että *Corto Maltese* koostuu harkittuun järjestykseen asetetuista kuvien, sanojen sekä muiden merkkien sarjasta (vrt. McCloud 1994: 9) tai että se on ”kuvasarjan avulla kerrottu kertomus” (Herkman 1998a: 21–22), olemme molemmissa tapauksissa jotakuinkin oikeassa. Mutta onko tuollainen toteaminen edes oleellista? Onko meillä jotain epäilystä siitä, ettemmekö erottaisi sarjakuvaa esimerkiksi romaanista?

Esitetty kysymys on tietenkin sängen retorinen siitäkin huolimatta, että nykyään puhutaan paljon myös *sarjakuvaromaaneista*, joihin palaan vähän myöhemmin. Ymmärrettävämpi kysymys olisi esimerkiksi: mikä erottaa kuvasarjan sarjakuvasta. Oikeastaan koko asettelu on omituinen. Ongelmana ei ole niinkään ettemmekö erottaisi sarjakuvia muista kulttuurin tuotteista, vaan ettemme aina tahdo löytää sarjakuville selkeää lokeroa – Herkman katsoo hybridimuotoista sarjakuvaa jopa pidetyn kulttuurin tautina (Herkman 2007: 51). Sarjakuvan käsitteen määrittelyn taustalla on siis myös tarve perustella, miksi kirjallisuudentutkimuksen (tai muiden tieteenalojen) analyysivälineistö soveltuisi sarjakuvan tutkimiseen. Asiaan liittyen voin kuitenkin kääntää aiemman kysymyksen päinvastaiseksi: Onko meillä mitään tarvetta erottaa *Corto Maltesea* sarjakuvana romaaneista? Vastaamatta edelliseen kysymykseen suo-

---

<sup>5</sup> Siihen, että sarjakuvaa pidettäisiin massamediana, voi myös kuulla vasta-argumenttina, että sarjakuvaharrastusta ei varsinaisesti pidetä edes valtavirtana (vrt. McKinney 2008: 6).

raan, totean, etten näe *Corto Maltesen* ja muun kaunokirjallisuuden välillä välttämättä sen suurempaa eriäväisyyttä kuin kahden romaanin välillä, jos toinen niistä edustaa romantiikan aikakautta ja toinen postmodernismia. Käytännöllisistä syistä lienee joka tapauksessa ymmärrettävintä puhua *Corto Maltesesta* sarjakuvana.

Kaikki eivät tietenkään välttämättä suhtaudu välittömän myötämielisesti ajatukseen katsoa sarjakuvaa osana yleisempää kaunokirjallisuuden kenttää, jolloin tietenkin perinteisempien kirjallisuudentutkimuksen välineiden soveltaminen olisi luonnollinen ajatus. Voisin esimerkiksi kuvitella, että niille, joille sarjakuva on oma kielensä, olisi tällainen lähestymistapa jokseenkin kyseenalainen. Heidän tapauksessa ensisijainen lähestymistapa nojaa semiotiikkaan (vrt. Groensteen 2007: 2; Kukkonen 2008: 89). On kuitenkin kyseenalaista, voidaanko sarjakuvasta ylipäättään puhua (yhtenä) kielenä, sillä sarjakuvia oikeastaan kirjoitetaan valmiilla kielillä (Cohn, N. 2008: 2); sarjakuvat ovat visuaalisen kielen (*visual language*) ja (jonkin) sanallisen kielen yhdistelmiä (Cohn, N. 2010: 187). Sarjakuvissa siis seurataan sanojen ja kuvien yhdistelmistä ja vuorovaikutuksista muodostuvaa kerrontaa (Mikkonen 2005: 295–296), jolloin luonnollisesti tarvitsemme välineitä niin kuvallisen kuin sanallisen kielen ja kerronnan käsittämiseen. Tosin kirjallista puolta enemmän sarjakuvantutkimuksessa on ainakin aiemmin tyypillisesti painotettu kuva-analyysiä (ks. Herkman 1998a: 27).

Roland Barthes esittää kaksi tehtävää, joita sanoilla on kuvallisen viestin välittämisessä: *ankkurointi* ja *vuorottelu* (*anchorage* ja *relay*). Ankkurointi vastaa kysymykseen: ”mikä se on?”, eli ankkurointi määrittää tai kiinnittää kuvan merkityksen. Vuorottelun tapauksessa teksti ja kuva täydentävät toisiaan. Hänen mukaan siinä missä ankkurointi on kielen yleisin tehtävä yksittäisissä kuvissa, esiintyy vuorottelua harvemmin – mutta erityisesti esimerkiksi sarjakuvissa. (Barthes 1977: 38–41.) Herkman esittääkin, että kerronta etenee kuvien ja sanojen vuorovaikutuksella selvästi seikkailusarjakuvissa (Herkman 1998a: 53), joihin myös *Corto Maltese* kuuluu, ja samalla *Corto Maltese* sijoittuu sarjakuvien realistisempaan joukkoon (ks. mts.: 33; vrt. McCloud 1994: 52–53). Mikkosen mukaan Barthesin merkkiteoriat ovat olleet vaikutusvaltaisimpia yrityksiä kuvata kuvan ja sanan suhdetta (Mikkonen 2005: 57), vaikka niitä on myös kritisoitu, sillä esitetty jako soveltuu vain joissain yhteyksissä (mts.: 60–61; Herkman 1998a: 53–54). Scott McCloud (1994: 152–155) on pohtinut puolestaan kuvan ja sanan yhteistoimintaa nimenomaan sarjakuvassa. Vaikka McCloud esittää muun muassa ankkurointiä ja vuorottelua vastaavia ajatuksia, ei niitä mitenkään ainakaan avoimesti yhdistetä Barthesin mietteisiin tai käsitteisiin.

Sarjakuvaa on toisaalta analysoitu aika paljon nimenomaan Ferdinand de Saussuren kielitieteellisiin merkkijärjestelmiin nojaten (esim. Kukkonen 2010: 89). Semiotiikan termien merkki, merkitsijä ja merkitty ei ole mitenkään tavatonta, kuten ei myöskään Charles Peircen ikoni, indeksi ja symboli -jaottelukaan (ks. Herkman 1998a: 62–65), jota niin ikään mukailleen kulkee myös McCloudin ikonisuuden aste (ks. McCloud 1994: 50–51). Kuvasta itsestään semioottisia koodeja on hakenut muun muassa Barthes (1977: 32) ja Thierry Groensteen taitaa olla viimeisimpiä laajempia sarjakuvasemioottisia järjestelmiä kehittänyt henkilö. (Miller 2007: 76–78.)

Neil Cohn pitää näitä semioottisia lähtökohtia kuitenkin jo jokseenkin vanhahtavina (Cohn, N. 2008: 6). Karin Kukkonen puolestaan kritisoi paitsi tätä tapaa tulkita sarjakuvaa saussurelaisena kielenä niin myös ajatusta siitä, että sarjakuvan lukijalta edellytetään sarjakuvan ymmärtämiseksi erityistä kompetenssia. Kuvan ja sanan yhteistoiminnan tulos sarjakuvassa on hänestä liian monimutkaista, jotta vaadittavien yksityiskohtien tarkkuudella toimiva järjestelmä sarjakuvan jäsentelyyn olisi käytännöllinen. Samaa liittyen hän pitää sarjakuvan lukuprosesia pikemminkin kognitiivisena prosessina, jossa tunnistetaan tekstuaalisten piirteiden välisiä analogioita. (Kukkonen 2010: 67–69.)

Havainnollistetaan hiukan. Samoilla sarjakuvailmaisun keinoilla voidaan kertoa eri asioita, jotka voivat merkitykseltään olla jopa päinvastaisia. Esimerkiksi saman kuvan jakaminen palkkien avulla useammaksi ruuduksi, mitä McCloud kutsuu polyptyykiksi (*polyptych*)<sup>6</sup>, voi tilanteesta riippuen esittää ainakin dramaattista hidastusta, ajan hidasta kulumista, nopean toiminnan korostamista tai ihan vain saman tilan panorointia (Manninen 1995: 39, 48; Harvey 1996: 161; McCloud 1994: 96–97, 115; Hatfield 2005: 52–53). Näissä puitteissa ”sarjakuvan kieliopista” puhuminen kuulostaa tavoittamattoman Atlantiksen metsästämiseltä siinäkin mielessä, että mikä onnistuu *Corto Maltesessa*, ei välttämättä toimisikaan ainakaan samalla tavalla *Aku Ankassa*.<sup>7</sup> Mikäli sarjakuvilla todella on ajateltavissa oleva ja säännöteltävissä oleva kielioppi, pitäisi kai katsoa, että kukin sarjakuva puhuu enemmän tai vähemmän omaa kieltään.

---

<sup>6</sup> Yleensä polyptyykillä tarkoitetaan maalaustaiteessa moniosaista kuvaa, eikä se siinä merkityksessä ole aivan yhtenevä McCloudin (ja Hatfieldin) käyttömerkityksen kanssa.

<sup>7</sup> ”Tavoittamaton Atlantis” ei tässä yhteydessä ole satunnainen kielikuva, vaan pikemminkin ironinen kommentti: molemmissa mainituissa sarjakuvissa itse asiassa saavutetaan Atlantis tavalla tai toisella, vaikkei sitä kenties säilytettäisikään. *Corto Maltesen* osalla asiaa tullaan tietenkin käsittelemään myöhemmin hiukan lisää.

Sarjakuvista myös väitetään, että ne yksinkertaisimmillaankin edellyttävät monimutkaista suoritusta lukijalta (Manninen 1995: 36), jolloin käytännössä vaikka lukeminen on ihmiselle sangen automaattinen prosessi, ei luetun ymmärtäminen onnistuisi keinoälyltä sarjakuvan kuten muunkaan kirjallisuuden kohdalla (vrt. Herman 2004: 1). Prosessin suhteellinen automaattisuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, että jokainen itsestään selvästi osaisi lukea (sarjakuvia). Vai kuinka asia on? Eikö kuitenkin sarjakuvia olla juuri tarjottu niille, jotka eivät joko muutoin lue tai kenties edes osaa lukea, sillä sarjakuvia on sekä helpompi että nopeampi vastaanottaa ja toisaalta eikö sarjakuvaa olla syytetty lukutaidon rapauttamisesta?

On jokseenkin ristiriitaista, kuinka useammat sarjakuva-analyttikot ovat korostaneet sarjakuvan monimutkaista luonnetta, kun samaan aikaan sarjakuvaa on pidetty lapsille sopivan helpona ymmärtää ja sisällöltään yksinkertaistavana (vrt. esim. Herkman 1998b: 58). Hiukan absurdisti molemmat näkökulmat pitävät tavallaan paikkansa, mutta nähdäkseni kyse on myös siitä, että vaikka lukeminen olisi helppoa, on analysointi vaikeaa tai ainakin työlästä. En varauksettomasti hyväksy sitä, että jos sarjakuvia tarvitsee erityisesti opetella lukemaan (ts. saatettava ”kompetenssi”), voidaan *tämän perusteella* olettaa, että täten sarjakuvallakin on oltava oma kielioppinsa.<sup>8</sup> Vaikka sanotaan, että jo lapsuudestaan saakka sarjakuvia lukeneet tulkitsevat sarjakuvia eri tavoin kuin niitä aiemmin lukemattomat, ei normaaliälyisellä aikuisella pitäisi olla ongelmia sarjakuvan lukemisessa, mikäli sisältö ei ole kulttuurillisesti hänelle täysin vierasta. (Vrt. Herkman 1998a: 68–70; Herkman 1998b: 69.)

En edellisellä tietenkään tarkoita mitään sen tapaista, että jokainen jotenkin automaattisesti ymmärtäisi kaiken mitä sarjakuvassa tapahtuu – päinvastoin *Corto Maltesessakin* esiintyy monia enemmän tai vähemmän oleellisia ilmiöitä ja esityksiä, joita lukija ei välttämättä koskaan havaitse tai oivalla. Samaan tapaan ihminen voi lukea luonnollista kieltä ja ymmärtää tekstin semanttisen merkityksen kenties viittaavine konnotaatioineen käsittämättä silti tekstin (mahdollisesti ”rivien välissä”) välittämää sanomaa. Kerronnassa on useita kerroksia ja asioiden rinnakkaisia esiintymiä. Tässä on kuitenkin kyse tulkinnasta eikä kieliopista, emmekä ikinä pääse tähän tulkinnan tasoon ainoastaan tutkimalla semioottisia merkkejä ja niiden jatkumoa tai muodollis-rakenteellisia olemuksia.

---

<sup>8</sup> Myönnettäköön, etten sikäli ole täysin reilu kritiikissäni, että esimerkiksi Herkman (1998a: 245) mainitsee tarkoittavansa kieliopilla vain ”sarjakuvan kielellistä systeemiä, jolla on *jossain määrin* omat lainalaisuutensa” (kursivointi allekirjoittaneen), jolloin puhe kieliopista lähentelee jo metaforaa.

## 1.2. Romaanista eksokertomukseen

Sarjakuvan käsitteen määrittelyn ohella usein toistuva ”tehtävä” sarjakuvia tutkittaessa tuntuu olevan tarve luokitella sarjakuvia. Esimerkiksi tyypillisesti sarjakuvasta kerrotaan, että on lyhyitä sarjakuvastrippejä<sup>9</sup>, mahdollisesti pidempiä tarinoita sisältäviä sarjakuvalehtiä sekä sarjakuvaromaaneja (Herkman 1998a: 22). Samoin sarjakuvat voidaan jakaa ties kuinka monen eri lajityyppiin eli genreen (esim. Manninen 1995: 31–32). Sarjakuvista myös väitetään, että ne ovat piirrosasultaan karkeasti ottaen joko realistisia tai karikatyyrimäisiä (Herkman 1998a: 32–33). Mikäli hyväksymme tämän jaon<sup>10</sup>, voimme väittää *Corto Maltesen* kuuluvan tähän realistisempaan koulukuntaan. Myös sisällön asteella *Corto Maltese* ankkuroituu useassa kohtaa todelliseen maailmaan: Corto tapaa lukuisia oikeasti eläneitä ihmisiä kulkiesaan halki historiallisten tapahtumien. Silti täysin käänteisesti *Corto Maltesessa* otetaan useita askeleita myös yliluonnollisen suuntaan: välillä Corto on kirjaimellisesti taruolentojen äärellä. Tzvetan Todorov käyttää käsitettä ’fantastinen’ (*fantastic*) kuvaamaan outoa yliluonnollista kokemusta, josta kokijalle jää epäselvyys tapahtuiko asia todella vai oliko kyseessä vain kuvittelua (Todorov 1975: 25). Tulkinnanvaraiseksi jää, tapahtuvatko nämä *Corto Maltesen* fantastiset elementit todella fiktion maailmassa vai ainoastaan Corton unissa tai päihdehallusinaatioissa. Näennäisen selkeyden vuoksi voimme siis luokitella *Corto Malteset* seikkailusarjakuvien lajityyppiin kuuluviksi sarjakuvaromaaneiksi (vrt. Herkman 1998a: 10). Samalla olemme jälleen astuneet problematisointien kehään.

Termi sarjakuvaromaani (*graphic novel*) on ollut kiistanalainen, sillä se voidaan nähdä paitsi puutteellisena myös harhaanjohtavana, ja toisaalta se on vain yksi termi, jolla on pyritty erottautumaan englanninkielisen sarjakuvia tarkoittavan *comics*-sanan aiheuttamista konnotaatioista (Gravett 2007: 8). Termin kritisoijat katsovat kysymyksessä olevan lähinnä markkinointikeino (Gordon 2010: 186), ja kun todellakin sekä sarjakuvista että sarjakuvaromaaneista käytetyt termit menevät sekaisin ja saattavat tarkoittaa niin yksittäisteoksia kuin useamman osan pidempiä kertomuksia (Frey 2010: 16), lienee ilmeistä, että jotakuinkin mitä vain pidempää sarjakuvaan voidaan kutsua sarjakuvaromaaniksi. Joka tapauksessa termillä sarjakuvaromaani on omat puolustajansa ja vastustajansa (Di Liddo 2009: 16–18), eikä kommentoin-

---

<sup>9</sup> Stripillä tarkoitetaan muutamasta ruudusta koostuvaa erillistä sarjakuvapätkää, jollaisia yleensä julkaistaan sanomalehdissä (Manninen 1995: 33).

<sup>10</sup> Näin yksinkertaisen dikotomista asia ei tietenkään ole. Mikäli vertailemme eri sarjakuvien ikonisuuden astetta, huomaamme tyylillisten siirtymien olevan sangen liukuvaa. Jaottelu on toisaalta myös sikäli problemaattinen, että toisissa sarjakuvissa taustat ovat piirretyt huomattavan realistisesti, mutta hahmot ovat karikatyyrejä. McCloud kutsuu tätä naamio-efektiksi. (McCloud 1994: 42–43, 52–53.)

nin viimeaikaisesta runsaudesta ja erimielisyyksistä päätellen asiaa olla vielä päätetty viimeiseen pisteeseensä.

Koska Euroopassa ja Amerikassa on viime vuosisadan aikana kehittynyt hiukan erilainen sarjakuvaperinne, esimerkiksi amerikkalaiset ovat pitäneet sarjakuvia eurooppalaisia leimallisemmin ja pidempään lasten kulttuurina (Couch 2010: 205–210), heijastuvat erilaiset kulttuurin kokemukset myös tutkimuksissa. Sarjakuvaromaanin terminologinen ongelma on lähtökohtaisesti nimenomaan amerikkalaisten ongelma. Euroopassa sarjakuvaromaania vastaavista pitkistä sarjakuvateoksista on jo pidempään käytetty nimitystä albumi (Trbic 2009: 24), vaikka myös Ranskassa on tarjottu sarjakuvaromaaniksi kääntyvää ilmaisua<sup>11</sup> (Manninen 1995: 11). Suomen kieltä käytettäessä on helppo yhtyä Mannisen näkemykseen, että *sarjakuva* on kyllin täsmällinen ja asiallinen termi (mts.). Näin siinä tapauksessa, että unohdamme edellä nähdyn termin määrittämisen vaikeuden.

Joka tapauksessa aion puhua yksittäisistä *Corto Maltese* -teoksista perinteisesti albumeina, mikäli viittaa johonkin tiettyyn painotekniseen tuotteeseen. *Corto Maltesen* yhteydessä sarjakuvaromaanista puhuminen olisi myös sikäli epätasmoista, että useassa albumissa on pidemmän kertomuksen sijaan useita lyhyitä niin ikään novellimittaisia kertomuksia, joilla on myös oma albumin nimestä erillinen nimi. Pyrin puhumaan yksittäisistä kertomuksista näillä erillisillä nimillä, olivat ne sitten novellimittaisia tai pidempiä kertomuksia. Tämä myös siksi, että albumien nimet vaihtelevat painoksittain: esimerkiksi *Kertomus Venetsiasta (Fable de Venise)* on ensimmäisessä suomennoksessa *Corto Maltese Venetsiassa*. Näissä yhteyksissä tavoittelen enemmän alkuperäisnimeä mukailevaa suomennosta kirjoituksessani, vaikka varsinainen viittaus olisikin toisella nimellä käytävään painokseen. Toisaalta katson, että kaikki tai useammat seikkailut yhdessä muodostavat laajemman yhtenäisen kokonaisuuden, jota voidaan myös pitää yhtenä laajana kertomuksena. Tällaisia yksittäistarinoiden ulkopuolelle kasvavia kertomuksia tulen kutsumaan *eksokertomuksiksi*.

Toin *eksokertomuksen* käsitteen kerronnan mittakaavan muutoksen tarkastelua varten. Se kattaa yksittäistä itsenäistä kertomusta laajemmat tarinat, joten tätä käsitettä voitaisiinkin verrata maantiet ja kaupungit näyttävään tiekarttaan. Tarinoiden mittakaavoja hahmottaakseni tulen

---

<sup>11</sup> Tämä *roman de bande dessinée* on siis eri perua ja jopa sisällöltään hiukan eriävä kuin graphic novel, mutta nykyään puhuttaessa sarjakuvaromaanista viitataan lähes poikkeuksetta nimenomaan graphic novel -termin suomennokseen.



puhumaan lisäksi *mesokertomuksesta* yksittäisen kertomuksen laajuisen alueen tapahtumien tarkastelussa ja *mikrokertomuksesta* itsenäistä kertomusta pienempien tapahtumakokonaisuuksien tarkastelussa. Kartta-analogiaa jatkaakseni viimeksi mainittuja voitaisiin verrata peruskarttaan ja edelleen tarkempaan suunnistuskarttaan. Esittämäni termit mikro-, meso- ja eksokertomus ovat mukaelmia tai pikemminkin käsitelainoja psykologiasta Urie Brofenbrennerin ekologisen järjestelmän teoriasta, jossa määritellään yksilön ja ympäristön suhteen tasoja (ks. esim. Nurmi et al. 2006: 21–22).

Kirjallisuudentutkimuksen puolella myös Genette teki eron kerronnan mikro- ja makrorakenteille sekä puhui mikrokerronnan tasosta (ks. Genette 1980: 43). Samoin David Herman tarkastelee kerronnan mikro- ja makromalleja. Hänelle mikromallit sisältävät varsinaisen toiminnan ja dialogin, kun taas makromallit kattavat varsinaisen tarinan ja koko kertomuksen käsittämisen. (Herman 2004: 6–8.) Omat käsitteeni kytkeytyvät osiltaan samoihin ilmiöihin, mutta niiden tavoite ja lähtökohta ovat hiukan toisenlaiset: viitatus mikro- ja makroilmiöt esiintyvät jokaisessa kertomuksessa, mutta eksokertomuksen olemassaolo on oikeastaan erikseen todistettava, eikä sitä missään nimessä edes voi esiintyä jokaisessa (yksittäisessä) kertomuksessa.

### 1.3. Tarinan kerronta on juoni

Koska olen valmis hyväksymään ajatuksen, että kertomukset ovat ainakin osittain välineestä (ts. mediasta) riippumattomia (Herman 2004: 51–56), en näe syytä miksei myös narratologiaa – tai kertomuksen teoriaa (Tammi 1992: 165) – voitaisi soveltaa myös sarjakuvissa. Kirjallisten kertomusten analysointiin tarkoitettuja käsitteitä on toki käytetty sarjakuviin ennenkin (esim. Mikkonen 2010: 328), joten mistään ennenkuulumattomasta ei tietenkään ole kysymys. Muutoinkin usein juuri korostetaan sarjakuvan *kerronnallisuutta* (Herkman 1998: 22).<sup>12</sup> Sarjakuvaa myös usein pidetään osana kirjallisuutta itsessään, vaikka toisinaan hiukan kiistanalaisesti (Baetens 2008: 79–80).

---

<sup>12</sup> Nähdäkseni tosin kertomuksellisuuden korostaminen sarjakuvassa on osaltaan aiemmin mainittua kahden eri kentän (objektin rakenne vs. kulttuuriobjekti) sotkemista. Toisin sanoen sarjakuvan kerronnallisuuden korostaminen on jokseenkin samanlainen väite kuin sanoa jokaisen tekstin olevan (välttämättä) kertomus.

Palatkaamme siis siihen, kun sanoin tarkoitukseni olevan tutkia *Corto Maltesen tarinoita* ja niiden *kerrontaa*. Huomaamme puhuvamme kahdesta eri asiasta tai oikeammin määriteparista, jota kokonaisuudessaan pidetään yhtenä kertomuksen teorian tärkeimmistä käsitteistä (Richardson 2011: 25). Löydämme siis strukturalisteilta tutut jaot tarinaan (*story/histoire*) ja kerrontaan (*discourse/discours*) (Chatman 1993: 19; Genette 1980: 27). Kuitenkin tämä on peritty jo venäläisiltä formalisteilta muodossa tarina/juoni (*fabula/sjužet*), joista edellinen kattaa sen mitä tapahtuu ja jälkimmäinen sen miten asia on esitetty (Tomaševski 2001: 170–172). Argumenttina tarinan olemassaoloon erillisenä rakenteena on pidetty sitä, että tarina voidaan siirtää mediasta toiseen (Chatman 1993: 20), minkä epäilemättä myös formalistit oivalsivat yhdistäessään käsitteitään niin romaaneihin, runoihin kuin elokuvaankin (ks. Tynjanov 2001: 311–313). Näin ollen voin itsekkin kertoa *Samarkandin kultainen talo*<sup>13</sup> -sarjakuvassa esiintyvän koko teoksen halkaisevan tarinan sanoin: Corto Maltese etsii aarretta edesmenneen kirjailijan muistiinpanojen nojalla ja näennäisesti löytää sen kumppaninsa Rasputinin kanssa.

Edellisessä luvussa esittämäni kysymys, erotammeko sarjakuvan romaanista, oli hiukan banaali. Äskeistä esimerkkiäni voisi kritisoida samalla sanalla. Varsinaisessa teoksessa tarinaa on nimittäin kerrottu pitkälti toista sataa sivua, eikä tiivistykseni tietenkään kerro mitään kaikkea matkalla tapahtuu.

Kuitenkaan juoni varsinaisesti ole sidoksissa tarinan laajuuteen, vaan pikemminkin esimerkiksi kerronnallisesti samanmittaiset kertomukset voivat kattaa vallan eri mittaluokkaa olevat tarinat tai tietenkin päinvastoin (vrt. Tynjanov 2001: 313). Näin ollen Corton ja Rasputinin seikkailut runona mahtuisivat luultavasti huomattavasti sarjakuvaa pienempään kokoon ja toisaalta sama tarina romaanina (ei sarjakuvaromaanina) olisi luultavimmin ainakin useammalle sivulle levittyvä. Kussakin tapauksessa yksityiskohtien määrä, tapahtumien ja paikkojen kuvailu sekä täsmällisten mielenliikkeiden kuvaaminen olisi silti erilainen.

Tarinaa, joka siis usein määritetään tapahtumien kronologiseksi järjestykseksi, on kuvattu niin luetteloina, funktiona, kaavoina kuin graafisina malleina. Ajatusta tarinan ja kerronnan erittävyydestä on tosin myös kritisoitu. (Genette 1980: 35–47; Ikonen 2001: 185–193; Propp 1998: 92–100.) Kuvauksia ei tyypillisesti lasketa ”tapahtumiksi” laisinkaan (ks. esim. Prince 1991: 58), tai mikäli laskettaisiin, olisiko kertomuksella ja kerronnalla (olettaen että kerronta

---

<sup>13</sup> Kertomuksesta on suomeksi kaksi painosta, joista varhaisempi albumi on nimeltään *Corto Maltese Samarkandissa*.

kulkee jatkuvasti eteenpäin) muuta eroa, kuin että kertomus olisi kerronnan kuivempi muoto. Toisaalta sanotaan myös, että jokainen tarina on kertomus, vaikka jokainen kertomus ei muodostaisikaan tarinaa (mts.: 91).<sup>14</sup> Käytännössä siis, jotta tarinan esittäminen ei olisi alkuperäinen kerronta, teemme todennäköisesti samalla tiivistelmän, varsinkin mikäli kertomus kaikkine sivujuonteineen olisi kovin pitkä. Toinen vaihtoehto on tietenkin ajatella, ettei tarinaa ja kerrontaa voi todella erottaa toisistaan kronologisessa järjestyksessä etenevän kerronnan tapauksessa, jolloin fabula/sjužet-ilmio vaikuttaisi teoriassakin lähinnä triviaalilta käsitteeltä.

Myöhemmin tämä kaksijako on muodostunut kolmijakoiksi: *teksti*, *kerronta* ja *tarina* (Rimmon-Kenan 1999: 9). Pohjimmiltaan käytän tekstin käsitettä narratologisessa yhteydessä jotta-kuinkin samaan tapaan kuin Roland Barthes (1977: 157), jolle teksti on teoksen abstrakti olemus, mikä ilmenee ainoastaan kerronnan kautta. Toisin sanoen samasta tekstistä tai kertomuksesta voi tehdä useita eri teoksia, vaihtelevin sovituksin (Herkman 1998a: 151–152). Teksti-teos-jakoa on käytetty myös terminologisesti päinvastoin (Keskinen 2001: 92–93), mutta omassa käytössäni teos on nimenomaan se fyysisesti olemassa oleva kappale kertomuksesta, jota useimmiten voimme kutsua albumiksi. Tekstin sijaan puhun lähinnä *kertomuksesta*, sillä mielestäni sarjakuvan ”tekstistä” puhuminen olisi harhaanjohtavaa myös siksi, että tekstillä on sarjakuvassa muita tarkoituksia.<sup>15</sup> Omat vastineeni Barthesin jaolle eivät tosin täysin vastaa Barthesin esittämää jakoa. Hänen tekstuaalisuutensa on nimittäin oikeastaan lukiessa syntyvä kenttä (mts. 92–95), joka voi saada loputtomasti erilaisia muotoja (Makkonen 1991: 19). Itse katsoisin, että tarina on se, mikä voidaan kertoa haluttaessa rajattomin eri tavoin, ja lukijalle heräävät asiayhteydet ynnä muut ovat sitten jotain ihan muuta.

Kaksijaosta käsitteisiin viitatessani puolestaan käytän ensisijaisesti termejä *tarina* ja *kerronta*.<sup>16</sup> Suomessa on käytetty tarina/juoni-jaon sijaan myös käsiteparia *kerrottu* ja *kerronta*, joista jälkimmäisen voimme käsittää avarampana käsitteenä kuin pelkkä ”juoni” olisi (Tammi 1992: 89). *Kerronnan* osalta olen samaa mieltä, mutta kyseenalaistaisin *kerrotun* siitäkkin huo-

---

<sup>14</sup> En tosin katsoisi kaaviota tai vastaavaa mallirakennelmaa tarinasta kertomukseksi.

<sup>15</sup> Tarkoitukseni ei siis ole korvata esitetynkaltaista tekstin käsitettä termillä kertomus, johon myös kytken eräitä tekstin käsitteeseen mielestäni vaikeammin soveltuvia ajatuksia. Sanojen konnotaatioiden harhaanjohtavuuden perusteella joutuisin myös redusoimaan ”tarinan” muotoon: ”tapahtumat” (vrt. Brooks 1998: 13–14), varsinkin mikäli ajattelen tarinan jonain luettelona tai kaaviona. Sen sijaan pyrin ylipäättään välttämään kyseistä tekstin käsitettä, sillä haluan varata sanan ”teksti” ennen kaikkea muihin käyttötarkoituksiin. Kuitenkin mikäli minun pitää puhua siitä abstraktioiden alueesta, jonne käsite teksti viittaa, saatan puhua kutakuinkin samasta asiasta käsitteellä kertomus.

<sup>16</sup> Vaikka tarina/kerronta, story/discourse, fabula/sjužet ja muut variaatiot tarkoittavat yleensä jotakuinkin samaa, saatan paikoin käyttää suomennoksen sijaan varsinkin fabula/sjužet-jakoa, mikäli se lähdetekstin selkeyden kannalta vaikuttaa oleelliselta.

limatta, että vastaavaa käännoä *narrated* esiintyy myös englanniksi (Herman 2004: 51). Mielestäni ei nimittäin esimerkiksi aina ole niin, että ”kerrottu” olisi todella kerrottu, vaikka se tarinaan (ilmeisimmin) kuuluisikin. Esitän esimerkin kyseisenlaisesta tapauksesta.

Kertomuksessa *Samarkandin kultainen talo* selviää aikanaan, että Corton matkakumppani Venexiana Stevenson on raskaana, ja on ollut jo (ainakin) kaksi kuukautta. Tämän kuultuaan Corto keskustelee Venexianan kanssa varsin nöyrän oloisesti hattu kädessä: ”No... Mitä *minun* on tehtävä?” (kursivointi allekirjoittaneen). Corto olisi ilmeisesti valmis jäämään Venexianan tueksi tarvittaessa, mutta tämä pysyy tiukkana sen suhteen, että Corton tulee jatkaa matkaa. Lukija voi tehdä tulkinnan, jonka mukaan Corto olisi tulevan lapsen isä. Ensinnäkin, hän tuntuu ottavan asian kohtalaisen henkilökohtaisesti. Toisekseen, vaikka tarinan tarkkaa ajankulua kerronnassa ei selvitetäkään, voidaan pitää sangen mahdollisena ellei todennäköisenä, että hahmojen yhteinen sadoissa ellei tuhansissa kilometreissä laskettava matka nykyisen Turkin alueelta nykyisten Turkmenistanin, Uzbekistanin ja Afganistanin tienoille halki sisällissotien on voinut kestää kuukausia. Toisin sanoen Corto on ainoa mieshenkilö, jonka kanssa Venexiana on esitetty olleen tekemisissä ilman että hänen suhtautumisensa olisi ollut avoimen vihamielistä. Kolmanneksena, alun ja lopun tapahtumien välissä on vähäsanainen tunnelmoiva kohtaaminen laivalla, jossa Venexiana ja Corto ovat kuvattuna kahdestaan jopa verrattain läheisinä (aiemminhan Venexiana on jopa ampunut Cortoa). Kohtaaminen päättyy visuaaliseen etäännytykseen sekä kuvattavan kohteen ja paikan vaihdokseen – sekä mahdollisesti määrittämättömän pituiseen ellipsiin. Olisi toki teoreettisesti mahdollista, että Venexianalla olisi ollut joku muu rakastaja tai että hänen vangitsijansa olisivat hänet raiskanneet, mutta kerronta ei varsinaisesti anna viitteitä tämänkaltaiseen – lisäksi Venexianan luonne esiintyy varsin väkivaltaisena ja hän on useimmiten ennemmin tai myöhemmin aseistettu, joten voisi kuvitella hänen nopeasti kostavan itseensä kohdistuneet pahoinpitelyt. (CMS: 35, 55–56, 75–81, 97–98, 107, 109, 125–127.)

Toisin sanoen ainakin tulkinnanvaraisesti tarinaan kuuluu, että Corto saattaa Venexianan raskaaksi. Tätä ei missään vaiheessa ole kerrottu (ainakaan avoimesti), vaikka se tarinaan kuuluisikin. Tapaus toisaalta olisi oiva esimerkki kertomatta jätetystä (tai Gerald Princen termein ’unnarratable’), jonka taustalla on voinut olla esimerkiksi häveliäisyysistä periytyvä kirjallinen tapa jättää seksuaaliset teot kertomatta, vaikka tapahtumat tulisivatkin kerrontaan seurausten myötä (Herman et al. 2005: 623). Toki on myös mahdollista, että tulkinta on väärä,

jolloin tapahtuma ei kuuluisi tarinaan, mutta on paljon muitakin tarinaan liitettäviä tapahtumia, jotka voivat sitten kuitenkin olla myös epätosia ja siten tarinaan kuulumattomia.

Nämä tässä luvussa puhutut Barthesit, Herkmanit ja Chatmanit ja heidän tekstielementtejä erittelevät rakenteelliset tapansa pohjaavat toisaalta paljolti kielitieteelliseen taustaan. Narratologiassa on alettu siirtyä eteenpäin tästä strukturalistisesta perinnöstä. Uudemmissa lähtökohdissa, joita Monika Fludernik on tuonut esiin, ajatellaan etenkin keskustelujen ja postmodernin fiktion käsittämisen kulkevan luonnollisemmin kertomisen, näyttämisen, toimimisen ja kokemisen kautta kuin jäykän rakenteellisen tutkistelun tuloksena. Tarinan tarkastelu olisikin siis kognitiivinen prosessi, jossa kertomus on strategia, jolla maailman mentaalinen representaatio luodaan. (Herman 2004: 2–5.)

Sinänsä tietenkin on hassua, että yhdistämällä kognitiivisia tieteitä kielitieteeseen ja narratologiaan saavutetaan uutta suhteessa strukturalismiin, sillä strukturalismin ollessa vielä voimissaan 1970- ja 80-luvuilla, oli kognitiivisuus jo samanaikaisesti keskeistä psykologiassa, josta tämä kognitiivisuus pitkälti juurtaa. Niinpä kuten kaikissa tieteissä, kirjoitettaessa vakiintuneesta puhutaan jo vanhenevasta, eikä kirjallisuudentutkimuksessa tuorempi kognitiivisuus ole enää uusinta uutta psykologiassa.

## 1.4. Kertomuksen valli murtuu

Kertomus ('narrative') on siis kerronta, joka sisältää yhden tai useamman tapahtuman. Teknisesti katsoen kertomukseksi voidaan ajatella mitä tahansa katkelmaa kerronnasta, jossa tapahtuu muutos vallitsevaan tilanteeseen. Eli esimerkiksi "Corto sukelsi mereen" kävisi mikrokertomuksesta, mikäli haluamme sellaisen tunnistaa. Sen sijaan pelkkä "Corto on merimies" ei vielä riittäisi, vaikka sellainen luenta tai leksi<sup>17</sup> voisikin tarinassa esiintyä. "Todellisena" kertomuksena yleensä kuitenkin katsotaan ainoastaan sellaista tapahtumasarjaa, jotka muodostavat kokonaisuuden. Esimerkiksi vaikka voisimme eriyttää *Kertomus Venetsiasta* -tarinan alusta kahden ruuturivin pituisen mikrokertomuksen, jossa vapaamuurari aloittaa kokouksen, on mielekkäämpää ajatella mikrokertomukseksi sitä kokonaisuutta, jossa vapaamuurarien kokous keskeytyy Corton tipahtaessa loosiin (ks. liite 4). Vastustan kuitenkin Princen esittä-

---

<sup>17</sup> Leksiasta tarkemmin luvussa 2.1.

mää väittämää, että tapahtumien dramaattinen esitys lavalla ei muodostaisi kertomusta, sillä asioita ei kerrota vaan vain näytetään. Tällainen tulkinta nimittäin johtaisi nopeasti siihen, että suuri osa kuvallisesta sarjakuvakerronnasta jäisi ikään kuin kerronnan harmaalle alueelle. Monet *Corto Maltesessa* esiintyvät toimintakohtaukset ovat usein esitetyt ilman sanallista kerrontaa (esim. liite 7), ja nämä otteet toisin sanoen eivät tällaisen määrittelyn puitteissa muka olisi kerrontaa ja siten kunnolla osa kertomusta. (Ks. Prince 1991: 58–59.)

Scott McCloud (1994: 84–85) esittää esimerkin vuoksi pohjimmiltaan saman sarjakuvamuotoisen kertomuksen useampaan otteeseen. Kukin versio käyttää samoja ruutuja, mutta toiset esimerkit ovat merkittävästi lyhyempiä – tilanteeseen päädytään yksinkertaisesti poistamalla ruutuja välistä. Vastaavaa ruutujen poistoon pohjautuvaa tekniikka voidaan myös pitää oubapolaisena, jolloin tiivistetään valmiiksi olevia sarjakuvia (Groensteen 1999: 12–13, 4/99), ja luonnollisesti näin voi tehdä myös *Corto Maltesen* tapauksessa.<sup>18</sup> Omaa esimerkkiäni *Samarkandin kultainen talo* -kertomuksen tiivistämisestä voidaan myös lähestyä siltä kannalta, että käännän aiemmin yhteen virkkeeseen työstämäni kertomuksen takaisin sarjakuvamuotoon (ks. liite 1).

Kun nyt näin menetellään, voidaan miettiä onko mikään muu muuttunut kuin että, vaikkemme tätä voikaan mitata (Genette 1980: 86), kerronnan aika on lyhentynyt. Tarinan kesto fiktiivisen maailman tapahtumina on periaatteessa edelleen sama. Ylimääräiset yksityiskohdat ja useat alitarinat ovat toki hävinneet. Koska jatkuva elliptisyys ruudusta toiseen on sarjakuvalla elimellistä (Bacon 2005: 157), ei lyhentämistä välttämättä laisinkaan huomaisi, mikäli lyhennetyt sarjakuvan näkisi ensimmäistä kertaa.<sup>19</sup>

Se, missä määrin eri tavoin kerrottu hyväksytään yhä samaksi tarinaksi, vaihtelee: toisen näkemyksen mukaan on kyseenalaistettavissa, ovatko saman tekstin erilaiset käännökset (esimerkissä runomuotoisena vai lyhennettynä proosamuotoisena) enää sama tarina (Ikonen 2001: 187), kun toinen katsoo, että tarina voi säilyä samana merkittävästi erilaisten sovitusten

---

<sup>18</sup> Oubapo (ransk. *Ouvroir de bande dessinée potentielle*) on vuonna 1992 aloittanut ranskalainen kulttuuriliike, joka tavoittelee sarjakuvan muotorajoitteen venyttämistä. Oubapolaisissa esimerkeissä tosin oltiin myös valmiita muokkaamaan olemassa olevia teoksia muutoinkin, jolloin ne eivät varsinaisesti olisi enää samoja alkuperäisiä teoksia.

<sup>19</sup> Toimituksellisista syistä sarjakuvista itse asiassa verrattain useinkin poistetaan ruutuja tai niiden järjestystä muutetaan tai uusia ruutuja jopa lisätään väliin. Tällaista esiintyy myös *Corto Maltesen* eri painosten välillä: esimerkiksi *Samarkandin kultaisessa talossa* (SAM) on ruutuja, joita ei lainkaan ole aiemmassa painoksessa CMS:ssa. Samoin *Kertomus Venetsiassa* (KV) on ruudutettu hiukan eri tavoin kuin ensipainos *Corto Maltese Venetsiassa* (VEN). Näistä lisää luvussa 2.

välillä (Hutcheon 2006: 11–12). Kokonaisuutta katseltaessa kauempaa tarina kuitenkin yleensä pysyy hyvin samana; Frodo toimittaa Valtasormuksen Tuomiovuorelle niin kirjassa kuin elokuvassakin, vaikka moni pienempi asia tapahtuu toisin molemmissa eri sovituksissa. Mikäli on tarkoitus tarkkailla kuinka periaatteessa sama tarina poikkeaa eri kerrontojen yhteydessä, pitäisi myös tarkkailla kuinka usein kerronnan *mittakaava* vaihtelee erojen kohdalla.

Ajatellaanpa jo pohdiskellun pohjalta, ettei olisi mielekästä todeta esimerkiksi *Samarkandin kultainen talo* -animaatioelokuvasovituksen tarinan olevan eri kuin kirjassa, koska eroina on lähinnä se, että animaatiossa on vähemmän etappeja matkan varrella. Mikäli tällöin tarkkailemme sovituksia laajassa mittakaavassa, säilyvät tarinan ydinkohdat – alku ja loppu sekä suurin osa keskikohdasta<sup>20</sup> – pitkälti samoina. Kuitenkin kun tarkastelemme sovituksia lähemmin nähdäksemme pienemmät tarinaelementit, huomaamme, että nyt tarinat eivät olekaan samanlaisia – osa tapahtumista kulkee hiukan eri tavoin ja ennen kaikkea animaatiossa on vähemmän tapahtumia kuin sarjakuvassa. Vaikka sarjakuvasovituksessa tapahtuu vapaavalintainen kohta T, olisimme tunkemassa T:tä väkisin lukijan kurkkuun, jos väittäisimme saman tapahtuvan myös animaation tarinassa, jonka kerronnassa ei anneta minkäänlaista viitettä kyseiseen tapahtumaan T. Tämän havainnon myötä päädyn näkemykseen, että vaikka tässä tapauksessa molemmat esitykset kertovat mesokertomuksen *Samarkandin kultainen talo*, eli molemmissa on sama tarina, on molemmissa kuitenkin erilailla mikrokertomuksia. Nämä mikrokertomukset ovat yhtä lailla tarinoita omassa mittakaavassaan. Tiivistettäessä tai lyhennettäessä kerrontaa tapahtuu täten sama ilmiö; vaikka tarina säilyy samana mesokertomuksen tasolla, muuttuu se mikrokertomuksen tasolla.

Tämä toimii myös havainnollistamisena sille, kuinka käsitteeni *kertomus* ja *tarina* eroavat toisistaan. Toisin sanoen minulle kertomus on se tarinankerronnan kokonaisuus, joka voidaan sovittaa eri asuihin ja joka voi silti säilyä samana. Eli vaikeammin ilmaisten: kertomus on tietyssä mittakaavassa katsottu rajallinen kappale kerronnan tarinaa. Tällöin niin ikään peruskertomukseksi muodostuu lähtökohtaisesti se kokonaisuus, jonka tekijä on erillisesti nimetty.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Aristoteleen perimän myötä juoni on ollut kokonainen silloin, kun siinä on alku, keskikohta ja loppu (ks. Aristoteles 1969: 24 - 25).

<sup>21</sup> Epäilemättä tapani käyttää ja rajata mainittuja käsitteitä olisi kritisoidavissa esimerkiksi siten, että tekijä ei välttämättä ole nimennyt kertomuksiaan esitetyn käsitteellistämisen kannalta kovin koherentisti. Otetaan esimerkiksi vaikka Kai Mikkosen tarkastelema Enki Bilalin Nikopol-trilogia, joka toisaalta on itsenäinen kokonaisuus kolmessa erikseen nimetyssä osassa, mutta jonka kukin osa jää yksin selvästi keskeneräiseksi (ks. Mikkonen 2005: 304). Olisiko tällöin peruskertomuksena koko ”sarjakumaromaani”, jolloin eksokertomuksia ei olisi ja jo

Tuoreempaan käsitteenä kertomusten analysointiin on olemassa David Hermanin suosima 'tarinamaailma' (*storyworld*). Tämä on Hermanin mukaan mentaalinen malli siitä, kuka teki mitä, missä ja miten (fiktiivisessä) maailmassa, minkä tarkoituksena on ymmärtää kertomusta. Tarinamaailmat toimivat niin ylhäältä–alas (top–down) kuin pohjalta–ylös (bottom–up) käytäntöjen kannalta siten, että emme esimerkiksi oletta suihkukoneiden, kännyköiden tai laseraseiden esiintyvän *Corto Maltesen* maailmassa, mutta toisaalta huomaamme vähitellen, ettei Corton sisäinen maailma ole aivan sitä todellisuutta, jona se hänen näkökulmastaan esitetään. Voimme konstruoida *Corto Maltesen* tarinamaailmaa tekstuaalisten vihjeiden ja niistä seuraavien päätelmien johdosta, ja sitä kautta kykenemme hahmottamaan, mitä kertomuksissa todella kerrotaan. Tarinamaailma käsittää pikemminkin sen, miten *Corto Maltesessa* tapahtuu, eikä niinkään mitä tapahtuu – mikä edelleen puolestaan sisältyy tarinan käsitteeseen. (Ks. Herman 2004: 5–6, 13.)

---

erilliset teokset olisivat mikrokertomuksia kirjan lukujen tapaan? Vai olisiko trilogia sellaisenaan eksokertomus, jolloin mesokertomukset eivät mielestäni täysin toimisi itsenäisesti, enkä haluaisi kutsua niitä peruskertomuksiksi. Luultavasti päätyisin kyllä juuri jälkimmäiseen kaltaiseen jaotteluun, mutta asia ei ole erityisen oleellinen tässä: nähdäkseni Hugo Prattin *Corto Maltese* -sarjakuvissa ei jaotteluni tapa tuota suurempia ongelmia.



## 2. Corto Maltesen lukeminen

”Pratt saattaa vaihdella kerronnan vauhtia tarinan vaateiden mukaan samankin albumin sisällä; hän työntää sivun täyteen puhetta tai sitten kuljettaa juonta pitkään pelkillä kuvilla.”

– Heikki Jokinen. (Jokinen 2004: 43.)

Koko *Corto Maltese* -sarja on julkaistu suomeksi 12 albumina (Jokinen 2004: 42)<sup>22</sup>, joista neljä koostuu useista lyhyemmistä tarinoista, ja loput ovat pidempiä kertomuksia. Jälkimmäiset ovat näitä varsinaisia ”sarjakuvaromaaneja”. Lyhyempiä kertomuksia on yhteensä 21. Sopii hyvällä omallatunnolla katsoa, että tämä monisatasivuinen sarjakuvakokonaisuus on Hugo Prattin *magnum opus*.

On sanottu, että pitkissä tarinoissa sarjakuvakerronnan monipuolisuus tulee parhaiten esille (Manninen 1995: 36), mutta samoin tulee huomioida, että harva (jos mikään) sarjakuva käyttää kaikkia mahdollisia sarjakuvan keinoja. Tässä luvussa tutustummekin jokseenkin rakenteelliselta pohjalta ennen kaikkea *Corto Maltesessa* esiintyvään sarjakuvailmaisuun. Ehkä silti on selkeintä lähteä käsittelemään tätä laajaa kokonaisuutta aloittaen toisaalta pienemmistä kokonaisuuksista. Luvussa esitellyt tekniset piirteet eivät kenties kaikki vaikuta erityisen keskeistä kerronnan tarkastelun ja eksokertomusten kannalta, mutta nähdäkseni on silti oleellista tiedostaa kaiken pohjalle myös näiden piirteiden olemus, jotta itse kertomukseen ja kerronnan esitysten kuvailemiseen saattaa keskittyä paremmin. Jos emme ymmärrä rakenteellisia tapoja, joilla sarjakuvassa esitetään asioita ja kerrotaan, kuinka voisimme tunnistaa niitä tekstuaalisia vihjeitä, joiden kautta eksokertomus konstruoidaan?

Lienee myös syytä mainita tietty käsitteellinen päällekkäisyys, jota työssä ilmenee etenkin tämän luvun yhteydessä. Yleisemässä sarjakuvatutkimuksessa nimittäin käytetään käsitteitä ’teksti’ ja ’kerronta’ hiukan erilailla kuin narratologiassa tavallisesti. On siis keskeistä huomioida, että puhuttaessa *sarjakuvakerronnasta* viitataan ennen kaikkea sarjakuvalle ominaisille teknis-rakenteellisiin piirteisiin, eli kuinka tarina aktualisoituu sarjakuvan olemuksessa, enkä varsinaisesti kerrontaan narratologisessa mielessä. Samoin eritoten luvussa 2.4. puhutaan sarjakuvalle ominaisista konkreettisista teksteistä, joilla ei varsinaisesti ole mitään tekemistä nar-

---

<sup>22</sup> Julkaistuja nimekkeitä on kuitenkin enemmän, sillä uusintapainokset samoista kertomuksista ovat usein esiintyneet eri nimillä kuin ensipainos.

ratologian pyhän kolminaisuuden teksti–kerronta–tarina kanssa, vaan kysymys on vain jaotellusta sille, kuinka kirjoitusta lomitetaan kuvien oheeseen.

Ylipäättään kysymystä siitä, kuinka sarjakuvat kertovat tai kuinka sarjakuvakerronta toimii, pidetään verrattain uutena. Näkemyksissä kerronnan tulkitsemisessa sarjakuvassa sanotaan olevan jopa huomattavia erimielisyyksiä. (Fehrle 2011: 221.) Vastaavia erimielisyyksiä löytyy myös suomalaiselta tarkastelun kentältä (esim. Mikkonen 2005: 411). Pysin itse välttämään pitäytymistä minkään yksittäisen leirin metodeissa, ja sen sijaan tarkastelen *Corto Maltesea* ja sen kerrontaa jossain määrin ekumeenisesti, jos nyt näin sopii leikillisesti ilmaista.

## 2.1. Ruutuja pitkin edeten

Voidaan ajatella, että sarjakuvan rakenteellinen eli morfologinen tai muoto-opillinen perusyksikkö on ruutu (vrt. Kukkonen 2008: 90). Lähes poikkeuksetta<sup>23</sup> sarjakuvasisivut koostuvat useista ruuduista ja ovat jaettavissa niihin (esim. Hatfield 2005: 48), vaikkei ruutuja aina olla selkeästi rajattukaan (esim. Eisner 2008: 65–81). Myös *Corto Maltese* koostuu ruuduista, jotka useimmiten ovat selkeästi rajatut.

*Corto Maltese* vaikuttaa ulkoisesti muutoinkin varsin perinteisen oloiselta sarjakuvalta. Sivujen kompositio eli sommittelu on tavanomainen tasaisin kuvarivein jäsennetty (Peeters 2007)<sup>24</sup>, jonka kaltaista tapaa Manninen (1995: 34–35) kutsuu sidotuksi. Kuvarivejä on useimmiten neljä, mutta toisinaan vain kolme.<sup>25</sup> Usein muistetaan mainita, ettei sarjakuvan lukusuunta ole itsestäänselvyys vaan länsimainen konventio (esim. Eisner 2008: 41–42; McCloud 1994: 86; Manninen 1995: 25), jota myös *Corto Maltesen* yhteydessä noudatetaan, eli sitä luetaan poikkeuksetta ”vasemmalta oikealle, ylhäältä alas ja ruudusta toiseen” (Herkman 1998: 109). Systemaattinen lukutapa kytkeytyy osin sidottuun sivusommitteluun.

---

<sup>23</sup> Mahdollisina poikkeustapauksina voidaan pitää esimerkiksi niin kutsuttua *splash pagea*, joka saattaa olla tunnelman ja tarinan aloitukseksi tarkoitettu koko sivun kuvitus. (ks. Eisner 2005: 64).

<sup>24</sup> Lähteenäni on verkkoartikkeli, joka on Jesse Cohnin ranskasta englanniksi kääntämä ote Benoit Peetersin teoksesta *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Ote kattaa teoksen sivut 41–60, mutta verkkoartikkelissa itsessään ei ole numeroituja sivuja.

<sup>25</sup> Albumit *Mu – kadonnut manner* ja *Corto Maltese Sveitsissä* ovat kaiketi alkuperinkin kolmirivisiä. *Tango* ja *Kertomus Venetsiasta* ovat myös kolmirivisiä julkaisuja, mutta kertomusten alkuperäiset painokset olivat nelirivisiä.

Jokainen ruutu sarjakuvassa on eräänlainen pysäytyskuva jostain valitusta kohdasta osana pidempää tapahtumajaksoa (Eisner 2008: 39–40). Johtuen *Corto Maltesen* lineaarisesta luku-tavasta sen ruudutusta voi hyvin verrata elokuvan montaasiin, samaan tapaan kuin esimerkiksi *Tintti*-sarjakuvissa (ks. Kaukoranta–Kempainen 1982: 83). Kussakin ruudussa näytetään ja kerrotaan jotain, minkä jälkeen tilanne jatkuu seuraavassa ruudussa, tai sitten kenties seuraavassa ruudussa siirrytään toiseen aikaan ja paikkaan. Oikeastaan voisi sanoa, että sarjakuva on kauttaaltaan elliptistä<sup>26</sup>, mutta on oma kysymyksensä onko siinä jotain erityistä. Lukijan täydennettävät hermeneuttiset aukot eivät ole kirjallisuudessa mitenkään epätavallisia, ja osa niistä on varsin triviaaleja ja automaattisesti täydennettäviä (Rimmon-Kenan 1991, 162–163).

McCloudin mukaan nämä siirtymät eli se, mitä tapahtuu ruutujen välissä, ovat sarjakuvien sydän. Tässä ruutujen väliin jäävässä tyhjässä tilassa, josta käytetään nimitystä palkki<sup>27</sup> (Manninen 1995: 34), tapahtuu itse asiassa kaikki toiminta sarjakuvassa. Oikeastaan näkemisen sijaan vain kuvittelemme lukiessamme, että jotain tapahtuu, ja käsitämme kaksi erillistä kuvaa yhtenäiseksi jatkumoksi. Tätä tyhjän tilan sisällön tapahtumien kuvittelua McCloud kutsuu täydentämiseksi (*closure*).<sup>28</sup> (McCloud 1994: 63–69.) Täydentämisen ilmiötä on myös aiemmin mutta suppeammin kommentoinut Benoit Peeters puhuessaan jonkinmoisesta haamuruudusta, joka esiintyy ainoastaan lukijan mielen sisäisenä (visuaalisena) konstruktiona (Badman 2005).

Deiktiset siirtymät, joissa kerronta siirtyy todellisuudesta Corton uneen ja takaisin, ovat verrattain yleisiä *Corto Maltesessa*. Näissä yhteyksissä täydentämistä usein tarvitaan hiukan enemmän kuin muissa yhteyksissä. Esimerkiksi *Samarkandin kultaisessa talossa* Corto tulee tyrnätyksi, hän menettää tajuntansa ja uneksii, minkä jälkeen hän lopulta herää kuljetettuna aivan toiseen paikkaan kuin mihin hän jäi. Deiktinen taso ei vaihdu yhdessä ruudussa, mikä nimenomaan on *Corto Maltesen* kerronnassa tyypillinen piirre. Kun Corto taistelee jättimäisen miehen kanssa, yleisö taputtaa. Yhdessä ruudussa Corto tulee tyrnätyksi ja seuraavassa ruudussa Corton ympärillä on vain tyhjyyttä – lukuunottamatta yhä ääniefekteinä esiintyviä taputuksia. Seuraavissa kahdessa ruudussa siirtymä uneksintaan on selvästi jo tapahtunut, sillä

---

<sup>26</sup> Ellipsi tarkoittaa poistoa, eli kerronnallinen ellipsi on kertomatta jättämistä.

<sup>27</sup> Englanninkielinen termi on 'gutter' (oja tai ränni). Varsinkin suomenkielisen termin kohdalla on tosin hyvä muistaa, että tämä ruutujen välinen tyhjä tila ei välttämättä ole mitenkään suoran palkin muotoinen. Samoin ruutuja ruutujen väliin ei välttämättä jää mitään, jos ruudut on rajattu vain viivalla tai mikäli ruutuja ei ole rajattu lainkaan (vrt. Eisner 2008: 21, 44–53).

<sup>28</sup> McCloudin käsitteen 'closure' on suomentanut 'täydentämiseksi' Jukka Heiskanen *Invisible Artin* suomenoksesssa *Näkymätön taide* .

Rasputinina pidetty nukke puhuu Cortolle. Toisaalta Corto on yhä nujerrettuna maassa ja hänen suustaan valuu verta. Käänteisesti unesta herääminen tapahtuu sotkemalla todellisia elementtejä uneen, mutta jotka paljastuvat todellisiksi vasta vähitellen: unen kuun sirppi onkin tullut uneen edellä ajavasta kuorma-autosta näkyvästä Turkin lipusta niin kuin pilvet muuttuvat pölyäväksi hiekkatieksi ja asteittain ruutu ruudulta myös Corto saa jo unessa tuolin istuakseen. Cortolle kyllä selvitetään, kuinka hän on joutunut kuorma-auton lavalle, mutta lukijalle tätä ei näytetä sen enempää kuin Corto sitä tiedosti – nämä tapahtuivat kerronnassa ruutujen välissä. (SAM: 92–94; liite 9.) Tällaista tapaa näyttää vähitellen voidaan rinnastaa kerronnan tapaan, jossa lukijalle annetaan vihjeitä sisäiskertomukseen siirtymisestä ennen kuin taso on täysin vaihtunut, mikä ohjaa lukijaa siirtämään tarinamaailman hetkellisesti toisaalle (vrt. Herman 2004: 272).

Kun luemme *Corto Maltesea*, voimme todeta kuinka fysiologisena toimituksena silmä pyörii hetken kussakin ruudussa ennen siirtymistä seuraavaan ruutuun (vrt. Sabin 1993: 6), ellemme hypi edestakaisin, jolloin myös McCloudin ruudusta ruutuun -siirtymien periaate tuntuu käytökelpoiselta analyysityökalulta. Samalla vaikuttaa sopivalta väittää, että ruutu olisi nimenomaan lukemisen perusyksikkö, kuten Manninen (1995: 45) esittää. Tästä Pekka Tammi (1999: 282) on kuitenkin eri mieltä sillä perusteella, että sarjakuvan tulkinnallinen yksikkö voi olla ruutua pidempi. Manninen (1995: 34–36) toisaalta on itsekin sanonut, että sarjakuvan luenta voi kattaa kerralla useamman ruudun. Herkman tukeutuu ruutuluennan yhteydessä Manniseen, samalla kun hän huomauttaa, ettei sarjakuvan kielestä voisi erottaa pienintä merkityksikköä (Herkman 1998a: 70–72).

Thierry Groensteen yhtyy jälkimmäiseen eli pienimmän merkityksyksikön hakemisen kannattamattomuuteen siinä mielessä, ettei olisi mielekästä yrittää kehittää merkitystä yksittäisille viivoille ja pisteille (vrt. Herkman 1998a: 69). Tarkemmin ottaen hän pitää joutavana koko sarjakuvan perusyksikön metsästystä; hänen mielestään sarjakuva yksinkertaisesti on kuvista, sanoista ja koodeista koostuva kieli, jota tulee tarkastella laajempien kokonaisuuksien järjestelmänä. Ruudut Groensteen kuitenkin malttaa hyväksyä tämän laajemman kokonaisuuden osiksi – sarjakuvan perusyksiköiksi – vaikka nekään eivät olisi itsenäisiä sinänsä. (Groensteen 2007: 1–7, 25, 34.)

Perusyksiköksi ruudun tilalle Tammi esittää Roland Barthesin käsitettä 'leksia' (*lexie*) (Tammi 1999: 282). Leksia tarkoittaa lyhyttä yhtenäistä katkelmaa, joka on lukemisen yksikkö

(Barthes 1974: 13). Leksian pitäisi siis olla nimenomaan minimiyksikkö pätkänä tekstiä, jolla on ympäröivistä tekstinpätkistä eriytyvä erilainen vaikutus tai tehtävä (Culler 1983: 202), ja sarjakuvassa leksia ei tietenkään olisi vain tekstiä, vaan ikonotekstein esitetty kerronnan pätkä. Kielioppivertausta käyttäkseni kysymys luennassa olisi siis sarjakuvan syntaksista eli lauseopista. Siinä missä lause voi koostua yhdestä sanasta, jolloin muoto-opin ja lauseopin perusyksikkö koostuu samoista aineksista, voi samoin sarjakuvassa leksia mahtua yhteen ruutuun, mikä selittäisi myös sekaannuksen ruudusta lukemisen/rakenteen perusyksikkönä. Jenni Kyllönen kommentoi samankaltaisesti huomauttaessaan erimielisyyden perusyksiköstä jakautuvan rakenteellisiin ja tulkinnallisiin kysymyksiin (Kyllönen 2005: 70–71).

Barthesilaista luentaa *S/Z*:n mallin mukaisesti on tietävästi sarjakuvaan soveltanut Benoit Peeters jo vuoden 1984 julkaisussaan *Tintti*-sarjakuvaan (McKinney 2008: 12). Kyllönen puolestaan rinnastaa Barthesin leksian Thierry Groensteenin yksikköön. Sarjakuvan osien rajaamisen kohdalla Groensteen puhuu yksiköistä, jotka Jenni Kyllönen rinnastaa Barthesin leksiään (Groensteen 1999: 20; Kyllönen 2005: 70). Tämä Groensteenin ”suurempi yksikkö” useimmiten käytännössä vastaa yksittäistä ruutua (Groensteen 2007: 4)<sup>29</sup>, kun taas Kyllösen tapa soveltaa leksioita kattaa tarvittaessa useamman ruudun. Kyllösen leksia sarjakuvassa on ruuduista välittämätöntä, eli esityksen muoto ei rajaa leksian laajuutta, vaan yhden ruudun halki voi kulkea useampi monen ruudun kattava leksia. Tällaisilla samojen ruutujen rinnakkaisten kerrontojen luentatavalla myös pyritään välttämään työläs ruutujen edestakainen sahaaminen. Leksian Kyllönen tunnistaa Gunther Kressin ja Theo Lee Van Leeuwenin lukuohjeiden avulla. (Kyllönen 2005: 71–79). Kyllösen esittämä ruutuja halkova leksia ei kuitenkaan sellaisenaan sovellu *Corto Malteseen* erityisen hyvin johtuen viimeksi mainitun kiinteästä ruutujaosta, mihin osittain liittyy se, että Kyllösen esimerkin mukaisia esityksiä ei erityisemmin esiinny *Corto Maltesessa*.

Voimme sentään todeta joitakin tapauksia, joissa rinnakkaisten kerrontojen tai leksioiden esiintyminen tapahtuu samoissa ruuduissa kuten Kyllösen esimerkeissä. Esimerkiksi kertomuksessa *Samarkandin kultainen talo* on kuuden ruudun pätkä, jossa toisaalta seuraamme Corton sisäisiä pohdintoja ja toisaalta näemme taustalla näkyvien varjojen muodossa, kuinka hänen takaansa on tulossa sotilaita (ks. liite 3; *SAM*: 66). Myös McCloudin taksonomian mukaisesti tästä voitaisiin eriyttää kuvan ja sanan rinnakkaista esiintymistä, sillä Corton itsetut-

---

<sup>29</sup> Kyllösen käyttämässä lähteessä Groensteen tosin viittaa yksikköönsä siinä määrin ohimennen, että sen perusteella olisi hankala tietää varmaksi mitä hän sillä oikeastaan tarkoittaa.

kistelu ei sinänsä mitenkään liity keskimmäisissä ruuduissa siihen, mitä ruuduissa tapahtuu (McCloud 1994: 154). Tästä voimme kuitenkin myös johtaa Corton mietiskely ja sotilaiden saapuminen kahdeksi itsenäisenä leksiana, ja ruutuissa nämä tapahtumat limittyvät rinnakkaisiksi joskin toisistaan riippumattomiksi tapahtumiksi. Samalla kerrontojen rinnastus toimii eräänlaisena tapahtumajakson vaihtumispisteenä ilman leikkaavaa kappalejakoja, jolloin edellinen mikrokertomus haihtuu pois ja seuraava nousee esille vähitellen muutaman ruudun kuluessa.

Liitteessä 3 esiintyvä sarjakuvakatkkelma sisältää myös eri mittakaavassa tapahtuvaa rinnakkaista kerrontaa. Ilmeinen rinnastus tietenkin on se, että mesokertomus ja mikrokertomus kulkevat ruutujen seassa, eikä tämä olekaan järin mullistava huomio, sillä periaatteessahan mesokertomukset ovat täynnä mikrokertomuksia. Hiukan kiintoisampaa sen sijaan on se, että esimerkin ensimmäisessä ruudussa näemme kyseisessä mesokertomuksessa *Samarkandin kultainen talo* keskeisen sivuhahmon Mariannen<sup>30</sup> katoavan paikalta, ja seuraavan kerran Marianne palaa kertomukseen parinkymmenen sivun jälkeen yhtä yllättäen kuin hän hävisikin (SAM: 86).

Kerronnan kannalta tapa, jolla Marianne on poistunut paikalta juuri ennen ranskalaisten sotilaiden ilmestymistä, antaa tulkinnallisen epäilyn sille, oliko Marianne paikalla alkuunkaan vaiko esiintyikö tämä hahmo ainoastaan Corton sisäisessä todellisuudessa. *Fokalisaation*<sup>31</sup> vaihtuessa Cortosta sotilaaseen kolmannessa ruudussa, voimme nähdä, että sotilaan näkökulmasta paikalla on vain Corto. Kukaan elossaoleva henkilö Corton lisäksi ei voi todentaa Marianne koskaan paikalla olleenkaan – muut paikalla olleet ovat joko kuolleet, poistuneet tai löytyvät myöhemmin kuolleina. Pelkän mesokertomuksen kannalta edes epäilyks moislle tulkinnalle Corton ja Mariannen kohtaamisen kuvitteellisuudesta ei välttämättä tuntuisi järin mielekkäälle, vaikka mesokertomus itsessään sisältää monia hämäreitä ja epätodellisempia kohtauksia. Kuitenkin kuten myöhemmin tarkemmin katsastaneeksi, eksokerronnan kannalta laajemmassa mittakaavassa lähes kaikki Corton myöhemmät seikkailut<sup>32</sup> sisältävät tietyn epävarmuuden siitä, mitä todella tapahtuu.

---

<sup>30</sup> Mariannesta lisää luvuissa 4. ja 5.

<sup>31</sup> Fokalisoinnista tarkemmin luvussa 2.4.

<sup>32</sup> Kuten liitteestä 11 näkyy, on *Samarkandin kultainen talo* neljänneksi viimeinen *Corto Maltese* -kertomus.

## 2.2. Ruudusta aikaan

Kerronnan ajan vaihtelua ei varsinaisesti voi mitata, mutta on silti mahdollista eritellä kerronnan nopeutta (Genette 1980: 87). Sarjakuvassa tätä rakennetaan ruutujen välissä. Ruutujen välisten siirtymien keskeisyyteen sarjakuvailmaisussa ovat kiinnittäneet huomiota useammatkin analytytikot (Herkman 1998a: 95; Perry–Aldridge 1975: 14), mutta McCloud on kenties asettanut ilmiölle muita enemmän painoa tehdessään niille myös kuuden ryhmän luokittelujärjestelmän: hetkestä hetkeen, toiminnasta toimintaan, kohteesta kohteeseen, kohtauksesta kohtaukseen, kuvakulmasta kuvakulmaan ja ei seuraamussuhdetta (McCloud 1994: 70–71). Valitettavasti tämä luokitusjärjestelmä osoittau hiukan puutteelliseksi; siirtymien luokittelu olisi paikoin hankalaa ja mielivaltaista (samat siirtymät voisivat kuulua useampaan luokkaan), eli aivan kuten Herkman kritisoi, ryhmissä on päällekkäisyyttä. Yksinkertaistaakseen asioita Herkman esittää, että siirtymissä kannattaa seurata ainoastaan, onko ruutujen välillä ajallisia, paikallisia tai kuvakulmallisia muutoksia – tai ei mitään käsitettävää seuraamussuhdetta. Varsinaisesti tämä Herkmanin esittämä kolmen ryhmän jäsenitys ei kuitenkaan ole yksinkertainen, vaikka hän niin esittäisikin, sillä hänen jäsenyksessään on yhteensä enemmän mahdollisia ryhmiä kuin oli McCloudilla<sup>33</sup>. Herkman sanookin vain, että olennaista olisi tarkastella tapahtuuko ruutujen välissä muutoksia (Herkman 1998a: 95–99.)

Jos vaikka tarkastelemme uudestaan edellisessä luvussa 2.1. tarkasteltua katkelmaa liitteessä 3, voimme todeta ajan kulkevan hitaasti viimeistään siinä vaiheessa, kun sotilas ilmestyy Corton taakse – ruudusta ruutuun sotilas liikkuu vain vähän. Jo sitä ennen Corton ajatukset ruudusta kaksi ruutuun kolme tuntuvat jatkuvan lyhyellä aikavälillä. Samassa yhteydessä kuitenkin myös kuvakulma vaihtuu varsin radikaalisti ruutujen kaksi, kolme ja neljä välisissä siirtymissä. Kuten huomaamme, McCloudin järjestelmässä joutuisi miettimään ovatko siirtymät nyt kohteesta kohteeseen vai kuvakulmasta kuvakulmaan vai hetkestä hetkeen, sillä määritellyn tiukkuudesta riippuen kukin siirtymä sisältää elementtejä mainituista luokista.

Ei myöskään pidä ajatella, että yksittäiset ruudut olisivat pelkkä silmänräpäys. Sarjakuvassa aika ja tapahtumat etenevät ei ainoastaan ruutujen välissä vaan myös ruutujen sisällä. (Eisner 2008: 39–40; McCloud 1994: 94–95; Hatfield 2005: 52.) Toisaalta esitetään, että ruutujen

---

<sup>33</sup> Kun jokaista ryhmää voi olla tai olla olematta erikseen, syntyy 8 ryhmää. Lisäksi on ei seuraamussuhdetta - luokitus.

koko tai etenkin niiden leveys vaikuttaa ajankuluun, jolloin pidempi ruutu kattaisi pidemmän ajanjakson. Samoin ajankulkua voidaan hidastaa lisäämällä ruutuja, jolloin tietenkin tulee useampi ajallinen siirtymä. (McCloud 1994: 100–101.) Ruudun koko ei kuitenkaan ole missään nimessä yksiselitteinen ajannäyttävä. Liitteessä 7 näemme koko sivun levyisen ensimmäisen ruudun (*CMV*: 64–65), joka ei kuitenkaan epäilemättä kuvaa pitkää ajanjaksoa, sillä mies on hyökkäämässä veitsi kädessä Corton kimppuun.

Sarjakuvan ajankulku ruudun sisällä ja niiden välissä johtaa käytännössä siihen Groensteenin (2007: 25–26) huomioon, ettei ruutu vastaa elokuvan otosta, jota kuitenkin pidetään elokuvallisen ketjun pienimpänä yksikkönä. Yksi ruutu sarjakuvassa voi toisaalta kattaa useamman elokuvan otoksen elokuvasta ja toisaalta yksi elokuvan otos saatetaan venyttää sarjakuvassa useaksi ruuduksi. Verrattaessa elokuvaan on samoin huomioitava, että elokuvan katsoja näkee jatkuvasti vain kyseisen hetken, kun taas sarjakuvassa sekä tulevat että menneet ruudut ovat jatkuvasti lukijan saatavilla (Eisner 2008: 41). Siinä missä Chatman (1993: 221) huomauttaa elokuvasta, ettei siinä normaalisti voida pysäyttää aikaa, myös sarjakuvan aika kulkee eteenpäin lähes poikkeuksetta ruudusta ruutuun. Käytännössä myös tilanne, jossa ruutujen välissä ei olisi lainkaan ajan, paikan eikä kuvakulman siirtymää, on jokseenkin teoreettinen.

Ajankulun kannalta sarjakuvassa saattaa esiintyä myös tiettyjä aikaparadokseja. Kun jälleen katsomme liitettä 3, olisi kuvallisen kerronnan perusteella kuviteltavissa, että kolmannen ja kuudennen ruudun välinen aika on hyvin lyhyt ja luultavasti lyhyempi kuin ruutujen yksi, kaksi ja kolme välinen tovi. Kuitenkin Corton mielessä tuntuu tässä pienen pienuudessa tapahtuvan kenties syvempiäkin filosofisia oivalluksia (ruutu 3: ”Minun olisi aika ajatella vähän itseänikin!”, ruutu 4: ei tekstiä ja ruutu 5: ”Egoisti!!!”), joiden kuvittelisi vievän enemmän aikaa kuin mitä sotilaan reagointiin kuuluisi mennä. Mikäli kyseinen sotilas ei nyt ainoastaan hiljaisuudessa tarkastele Cortoa hyvän tovin verran, on pääteltävissä, ettei sarjakuvakerronnassa aika edes kulje tasaisesti ruudusta toiseen. Toisin sanoen myös ruutujen sisällä voi esiintyä useita eriäviä hetkiä sen lisäksi, että ruutu sisällyttää itseensä tietyn verran aikaa eikä ole vain filmipätkän ruutu. Tässä tapauksessa Corton itsetutkistelullinen tuokio olisikin rakenteellisesti sisällytettävä jo aikaisempiin ruutuihin, mutta kerrontateknisistä syistä Pratt on rytmittänyt ajatukset ja tapahtumat kulkemaan hiukan erillisesti ja lomiutuvasti: jos kaikki Corton ajatukset olisivat kolmessa ensimmäisessä ruudussa, tulisi niistä tekstuaalisesti liian ahtaita, ja toisaalta kuvallinen dramatisointi edellyttää useamman ruudun. Tätä kautta voimme



myös tunnistaa kerronnat sotilaan saapumisesta ja Corton ajatuksista erillisiksi leksioiksi, vaikka ne samoja ruutuja jakavatkin.

Ruutujen valinta – mitkä hetket toiminnasta kuvataan – voi kaikesta huolimatta olla kohtalaisen mielivaltaista. Toisin sanoen ei ole mahdollista esittää yleispätevää sääntöä ajankulun määrittämiseksi sarjakuvassa. Esimerkiksi toisinaan lyhyempi ruutu kattaa pidemmän aikavälin, esimerkiksi kun ruutu on suurempi yksinomaan tapahtuman suuremman huomion takia (esim. Herkman 1998a: 117–118), päinvastoin kuin edellä esitettiin ”normaalina” tapana. Tällöin voimme tietysti puhua kerronnan nopeutuksesta/hidastuksesta.

*Corto Maltesessa* aikaa kulutetaan kaikilla edellä esitetyillä tavoilla, ja edellä tarkemmin tarkastellusta hetkien limittäytymisestä huolimatta, pääsääntöisesti kerronnan ajankulua voidaan tarkastella ruutu ruudulta. Esimerkiksi liitteessä 6 (VEN: 29) huomaamme kuinka neljäs ruutu on muita leveämpi. Siinä selvästi tapahtuu pidempi, määrittämättömän pituinen, ajanjakso verrattuna muihin ruutuihin, sillä ruudussa näkyvät hahmot jäävät kulkemaan pitkin katuja. Seuraavassa ruudussa siirrytään kokonaan toiseen paikkaan ja kohtaukseen. Tässä siis ruudun koko vaikuttaa ajan pituuteen.

Päinvastaisia tilanteita, joissa aika kuluu lukuisia lähes samankaltaisia ruutuja toistellussa, on *Corto Maltesessa* myös (ks. Peeters 2007). Esimerkiksi tällaista esiintyy Corton keskustellessa Rasputinin kanssa *Samarkandin kultaisessa talossa*, jolloin samassa ruudussa näkyvät molempien päiden profiilit puoliksi (esim. SAM: 78, 135). Tällä tekniikalla Pratt keskittää lukijan huomion pieniin muutoksiin yksityiskohdissa ja ilmeissä (Peeters 2007). Tapa, jossa samassa kahden välisissä dialogeissa ainakin toinen keskustelija on ruudussa lähikuvana mutta vain puolena profiilina, tuntuu olevan Prattin suosiossa muutoinkin (esim. SMB: 163; SIP: 125–126; SVE: 60–63; MU: 109–112). Usein tällaisissa keskusteluissa mennään näennäisen syviin vesiin ajattelun puitteissa jopa niin, että keskustelujen osapuolet itsekin pitkästävät tai hämmentyvät: ”Teidän teoretisointinne pitkästyttää minua.” (SVE: 60); ”Hei...Mitä tuo puhetulva tarkoitti?” (SAM: 136). Nämä joskus useita sivuja vievät keskustelut saattavat aiheuttaa yllättäviäkin muutoksia kerronnan nopeuteen, kun välillä siirrytään vastaavasti useammaksi sivuksi enimmäkseen kuvalliseen toimintaan, vaikka toiminnan ohessa on myös aikaa pysähtyä dialogeja varten (esim. SIP: 82–92). Toimintaan nähden liikaa aikaa vievän dialogin sisällyttäminen ruutuihin on oikeastaan varsin tavanomainen piirre sarjakuvakerronnassa, mikä saattaa osaltaan aiheuttaa aiemmin viitatus kaltaisia ”aikaparadokseja”.

Herkmanin (1998a: 28) mukaan *laajaa yleiskuvaa* käytetään usein sarjakuvan kohtauksen ensimmäisessä ruudussa esiteltäessä tapahtumaympäristöä. Vastaavasti rajatumpaa *yleiskuvaa* voidaan käyttää kohtauksen (tai aukeaman) alkuun, kuten liitteessä 7 tapahtuu. Aiemmin mainitsin, ettei tässä tapauksessa leveä ruutu voi tarkoittaa pitkää aikaa tarinassa, ja kyseessä onkin pikemminkin kerronnan hidastusta kun pitkää ajanjaksoa. Kyseisen litteen 7 aukeama osoittaakin esimerkin Prattin kerrontatapojen vaihtelusta: ensimmäinen sivu tapahtuu lähes kokonaan ilman sanoja ja toinen aukeama on hyvin tekstipainotteinen. Genetteä mukaillen voisi myös sanoa, että Pratt pärjää hyvin ilman anakronioita muttei ilman rytmiä eli tässä tapauksessa kerronnan nopeuden vaihtelua (vrt. Genette 1980: 88). Pääsääntöisesti *Corto Maltese* etenee ajallisesti eteenpäin ilman takaumia tai etiäisiä, joista erityisesti jälkimmäiset ovat muutoinkin vähemmän yleisiä (mts.: 67).<sup>34</sup>

Mainitut kuvakoot, (laaja) *yleiskuva* ja *kokokuva*, ovat tavallisia valo- ja elokuvauksesta tuttuja termejä, joiden lisäksi on (laaja) *puolikuva*, *lähikuva* ja *erikoislähikuva*. Termit esiintyvät edellä kokojärjestyksessä suurimmasta yleiskuvasta pienimpään erikoislähikuvaan, ja ne viittaavat joko ympäristön esittelyyn (yleiskuvat), hahmojen koon mukaisen esityksen myötä (kokokuva ja puolikuva) tai yksityiskohtaisempaan lähikuviin, joiden tarkemmassa muodossa kohdetta ei välttämättä edes tunnista ilman muiden ruutujen tuomaa kontekstia. (Ks. Herkman 1998a: 28–29.)<sup>35</sup>

Kuvakokojen lisäksi puhutaan *kuvakulmasta*, millä viitataan siihen, kuinka esitetty kuva näytetään kuvattuun kohteeseen verrattuna – mistä kulmasta kuva nähdään. Korkeuskulmasta katsoen kuvat useimmiten esiintyvät *normaaliperspektiivissä*, eli kuva esitetään ikään kuin katsoisimme kuvattua vierestä samalta tasolta. Vaihtoehtoisesti voidaan käyttää yläkulmaista *lintuperspektiiviä* tai alhaalta ylös ”katsovaa” *sammakkoperspektiiviä*. Lintuperspektiivin sanotaan tuovan turvallisuuden ja valta-aseman tuntua, kun sammakkoperspektiivi vastaavasti aiheuttaisi uhkaavan vaikutelman. (Herkman 1998a: 29.) Liitteessä 7 ensimmäisen sivun neljännessä ruudussa on nimenomaan Herkmanin kuvaileva uhkaavan tunteen sammakkoper-

---

<sup>34</sup> *Corto Maltesen* tarkempi tarkastelu kuitenkin paljastaa, että vaikutelma on sangen pinnallinen: kerronnassa on kauttaaltaan vähän väliä erinäisiä kytköksiä niin menneisiin kuin tuleviinkin tapahtumiin. Nämä vain ovat usein verrattain huomaamattomia ikään kuin rinnakkaisia kerrontoja. Toinen kysymys on sekin, ovatko kaikki *Corto Maltesen* viittaukset todella genetteläisiä anakronioita, vai jotain muuta. Lisäksi toisinaan on myös hiukan epäselvää, varsinkin useissa unikohtauksissa, onko kyseessä anakronia eli siirtymä ajassa vai akronia eli ajattomuus (ks. Genette 1980: 48, 79–85). Palaamme näihin kysymyksiin luvussa 4.

<sup>35</sup> Vaihtoehtoisiaakin järjestelmiä kuvien ja niiden kokojen luokitteluun on toki esitetty, mutta esimerkiksi Neil Cohnin *makro, mono ja mikro* -järjestelmä ei vaikuttanut kovin käyttökelpoiselta (ks. Cohn, N. 2007: 39–40).

spektiivi: Corto tuntuu hetken olevan alakynnessä puukkomiehen painaessa päälle. Vastaavasti uhka laukeaa, kun parin ruudun jälkeen hyökkääjää katsellaan lintuperspektiivistä makaa-massa pudonneena kivilaattojen päälle. Seuraavalla sivulla nyt nujerrettua hyökkääjää esite-täänkin yläkulmilta, kun Cortolla todellakin on häneen valta-asema. Vastakuvana nyt hyök-kääjän näkökulmasta esitetään Cortoa toisen sivun neljännessä ruudussa sammakkoperspek-tiivistä, jolloin roolit ovat vaihtuneet ja Corto on potentiaalisen uhkaava näky maassa makaa-valle miehelle.

Puhuttaessa kuvista sarjakuvassa, on syytä muistaa myös se, että myös siinä niin kuin eloku-vassa jokainen kuva on merkki, jolla on merkitys ja joka sisältää informaatiota (vrt. Lotman 1989: 38). Tämä käytännössä tarkoittaa myös sitä, että mainituilla kuvakulmilla ja -ko'oilla on muutakin merkitystä kuin vain visuaalinen vaihtelu, kuten edeltävistä esimerkeistä saa-toimme huomata. Erilaiset kuvat kertovat eri asioita.

## 2.3. Sommittelua kohti

Siinä missä täydentämisellä tarkoitettiin lukijan prosessia, missä tämä sisällyttää tarinan ker-rontaan asiat, joita ei suoraan näytetä, tämän käänteisenä prosessina voidaan pitää erittelyä (*breakdown*). Erittelyn vastaavasti toteuttaa sarjakuvan tekijä. Käsitteellä tarkoitetaan sitä, kuinka sarjakuvan tarina jaetaan ja rytmitetään ruutuihin. (Hatfield 2005: 41.) Erittely myös sitoo sommittelun ja irralliset ruudut toisiinsa. Käsitettä ei ilmeisesti esiinny suomenkielisessä sarjakuvatutkimuksessa sellaisenaan.<sup>36</sup> Toisaalta sarjakuvassa on ikään kuin kaksi kehystä: sivu ja ruutu (Eisner 2008: 41; Herkman 1998a: 109; Hatfield 2005: 48–52), jolloin ideana on pohjimmiltaan se, että sarjakuvan lukija tarkastelee toisaalta yksittäistä ruutua, toisaalta koko sivua. Tämän vuoksi sivun sommittelu on sängen keskeinen asia sarjakuvakerronnan kannal-ta.

On väitetty, että 80 prosenttia sarjakuvantekijöistä ”laiminlyövät sivusommittelun ja erittelyn tekniikoita” (Groensteen 2007: 23), ja äkkiseltään näin ollen voisikin ajatella Hugo Prattin

---

<sup>36</sup> Itse ilmiöön kuitenkin tietenkin viitataan. Esimerkiksi Herkman (1998a: 72) puhuu erikseen *koko* sarjakuvan ja sarjakuvasisivun kompositiosta/taitosta. Nähdäkseni jää hiukan epäselväksi tarkoittaako hän koko sarjakuvasta puhuessaan yhden sivun sarjakuvista, sarjakuvan sommittelusta usean sivun kannalta (mitä tietystä näkökulmasta tämä erittely on) vai viittaako hän suoraan myös tähän *breakdowniin*. Joka tapauksessa erittely kytkeytyy koko sarjakuvan sommitteluun.

kuuluvan tähän joukkoon. Tavanomainen sommittelu eli taitto ei kuitenkaan tarkoita puutteellisuutta kerronnassa tai välttämättä edes vanhanaikaisuutta sarjakuvassa. Päinvastoin Thierry Groensteenin mukaan säännönmukainen taitto (hän myös vastustaa Beinoit Peetersin käyttämää ilmaisua tavanomainen taitto) usein auttaa parhaiten lukijaa huomaamaan kuvan ja kerronnan hienovaraisemmat piirteet (Groensteen 1999: 29). Tarkastellessamme jälleen liitteenä 7 esiintyvää aukeamaa huomaamme muutoinkin asetelman olevan selvästi sommiteltu: aukeaman ensimmäinen ja viimeinen ruutu on koko sivun levyinen, ja sivut ovat tasapainotetut kuva- ja sanapainotteisen ruudun sivuihin, kuten edellisessä luvussa totesin Tasaisen jäsenyksen kautta lukija saattaa lisäksi keskittyä paremmin sarjakuvan montaasiin, eli eri kuvien järjestykseen ”leikkauksen” kautta (vrt. esim. Kukkonen 2010: 68, 73), mikä tässä nimenomaisessa esimerkissä on myös luonteenomaista useiden kuvien esittäessä ”elokuvamaisesti” Corton ja huppumiehen hidastettua kamppailua.

Elokuvatermin montaasi (*montage*)<sup>37</sup> käyttö vaikuttaa näennäisesti varsin sovelialta, sillä elokuvat ja sarjakuvat ovat osiltaan lähellä toisiaan (esim. Kaukoranta–Kemppinen 1982: 22) ja elokuvauksen termejä on hyödynnetty sarjakuvaan muutoinkin (Herkman 1998a: 27; Sabin 1993: 6). Elokuvan kuvakulmia vaihtava leikkaus kerrontavälineenä muistuttaa sarjakuvan tapaa siirtyä ruudusta toiseen (Kukkonen 2008: 92) Sarjakuvan historiasta annetaan ymmärtää, kuinka 30-luvulla Hergén, Milton Caniffin ja Alex Raymondin kaltaisten tekijöiden myötä sarjakuviin tuli ”elokuvamainen” tapa vaihtaa kuvakulmaa (ks. Huhtamo (toim.): 1986: 38–39; Kaukoranta–Kemppinen 1982: 58, 81; Reitberger–Fuchs 1972: 69–70, 226). Tämän tyylin katsotaan sitten muodostuneen tyypilliseksi varsinkin seikkailusarjakuvalle (Perry–Aldridge 1975: 14), jollaiseksi myös *Corto Maltesen* aiemmin luokittelimme. Prattin sarjakuvien esitystapoja aika ajoin verrataankin elokuvaan (esim. Kaukoranta–Kemppinen 1982: 257–259; Bacon 2005: 171). Kuitenkin on myös huomioitava, että vastavuoroisesti sarjakuva on vaikuttanut elokuvaan esimerkiksi nopean leikkauksen myötä (Bacon 2005: 158). Ehkä juuri näiden yhtäläisyyksien myötä elokuvan ja sarjakuvan *erojen* korostaminen tuntuu olevan sarjakuvan analysoijille tärkeää (esim. Harvey 1995: 173–176). Tai kuten Groensteen sanoo, sarjakuva alkaa siitä, mihin elokuva päättyy (Groensteen 2007: 144), vaikka näkökulmasta riippuen voisi väittää päinvastaistakin.

---

<sup>37</sup> Termiä ”montaasi” käytetään sarjakuvan yhteydessä myös toisin kuin varsinaista leikkausta kuvaamaan. Esimerkiksi Scott McCloud (1994: 154) viittaa montaasilla sellaiseen sanan ja kuvan yhdistelmään, jossa sanat ovat elementaalinen (ja siten erottamaton) osa kuvaa. Näissä toisissa tapauksissa tosin puhuisin itse pikemminkin kollaaseista.

Näin ollen puhuessani sarjakuvan montaaista olen astumassa heikoille jälle. Tätä elokuvan teorioista periytyvää termiä on sekä pidetty tarpeettomana että sekä suoranaisesti karsastettu sarjakuvan yhteydessä esimerkiksi siksi, että sarjakuvassa on aina koko sivusommitelma nähtävillä. Lisäksi on huomioitava, että samalla sanalla viitataan sekä elokuvan leikkaukseen että neuvostoaikaiseen montaaiteoriaan. Sen sijaan kehotetaan puhumaan jo viittaamillani termeillä sommittelu (*layout*) ja erittely (*breakdown*). (Groensteen 2007: 101; Hatfield 2005: 52, 74; Kaukoranta–Kempainen 1982: 257.)

On hyvä huomata, että sommitteluksi kääntyy myös Peetersin (2007) käyttämä *composition*. Hänen käyttöyhteydessään *page layout* ja *compsition* tarkoittat jotakuinkin samaa – sekä sivun asettelu että ruutujen sovittaminen sisältyvät tähän *layout/composition*-sommitelmaan. Suomeksi saatettaisiin puhua samassa yhteydessä taitosta, kompositiosta, sommittelusta tai (sivun) jäsennyksestä. Sekä Groensteen että Hatfield vaikuttavat käyttävän käytännössä samanlaista *breakdown & page layout* -yhdistelmää sarjakuvasivujen jäsentämisestä puhuttaessa (Groensteen 2007: viii; Hatfield 2005: 41).<sup>38</sup> Sen sijaan Robert Harvey (1996: 152) rinnastaa kolme termiä (graafisen) tyylin kuvastamiseen: kerronnan erittely (*narrative breakdown*), ruudun koostumus (*panel composition*) ja sivun sommittelu (*page layout*). Jälleen kerran luokittelutavoista huolimatta asiat liittyvät toisiinsa.

Uudemmissa värillisissä painoksissa teoksille on tehty myös toimituksellista väkivaltaa: kolmen kuvarivin laitoksissa ruutuja mahtuu vähemmän myös rinnakkain, joten sivusommittelu näissä eri painoksissa on täysin erilainen. Kun esimerkiksi ensikäännöksessä *Corto Maltese Venetsiassa* (VEN) on ilmiselvästi rytmitetty sommittelu, jossa sivu – ja luku – saattaa päättyä uuden kohtauksen cliffhanger-tilanteeseen (VEN: 60–64; liite 7), on sama tilanne uudemmassa painoksessa keskellä sivua (KV: 103). Lisäksi samoissa paikoissa alkuperäisessä sommitelussa on ollut koko sivun levyisiä ruutuja, joita uudemmassa painoksessa on typistetty kolmasosalla. Toisissa kohdin nämä sivun levyiset ruudut ovat peräti johtaneet ruutujen uudelleenjärjestämiseen, kun nämä ylileveät ruudut on pilkottu kahteen ruutuun, kuten tapahtuu jo heti kertomuksen alussa. Liitteessä 4 kuvattu rinnakkainen kerronta on alkuperäissovittelussa rytmitetty hienosti riveittäin, jolloin rivin ensimmäinen ja viimeinen ruutu kuvaa samaa paikkaa, ja lopulta Corto putoaa ikään kuin sivun alareunalle sijoitetun ruudun lattialle – tämä

---

<sup>38</sup> Lähes synonyymisten termien riemujuhlaa laajentaaksemme huomautettakoon väärinymmärtämisten välttämiseksi, että Groensteenilla on lisäksi erillinen ruudutus (*gridding/quadrillage*), jolla tarkoitetaan nimenomaan *alustavaa* ruuduttamista eli käytännössä ruutus suunnitelmaa, joka on tehty ennen (lopullista) sommittelua (Groensteen 2007: 144–145).

rytmitys puuttuu täysin uudemmasta sovituksesta. Samoin ruutujen järjestystä on paikoin muutettu, mutta dialogi ei ole enää samoissa puhekuplissa. Tällöin uudessa sovituksessa Corto näyttää paikoin vastaavan kysymyksiin jo ennen kuin niitä on esitettykään, mikäli seuraamme normaalia vasemmalta oikealle -lukujärjestystä, joka alkuperäisessä sommittelussa toimii normaalisti. (VEN: 18–20; KV: 29–33; liite 4.)

Koska sivusommittelu on, kuten edellä todettu, yksi oleellinen osa sarjakuvakerrontaa ja yleisemminkin kerrontaa tai ainakin sen rytmitystä, voi perustellusti väittää, että eri painosten välinen lukukokemus on perustaltaan erilainen. Joissain sarjakuvan uusintapainoksissa on toisin sanoen rajattu ruutuja jokseenkin samaan tapaan kuin laajakuvina kuvattujen elokuvien videoversioita on rajattu pan & scan -tekniikalla kapeampaan televisioruutuun sopiviksi. Tuoreemmassa *Corto Maltesen* uusintapainoksessa *Corto Maltese – Herra presidentin voodoo* (2010) on palattu jälleen alkuperäiseen neljän kuvarivin jäsennykseen, kuitenkin väritettynä. *Corto Maltesen* eri painosten vaihtuvat hyperkehukset (*hyperframe*) – joiksi sivuasetelman reunoja voi kutsua – ja sivujen erilaiset marginaalit voivat vaikuttaa esteettiseen kokemukseen ja jopa semanttiseen tasoon (Groensteen 2007: 31–34).

*Corto Maltesessa* esiintyy joskus rajaamattomia ruutuja, mutta nämä ovat poikkeuksellisia ja kuvastavat yleensä unenomaista avaruutta (vrt. Eisner 2008: 49). Näitä ruuduttomuuksia esiintyy *Corto Maltesessa* tyypillisesti silloin, kun siirrytään *metadiegeettiselle* tasolle esimerkiksi Corton uneksiessä (esim. kertomuksessa *Sen lokin vuoksi*) tai kertoessa tarinaa (esim. VEN: 55; CMS: 136–137).<sup>39</sup> *Diegeettisellä* kerronnan tasolla tarkoitetaan sitä ensisijaisen kertomuksen maailmaa, jossa tarina ja sen hahmot ovat, eli sitä mikä kuuluu kertomuksen maailmaan, kun taas meta- eli *hypodiegeettinen* taso on tarina tarinan sisällä (Genette 1980: 27, 228; Rimmon-Kenan 1999: 116–118).

Harvinaisuutensa takia kehuksettomuudet *Corto Maltesessa* eivät ole erityisen keskeisiä ilmiöitä, mutta näihin liittyy vielä eräs huomionarvoinen poikkeus eri painosten välillä: *Kertomuksessa Venetsiasta* on yksi leveä ruutu (KV: 85), joka alkuperäisessä sommittelussa on kahdeksi erilliseksi kehystetyksi ruuduksi jaettu polyptyykki (VEN: 51). Alkuperäisessä asettelussa kahden vierekkäisen ruudun asetelma myös johtaa *Corto Malteselle* harvinaiseen ilmi-

---

<sup>39</sup> Näin ei kuitenkaan ole aina. Mikäli Corto kertoo tarinaa oman aikansa maailmasta, voivat ruudut olla reunustettuja (esim. CMS: 44). Myös unen ja todellisuuden raja *Corto Maltesessa* on ilmeisen tarkoituksellisesti sangen häilyvä, eikä lukija useinkaan voi olla varma mitä todella tapahtui (esim. CMS: 43–51).

öön, jossa hahmot ylittävät ruudun rajat aina toisen ruudun puolelle. Kun sarjakuvahahmot ylittävät ruutujen rajat, pidetään sitä yleensä sarjakuvan metakielellisenä ilmiönä, sillä tämä niin sanotusti tekee sarjakuvakerronnan näkyväksi. Metasarjakuvista puhuttaessa kuitenkin yleensä viitataan samalla siihen, että sarjakuvahahmot tiedostavat (vaikka vain hetkellisesti) olevansa sarjakuvassa, mitä *Corto Maltesessa* ei oikeastaan koskaan tapahdu.<sup>40</sup> (Ks. Herkman 1998a: 111–113.)

## 2.4. Fokalisaatio ja muita täydentäviä elementtejä

Tekstit sarjakuvassa voidaan jakaa neljään ryhmään: *kertova teksti*, *dialogi*, *ääniefektit* ja *detaljitekstit*.<sup>41</sup> Kertovalla tekstillä tarkoitetaan kuvan reunoille sijoitettua täydentävää tai selventävää tekstiä, mihin usein sisällytetään osa siitä, mitä kuvattomassa kirjallisuudessa laskettaisiin perinteisen kertojan (ks. esim. Genette 1980: 186; Rimmon-Kenan 1999: 120–122) osuudeksi. Dialogi puolestaan on tietenkin hahmojen aktuaalista puhetta, joka useimmiten suljetaan puhekupliin, kun ääniefektit ovat onomatopoeettisia tavallisesti osin ikonisina esiintyviä leijuvia ääntä symboloivia sanoja (Carrier 2000: 30–31; McCloud 1994: 134). Detaljiteksteillä puolestaan tarkoitetaan kuvien yhteyksissä esiintyviä diegeettisiä tekstejä, kuten kylttejä tai hahmojen lukemia sanoja. (Ks. Herkman 1998a: 40–47.)

Edellisessä kappaleessa väitin, että niin sanottu kertova teksti usein sisältää kertojan osuuksia. Kertovaa tekstiä esiintyy *Corto Maltesessa* vain harvakseltaan. Tarkoittaako se, ettei tässä sarjakuvassa ole kertojaa? Esimerkiksi elokuvasta sanotaan, ettei sen kamera kuvaile mitään (Chatman 1993: 220), ja samaan tapaan sarjakuva ennen kaikkea näyttää. Kysymys ei ole täysin yksinkertainen. Jos katsomme esimerkiksi liitteen 7 toista sivua, voisi tämän jakson esittää kirjallisuudessa käytännössä pelkkänä dialogina, mutta jos taas katsomme saman liitteen ensimmäistä sivua, olisi sitä kirjallisena kerrontana tuskin esitetty ilman kertojanääntä (vrt. Chatman 1993: 36–37). Väitetäänkin jopa, että sarjakuvassa kuvat ovat nimenomaan kiinnostuneita kertomaan eivätkä näyttämään (Fehrle 2011: 214). Tavallisesti siis suurin osa romaanissa kerrotusta tekstistä kerrottaisiin kuitenkin sarjakuvassa kuvina.

---

<sup>40</sup> Aivan eri asia sen sijaan on se, että Corto saattaa hyvinkin sekä kyseenalaistaa oman sankarillisuutensa (esim. *ER*: 67) että tiedostaa olevansa poistunut normaalilta diegeettiseltä tasoltaan (esim. *CMV*: 51–52).

<sup>41</sup> Tulee huomata, että tässä kohtaa sarjakuvan teksteillä tarkoitetaan aivan konkreettisia sarjakuvassa esiintyviä kirjoituksia, eikä niillä sinänsä ole mitään tekemistä johdantoluvussa mainitun teksti, kerronta ja tarina -jaon tekstin kanssa.

Aikanaan Genette tyrmäsi perinteisen kysymyksen ”kuka on kertoja” riittämättömänä ja kritisoi kertojan ”näkökulmasta” puhumista, koska käsite hänen mukaan kytkeytyi liikaa visuaaliin havaintoihin. Tämän vuoksi hän toi oman abstraktin käsitteensä *fokalisaatio* kuvaamaan sitä, mitä kautta kerronta tapahtui. Fokalisaatioita voi olla sisäistä, ulkoista tai niin kutsuttua nollafokalisaatiota. (Genette 1980: 185–190.) Toisaalta Shlomith Rimmon-Kenanin (1999: 95) muistuttaa, että kertoja ja fokalisaatio ovat eri asioita. Niinpä esimerkiksi Seymour Chatmanin (1993: 146–158) puhuessa kertojan näkökulmasta sekä käsitteen ’näkökulma’ mahdollisista tarkoitteista voimme huomata, että käsitteet vaihtelevat enemmän kuin asiat.

Kuvista (etenkin yksittäisistä) on usein ylipäättään hankala sanoa onko niissä edes kertomusta saati kertojaa. Kai Mikkonen tuo esille useita kuvan kerronnallisuuteen liittyviä kysymyksiä sekä sen, ettei kuvallista kerrontaa voida analysoida aivan samaan tapaan kuin kielellistä. (Mikkonen 2005: 184–188.) Siinä missä narratologiassa fokalisaation käsite kehittyi juuri näkökulman käsitettä korvaamaan kirjallisuudessa, toteaa Juha Herkman (1998a: 141–143) näkökulman käsitteen sarjakuvassa nimenomaan käyttökelpoiseksi, jolloin fokalisaatiolle voitaisiin laskea enemmän sarjakuvakerronnan psykologista puolta, joka olisi todettavissa kuvan ja sanan yhteisvaikutuksesta. Mikkosen mallissa taasen kuvassa voi olla useita samanaikaisia fokalisoijia – kuvan katsojan näkökulma ja rajaus vastaisivat jotakuinkin ulkoista fokalisaatiota, kun sisäistä fokalisointia rakennettaisiin esimerkiksi esiintyvien hahmojen katseiden mukaan (Mikkonen 2005: 188–190). Hahmojen katseiden merkitystä pitää tärkeänä myös Herkman (1998a: 140–141), kun hän ottaa esille Chatmanin (1993: 37–40) sarjakuva-analyysin esimerkin.

Chatmanin esimerkki on lähestulkoon sanaton. Mikkonen vastaavasti tarkastelee sanattomia maalauksia. Näin ollen molempien tarttumisen nimenomaan kuvassa esiintyvien hahmojen katseisiin on epäilemättä ymmärrettävää. On toki sekin ymmärrettävää, että kukin pyrkii esittämään visuaalista teoriaansa selkeän yksinkertaisena ja ”puhtaana”, eli tässä tapauksessa sanattomina sarjakuvina, mutta sopii muistaa, että sarjakuvissa sanattomuus on yleensä poikkeuksellista (vrt. Manninen 1995: 9). Mikkonen käsittelee tarkemmin fokalisaatiota nimenomaan sarjakuvassa artikkelissaan ”Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia” (2010), missä hän, kuten tietysti muuallakin, huomioi kuvan ja sanan yhteistoiminnan sarjakuvassa. Kuitenkin hänen käsittelemänsä esimerkit ovat yleensä vähäsanaisia tai sanattomia. Kuvaa on yleensä pidetty sarjakuvan hallitsevana elementtinä (Herkman 1998a: 27), mikä joskus tuntuu jopa



sanan väheksynnältä sarjakuvassa. Kuten olen aiemmin todennut, *Corto Maltesessa* kerronnan tapa vaihtelee miltei laidasta laitaan.

Tarkastellaanpa kahta ruutua *Corto Maltesesta* (liite 2). Otoksessa on varsin perinteisen elokuvaleikkauksen kuva–vastakuva-asetelman mukainen esitys, jossa näkökulma on niin sanotusti olan yli kuvattuna. Elokuvantutkimuksessahan on ollut esillä ajatus, että elokuvan kuvat ohjaavat katsomaan kohdetta fyysisen kuvakulman mukaan (Mikkonen 2010: 310), eli toisin sanoen elokuvan kulloinkin fokalisaatio toteutuisi varsin yhtenevästi kameran kuvakulman ja kuvassa näkyvän mukaan. Ilmeisesti koska Herkman esitti fokalisointia sarjakuvassa psykologisemman tason käsittelyssä, hän toisaalla (Herkman 1998b: 60–62) esittää ajatuksia nimenomaan kuvan näkökulmaan pohjautuvasta visuaalisesta subjektitasosta, jonka hän toisaalta jakaa hiukan fokalisoinnin tyyliin ulkoiseen ja subjektiiviseen eli käytännössä sisäiseen. Samaan tapaan kuten ikään kuin suoraan henkilöihahmon silmistä katsottu näkökulma myös näkymä olan yli ohjailee lukijaa katsomaan maailmaa (vrt. mts.: 61).

Mikäli ajattelemme esitystä fokalisaation kautta, voisimme yksinkertaisesti todeta, että ensimmäisen ruudun näkökulma esittää Corton sisäisenä fokalisoijana. Koska ruudun näkökulma ei kuitenkaan tarkasti ottaen ole kenenkään silmien kautta esitetty, olisi myös mahdollista ajatella asiaa ulkoisena fokalisaationa (vrt. Genette 1980: 191). Kuten Genette toteaa, sisäinen fokalisointi esiintyy vain harvoin jyrkästi (mts.: 192). Tämä rajan lomittuminen ulkoisen ja sisäisen fokalisoinnin välillä toteutuu selvästi kuitenkin vain yksittäisen ruudun kohdalla; ensimmäisen ruudun näkökulma todella muodostuu Corton sisäiseksi fokalisoinniksi, sillä taivaalla näkyy kaksi kuun sirppiä, jotka voivat olla ainoastaan Corton pään sisäisiä näkyjä. Koska päähenkilön esiintyminen kuvassa on sarjakuvan kertovuutta vahvistava tekijä (Mikkonen 2010: 311), olisi perusteltavissa, että toisessa ruudussa fokalisaatio ei vaihdu Corton sisäisestä fokalisoinnista Fosforiton sisäiseksi fokalisoinniksi, vaikka näkökulma vaihtuu Fosforiton katseen mukaiseksi. Tällöin fokalisaatio on toisessa ruudussa ulkoinen.

Vaikka sarjakuvassa ei vaikuttaisikaan olevan varsinaista kertojaa, vaan kaikki vain ”näytetään”, johtaa se siihen, että useimmiten sarjakuvaa seurataan jonkin kolmannen ulkopuolisen silmin. Sarjakuvakerrontaa voi siis tavallisesti rinnastaa kolmannen persoonan kerrontaan, mikäli se on työkalujen soveltamisen kannalta oleellista. Perinteisin termein voisimme verrata

edellä käsiteltyä esitystä myös ”kaikkietävän” kertojan kertomaksi (ks. esim. Chatman 1993: 212), ja samoin voidaan väittää *Corto Maltesessa* olevan kauttaaltaan heterodiegeettinen eli tarinaan osallistumaton kertoja (ks. Rimmon-Kenan 1999: 121).

Kuvaan ja sanaan jakautuvan esitystavan kaksinaisuuden takia olisi fokalisaatio epäilemättä ajateltavissa merkittävästi erilaisella tavalla kuin mitä Mikkonen tekee, tai sitten vain tulisi katsoa oheiskertojan ääni jälleen yhtenä fokalisoijana. Tätä ongelmaa ei kuitenkaan muodostu, kun huomioimme sarjakuvan pikemminkin yhdistävän kuvaa ja sanaa kuin jakaantuvan niihin, jolloin muodostuu eräänlainen ”sarjakuvateksti” (Manninen 1995: 45). Moisen termin käyttäminen olisi tosin hieman arveluttavaa, sillä sanalle ’teksti’ on esitetty jo lukuisia toisistaan eriäviä tarkoituksia. Puhuttakoon siis yksinkertaisesti sarjakuvakerronnasta, joka muodostuu useista elementeistä.

### 3. Kerronnan taajuudet ja tarinan mittakaava

Joka aloittaa tutustumisensa *Corto Malteseen* sen tarinan kannalta kronologisesti ensimmäisestä albumista<sup>42</sup> *Nuoruus* saattaa hämmästyä: Ensinnäkin sarjakuvan nimihenkilö ja siten oletettu päähenkilö Corto Maltese esiintyy kertomuksessa vasta sen viimeisellä neljänneksellä, mihin saakka kerronnan fokalisointi tapahtuu Corton tuttavien Rasputinin ja Jack Londonin kautta. Kerronnan fokalisoituminen jonkin muun kuin varsinaisen päähenkilön kautta ei fiktiossa ole tietenkään lainkaan tavatonta, mutta sellainen jakso olisi ollut oletuksenmukaisempi lyhyempänä. Toisekseen ollakseen nimetty ”nuoruudeksi”, esittää albumi lähinnä sangen lyhyen, anekdoottimaisen otteen sarjan kahden päähenkilön kohtaamisesta Venäjän–Japanin sodan loppuhetkien yhteydessä vuonna 1905. Seuraavassa *Corto Maltese* -sarjakuvakertomuksessa tarinan ajan mukaan on jo vuosi 1913, mistä eteenpäin albumit kattavat varsin säännöllisesti vuoden tai kaksi eteenpäin Corton elämää. Kerronnan järjestyksessä tapahtuvat epälineaarisuudet ajankulussa ovat tietenkin sinänsä verrattain tavallisia, mutta edellä mainittu ajallinen hyppy eteenpäin ja väliin jäävä ellipsi ovat suhteessa muihin kertomuksiin silmiinpistävästi laajoja. Nämä tekijät saavat *Nuoruuden* näyttämään melko poikkeavalta muihin *Corto Maltese* -albumeihin verrattuna. Mitä tästä sitten pitäisi ajatella?

Ainakin *Corto Maltesea* voi kutsua sarjaksi, kuten olen jo tehnytkin. Sarjakuvassa säilyvät sama maailma, samat henkilöhahmot ja jossain määrin myös toistuvat juonikuviot, mitkä muodostavat sarjan perusluokan. Heta Pyrhösen mukaan sarjatyypin luokittelut eivät ole erityisen onnistuneita, sillä monet teokset kuuluvat samanaikaisesti useampaan luokkaan. Niinpä *Corto Maltesekin* on toisaalta jossain määrin ilmeisimmin *uusiksi otto*, eli alun perin ainutkertaiseksi tarkoitettu teos kasvaa sarjaksi, mutta toisaalta mukana on myös *saagan* aineksia, sikäli kuin huomiodaan saagan huomioivan niin ikään historiallisesti etenevää ajankulkua (Eco 1990: 87). Vaikka sinänsä mielelläni käyttäisin *Corto Maltesesta* jopa eepiseltä kalskahtavaa käsitettä ’saaga’, pidättäydyn siitä, koska yleensä saaga käsittelee perheen tai jopa suvun vaiheita useiden sukupolvien ajan. Pyrhösen oma esimerkki *Harry Potterista* tuoreena saagana on mielestäni tosin hiukan rajatapausta, sillä vaikka kyseisessä sarjassa selvästi tuodaan esille Harryn vanhemmat ja annetaan lopussa ymmärtää, että velhoperheelle on tulos-

---

<sup>42</sup> Ensimmäinen *Corto Maltese* -kertomus on kuitenkin *Suolaisen meren balladi*. *Nuoruus* on julkaisujärjestyksessä vasta neljänneksi viimeinen albumi. *Corto Maltese* -kertomusten kronologinen järjestys liitteessä 11.

sa jatkumoakin, on Harryn itsensä elämäkulku ylivertaisesti keskeisin asia sarjassa. (Ks. Pyrhönen 2008: 110–111.) Myös Corton elämästä saadaan viittausta ainakin hänen äitiinsä (esim. *KEL2*: 104), vaikka toisaalta kyseenalaiseksi jää jatkuuko suku enää.

Sarjoja voidaan toisaalta jakaa *eteneviin* ja *kasautuviin* sarjoihin, mikä on mielestäni kerronnan tarkastelun kannalta huomattavasti edellä esitettyä kiintoisampi sarjojen jaottelutapa. Kasautuvia sarjoja ovat sellaiset, joissa nykyhetki ja hahmot eivät varsinaisesti koskaan muutu, jolloin sarjaa voi myös jatkaa loputtomiin. Etenevissä sarjoissa aika kuluu osien edetessä, ja asiat ja asetelmat voivat muuttua. (Pyrhönen 2008: 113–114.) *Corto Maltese* on siis etenevä sarja.

Olen ottanut lähtökohdakseni oletuksen, että tarinakokonaisuuden kannalta yksikään albumi etenevässä sarjassa ei ole merkityksetön, vaan kaikki on osana laajempaa kokonaisuutta. Toisin sanoen yksikään kokonainen albumi sarjassa ei näkökulmastani ole vain kuriositeetti, joka on tehty niin ikään vain täytteeksi ja kulutettavan tarinamassan lisäämiseksi ilman sen suurempia tavoitteita kerronnan kannalta. Pyrhönen myös toteaa, että etenevissä sarjoissa vaikuttaa usein olevan jokin sarjan sisäinen päämäärä (Pyrhönen 2008: 114).<sup>43</sup> *Corto Maltesessa* sellaiseksi näyttää muodostuvan ensimmäisen pitkän mesokertomuksen *Suolaisen meren balladin* jälkeinen kadonneen maailman etsiminen.

Pitäessäni kutakin osaa kokonaisuuden kannalta oleellisena ajattelen, että tällä aiemmin tämän luvun alussa viitatus *Nuoruus*-albumin poikkeavuudella on jotain tulkinnallisesti oleellista tarjottavaa myös muiden albumien kannalta. Monika Fludernikin edustamassa luonnollisen narratologian teoriassa painotetaan huomiota siitä, että kertomuksessa ja sen lukemisessa on perinteisen rakenteellisemmän juoni/tarina-jaon sijaan keskeisempää lukijan *kokemuksellisuus* (Fludernik 2010: 18–19). Kun siis ajattelemme *Corto Maltesea* yhtenä kertomuksena, vaikuttaa jokainen yksittäinen albumi eli tässä tapauksessa mesokertomus koko lukukokemukseen, jolloin on varsin loogista suhtautua näennäisiin poikkeuksiin esittämälläni asennoitumisella.

Jos siis koko *Corto Maltese* -sarjan tarinan kerronnassa hypätään yhden ainoan kerran toistakymmentä vuotta vanhan anekdootin käsittelemiseen, jolloin lukijan kannalta päätarinan –

---

<sup>43</sup> Tarkalleen ottaen Pyrhösen artikkelissa lukee, että ”kasaantuvissa sarjoissa on jokin päämäärä, jota kohti koko sarja tähtää”, mutta arvioisin tämän olevan painovirhepoholaisen aikaansaannoksia, sillä kappaleessa on muutoin puhuttu etenevistä sarjoista. Samassa artikkelissa myös samalla sivulla viitataan nimenomaan etenevien sarjojen laajempaan päämäärään.

Corton nykyhetken – kerronta käytännössä pysäytetään verrattain pitkäksi aikaa, on mielestäni syytä olettaa, että tälle on jokin tarinakokonaisuuden kannalta painava syy. Tai pikemminkin todennäköisesti useita syitä; yksi merkittävä motiivi *Nuoruus*-albumin olemassaololle lienee, että Corto tapaa siinä ensi kertaa Rasputinin, koko sarjan keskeisimmän sivuhenkilön. Pohjimmiltaan koko albumissa ei tästä huolimatta kerrota kummastakaan hahmosta pieniä yksittäistapauksia lukuun ottamatta oikeastaan mitään sellaista, mitä aikaisemmat kertomukset lukenut yleisö ei tietäisi. Esimerkiksi Rasputinin kylmäverinen ellei jopa intohimoinen suhtautuminen ihmishengen riistoon ja Corton kamppailulajien hallinta ovat jo toistuvasti esiintyneet aiemmin. Tietenkin näin esitettäessä näemme, että nämä piirteet esiintyivät kyseisissä henkilöissä ”jo silloin”, mutta tarkempia syitä tai taustoja niihin ei kerrota.

Esittämästäni näkökulmasta koko albumi vaikuttaa sinänsä kiinnostavalta mutta kokonaisuuden kannalta triviaaliselta pätkältä, johon on käytetty suhteettoman paljon vaivaa, ja jonka lukija ei tämän vaivan palkkioksi saisi kuin räpäyksellisen sankareittensa menneisyydestä. Jos näin tarkastelen *Nuoruus*-albumia yksittäisenä mesokertomuksena, jota vertailen toisiin mesokertomuksiin eli käytännössä toisten albumien kertomuksiin, huomaan enimmäkseen tietynlaista rakenteellista samankaltaisuutta. Saadakseni avaavampia käsityksiä minun on syytä vaihtaa näkökulmaa – tai pikemminkin *mittakaavaa*. Kerronnan mittakaava ja sen jakaantuminen ekso-, meso- ja mikrokertomuksiin on tämän luvun pääasiallinen asia.

### 3.1. Tavallisia kertomuksia

Samaan tapaan missä Vladimir Propp esitti tyypillisen kansansadun rakenteen (esim. Propp 1994: 96–99), voisi myös konstruoida *Corto Maltese* -kertomuksien tyypillisen rakenteen. Propphan esitteli tarinansa geneerisen rakenteen jakautumisen funktioiksi, joilla kullakin on kyseisen funktion olemuksen yhteenveto, funktion yksisanainen määrittely sekä funktion sovittu merkki. Esimerkiksi *alkuasetelman* jälkeen seuraavat funktiot: 1. Joku perheenjäsen poistuu kotoa. (Määrittely: *poistuminen*. Merkki: B.) 2. Sankarille esitetään kielto. (Määrittely: *kielto*. Merkki: C.) (Mts.: 25–26.) Aikomuksenani ei suinkaan ole alkaa tehdä vastaavanlaista strukturalistista erittelyä, jota en tuolla tarkkuudella näkisi mielekkäänä tässä yhteydessä, mutta ilmiö on kiintoisaa pitää tausta-ajatuksena.

Tyypillinen *Corto Maltese* -kertomus alkaa rauhallisella tunnelmoinnilla, jossa toisaalta tuodaan lukija tarinan maailmaan, joka tavallisesti on jossain eksoottisessa maailman kolkassa, ja toisaalta samanaikaisesti ikään kuin vieraannutetaan lukijaa tästä kuvissa esiintyneestä todellisuudesta esittämällä kertovana tekstinä rinnakkain joitain muuta. Tämä olisi siis alkuasetelma. Vaihtoehtoisesti tarina voi alkaa toiminnasta, joka kuitenkin päättyy pian alkusäväytyksen jälkeen. Nämä ovat sarjoille tyypillistä toistoa, joiden yhteydessä myös esiintyy samoin tyypillistä vakioidun variointia (Pyrhönen 2008: 111).

Esimerkkinä tunnelmoivasta aloituksesta kertomus *Armonlaukaus* kuvaa ensimmäisissä ruuduissaan lähikuvissa kaktuksia, kameleita ja skorpionia, joista paikan voi yhdistää autiomaa-han. Lisäksi esitetään konekivääri, siirtomaa-armeijan sotilas ja britannialaisen sotilasyksikön tunnus, joista voidaan päätellä ilman muuta tietoa kertomuksen sijoittuvan Afrikan autiomaila sijaitsevaan siirtomaa-armeijan sotilastukikohtaan. (ER: 33.) Barbara Uhlig kuvaa tyypillisenä erään toisen kertomuksen aloitusta, jossa aloitetaan erikoislähikuvasta, jolloin kuvattavaa kohdetta ei vielä (välttämättä) tunnusteta, minkä jälkeen ruutu ruudulta siirrytään laajempaan kuvaan, kunnes lopulta sivun viimeisessä ruudussa nähdään tarinan motiivi. Hän myös kutsuu tätä kerronnan ilmiötä 'vähentämiseksi' (*reduction*), jolloin esitetään vain oleellinen. *Armonlaukauksen* aloitus etenee samalla periaatteella; kuvakoko ei tosin kasva täysin systemaattisesti, mutta jokainen ruutu paljastaa jotain uutta ja täydentävää. (Uhlig 2013.) Tässä esimerkin mukaisessa sarjassa kertovana tekstinä ruuduissa on kuitenkin kuviin sinänsä liittymättömiä sitaatteja, jotka seuraavalla sivulla paljastetaan Arthur Rimbaud'n runoiksi (mts.: 33–34). Näillä keinoilla tarina on välittömästi saanut useita kerronnallisia kerroksia ja kytköksiä tapahtumapaikan, todellisen maailman ilmiöiden ja henkilöiden sekä muun kaunokirjallisuuden osalta.

Toiminnallisempina aloituksina otettakoon esimerkiksi *Kertomus Venetsiasta*, jonka alussa esitetään kahden rinnakkaisen kerronnan avulla vuorottelevin ruuduin toisaalta istuntoa Vaapaamuurarien istunnoista sekä samanaikaisesti ulkona kaupungilla tapahtuvasta takaa-ajosta, jonka päätteeksi Corto putoaa ikkunan läpi muurariveljeskunnan istuntosaliin (VEN: 18–19, liite 4). *Nuoruus* alkaa myös toiminnallisesti: Venäjän–Japanin sota 1904–1905 on juuri päätymässä, ja Rasputin tästä suivaantuneena ensin surmaa upseerinsa ja sitten karkaa palveluksesta.

Aloituksen aikana tyypillisessä rakenteessa esitellään siis yleensä sekä tapahtumapaikka että tarinan päähenkilöt. Seuraavassa vaiheessa kertomuksen keskeiset henkilöt yleensä keskustelevat jotain tilanteeseen liittyvää, mistä tarina alkaa kulkea eteenpäin periaatteessa varsin tavanomaiseen tapaan. Funktioksi tyypillisesti tulisi *tavoite*: tavallisesti *Corto Maltese* -kertomuksessa on jokin asia, jonka Corto haluaa löytää. *Corto Maltesessa* kuitenkin esiintyy usein näissä keskusteluissa myös asioita, jotka sinänsä vaikuttavat merkityksettömiltä mesokertomuksen kannalta; *Nuoruudessa* sarjan varsinainen päähenkilö esiintyy ensimmäisen ker-  
ran vasta alun jälkeen, ja silloinkin vain puheessa, jolloin Jack London kollegoineen keskustelevat kuningas Salomon kaivoksia etsivästä nuorukaisesta Corto Maltese (*NUO*: 44). Salomon kaivoksiin ei koskaan palata myöhemmin, joten tämä seikka jää sangen triviaaliseksi joskin hahmoa kuvaavaksi (Corto aartenetsijänä) maininnaksi mesokertomuksen mittakaavassa.

Kun laajennamme tarkastelun mittakaavaa mesokertomuksen eli yksittäisen itsenäisen tarinan tasolta eksokertomuksen eli useamman erillisen tarinan muodostamalle laajemmalle tasolle, on mahdollista nähdä tällä viittauksella Salomon kaivoksiin muutakin merkitystä. Nimittäin *Nuoruudessa* mainitaan, että näiden kaivosten otaksutaan mahdollisesti olleen Arabian tai Afrikan sarven tienoilla. *Armonlaukauksessa*, kuten todettu, Corto on Afrikassa. Rimbaud'n kautta voimme paikallistaa tapahtumapaikan sijainnin jonnekin Afrikan sarven tienoille, kun kertomuksen hahmo luutnantti Bradt toteaa tämän ”kirotun ranskalaisen” käyneen asekauppaa kyseisillä seuduilla (*ER*: 34). Albumin parateksteissä<sup>44</sup> esiintyy kartta, jossa vahvennetaan Rimbaud'n toiminta-alueeksi juuri Afrikan sarvi (mts.: 4–5). Näiden mesokertomuksissa esiintyvien yksityiskohtien yhteneväisyyksillä voimme tehdä tulkinnan, että Corton varsinainen syy ylipäättään olla Afrikassa/Arabiassa onkin oikeastaan tarkistaa jo toista vuosikymmentä aiemmin selviteltyjä johtolankoja Salomon kaivoksiin. Missään vaiheessa Afrikkaan sijoittuvissa *Corto Maltese* -kertomuksissa kylläkään ei viitata Salomon kaivoksiin, mutta toisaalta varsinaisia syitä sille, miksi Corto ylipäättään on tienoilla, ei myöskään esitetä. Ensimmäisessä tienoille sijoittuvassa kertomuksessa *Jumalan, armeliaan Armahtajan nimeen* mainitaan kyllä, että Corto on palkattu kuljettamaan jokin alus Sansibariin (*ER*: 12), mutta yhtä hyvin tämä syy olisi voinut olla Cortolle vain keppihevonen, jolla hän pääsee haluamilleen tienoille matkakustannukset katettuna. Missään ei anneta mitään viitettä siihen, että Corto olisi joskus aikaisemmin ollut koskaan aikaisemmin alueella, eikä hän vaikuta tuntevan ennalta ketään paikallista – yleensä Cortolla tuntuu olevan paikallistuttavia lähes jokaisessa

---

<sup>44</sup> Parateksteistä puhutaan tarkemmin luvussa 4.

maailmankolkassa jo ajalta ennen kertomuksen aikaa. Paikalliseen Kušiin hän kuitenkin tutustuu tällä erää.

Jos otaksumme Corton varsinaiseksi motiiviksi saapua Afrikan sarveen mahdollisuuden selvittää kuningas Salomon kaivosten olemassaoloa/sijaintia, on myös tulkittavissa, että hän saa etsintäänsä vastauksen: tehtävä on mahdoton. Kolmannessa neljästä Afrikan/Arabian kertomuksessa *Ja toiset Romeot ja Juliat* Corto tapaa valkoisen seikkailijan, joka sanoo löytäneensä paljon kultaa, joka tosin on hankalasti tavoitettavissa vihamielisten tienoiden tähden (*ER*: 60). Myöhemmin samassa kertomuksessa tämä kullantavoittelija kuitenkin kuolee (mts.:71), jolloin otaksutun Corton motiivin ehkä viimeinen johtolanka menetetään. Mitään eksplisiittistä perustelua tällaisen tulkinnan ”oikeellisuudelle” ei ole, mutta ainakin Corto toteaa, ettei seikkailijan kuolema ollut tarkoitus, minkä jälkeen hän hautaa itselleen tuiki tuntemattoman miehen, vaikka Kuš ihmettelee miksi vaivautua (mts.: 71, 73).<sup>45</sup>

## 3.2. Koko tarina – osatarina

Siinä missä eksokertomusta voidaan ajatella ”koko tarinaksi”, kun mesokertomus on vain yksittäinen tarina tai osatarina eksokertomukseen nähden, ovat myös mesokertomukset luonnollisesti täynnä pienempiä kerrontoja. Näitä pienempiä osatarinoita kutsun siis mikrokertomuksiksi. Mikrokertomus olisi siis esimerkiksi jo viitattu ote, jossa Jack London kollegoineen keskustelee kuningas Salomon kaivoksista ja nuoresta Corto Maltesesta (*NUO*: 44). Tavallaan mikrokertomus voi siis olla hyvin lähellä yksittäistä kohtausta, joista laajemmat tarinat koostuvat. Toisaalta mikrokertomus on pienimmillään vain leksian mittainen, ja kuten leksia vaan ei kohtaus, mikrokertomus voi limittyä ja usein niin tekeekin eksokertomuksen kanssa. Toisin sanoen, vaikka mikrokertomus voi olla ”Corto ajatteli” -tyylinen minimikertomus (*minimal narrative*) (Herman 2004: 271–272), se voi olla myös huomattavasti pidempi.

*Corto Maltesen* yhteydessä on kuitenkin sinänsä mielenkiintoista se tapa, kuinka mikrokertomukset kytkeytyvät eksokertomuksiin. Eksokertomuksen juonielementit esiintyvät mesoker-

---

<sup>45</sup> Kyseinen valkoinen seikkailija toisaalta on hahmona kierrätystä Prattin aikaisemmasta sarjakuvasta *Anna ja Dan viidakossa*. Toisaalta samaisessa teoksessa kerrotaan johdantotekstinä Hugo Prattin omasta historiasta, ja viitataan hänen nuoruudenlukemistoihinsa lukeutuneen muun muassa Haenry Haggardin *Kuningas Salomon kaivokset*, missä valossa *Corto Maltesessa* viitatus Salomon kaivokset voitaisiin myös tulkita itsetarkoituksellisenä kirjallisena alluusiona. (Ks. *ADV*: 4, 8, 44–45.)



tomuksien lomassa ikään kuin sivuhuomautuksina varsinaisen kertomuksen lomassa, mikä samalla sitoo yksittäistarinoita laajemmaksi kokonaisuudeksi. Eli siinä missä mesokertomuksen kannalta edellisessä kappaleessa mainittu kohta Londonin keskustelusta on irtonainen mikrokertomus, on se laajemman mittakaavan kannalta hiukan paradoksaalisesti osa eksokertomusta: suurta aarteenetsintää, joka kulkee halki koko sarjan. Tämä niin kutsumani suuri aarteenetsintä olisi toki nähtävissä ”vain” koko sarjaa leimaavana teemana, mutta katson sen muodostavan enemmän tai vähemmän yhtenäisen kokonaisuuden itsessään; vaikka Corto etsiikin usein aina jotain uutta yksittäistä aarretta (jota ei löydy), on näistä väitettävissä, että ne olisivat kaikki yhtä suurta jatkumoa, jotka lopulta johtavat kadonneen mantereeseen Mun löytymiseen viimeisessä albumissa *Mu*. Itse asiassa tämä aarteenetsintä muodostaa mysteerikertomuksen rakenteen, jossa on alkuasettelu (*posing*), asetelman vahvennus sarjana mahdollisina osittaisina vastauksina ja lopussa ratkaisu (Doležel 1998: 126). Loppuratkaisun jo mainitsin, ja mysteeri Musta asetetaan alulle kertomuksessa *Tristan Bantamin salaisuus* (KMA<sup>46</sup>), jossa tarinan päähenkilöt Corto, professori Steiner ja Tristan pääsevät tutkimaan Tristanin muistiinpanoja Mun kadonneesta mantereesta. Myöhemmin esimerkiksi kertomuksessa *Itäisen ikkunan enkeli* Corto hakee Venetsiasta lisää tietoa kadonneesta maailmasta<sup>47</sup>, missä selviää, että satoja vuosia vanha karttasivu on viety, mikä puolestaan antaa sysäyksen kyseisen lyhyen nimetyn kertomuksen mesokertomukselle (*KEL*: 7–8, 13).

Samassa mesokertomuksessa tyypillisesti kulkee useampia eksokertomuksia rinnakkain: jo mainittu aarteenetsintä, Corton ja Rasputinin ystävyys sekä Corton onneton rakkaus. Niinpä vaikka yksittäisenä kertomuksena *Nuruus* saattaa vaikuttaa hämmäntävältä poikkeukselta muihin *Corto Maltese* -albumeihin verrattuna, se kukkiikin eksokertomukseen keskeisesti kytkeytyviä juonielementtejä, ja siten kokonaistaa itse eksokertomusta enemmän kuin mitä se tarjoaa mesokertomukselle itsenäisenä tarinana. *Nuruus*-albumissa kun kaikki tapahtuu hiukan ilman alkua ja loppua. Tarkastellaanpa tarkemmin näitä juonielementtejä suhteessa eksokertomukseen.

*Nuruus*-albumissa esiintyy kiinalainen Soongin suku, joka on tarinan maailmassa ilmeisen vaikutusvaltainen suku. Tarkalleen ottaen tämä mainitaan ennen kuin Corto itse on esiintynyt

---

<sup>46</sup> Albumissa *Kauriin merkin alla* ei ole sivunumerointia.

<sup>47</sup> Tässä yhteydessä on puhe El Doradosta ja Cibolán seitsemästä kaupungista. Tulkinnassani kyse on samasta kadonneen valtakunnan kokonaisuudesta, johon myös Atlantis sijoittuu. Corto myös tuo terveisiä Etelä-Amerikasta professori Steinerilta niin ikään tuoreeltaan sieltä saavuttuaan, ja Etelä-Amerikan kertomuksissa tämä kadonneen valtakunnan etsiminen heräsi.

sarjakuvassa – Londonin kysellessä Cortoa, vastaa rouva Soong: ”[...] Corto Maltese lähti saattamaan sisarentytärtäni. [...]” (NUO: 69). Tapaus on sarjakuvassa varsin lyhyt. Soongit mainitaan myöhemmin uudelleen, kun Corto sanoo odottavansa Soongien luona (eikä esimerkiksi Londonin tykönä) ja Soongit ovat kuulemma järjestäneet junaliput (joiden saaminen vieraassa maassa ei sodan vuoksi olisi välttämättä itsestänselvyys) (NUO: 86–87).

Kerronnassa aikaisemmin eksokertomuksen mittakaavassa Soongit tai tarkemmin ottaen neiti Soong esiintyy Corton keskustellessa kiinalaisen kenraali Changin kanssa arviolta noin viisi-toista vuotta myöhemmin, ja tämä on Soongien ensiesiintyminen sarjassa (SIP: 55). Soongin suvun uudelleensiiintyminen tarinassa onkin samantapainen keinotekoinen kerronnan väline, jollaisesta Shklovsky puhuu *Tuhannen ja yhden yön* kertomuksen kuninkaasta, jonka lukija on jo alun jälkeen ehtinyt unohtaa kerronnan kulkiessa, mutta joka myöhemmin tarinaa (tai sen loppupuolella) ilmestyy jälleen – sitoen useita (ekso-)kerronnallisia punoksia yhteen (ks. Shklovsky 1998: 67).

Corton ja Changin keskustelussa viitataan Soongien olevan heidän yhteisiä tuttavuuksia, joiden intiimiyden astetta ei tarkemmin selvittää kummankaan osalta. Joka tapauksessa tällä kertaa Kiinassa käydessään Corto ei edes tapaa Soongea. Menneisydessään Corto ei paitsi olisi poistunut maasta Soongea hyvästelemättä, niin hän myös viettää aikaansa heidän tykönään viimeisiin hetkiin saakka. Mikäli he olisivat nyt yhtä hyvissä väleissä kuin aiemmin, olisi vallan erikoista, ettei Corto edes yritä tavata Soongea – ellei hän jopa välttele heitä, vaikka häntä ei selvästi olla unohdettu kenraali Changin mukaan: ”Teistä puhutaan usein siinä [Soongien] talossa, kapteeni Corto Maltese”. Ainakaan hän ei selvästikään ole erityisen halukas puhumaan viitatusta neiti Soongista (jota sarjassa ei koskaan tavata); kun Chang kysyy, josko Corto olisi tullut Kiinaan tapaamaan naista, pitää Corto kysymystä epähienona – mutta lisää silti, ettei ole maassa ainakaan neiti Soongin takia. Varmaa tietoa emme koskaan saa, mutta voidaan otaksua Corton ja neiti Soongin (ehkäpä rouva Soongin sisarentytär) välillä olleen aiemmin enemmän tai vähemmän intiimi tuttavuuden aste. (Ks. SIP: 55.)

Äsken esitetty mahdollinen tulkinta – minkä kukin lukija tietenkin voi vapaasti tehdä – on sikäli tarinakriittinen, että pitkin *Corto Maltesea* esitetään toistuvia viittauksia siihen, että Corto olisi ”hyvin kauan sitten” ollut rakastunut, mutta asiaa ei koskaan avata tarkemmin (esim. TAN: 27–28). Lukijat ovat useimmiten arvelleet, että tämä ainoa rakkauden kohde olisi ollut ensimmäisessä kertomuksessa esiintynyt Pandora (Dupuis 2007). Tulkinnalle on useita

perusteita: Pandora on palannut Corton mieleen niin takaumissa (*KMA: Sen lokin vuoksi*), huumehoureissa kuin unissakin, ja kerran kun Cain (Pandoran serkku) kertoo Cortolle tytön menneen naimisiin ja vihjaa samalla, että Pandora olisi ollut kiinnostunut Cortosta aikoinaan, ottaa Corto ensin nokkiinsa suunsoitosta ja jää sitten yksin rannalle istumaan murheellisen näköisenä (*KEL: 99–100*). Lisäksi Rasputin puhuu ”uutuudenkammoisesta” työstä, johon Corto olisi ollut rakastunut, mutta jonka kanssa ”ei tapahtunut mitään” ja joka meni sitten naimisiin toisen kanssa voitettuaan ”fobiansa” (*SAM: 155–156*). Lukija voi todistaa ainoastaan sen, että Rasputin on seurannut sivusta Corton ja Pandoran välistä tuttavuutta, johon esitetyt väittämät sopisivat. Lisäksi jonkin verran aikaisemmin samassa kertomuksessa on kohtausta Corton unesta, jossa Rasputin avaa Cortolle ”paratiisin oven”, minkä takana Corto kohtaa Pandoran (liite 9; *SAM: 93*).

Pandora ei kuitenkaan suinkaan ole ainoa nainen, joka palaa Corton mieleen, joten tämä tulkinta ei olisi mitenkään aukoton. Mikään ei toisaalta todista sitäkään, että Rasputinin todella tuntisi Corton tunne-elämän asetelmat. Kenties raskain peruste Pandora-hypoteesia vastaan on se, että Pratt itse on haastatteluissa todennut, että Corton mystinen nuoruuden rakkautta ei tulisi näyttämään kuin takaapäin, sillä sen tulee pysyä myyttinä (Dupuis 2007). Jos tämä ensirakkaus olisi kiinalaistyyttö, johon sarjakuvassa eksplisiittisesti viitataan, ei hän voi olla kuin neiti Soong.

Ympyrä sulkeutuu Soongien osalta sarjan viimeisen jakson lopussa. Pelastuttuaan Musta tapaa Corto djonkissa viimeisiä hetkiään viettävän vanhan Soongin suvun edustajan, joka myös on tullut alueelle Muta etsiäkseen. Kuultuaan heidän saapuneen Muhun vanhus saa rauhan ja kuolee pois. Corto toteaa muille tunteneensa erään suvun edustajan – kauan sitten. (*MU: 167–168*.) Sekä mennyt rakkaus että suuri aarteenetsintä saavat eksokertomuksina päätöksensä lähestulkoon samaan pisteeseen.

### 3.3. Rinnastuvat luonnolliset rakenteet

Prattin tarinoiden kerronnassa esiintyy rakenteellista samankaltaisuutta eriävissä kerronnan mittakaavoissa – näissä tapauksissa pitkittäissuhteessa rinnakkaisen kerronnan sijaan. Esimerkiksi *Nuoruus*-albumi toistaa rakenteellisesti samaa, mitä Pratt on tehnyt aiempien novellimittaisten tarinoiden muodossa: Kertomuksessa *Mammonan lipun alla* lähes koko kerronta

on fokalisoitu jonkun muun kuin Corton kautta. Vasta kertomuksen viimeisillä sivuilla Corto itse esiintyy, jolloin myös paljastetaan, että hän on toiminut koko tarinan tapahtumien takapiiruna ja organisoinut koko kullankahmintaoperaation. (*KEL*: 43–44)

Myös koko *Corto Maltse Sveitsissä* on nähtävissä rakenteellisesti samanlaisena kuin aiempi lyhyt kertomus *Suloisten unten laguuni (BC)*<sup>48</sup> – rakenteellisesti lähinnä kertomuksen mittakaava on toinen. Molemmissa kertomuksissa alku ja loppu sijoittuvat ns. normaaliin maailmaan tai diegeettiseen tasoon, kun niiden keskiosa on kauttaaltaan metadiegeettisellä tasolla kerrottua uneksintaa/houretta. Erona näillä erimittaisilla kertomuksilla kuitenkin on, että lyhyessä kertomuksessa (joka sijoittuu tarinakronologisesti Corton varhaisemmille vuosille) metadiegeettisen tason fokalisoiija on malariaa poteva luutnatti, jonka kuolemaa edeltäneitä houreita esitetään, kun pidemmässä kertomuksessa päähenkilö-fokalisoijana on kauttaaltaan Corto itse.

Kerrontojen rinnakkaisuutta ja limittymistä esiintyy myös mikrokertomusten asteella. Parhaimmillaan nämä rinnakkaiset/limittyvät mikrokertomukset olisi jopa mahdollista erottaa mekaanisesti toisistaan jäsentämällä sarjakuvaruutuja uudelleen hiukan Thierry Groensteenin (1999: 4/12–13) esittelemien keinojen mukaisesti. Esimerkkinä tällaisesta voidaan palata jo mainittuun *Kertomuksen Venetsiassa* aloitukseen (ks. liite 4). Rinnakkaiset mikrokertomukset sulautuvat yhteen ruudussa, joka sopisi molempien mikrokertomusten viimeiseksi ruuduksi. Mesokertomuksen tasolla nämä mikrokerronnat ovat tietenkin samaa yhtenäistä tarinaa, jotka vain on esitetty täten tekijän taiteellisenä ratkaisuna valittuna kerrontatapana. Tämän kaltaisia esiintymiä *Corto Maltesessa* voitaneen verrata Tolstoin tapaan rinnastaa *Anna Kareninassa* kahta ryhmää toisistaan riippumattomissa kerronnoissa (ks. Shklovsky 1998: 64).

Eksokerronnan kannalta nämä rakenteelliset rinnakkaisuudet eri mittakaavassa eri vaiheessa sarjaa tuovat myös uusia mahdollisia merkityksiä tarinakokonaisuuteen. Genette jossain määrin sivuuttaa kerronnan eri tasojen yksityiskohtien rinnakkaisen tarkastelun, koska niitä ei voisi huomioida samoin eri mittakaavassa (Genette 1980: 43), mutta osittain päinvastaisesti katson nimenomaan mikroyksityiskohtien kuvastavan myös makrotasoa. Pelkän uusiutuvan toiston tai kierrätyksen sijaan, jollainen olisi tyypillistä jatkuvaluonteiselle populaarikulttuurin massasarjalle, edellä todetut rakenteelliset uusinnat tuovat pikemminkin ympyrä sulkeutuu -

---

<sup>48</sup> Albumissa *Banaaniconga* ei ole sivunumerointia.

efektin. Näin etenkin *Laguunin* ja *Sveitsissä* kertomuksen välille: Corton todellisuudentaju tuntuu iän myötä muuttuvan vähitellen yhä epämääräisemmäksi; siinä missä hän varhaisempina vuosinaan (ja poikkeuksetta esimerkiksi *Nuoruus*-albumissa<sup>49</sup>) on selvästi todellisessa maailmassa, tämän todellisen maailman rajat käyvät kertomus kertomukselta enemmän tai vähemmän epämääräisemmiksi.

Useat *Corto Maltese* -kertomukset varsinkin myöhäisemmässä vaiheessa<sup>50</sup> ovatkin paikoin varsin *epäluonnollisia*, mikäli käsitteellä tarkoitetaan fyysisesti tai loogisesti mahdottomia tilanteita ja tapahtumia (Alber 2010: 45). Luonnolliset kertomukset muuttuvat luonnottomiksi, mikä ei eksokertomusta kokonaisuudellisesti tarkastellen tapahdu yllättäen varoittamatta. Sarjakuvan yleinen olemus on tosin sellainen, että jopa suurin osa sarjakuvista voitaisiin katsoa Alberin termein epäluonnolliseksi (Fehrle 2011: 216), missä mielessä tämä ei äkkiseltään vaikuta aivan yhtä hätkähdyttävältä huomiolta kuin mitä voisi ajatella.

*Nuoruus*-albumin asetelma yksittäisenä hyppynä menneisyyteen sarjan julkaisun loppuvaiheilla ja sen aiheuttamat tavallaan anakroniset viittaussuhteet herättävät toisaalta eräitä mietteitä intertekstuaalisuudesta. Jorge Borgesin klassisessa kertomuksessa Pierre Menardista tämä henkilö kirjoittaa *Don Quijoten* osin uudelleen – sanasta sanaan samanlaisena kuin Cervantes. Kuitenkin tätä myöhemmin kirjoitettua Menardin teosta väitetään miltei äärettömästi rikkaammaksi, sillä Cervantes ei voinut alkuperäisessä *Quijotessaan* viitata myöhemmin ilmestyneisiin teoksiin, jotka viittaavat hänen teokseensa (ks. Borges 1962). Kyse on tietenkin ajatusleikistä, mutta esimerkiksi Tammi kyseenalaistaa tämän konvention, jossa vaikutussuhteet toimivat ainoastaan vanhemmasta uudempaan tekstiin: myös uudempi teksti voi muuttaa (ainakin lukijan silmissä) aikaisemman tekstin merkityksiä (Tammi 1991: 73–74). Käytännössä näin tapahtuu tässä *Corto Maltesen* tapauksessa.

Kertomuksessa *Päitä ja sienä* (HPV: 48) on yksittäinen leksiä, jossa kirjailija Jack London mainitaan ensimmäisen kerran *Corto Maltesessa*. Corto myös kertoo tavanneensa Londonin Venäjän–Japanin sodan aikana. Sellaisenaan viittaus voisi jäädä irralliseksi alluusioksi<sup>51</sup>, mutta kun *Nuoruus*-albumi myöhemmin ilmestyy, kerrotaan siinä enemmän Corton ja Londonin

---

<sup>49</sup> Myös *Nuoruus*-albumissa esiintyy ote kerrontaa, jossa todellisuuden rajat hämärtyvät, mutta kyseisessä kohdassa fokalisoijana on Jack London (*NUO*: 72–73). Tällä kertaa vaikuttavana tekijänä on ilmeisimmin kuvissa esiintyvä piippu, jota voidaan otaksua käytetyn oopiumin polttamiseen.

<sup>50</sup> Myöhemmällä vaiheella tarkoitan Corton seikkailuja 1920-luvulla, alkaen *Kertomus Venetsiasta*.

<sup>51</sup> Alluusion käsitteestä lisää luvussa 4.1.

kohtaamisesta. Näin ollen eksokertomuksen kannalta tämä leksia ei enää olekaan erillinen viittaus, vaan juoniytimeen johdatteleva kerronnallinen satelliitti; Londonin maininta on siten kerronnassa kuin Tšehovin ase, joka näytetään näytelmän alussa ja joka siksi on laukaistava (viimeistään) näytelmän viimeisessä luvussa.<sup>52</sup> Kerta kertomuksen tekijä on päätyntä näinkin työlääseen ratkaisuun, lienee *Nuoruus*-albumissa jotain tarinan kannalta merkittävää, mitä ei tässä diskurssissa ole vielä tuotu esille. Mitä se voisi olla? Kukaties tarinan sisäiset viitteet kertovat meille lisää.

Toisaalta esimerkiksi viitattu *Suloisten unten laguuni* on eräänlainen lyhyt *Pimeyden sydämen* uudelleenkerronta, hyperteksti Conradin romaanille.<sup>53</sup> Kertomuksessa Corto rantautuu matkallaan pitkin viidakkojen jokea paikkaan, jossa kuumetautinen brittiupseeri on intiaanien tykönä. Suurin osa tästä kertomuksesta on fokalisoitu kuolemansairaana upseerin näkökulmasta esittäen hänen kuumeisia unia tai houereitaan, jotka sotkeentuvat hänen elämänsä aiempiin tapahtumiin ja henkilöihin. Voimme tunnistaa kerronnan siirtymisen toiselle tasolle samankaltaisten vihjeiden kautta kuin luvussa 2.1. on esitetty tyypillistä asteittaista siirtymää, jossa todelliset elementit sekoittuvat vähitellen silkkään kuvitelmaan: aluksi kuvitellut henkilöt esiintyvät todellisten alkuasukkaiden seassa, mutta vähitellen upseeri astuu tyhjästä ilmestyneestä ovesta suoraan taistelukentälle. Tämä yksittäinen lyhyt kertomus voidaan katsoa kerronnan mittakaavojen välisenä satelliittina, kun saavutetaan Corton myöhäisempiin vuosiin sijoittuva pitkä kertomus *Corto Maltese Sveitsissä*. (BC.)

Toisin kuin esimerkiksi Venetsiaan sijoittuvassa albumissa, Sveitsissä Corto ei diegeettisellä tasolla tee juuri muuta mainitsemisen arvoista kuin tapaa kirjailija Herman Hessen ja taideemaalari Tamara de Lempickan. Suurin osa kertomuksesta sijoittuu Corton uneen, joka sekini osittain liittyy hänen omaan todellisuuteensa. Kuten todettu, rakenteeltaan *Corto Maltese Sveitsissä* onkin sangen samankaltainen kuin *Suloisten unten laguuni*, toinen on vain kertomuksena paljon laajempi. Molemmissa kertomuksissa on myös esimerkiksi vaihe, jossa aiemmin mahdollisesti vihamielisinä koetut henkilöt nyt kehuvat vuolaasti tarinan päähenkilöä, mikä tapahtuu tietenkin extradiegeettisellä unen/houreen tasolla (ks. BC; SVE: 82–83). Eksokertomuksen tasolla aiempi lyhyt kertomus on eräänlainen rakenteellinen etiäinen Corton

---

<sup>52</sup> Satelliitilla tarkoitetaan pientä johdattelevaa juonielementtiä, joka ei ole välttämätön mutta joka täydentää kerronnassa esiintyviä juoniytimiä (*kernel*), jotka puolestaan ovat tärkeitä tarinan kannalta (ks. Chatman 1993: 53–54).

<sup>53</sup> Hypertekstuaalisuudesta lisää luvussa 4.1.

omasta houreisesta/unensekoittamasta todellisuudesta, joka eksokertomuksen lopulla (eli myöhäisemmissä kertomuksissa) käy aina vain vallitsevammaksi olotilaksi.

Karkeasti ottaen voidaan väittää, että *Corto Maltese Siperiassa* toimii vedenjakajana, minkä jälkeen seuraavat 1920-luvulle sijoittuvat seikkailut *Kertomus Venetsiasta* alkaen tuntuvat olevan yhä vähemmän todellisuudessa. Samalla Prattin piirrostyylä muuttuu pelkistetyimmäksi (Gravett 2007: 157), mikä osaltaan tukee mahdollisuutta tulkintaan muuttuneesta maailmasta. Kertomuksen *Siperiassa* loppussa Corto joutuu vakavaan junaonnettomuuteen, josta hengissä selviäminen näyttää epätodennäköiseltä, kun vaikuttaa vieläpä mahdolliselta, että Corto olisi tullut myös ammutuksi (*SIP*: 116–119). Kertomuksen mukaan Corto kyllä selviää hengissä, mutta ”hyvin huonovointisena” ja silmänsä vahingoittaneena. Kuitenkin vain kuukautta myöhempään aikaan sanottavana hetkenä Corto näytetään epilogimaisessa jaksossa jälleen täysikuntoisena. Corto tapaa samoin junaturmasta selvinnyttä ja hyvinvoivaa kenraali Zhangia, joka nyt on pukeutunut kuin munkki, ja heidän keskustelu aiemmasta vihollisuudesta huolimatta on sangen leppoisaa. (*SIP*: 120–122.)

Zhang: ”Mutta oli se hieno yritys. Mikä oli nimeltään se tyttö joka petti meidät molemmat?”  
Corto: ”Shangai Lil, Punaisista lyhdyistä.”  
Zhang: ”Shanghai Lil? Kuulostaa amerikkalaiselta operettinimeltä. Suurenmoinen vastustaja.”  
Corto: ”Niin oli!”  
Zhang: ”Kun tapaatte hänet [...], antakaa hänelle tämä ruusu. [...]”  
Corto: ”Ei hemmetti, Zhang, tähän olette kuin joku saksalainen romantikko.”  
(*SIP*: 122.)

Tämän jälkeen Zhang kuolee palvelijansa tuotua hänelle myrkytettyä teetä, jonka Zhang ilmeisimmin oli itse tilannut. Palvelijaa on tähän saakka pidetty mykkänä, mutta nyt hän yllättäen puhuu. Seuraavaksi Corto tapaa Shanghai Liliä maaseudun rauhassa, jossa vallitsevat perhoset tuovat unenomaisen tunnelman. Lil paljastaa olevansa naimisissa ”ihanan miehen” kanssa, mutta silti ilmeisimmin suutelee Cortoa jäähyväisiksi, ja kaikessa on muutoinkin sovinnon tunnelma. Aivan lopuksi Corto rikkoo neljännen seinän ja puhuttelee suoraan lukijaansa, mikä oikeastaan on ainutkertaista *Corto Maltesessa*. (*SIP*: 123–127.)

Corto siis hyvästelee kertomuksen lopussa muita hahmoja kuten seuraavassa Venetsianseikkailussakin, joka kuitenkin on huomattavasti epätodellisempi eteerinen tuokio, ja sillä kertaa Corto myös muistaa jakaa ruusuja, jollaista Shanghai Lil ei koskaan saanut (*VEN*: 74). Toisaalta Corto sekä tekee sovintoa Zhangin kanssa kuten rintamalta karannut kuolemaa tekevä luutnantti kertomuksessa *Suloisten unten laguuni*, josta oli aiemmin puhetta rinnastetta-

essa sitä toiseen kertomukseen. Samainen luutnantti myös saa ruusun ja jutustelee kerrassaan leppoisasti henkilöiden kanssa, joiden kuvittelisi pikemminkin haukkuvan kuin kehuvan häntä – hänen komentajansa suorastaan palkitsee kunniamerkillä luutnantin. (BC.) Sangen samantyyppisesti Shanghai Lil kertoo kuinka ”Aasia ja vähäpätöiset Punaiset lyhdyt” ovat Cortolle kiitollisia. Luutnantti tekee kuolemaa, ja kaikki hänen näkynsä ovat vain houretta, mikä tuodaan eksplisiittisesti esille fokalisaation siirtyessä pois hänen sisäisestä maailmastaan. Rakenteellinen samankaltaisuus tukisi mahdollista tulkintaa, että myös tämä epilogi on vain vakavasti loukkaantuneen (tai jopa kuolemaa tekevän) Corton houretta, mitä kuitenkin ei paljasteta eksplisiittisesti. Genette kutsuu kerronnan tasojen välisiä siirtymiä metalepsikseksi, ja juuri sellainen *Corto Maltese Siperiassa* -kertomuksen viimeisessä (huom! rajaamattomassa) ruudussa tapahtuu. Genette myös esittää, että tällainen kerronnallinen outous johtaa joko koomiseen tai fantastiseen. (Genette 1980: 234–235.) Tässä yhteydessä tämä metalepsis nojaa pikemminkin fantastisen kuin koomisen suuntaan, ja koko yllättävä esitys tuntuu korostavan Corton sisäisen maailman muuttumista, eikä vaikuta olevan niinkään vain satunnainen sarjakuvakerronnan oikku, jossa tehdään metasarjakuvaa sen itsensä tähden.

Joka tapauksessa voidaan todeta, että *Corto Maltesessa* on runsaasti ankkurointia sarjakuvakerrontaan liittyvän vuorottelun ohessa. Palataan vaikka jälleen jo paljonkin käsiteltyyn *Nuoruus*-albumiin. Kun sarjakuvassa ensimmäistä kertaa näemme nuorehkon miehen, emme voi tietää hänen olevan Jack London, ennen kuin japanilainen upseeri toteaa hänelle: ”Kirjoittakaa mitä tahdotte, herra London...” (NUO: 33). Tämänkaltaiset tapaukset, joita *Corto Maltesessa* on sangen lukuisasti, ovat samalla (ei-kirjallisia) alluusioita<sup>54</sup>. Tavallisessa puheessa ilmaistaan aika ajoin, että jokin ankkuroituu todellisuuteen, millä periaatteessa tarkoitetaan juuri tuon kaltaista ankkurointia – yhdistetään fiktiivinen maailma todelliseen maailmaan sotkemalla siihen todellisen maailman henkilöitä, paikkoja ja tapahtumia. Tämä ankkurointi arkikielen metaforana kuitenkin eroaa Barthesin käsitteestä, sillä tämä ankkurointi toimii myös pelkän tekstin asteella. En tiedä onko kielikuvilla tarkempaa yhteistä historiaa, mutta joka tapauksessa tällaisessa yhteydessä molemmat käytännössä tarkoittavat samaa tai ainakin johtavat samaan kytkökseen fiktion ja todellisuuden välillä.

Tämä kaikki luo vaikutelmaa laajemmasta kokonaisuudesta, kun asiat muodostavat yhteyksien verkon. Tämä on myös yksi keskeinen *intertekstuaalisuuden* muoto. *Corto Maltese* ank-

---

<sup>54</sup> Alluusioista ks. luku 4.



kuroituu todellisuuteen varsin laajamittaisesti niin historiallisten henkilöiden kuin tapahtumien kautta, ja siinä esiintyy runsaasti perinteisemmin miellettyä tekstien välistä kytköksellisyttä. Kytköksellisyys todellisuuteen ei sinänsä ole fiktiossa mitenkään tavatonta, eikä ehkä vähiten siksi, että kyseisenkaltainen esitystapa niin ikään tuo kertomukseen realismin tuntua. Kuitenkin päinvastaisesti tekstien välinen kytköksellisyys korostaa kertomuksen fiktiivisyyttä, mikä samalla on lukijaa vieraannuttava tekijä, mutta myös sitoo *Corto Maltesen* osaksi länsimaista kirjallisuusperinnettä.

## 4. Tekstien välinen verkko kiristyy

Tässä luvussa käsittelen *Corto Maltesea* pitkälti sarjassa vahvasti vallitsevaa intertekstuaalisuutta huomioiden, vaikka intertekstuaalisuus ei ehkä sinänsä näyttäisi kaikkein keskeisimmältä asialta eksokertomusten yhteydessä. Yleisesti ottaen intertekstuaalisuus on keskeinen elementti Hugo Prattin kerronnassa, minkä vuoksi *Corto Maltesen* kerrontaa olisi nähdäkseni jopa puutteellista tutkia, mikäli intertekstuaalisuus sivuutettaisiin tyystin. Toisaalta eksokertomusten toteutuminen ja siten niiden tarkastelu toteutuu monin paikoin eräänlaisena kertomuksen sisäisenä intertekstuaalisuutena, kuten jo edellisessä luvussa tuli ilmi.

Eräs intertekstuaalisuutta työkaluiksi kehittänyt teoreetikko on Gérard Genette. Genetten *transtekstuaalisuus* on hänen taksonomiassaan eräänlainen kattokäsite, joka tarkoittaa siis sitä kaikkea, mikä asettaa tekstit avoimeen tai piilevään suhteeseen toisten tekstien kanssa. Intertekstuaalisuus on yksi transtekstuaalisuuden muoto, ja sillä Genette tarkoittaa kahden tai useamman tekstin jaetun olemassaolon suhdetta, eli yleensä sitä, että toinen teksti on läsnä toisessa. Näistä ilmeisiä tapauksia ovat *sitaatti*, *plagiaatti* ja *alluusio*. (Genette 1997a: 1–5.)

Alluusiosta puhuttaessa Ziva Ben-Porat (1976: 105) tuo esille sen, että alluusiolla tyypillisesti tarkoitetaan mitä tahansa epäsuoraa vihjettä tunnettuun tosiasiaan, ja niinpä hän tuo käsitteenä erillisen kirjallisen allusion (*literary allusion*). Kirjallinen alluusio on siis kahden tekstin samanaikaista aktivoitumista erityisten viitteellisten signaalien avulla (mts.: 107–108). Esimerkiksi siis kun Corto puhuu puhelimesta komissaari Džugašvilin kanssa (*SAM*: 123–125), historiansa tunteva lukija tunnistaa kyseessä olevan (ei-kirjallinen) *alluusio* Neuvostoliiton tulevaan johtajaan Josef Staliniin. Kun puolestaan Corto siteeraa Samuel Taylor Coleridgea yhdessä kenraali Ungernin kanssa (*SIP*: 105), on kysymyksessä *kirjallinen alluusio*.

Edellinen Stalin-alluusio toisaalta kytkeytyy lukijan tai katsojan ensyklopediseen tietoon, jota hän taltioi aina esityksiä ja muuta tietoa vastaanottaessaan ja jonka varassa hän tunnistaa intertekstuaaliset kytkökset. Kun haemme tietoa tietosanakirjasta, saamme sen yleensä ”valmiiksi pureskeltuna” ja persoonattomana, emmekä välttämättä ole edes kiinnostuneita tiedon alkulähteestä, jos vain tiedämme ja ymmärrämme sen tarkoituksen. Umberto Eco ottaakin käyttöön käsitteen *intertekstuaalinen ensyklopedia* (*intertextual encyclopedia*), jonka tuntemuksen mukaan yleisö kykenee nauttimaan teosten välisten kytkösten leikistä. (Eco 1994:

88–89.)<sup>55</sup> Tämä viittausten ja tarinoiden/esitysten kerrostuminen johtaa myös siihen, että lukija/katsoja saattaa täysin tunnistaa alluusion ja nauttia siitä tarkoituksenmukaisesti, vaikka hän ei kykenisikään sanomaan mistä tämä (populaarikulttuurin yleistämä) viittaus on peräisin; Econ (mts.: 88) esimerkissä esiintyvä tilanne, jossa westernissä raiteille sidottu tyttö pelastetaan viime hetkillä junan alta, on luultavasti useimmille tuttu topos, mutta harva kykenee tietämään tämän alkuperän. Tältä pohjalta voikin Ecoa mukailleen käsitteellistää *ensyklopedisen intertekstuaalisuuden*, joka kattaisi sellaisten alluusioiden ynnä muiden kytkösten tunnistamisen, mitä katsoja/lukija ei kuitenkaan kykenisi tarkentamaan johonkin tiettyyn asiaan.

Esimerkkinä tällaisesta tietoisuutemme yleiseen ensyklopediaan pohjautuvasta intertekstuaalisuudesta esiintyy *Corto Maltesessa*, kun Corto muistinsa menettäneenä kertomuksessa *Sen lokin vuoksi* ilmoittaa nimekseen ”John Smith” (*KMA*). Voimme tunnistaa tämän vitsiksi, sillä John Smith on erittäin tyypillisenä nimenä anglosaksimaissa arkkityyppi jokamiehestä, jota fiktioissa aika ajoin esitetään konvention omaisesti pseudonyyminä. Emme kuitenkaan kykene sanomaan mistä tämän konventio periytyy, kuten emme Suomessa mitään todennäköisimmin osaa sanoa mistä ”Matti Meikäläinen” on saanut alkunsa. Toinen vastaava tapaus löytyy kertomuksesta *Samarkandin kultainen talo*, jossa esiintyy kaksi näyttelijää Englannin ja Ranskan kansallispersonoitumiksi John Bulliksi ja Marianneksi pukeutuneina (*SAM*: 52; liite 8 A). Lukija todennäköisesti ei kykene sanomaan mitään tiettyä tekstiä, mistä nämä hahmot olisivat peräisin, vaikka heidät muutoin tunnistaisikin. Tosin on mahdollista väittää Prattin sarjakuvan viittaavan nimenomaisesti vuoden 1904 pilapiirroksen (liite 8 B), sillä tässä kuvassa Marianen hahmo on tulkittavissa John Bullin mukaan lähteväksi prostituoiduksi, ja *Corto Maltesessa* John Bull toistuvasti puhuu Mariannesta tämän siveyttä kyseenalaistavaan ja halveksuvaan sävyyn.

## 4.1. Intertekstuaalisuus, sisäinen

Edellä puhutut intertekstuaalisuuden lajit kohdistuvat lähtökohtaisesti käsillä olevan teoksen tai tekstin ulkopuolisiin ilmiöihin. Teokset kuitenkin voivat viitata myös saman tekijän muihin teksteihin, mistä Pekka Tammi (1985: 341) käyttää käsitettä *auto-alluusio*. Mikäli katsoimme koko *Corto Maltese* -sarjan yhdeksi teokseksi samaan tapaan kuin Brian Fitch esittää

---

<sup>55</sup> Eco puhuu mainitussa kohdassa elokuvien keskinäisistä viitteellisyyksistä, mutta samat pätevät myös kirjallisuuteen.

ajatuksena Camus'n tuotannosta, olisi näiden osien välinen *itseviittaus* Fitchin ilmaisuna *intra-intertekstuaalisuutta* (ks. Fitch 1982: 89).<sup>56</sup> Näin ollen voitaisiin puhua sekä *ulkoisesta* että *sisäisestä intertekstuaalisuudesta*.

Fitch itse kyseenalaistaa esittämänsä intra-intertekstuaalisuuden käsitteen käytön luotettavuuden, mikäli tekijältä itseltään ei saada vahvistusta kytköksen olemassaolosta (Fitch 1982: 108). Mutta jos tekijä joka tapauksessa tuottaa tiedostamattomia viitteitä (Eco 1994: 88), miksi ei hän voisi viitata omiin teoksiinsa samalla tavoin tiedostamatta, jolloin jos kytkös on kyllin perusteltavissa, ei tekijän ”siunasta” välttämättä tarvita tulkinnan tekemiseen? Tietenkin olisi hiukan naiivia olettaa, että tekijä viittaisi itseensä vahingossa kovinkaan tiheästi. Tosin samoin olisi absurdia ajatella, ettei saman tekijän ilmiselvä kirjallinen alluusio (esimerkiksi saman henkilön esiintyminen eri teoksissa) olisi tahallinen, jolloin tekijän mielipide ei edelleenkään ole välttämätön.

Palataanpa esimerkin hengessä jälleen Jack Londoniin: Corto tapaa hänet vuosina 1904–1905 käydyssä Venäjän-Japanin sodan yhteydessä, mikä todetaan kertomuksessa *Päitä ja sienä* (HPV: 48). Albumissa *Nuoruus* he ovat jo valmiiksi tuttavuuksia (NUO: 43), eli itse tutustumishetkeä ei sarjakuvassa esiinny. Toisin sanoen Jack Londonin esiintyminen tarinassa ei tällöin ole ainoastaan alluusio historialliseen Jack Londoniin ja kirjallinen alluusio hänen teksteihinsä, vaan myös itseviittaus sarjakuvantekijän toisiin teoksiin.

Mutta onko tämä ajatus sisäisestä intertekstuaalisuudesta mielekäs tai tarpeellinen? Jos nimitetään ajattelempa useamman teoksen muodostavan yhden suuremman teoksen, voisimme yhtä hyvin käyttää muita, jo aiemmin lanseerattuja termejä: kun tarina viitataan aikaisempaan, puhutaan yleensä takaumasta, eli *analepsiksesta* Genetten termein (ks. Genette 1980: 40). Päinvastainen eli etiäinen tunnetaan vastaavasti terminä *prolepsis* (mts.).

Eikö siis riittäisi, että sanoisimme kertomuksessa *Päitä ja sienä* esiintyvää viitettä Londoniin analepsikseksi? Vastaavasti *Corto Maltesessa* useampaan otteeseen pitkin sarjaa viitataan myyttisiin kadonneisiin kaupunkeihin tai mantereisiin Eldoradoon, Mu:hun ja Atlantikseen, mikä voitaisiin tulkita prolepsikseksi: viimeisessä *Corto Maltese* -albumissa *Mu* tällainen ka-

---

<sup>56</sup> Prattin tapauksessa *Corto Maltesen* tulkitseminen yhdeksi teokseksi on lisäksi nähdäkseni paremmin perusteltavissa kuin Fitchin ajatus Camus'n tuotannosta. *Corto Maltese* ei suinkaan ole Prattin ainoa sarjakuva, vaikka se hänen *magnum opus* onkin, ja *Corto Maltese* on kuitenkin selvästi tehty moniosaiseksi sarjaksi. Camus'n romaanit kytköksistään huolimatta lasketaan sinänsä itsenäisiksi teoksiksi.

donnut yhteiskunta viimein löytyy. Emmekö siis voisi yksinkertaisesti tutkia *Corto Maltesen* sisäisiä viittaussuhteita *sarjana* (ks. Eco 1990: 83–85)? Toteaisimme kenties vain, että Pratt käyttää runsaasti jo Balzacilta tuttua ”*retour de personnages*” -tekniikkaa, eli samojen hahmojen kierrättämistä teoksesta toiseen (ks. Tammi 1985: 346), mikä on varsin tyypillinen ilmiö sarjaromaaneille (Fitch 1982: 108).

Yksinkertainen vastaus olisi, että kyllä, niin voisimme tehdä. Minusta yksinkertainen ei ole kaunista. Varsinkaan silloin kun se on epätäydellistä. Nimittäin ensinnäkin lähestymistavoilla on eri näkökulmat, vaikka periaatteessa olisi samasta asiasta puhe. Toisekseen nimenomaan esimerkkitapaus Londonissa tilanne ei edes toimisi tavallisen analepsiksen tavoin. Käsitellään pari esimerkkiä.

Kertomuksessa *Sen lokin vuoksi* Corto käy ilmeisenä takaumana kahdessa sivussa koko siihen saakka tehtyjen sarjakuvakertomusten tarinan aiemman sarjakuvan ruutuja (*KMA*; vrt. *SMB*). Tämä on selkeä analepsis: kerrotaan jo aiemmin kerrottua suoraan siteeraten saman ja edellisen albumin ruutuja. *Nuoruus*-albumin ja kertomuksen *Päitä ja sienä* välillä ei ole minkäänlaista keskinäistä siteerausta, vaan kytkös syntyy kirjallisena alluusiona. Alluusion suunta ei kuitenkaan toimi kronologisesti loogisesti, mikäli intertekstuaalisuudellisten viittaussuhteiden täytyy kohdistua aina siten, että uudempi teos viittaa vanhempaan (esim. Eco 1994: 87): Pratt on tehnyt ja julkaissut kertomuksen *Päitä ja sienä* paljon aikaisemmin kuin *Nuoruus* -albumin, eikä ole todistettavissa, että hän olisi edes suunnitellut tuolloin jälkimmäisen tekemistä. Toisin sanoen tästä näkökulmasta aikaisempaa aikaa kuvaava myöhemmin tehty teos *Nuoruus* viittaa aiemmin tehtyyn teokseen *Päitä ja sienä*, mikä on oikeastaan lähellä (muttei kohdalla) sitä, kuinka Vladimir Nabokov on lisännyt aikaisempien teosten uusintapainoksiin viittauksia hänen myöhempiin teoksiinsa (ks. Tammi 1985: 343).

Tavatonta tällainen ”anakroninen” viittaussuhde osien välillä ei toki ole, vaan viitesuhde on vastaava kuin esimerkiksi Econ mainitsemassa kohtauksessa *Indiana Jonesista*, olkoonkin että viimeksi mainittu on ensisijaisesti elokuva-sarja. Econ esimerkissä muistellaan *Kadonneen aarten metsästäjiä* ja *Tuomion temppeleitä*. Ensimmäisessä elokuvassa Indiana kohtaa vaarallisen vastustajan, jonka hän yksinkertaisesti ampuu ryhtymättä käsikähmään. Jälkimmäisessä elokuvassa on vastaavanlainen kohtaaminen, mutta tällä kertaa Indiana huomaa, ettei ase olekaan mukana. (Eco 1994: 88–89.) Anakroniseksi tämä viittaussuhde muuttuu siksi, että jäl-

kimmäinen elokuva *Tuomion temppele* on sijoitettu tapahtumaan aikaan ennen *Kadonneen aarteen metsästäjiä*, vaikka onkin julkaistu myöhemmin.

Epäilemättä on siis mahdollista käsitellä viittaussuhteita kyseisestä London-yhteydestä myös perinteisin kerronnan järjestyksen keinoin (ks. Genette 1980: 33–85), jolloin kysymyksessä on vain tarinan kerronnan jatkamista kronologisesti aiempaan. Ennen kaikkea kysymys on eri asiasta: jo tapahtuneeseen viittaaminen ei ole samaa kuin tapahtuneen kertominen (vrt. Rimmon-Kenan 1999: 63). Niin kuin kerronnan mittakaavan vaihtuessa sama pätkä tarinaa voi olla osa toisistaan eroavia kerrontoja, myös samaiset tekstuaaliset kytkökset voivat toisaalla olla tekstienvälisiä viittauksia tai kerronnallisia satelliitteja. Jälkimmäiset käytännössä pitkälti rakentavat eksokertomuksia, ja vaikka kuten todettua niiden käytännön toteutuminen on samankaltaista kuin intertekstuaalisuuden verkostuminen, on kyse eri asioista ja eri näkökulmistä.

## 4.2. Hämmäntäviä paratekstejä

Parateksteilla Gérard Genette tarkoittaa otsikoita, huomautuksia, esipuheita, kommentteja marginaalissa, kuvitusta ja niin edelleen, eli oikeastaan kaikkea varsinaisen leipätekstiin sisällymätöntä mutta kuitenkin teoksen yhteydessä esiintyvää ja siihen liittyvää sisältöä (Genette 1997a: 3–4). Genette jakaa paratekstinsä peri- ja epiteksteihin, joiden erona on lyhyesti se, että peritekstit ovat kiinteästi osana teosta, kun taas epitekstit jäävät teoksen ulkopuolelle (Genette 1997b: xviii, 4–5). Esimerkiksi siis aikakauslehdessä julkaistu Hugo Prattin haastattelu *Corto Maltesesta* olisi siihen liittyvä epiteksti, kun taas esipuhe albumin alussa olisi periteksti (vrt. esim. mts. 161–162, 344–345).

Hyvin tavallisesti *Corto Maltese* -albumeissa on sarjakuvan lisäksi runsaasti etenkin historiallista taustatietoa. Esimerkiksi esille otetussa albumissa *Nuoruus* on parisenkymmentä sivua paratekstejä ennen varsinaista sarjakuvaa: Hugo Prattin piirroksia ja esipuhe lähinnä historiaan liittyen; kuvia sekä japanilaisista että venäläisistä sotilaista ja asepuvuista; Juan Antonio de Blasin biografinen kirjoitus Corto Maltesesta. Tämä kaikki materiaali vihjaa siihen, kuinka Pratt selvästi on tehnyt taustatyötään sarjakuvaa varten vastaavalla pieteetillä kuin esimerkiksi myöhemmät sarjakuvantekijät Alan Moore tai Art Spiegelman. Toisaalta näissä parateksteissä toisinaan täydennetään tai selitetään itse tarinaa, eikä niitä siksi sovi sivuuttaa tulkinnan kan-

nalta, etenkin milloin kyseessä on edellä mainitun fiktiivisen henkilöahmon nuoruuden biografian kaltainen kirjoitus.

Kyseinen osaelämäkerta (*NUO*: 15–19) esittää asiansa ikään kuin Corto Maltese olisi todellinen historian henkilö, jonka elämään Hugo Pratt olisi erityisesti perehtynyt. Artikkelista löytyy näennäisen aidon oloisia lähdeviitteitä (jotka eivät tietenkään ole todellisia), ja varsinaisen sarjakuvan ulkopuolisen kirjailijan esiintyminen täydentämässä kollegansa työtä tehostaa harhaanjohtavaa vaikutelmaa, olettaen tietenkin ettei lukija pidä de Blasian Prattin pseudonyyminä. Elämäkerran mukaan Corto mainitaan seuraavissa dokumenteissa: amiraali Hizumi Nagumon teos *Port-Arthur*, Joseph Conradin *A Personal Record*, Prattin ja de Blasian toimittaja Louise Bryantin keskeneräisiin teksteihin pohjautuva *La saga di Corto Maltese* sekä Cain Groovesnoren kirjoittama Rasputinin muistelmat *En ole kuka tahansa*. Mainittua amiraalia ei näytä koskaan olleenkaan (toisen maailmansodan aikaan toimi kyllä amiraali Chuichi Nagumo), eikä Conradin kirjasta lainatuksi väitettyä sitaattia löydy mainitusta teoksesta.<sup>57</sup> Bryant puolestaan ei ilmeisimmin koskaan ole aloittanutkaan teosta nimeltä *Remember Reds* ja Groovesnore on tyystin fiktiivinen henkilöahmo, joka esiintyy *Corto Maltesessa* muutoin.

Pidimme sitten tekstin luonnetta millaisena hyvänsä, voimme kuitenkin todeta näiden paratekstien ilmeisen intertekstuaalisuuden (tai transtekstuaalisuuden, kuten haluatte). Ensinnäkin amiraali Nagumo on mitä todennäköisimmin alluusio toiseen japanilaiseen amiraaliin, joka toimi toisen maailmansodan aikaan. Toiseksi Conrad on paitsi yksi lukuisista *Corto Maltesessa* esiintyvistä 1900-luvun alkupuolella eläneistä kirjailijoista, ovat hänen usein seikkailulliset romaaninsa inspiroineet Prattia (Hill 2002), jolloin maininta on myös kunnianosoitus. Kolmanneksi mainittu journalisti Bryant on kirjoittanut teoksen nimeltä *Six Red Months in Russia*, missä punainen viittaa kommunismiin ja Neuvostoliittoon. Lisäksi Groovesnore ja Rasputin ovat alluusioita paitsi Prattin sarjakuviin, on Rasputin myös kuuluisa Venäjän historian nimi.

Tällaisten ”mukamenttien”<sup>58</sup> olemassaolo muistuttaa jopa sellaista historiallistetun fiktiivisen elämäkerran lajia, jota Dorrit Cohnin käsityksen mukaan edustaa ainoastaan Hildesheimerin *Marbot* (ks. Cohn, D. 2006: 105), joskaan itse sarjakuvaa lukiessa ei todennäköisesti jää epäi-

---

<sup>57</sup> En löytänyt tarkalleen ottaen samaa vuoden 1924 Flight Booksin julkaisemaa painosta Conradin teoksesta – enkä ole löytänyt viitettä siitäkään, että edes koko mainittua kustantamoa olisi ollut olemassa. Amiraali Nagumon ja Conradin teksteiksi väitetyt lainaukset voi lukea liitteestä 12.

<sup>58</sup> Mukamentti on käännökseni englannin sanasta ’mockumentary’.

lystä kertomusten ja (useimpien) henkilöhahmojen fiktiivisyydestä.<sup>59</sup> Esitystapa kokonaisuudessaan on jopa varsin postmoderni, sillä nimenomaan tämä todellisten ja fiktiivisten dokumenttien liittäminen sarjakuvan kylkiäisiksi saa lukijan kiinnittämään huomiota teokseen fictiona, kuten Saariluoman (1992: 23) mukaan postmoderni teksti on rakennettu. Historiaa muutoinkin kirjoitetaan postmoderniin tapaan siellä ja täällä hiukan uusiksi: esimerkiksi Corton seurassa 1. maailmansodan lopulla esiintyy amerikkalainen Hernestway, joka on saanut valmiiksi teoksensa ”Jäähyväiset pataljoonalle” (*KEL*: 40, 48). Tapaus tietenkin viittaa Ernest Hemingwayhyn ja *Jäähyväisiin aseille*. Sarjakuvaa tosin saatetaan olemuksensa hybridimuotoisuudesta johtuen pitää postmodernina esitystapana jo perustaltaan (Herkman 2007: 51).

### 4.3. Päitä ja palimpsesteja

Hypertekstuaalisuus tarkoittaa tekstien päällekkäistä luonnetta eli sitä, kun myöhäisempi teksti tehdään aikaisemman tekstin pohjalta, ilman että tämä myöhäisempi teksti olisi kommentaari. *Hyperteksti* on siis teksti, joka on johdettu aikaisemmasta tekstistä, joka sitten on *hypoteksti* suhteessa uudempaan tekstiin. (Genette 1997a: 5.) Tämä luo kielellisen analogian palimpsestiin: samalle pergamentille on kirjoitettu lisää tekstiä aikaisemman päälle, mutta aikaisempi teksti ei silti jää peittoon. Toisin sanoen hypertekstuaalisuus kirjallisuudessa on *palimpsestisuutta*, mistä parodiat ja pastissit ovat selkeimpiä esimerkkejä. Hypertekstuaalisuus on uusien asioiden tekemistä vanhasta. (Mts.: 398–399.) *Subtekstuaalisuuden* käsite on toisaalta varsin lähellä tätä Genetten hypertekstuaalisuutta, subtekstin tarkoittaessa tekstistä löydettävää merkitystä (ks. Tammi 1991: 60).

Tarinoissa esiintyy palimpsestisuutta henkilöhahmoina esiintyvien tai muutoin mainittujen kirjailijoiden tekstien kanssa. Tämä ilmenee esimerkiksi *Päitä ja sieniiä*, jolle Jack Londonin novelli *Lost Face* on hypoteksti (vrt. Vazquez 2009). Novellin nimeä ei tekstissä mainita, mutta Corto toteaa menneistä tapahtumista: ”Muuan amerikkalainen ystävä, Jack London, on kirjoittanut jotain samankaltaista” (*HPV*: 48). Vastaavanlainen sovitus löytyy muun muassa osasta Joseph Conradin *Heart of Darknessia* kertomuksena nimeltä *Suloisten unten laguuni*.

---

<sup>59</sup> Toisaalta olen ainakin henkilökohtaisesti huomannut, etteivät todellisten tapahtumien realistiset kuvaukset automaattisesti herätä oletusta ei-fiktiivisyydestä ilman varsinaisen sarjakuvan ulkopuolista, esimerkiksi periteksteissä ilmaistua tietoa; Saccon *Palestiina*, Satrapin *Persepolis* tai Muller & Bocquet’n *Kiki: Montparnassen kuningatar* voisivat kaikki olla sellaisinaan täysin fiktiivisiä, vaikka ne onkin tehty kokemuksen, muisteluiden tai elämäkertatietojen perusteella.



Tässä tarinassa Corto kulkiessaan kuin Marlow ikään Etelä-Amerikan viidakon jokea pitkin kuin saapuu paikkaan, jossa Iso-Britannian armeijan luutnantti on yksin sairaana alkuasukkaiden kestittävänä. Corto yrittää tuloksettomasti pyytää luutnanttia pois paikasta, jossa taudit kukoistavat. Lopulta luutnantti kuolee yöllä houreiltuaan taudissaan, ja hänen viimeisiksi sanoikseen jää: ”Voi hyvä Jumala kuinka olen onnellinen...onnellinen...onnellinen...” (BC.) Kirjallinen alluusio on ilmeinen, kun *Heart of Darknessin* Kurtz sanoo ennen kuolemaansa taajaan lainatut sanansa: ”The horror! The horror!”

Toisaalla on kertomus *Talviaamun unelma*, joka on hyperteksti suhteessa Shakespearen näytelmään *Kesäyön unelma*. Hypertekstuaalisuuteen vihjataan jo paratekstuaalisella tasolla (kertomuksen/näytelmän nimi) esiintyvän kirjallisen alluusion kautta, mikä toimii samalla lukijalle avaimena tekstejä vertailevaan tulkintaan.

*Kesäyön unelman* uudelleenkirjoitus on sangen löyhää – verrattavissa kenties esimerkiksi Joycen *Odyssukseen* samankaltaisuuksien selvyiden osalta – mutta ainakin näytelmästä tutut taruolennot keijukuningas Oberon ja kepposteleva keiju Puck esiintyvät kertomuksessa. Siinä missä näytelmätekstin lopussa Puck muistuttaa yleisöä siitä, että esitetty kenties oli vain unta, vie sarjakuvassa Puck nukkuvalta Cortolta tarinassa ojetetut kunniamerkit. Tällöin Corto saattaa ainoastaan kuvitella uneksineensa menneistä tapahtumista; näytelmätekstin lopussa. Eksokertomuksen kannalta tämä hypertekstuaalisuuden ilmentymä johdattaa tarinaa eräänä esimerkkinä Corton todellisuuspakoisesta mielestä, mikäli haluamme sellaisen eksokertomuksen *Corto Malteseen* sisältyvän.

Samassa mesokertomuksessa *Talviaamun unelma* esiintyy myös kelttiläistaruista juurtavat Morgan le Fay ja tietäjä Merlin, joita Shakespearen näytelmässä ei tapaa. Tämä ei myyttisiä hahmoja tunnu vaivaavan tässä fiktiivisessä maailmassa. Päinvastoin taruolennot keskustelujensa perusteella selvästi tuntevat paitsi toistensa tarinat niin myös muidenkin tässä kertomuksessa esiintymättömien taruolentojen tarinat ikään kuin henkilöhistoriallisina tapahtumina. Pratt luo fiktiivistä maailmaansa samankaltaisin prosessein, kuten esimerkiksi *Fables*-sarjakuvassa uudelleenkerrotaan satuja, mitä Karin Kukkonen on havainnoinut (ks. Kukkonen 2008: 24–27).

Toisaalta nämä kuningas Arthurin legendoihin kytkeytyvät Morgan ja Merlin ovat sinänsä uusintoja lukuisia kertoja eri tarinoissa esiintyvistä hahmoista, ja oikeastaan myös Shake-

spearen tuotokset, joita usein pidämme ”alkuperäisinä”, ovat olleet pohjimmiltaan vanhojen tarinoiden kirjoittamista uudelleen (ks. Eco 1994: 91). Tunnistamme ilmiöt ensyklopedisen intertekstuaalisuuden kautta pystymättä tarkemmin määrittämään, mistä nämä hahmot alun alkaen juurtavatkaan, vaikka ne tunnistammekin. Merlinin ja kumppanien tapauksessa alkuperää ei oikeastaan voida selvittääkään.<sup>60</sup>

Entä mitä seurauksia tällaisella, että fiktiiviseen maailmaan kuuluu elementtejä sekä muista fiktiivistä maailmoista että todellisuudesta? Fiktiolla on tietenkin kaikki vapaus tehdä näin, ja nämä siten ovat todellisuutta fiktiossa niiden omilla ehdoillaan (vrt. Eco 1994: 64–65). Mutta onko tämä sittenkään totta edes fiktion maailmassa? Kun todellisen maailman modaliteetit määrittävät mikä on mahdollista fiktiivisessä maailmassa, on kyse luonnollisesta fiktiivisestä maailmasta (Doležel 1998: 115). *Corto Maltesen* fiktiivinen maailma vaikuttaa juuri tällaiselta maailmalta.

---

<sup>60</sup> Sitä en tietenkään kiistä, etteikö *voitaisi* selvittää esimerkiksi Merlinin nykyaikaista populaarikulttuurin valkopartaisen velhon arkkityypin lähdettä visuaalisena esityksenä samaan tapaan kuin esimerkiksi Robin Hoodin hahmo olisi popularisoitunut Scottin romaanista *Ivanhoe* ja vakiinnuttanut stereotyyppisen ulkonäkönsä vanhoista Douglas Fairbanksin tai Errol Flynnin elokuvista. Sekään ei kuitenkaan olisi aivan yksioikoista. Joka tapauksessa tarkoitin ennen kaikkea sitä, ettei legendan alkuperää voida välttämättä koskaan tavoittaa – sitä paitsi tämän päivän hahmot ovat mitä ilmeisimmin muovaantuneet lukuisten adaptaatioiden kuluessa melkoisesti verrattuna ”alkuperäiseen”.

## 5. Vähitellen jää vain tulkinta?

Olen edellä esittänyt sekä tulkintojani *Corto Maltese* -sarjakuvasta että teoreettisia keinoja analysoida sitä. Sarjakuvassa nähdäkseni esiintyy useita rinnakkaisia kerrontoja, jotka kulkevat halki koko sarjan. Nämä eksokertomukset eli yksittäisiä tarinoita tai mesokertomuksia laajemmat kerronnat koostuvat usein pienemmän mittakaavan kannalta näennäisesti epäkeskeisistä sivujuonteista, jolloin nämä laajemmat kertomukset ovatkin luettavissa ikään kuin ruutujen välistä. Käyn tässä viimeisessä varsinaisessa pääluvussa läpi lisää tulkintojani eksokertomuksista *Corto Maltesessa*, kuten myös esitän kokonaisemmin tulkintaa jo useammasti viittaamastani eksokertomuksesta Corton tajunnan hajoamisesta. Tämä kaikki myös toimii yhteenvedona koko tarkastelulleni *Corto Maltesesta* ja siinä esiintyvien kerrontojen tasojen toiminnasta ja toteutuksesta.

Koska näiden eksokertomusten elementit ja tapahtumat on monesti esitetty sarjakuvassa sangen viitteenomaisesti, on tarinan esiintuominen edellyttänyt paikoin eräänlaista tekstiarkeologista kaivelua ja jopa varsinaisen sarjakuvaesityksen ulkopuolisten lähteiden tai epitekstien hyödyntämistä kokonaisuudellisen tulkinnan saavuttamiseksi. Toisaalta juonielementit, joiden kautta konstruoin eksokertomuksiani, ovat paikoin niin pieniä, että voidaan koko esittämäni eksokertomukset kyseenalaistaa ylitulkinnan nimissä. Olisiko pyrkimyksenäni vain kulkea sellaisia Riffaterren jalanjälkiä, joista Jonathan Culler (1981: 93) hiukan ivalliseen sävyyn toteaa, ettei Riffaterre pidä mistään enempää kuin siitä, jos saa osoitettua kykeneväisyytensä parempiin tulkintoihin kuin aiemmat lukijat?

Menemättä syvällisemmin tieteenfilosofisiin kysymyksiin siitä, kuinka eksakteja esityksiä humanistinen tiede kulttuurituotteista edes mahdollistaa, totean olevani joka tapauksessa vakuuttunut siitä, että Hugo Prattin sarjakuvia lukiessa on yksinkertaisesti jo lukunautinnon kannalta mielekästä olla ”valistunut lukija”. Eli sellainen lukija, joka ei tyydy ainoastaan siihen, mitä sarjassa eksplisiittisesti kerrotaan, vaan myös tekee omia johtopäätöksiä esitetyn ulkopuolisista tapahtumista. Econ mukaan tekijän tuleekin otaksua tällaisen tulkintaan kykenevän ’mallilukijan’ (*model reader*) olemassaolo tai muutoin teos ei välttämättä lainkaan saavuta potentiaaliaan (Eco 1979: 7–11). Mikäli paikoin astuttaisiinkin jopa ylitulkinnan puolelle, voidaan sen kuitenkin jopa väittää olevan kiinnostavampaa ja älyllisesti haastavampaa kuin

miedompi tulkinta, kuten Culler toteaa (Eco 1992: 110). Samoin lukijoille on tyypillistä *luonnollistaa* lukemaansa, mikä Cullerin käsite tarkoittaa esiintyneiden ristiriitojen neutralisointia ja selittämistä tulkinnassa (Fludernik 2010: 26). Siihen puolestaan en varsinaisesti ota kantaa, olisiko sarjakuvasta edes haettavissa yhtä ”oikeaa” tulkintaa, enkä sellaiseen ole pyrkinytkään. Mutta olen esittänyt ja analyysin perustellut oman tulkintani tapahtuneista.

Joka tapauksessa keskeinen ajatukseni *Corto Maltesesta* kokonaisuutena on se, että sitä voidaan tarkastella laajana eksokertomuksena. Sarjakuva koostuu useista itsenäisistä kertomuksista, joista useat kuitenkin ajavat osaltaan tai ainakin sivuavat suurempia useiden kertomusten läpäiseviä eksokertomuksia, jotka jäsentyvät selkeästi yhdeksi kertomukseksi ainoastaan kerronnan mittakaavaa laajentamalla. Katson siis olevan perusteltua väittää Prattin sarjakuvissa esiintyvän tarkoituksenmukaista jatkumollisuutta itsenäisten tarinoiden välillä.

Täten *Corto Maltese* -albumipino on pikemminkin *Taru sormusten herrasta* -henkinen eepinen kertomus, jolla on alku ja loppu, kuin *Lucky Luken* tapainen nippu irtoneisia kertomuksia, jotka eivät toistuvista teemoistaan ja hahmoistaan huolimatta muodosta selkeää jatkumoa<sup>61</sup>. *Corto Maltesessa* nähdäkseni pitkälti toteutuu se Viktor Shklovskyn toteama, että monimutkaisella rakenteella voidaan yhdistää useita tarinoita kehystyksen kautta; motiivin (*story motif*) täytyy seurata useamman kertomuksen kulussa, ja niitä motiiveja voi olla useita rinnakkain (Shklovsky 1998: 68). Eksokertomukset toimivat tarinakehyksinä *Corto Maltesessa*. Esimerkiksi keskeinen eksokertomus kadonneen (oletettavasti aarteista rikkaan) mantereen etsimisestä ilmenee toistuvina motiiveina, joita ovat muun muassa jatkuva aarteenetsintä ja oudot tuttavuudet ympäri maailmaa. Molemmat motiivit ikään kuin kuljettavat tarinaa eteenpäin kohti kadonneen valtakunnan löytymistä, vaikka se ei juuri kyseisessä mesokertomuksessa olisikaan tarinan ytimessä.

Tulkinnallisesti kenties mielenkiintoisin tai ainakin tulkintaa eniten edellyttävä eksokertomus *Corto Maltesessa* on kuitenkin jotain muuta kuin ilmeinen aarteenmetsästys. Sellaisena en myöskään pidä mahdottomien ystävyyksien varsinaisia seikkailuja tai edes jatkuvasti kulis-

---

<sup>61</sup> Esimerkkinä mainitussa *Lucky Luke* sarjakuvassa tosiaan on useinkin joitain edellisistä kertomuksista tuttuja hahmoja sekä toisinaan muita viittauksia aiemmissä kertomuksissa tapahtuneisiin asioihin. Mikään ei kuitenkaan varsinaisesti kehity tai muutu kertomusten välillä muutamia harvoja poikkeuksia lukuunottamatta, eivätkä kertomukset millään tavoin edellytä jatkumollisuutta osien välillä, vaan tilanne palaa aina yksinäisen cowboyn satunnaiseen kulkuun. Historiaan kytkettävien tapahtumien erot saattavat sijoittua kertomuksesta riippuen 1800-luvun alku- tai loppupuolelle varsin satunnaisesti, ja osien väliset viittaukset jäävät käytännössä toistuvien viitsien ja hahmojen kierrätysten tasolle.

sien taakse jääviä vaikkakin ilmeisen lukuisia romansseja. Sen sijaan kysymyksessä on jotain, mikä tekee *Corto Maltesesta* suorastaan psykologisen (sarjakuva-)romaanin, nimittäin Corton mielenterveys ja se, kuinka paljon hän oikeastaan edes elää oman jakamattoman tai päänsisäisen todellisuutensa ulkopuolella. Siinä missä ensimmäinen ja ensimmäiset *Corto Maltese* -seikkailut näyttävät sijoittuvan vahvasti tarinan maailman konkreettiseen todellisuuteen, lisääntyvät diegeettiseltä kerronnan tasolta poikkeamat selvästi Corton seikkailujen myöhäisemmällä vuosilla. Itse asiassa jos toiseksi viimeinen albumi *Corto Maltese Sveitsissä* on lähes kokonaisuudessaan selvästi unta ja siten poissa diegeettiseltä kerronnan tasolta, voidaan kyseenalaistaa onko viimeinen albumi *Mu – Kadonnut manner* enää laisinkaan eksokertomuksen diegeettisellä tasolla. Onko Corto siinä vaiheessa elämää jo täysin siirtynyt normaalin mielen-terveyden tuolle puolelle saavuttamatta koskaan koko elämänsä kattanutta etsintää?

Kun ajattelemme eksokertomuksia teoksista irrallisina tarinoina, huomaamme myös, ettei kerronnan tarvitse olla yhden sarjan yksinoikeus. Prattin fiktiivinen maailma ei ole täysin suljettu eri sarjakuvienkaan välillä, vaan Corton elämää koskeva eksokerronta laajenee myös muihin tekijänsä luomiin mesokertomuksiin. Esimerkiksi Prattin toiseen maailmansotaan sijoittuvassa sarjakuvassa *Aavikon skorpionit* esiintyy *Corto Maltesessa* aiemmin esitelty hahmo Kuš, joka jopa viittaa Corton myöhempään (*Corto Maltesen* jälkeiseen) elämään (AS: 89). Toisaalta *Corto Maltesessa* esiintyvä ”Lordi Ei-kukaan” (ETR: 60) on aiemmin näyttäytynyt kuvallisesti tunnistettavana Prattin aikaisemmassa sarjakuvassa *Anna ja Dan viidakossa* (esim. ADV: 44). Tällainen hahmojen risti-ilmestyminen aiheuttaa Tammen mukaan konkreettisen repeämän teosten itsenäisyyteen, ja herättää miettimään josko tekijällä on ollut suunnitelma suuremmasta kaanonista (Tammi 1985: 346–347).

Tämä kaikki on tietenkin ”vain” tulkintaa. Kuitenkin nähdäkseni jo se osoittaa kerronnan rakenteiden monisäikeisyydestä, että on ylipäätään mahdollista tehdä enemmän tai vähemmän perusteltuja väittämiä siitä, mitä sarjakuvassa ”todella tapahtuu”. Vaikken kenties osuisikaan analyysseissäni *Corto Maltesesta* tarinan ytimeen, voin ainakin luottavaisin mielin todeta, että jotain pimeää ainetta Pratt on sarjakuvakokonaisuuksiinsa ujuttanut.

## 5.1. Rasputinin merkki

Sanotaan, että fiktio voi onnistua siinä, missä historia väistämättä epäonnistuu – menneen totuudenmukaisessa kerronnassa (Cohn, D. 2006: 174) – mikä tosin muodostaa eräänlaisen oksymoronin. Fiktio voi myös luoda hetkellisen ja henkilökohtaisen todellisuuden oikeille historian hahmoille (mts.: 174–175), mitä *Corto Maltese* aika ajoin tekeekin tuodessaan historiallisia hahmoja mukaan sarjakuvaan. Historian kerronta yksilöiden mittakaavasta ei kuitenkaan toki ole Prattin varsinainen tarkoitus, eikä fiktiivisten henkilöiden ja tapahtumien sotkeminen todellisiin ympäristöihin aitojen historiallisten henkilöiden ja asioiden kanssa ole mitenkään uutta tai harvinaista kirjallisuudessa. Esimerkiksi jo Puškin lisäsi asiakirjoja romaaniinsa (Lotman 1989: 18), ja Tolstoin klassikossa *Sota ja rauha* kohdataan Napoleon ja Kutuzov armeijoidensa johdossa. Historia toimii taustana ja todentunnun lisääjänä – voidaan puhua ”realistisuusefektin” luomisesta (ks. Saariluoma 1992: 23).

Varsin suuri osa *Corto Maltesessa* esiintyvistä todellisen maailman henkilöistä on kirjailijoita, mikä tietyllä tavalla tekee alluusioista heihin samalla myös kirjallisia alluusioita. Tarinoista herää myös leikittelevä ajatus, että Corto kenties itse olisi seikkailuineen jonkin asteinen inspiraation lähde sarjassa esiintyville todellisen maailman kirjailijoille. Kuitenkin sen lisäksi, että Hemingwayn, Londonin ja Conradin kaltaiset kirjailijat esiintyvät henkilöhahmoina, viitataan *Corto Maltesessa* avoimesti myös heidän (ja muiden) tuotoksiin muutoinkin kuin vain tekijöidensä kautta. Tyypillisesti ensinnäkin kirjailijat henkilöhahmoina osallistuvat heidän kirjojaan koskevaan dialogiin (esim. *NUO*: 49, 61). Corto ja muut hahmot keskustelevat lukemastaan kirjallisuudesta ilman kirjailijoiden läsnäoloa, jolloin muun muassa siteerataan runoilijoita Rimbaudia ja Coleridgea (*ETR*: 33–35; *SIP*: 101–102). Corto itse tavataan toistuvasti kirja kädessä (Vazquez 2009).

Keskeisin *Corto Maltesessa* esiintyvä hahmo Corton ohessa on Rasputin. Rasputinin hahmo on tietenkin viittaus historialliseen Grigori Rasputiniin, ja Rasputinin persoonallisuudella leikitellään hyvin itsetietoisesti tarinan sisällä: kun valkoinen kenraali Roman von Ungern-Sternberg kysyy: ”...Te, joka olette sen inhan Rasputinin näköinen, mikä teidän nimenne on?”, vastaa Rasputin: ”Rasputin, ylhäisyys!” (*SIP*: 95). Mahdollista sukulaisuutta tai Rasputinien samuutta ei puida sen tarkemmin *Corto Maltesessa*, vaan kysymys jää avoimeksi – edes Rasputinin etunimeä ei koskaan mainita. Toiset katsovatkin kyseessä olevan vain yksi hahmo

(esim. Liukkonen 2008), jolloin Prattin fiktiivisessä maailmassa historia on hiukan toisenlainen kuin todellisuus, kuten se joka tapauksessa on.

Monesti heitä pidettäneen myös eri henkilöinä (esim. Gravett 2007: 156), mikä on sekin ”oikea” näkemys. *Corto Maltesen* Rasputin nimittäin esiintyy ensimmäisen maailmansodan aikoihin Tyynellä valtamerellä ja Etelä-Amerikassa albumeissa *Corto Maltese Etelämerellä* sekä *Kauriin merkin alla*, kun hänen olisi niinä aikoina pitänyt olla Venäjällä tai korkeintaan lähialueilla. *Nuoruus*-albumissa myös esitetään Rasputinin eläneen vielä 1960-luvulla eli Cortoa pidempään (*NUO*: 19), kun nykykäsityksen mukaan Grigori Rasputin kuoli 1916. Toisaalta sanotaan, että suurin osa (historiallisen) Rasputinin elämästä on hämärän peitossa (Radzinski 2003: 37). *Corto Maltesessa* myös viitataan Rasputinin yliluonnollisena pidettyyn sitkeyteen (ks. mts.: 587–588): kun saari tuhoutuu tulivuoren räjähtäessä, tyytyy Corto toteamaan Rasputinista, jonka piti olla hävinneellä saarella: ”...Hän on ainoa josta en kannan vähäisintäkään huolta. Hän onnistuu aina selviytymään kuiville. Häntä on mahdoton tuhota...” (*MU*: 173). Tähän kuvioon sopisi se, että Grigori Rasputinin murha olisi jäänyt yritykseksi.

Tarinan kannalta ei joka tapauksessa ole kovin oleellista, ”onko” *Corto Maltesen* Rasputin historiallinen Rasputin – fiktio on fiktiivistä, ja kytkös on joka tapauksessa ilmeinen. Mielenkiintoisempaa olisikin tarkastella Corton ja Rasputinin välistä tuttavuussuhdetta, mikä ei aina ole vallan ilmeinen tai vakaa. Rasputin esimerkiksi toistuvasti toteaa Cortolle, että voisi tappaa tämän, mutta saattaa myös melkein samaan hengenvetoon todeta Cortolla olevan erityinen (ystävän) asema (esim. *SIP*: 30; *KMA*). Tätä kuvastaa sekin, kuinka Rasputin ei yleensä katso hyvällä, jos häntä kutsutaan ”Raspaksi” (esim. *SAM*: 127; *MU*: 22), mutta sen sijaan Corton tehdessä niin hän sanookin: ”vain sinun annan nimittää itseäni Raspaksi” (*SAM*: 134). Silti jälleen vain hetkeä myöhemmin Rasputin toteaa Cortolle, että vihaa kaikkia mutta kaikista eniten häntä (mts.: 137). Nämä ovat niin ikään toistuvia vitsejä hiukan samaan tapaan kuin hiukan silmiinpistävä tapa puhua tietyistä ihmisistä sympaattisina tai ei (esim. *NUO*: 41; *SIP*: 76, 115).

Eksokertomuksen kannalta Rasputin on merkki. Rasputin ei ole sarjassa ainoastaan keskeinen hahmo, vaan hänen esiintymisensä lisäksi sitoo useita metakertomuksia toisiinsa. Samalla se siis on tekijä, joka ilmoittaa, että luemme eksokertomusta. Kun Rasputin ilmaantuu yllättäen kuvaan mesokertomuksen kuluessa, tarinan ajassa rinnalla kulkeva eksokertomus jatkuu.

Henkilöhahmojen kierrättämisestä eri kertomusten välillä on toki mahdollista debatoida, olisiko oikeastaan kierrätetty ainoastaan hahmon nimi eikä koko henkilöhahmoa (ks. Tammi 1985: 349). Esimerkiksi kun kertomuksessa *Samarkandin kultainen talo* sarjakuvaan palaa kertomuksessa *Itäisen ikkunan alla* (edellisen kerran) esiintyneitä hahmoja, ei heidän historiaansa tai aiempi käyttäytyminen ole sinänsä merkityksellistä kuin tarinallisen viittauksen tähden. Asiasta voi toki olla eri mieltä ja väittää esimerkiksi, että hahmot vain syventyvät, kun heidän asemansa myöhemmin tarinassa on erilainen, ja tällainen suhtautuminen onkin mielestäni lukijan kannalta mielekkäämpää. Siitä huolimatta oikeastaan mikään ei tee eroa näiden ennalta esiintyneiden hahmojen ja vain kerran esiintyvien sivuhahmojen väliltä – molemmat yleensä ovat henkilöitä, joiden yhteydessä viitataan heidän ja Corton aikaisempaan tuttavuuteen. Toisaalta monesti ainoastaan yhdessä kertomuksessa esiintyvät sivuhahmot, joiden menneisyyteen viitataan, ovat samalla myös historiallisia henkilöitä tai heidän tuttaviaan. Esimerkkeinä molemmista mainittakoon vaikka luvussa 4.2. viitattu Hemingwayn esiintyminen ja ilmailupioneerin Amelia Erhartin kollega *Mu'*ssa (*MU*: 60).

Rasputin tekee poikkeuksen muista olemalla tavallaan samanaikaisesti sekä täysin fiktiivinen hahmo että historiallinen hahmo. Samalla kyseiseen henkilöhahmoon tavallaan kiteytyy *Corto Maltesen* eräs, ainakin tietystä näkökulmasta katsoen, keskeisimmistä piirteistä. Nimittäin se, kuinka todellisuus ja historia sulautuvat fiktioksi ja fantasiaksi. Kosmisemmin katsoen *Corto Maltesen* tapa ankkuroitua todellisuuteen tuon tuosta ylläpitää rakennetta, joka viittaa siihen, että lukija seuraa samaa eksokertomusta mesokertomuksesta toiseen; tälle eksokertomukselle kun on luonteenomaista olla kaikessa näennäisessä luonnollisuudessaan transtekstuaalisesti verkostoitunut esitys.

Lisäksi Rasputin on siitä erityinen henkilöhahmo, että hän aika ajoin jakaa utuisen todellisuuden Corton kanssa. Ensinnäkin Rasputin ilmestyy seikkailuihin usein kuin tyhjästä – tai kuin Corton omasta päästä – ja samoin monesti häviää paikalta kuin ei olisi ollutkaan. Esimerkiksi *Corto Maltese Siperiassa* Corto on Hong Kongissa penkillä lukemassa sanomalehteä, kun hän huomaa Rasputinin istuvan hänen vierellään, ensimmäistä kertaa kahteen vuoteen. He lähtevät yhdessä kävelemaan, ja hetken kuluttua Corto huomaa puhuvansa yksikseen syrjäisillä kaduilla, vaikka luuli yhä jutustelevänsä Rasputinin kanssa. Myöhemmin samassa mesokertomuksessa Corto kulkee jossain Siperian lumisessa erämaassa kahden muun henkilön kanssa, ja jälleen hän ykskaks jutustelee kävellessään itsekseen, kun nämä hänen kumppaninsa ovat ”ek-



syneet lumeen”. Corto kuitenkin kohtaa kulkusin varustettua pororekeä ajavan Rasputinin, joka tervehtii Cortoa: ”Corto, ystäväni! Iloista joulua!” (SIP2: 32–35, 78–79.)

Mikäli nämä kohtaamiset eivät vielä ole olleet absurdeja tai ainakin epätodennäköisiä, on hämäämpää luvassa. Rasputinista nimittäin muodostuu Corton unien vakinainen vierailija. *Kertomus Venetsiasta* sisältää yhden monista Corton unijaksoista, ja siinä Corto ainakin uskoo tapaavansa Rasputinin, vaikka tämä väittääkin olevansa joku muu (VEN: 49). Samankaltainen kohtaus nähdään *Samarkandin kultaisessa talossa*, jossa Corto toteaa teatterinuken olevan ”jotenkin tutun näköinen” (SAM: 89). Tämä kohtaus esityksenä on jopa autoalluusiomainen suhteessa edelliseen ja edellä mainittuun Venetsian kertomuksen kohtaukseen, ja tämä nähdäkseni myös hämärtää kertomuksessa Corton todellisuuden rajoja. Corto selvästikin vaivaantuu siitä, että nukke muistuttaa Rasputinia, vaikka se ei muille tietenkään sellaisena esiinny. Kun näytöksessä avoimesti esitetään, että nukke tuntee Corton, ei hän enää malta pysyä katsojissa. Rasputinista ei kuitenkaan tällä kertaa ole kysymys, vaan yhtymäkohta on vain Corton tulkintaa. Sen sijaan Corto tullessaan tyrmätyksi näkee unen, jossa nukke on eksplisiitisti Rasputin. (Mts. 90–93, liite 9.) Kerrontateknisesti tämä tapaus, jossa Corto kuvittelee nukken Rasputiniksi on vastaavanlainen käännteinen metalepsis, josta Genette puhuu esimerkiksi Cortazarin tarinasta, jossa miehen murhaa hänen lukemansa romaanin hahmo (Genette 1980: 234).

Samaisessa mesokertomuksessa *Samarkandin kultainen talo* esiintyy Rasputin myös lihallisena hahmona. Rasputinin kerrotaan olevan vangittuna Samarkandin kultaiseen taloon, ja häntä Corto haluaa auttaa. Kerronnassa siirtymä Rasputiniin ensimmäistä kertaa toteutuu sulavasti kuvan ja tekstin välityksellä siten, että Corton vielä puhuessa toisessa paikassa, ovat ruutujen kuvat jo siirtyneet toisaalle – vankilaan, jossa Rasputin on. Lopulta sivun lopussa viimeisessä ruudussa esiintyy itse Rasputin, joka onkin fokalisoijana seuraavan sivun ajan. Kerronnassa on tapahtunut hetkellinen siirtymä Cortosta Rasputiniin. Siirtymä takaisin Cortoon seuraa, kun Rasputin ajattelee, missä Corto mahtaa olla. Vankilasta myös kerrotaan, että sieltä ei pääse pakoon kuin hasiksen kultaisten unien kautta, mistä paikan nimi tulee. Vaikuttaa toisaalta, että Corto itse siirtyy noihin kultaisiin uniin vesipiippua polttaessaan, ja sitä seuraa useamman sivun mittainen jakso kerronnassa, jossa on hyvin kyseenalaista, mikä on totta ja mikä unta tai houretta. Näissä oletetuissa hasisunissa Corto ensin tapaa kaksoisolentonsa, joka tervehtii Cortoa iloisen joulun toivotuksin, aivan kuin Rasputin aiemmin. Myös Rasputin saapuu uneen, ja siirryttäessä takaisin (otaksutusti) diegeettiseen kerronnan tasoon, on kerronta jäl-

leen siirtynytkin Rasputiniin. Hänen palattua nukkumaan, kerronta ja fokalisaatio siirtyy unen kautta jälleen Cortoon. Jää siis kyseenalaiseksi oliko uneksinta Corton vai Rasputinin, vaiko kenties heidän yhteisesti jaettua houretta. (SAM: 72–80.)

Rasputin tuo *Corto Malteseen* ehkä hiukan yllättäviäkin yhtymäkohtia Dostojevskiin. Dostojevskillehan on tyypillistä sen luontoinen kaksoisolentotematiikka, jossa toinen osapuoli on ikään kuin toisen riivaaja (Othman 1987: 109). Niinpä niin kuin Dostojevskilla muodostivat hahmot pareja, kuten Raskolnikov ja Svidrigailov sekä Myškin ja Rogožin, jotka esitetään hyväksi ja pahaksi polarisoituneina kaksoisolentoina (mts.: 157–158), muodostavat Corto ja Rasputin sangen samankaltaisen kirjallisen esityksen. Kun kaksoisolento-teeman sanotaan sivuavan psykoottista tasoa Dostojevskilla (Alanen 1981: 28), voidaan samaa väittää myös Prattin tuotoksista, kuten olen edellä viitannut. Edelleen Dostojevskista sanotaan, että hänen taiteellisessa maailmassa alati esiintyvä sisäinen ristiriitaisuus ja paradoksaalisuus on voima, sillä ristiriitaisuus heijastaa todellisuuden ristiriitaisuutta (Karhu 1977: 53). Aivan samaa voisi väittää Prattista ja eritoten hänen *Corto Maltesestaan*. Mainitut asiat eivät toki ole mitenkään ainutlaatuisia kaunokirjallisuudessa, mutta tuottaessaan muualta tuttuja ilmiöitä voisi pikemminkin sanoa Prattin tiedostavan sarjakuvissaan kaunokirjalliset taustat.

Kaikkein ilmeisimmin Corto Maltesessa käsitellään kaksoisolentotematiikkaa juuri *Samar-kandin kultaisessa talossa*. Tässä on lisäksi tavanomaisesta Corto–Rasputin-asetelmasta poikkeavaa tapaa esittää asiaa, sillä tarinassa seikkailee myös turkkilainen kenraali Ševket, jonka väitetään kovasti muistuttavan Cortoa. Toistuvasti eri henkilöt erehtyvät luulemaan Cortoa Ševketiksi (esim. SAM: 37–42, 59–60, 85–86), ja kun itse oikea Ševket esiintyy ensimmäisen kerran, on hänet piirretty aivan Corton näköiseksi (mts.: 113). Tämä tietenkin olisi todellisuudessa erittäin epätodennäköistä tässä laajuudessa. Toisaalta Dostojevskilla esitettyyn hyvä ja paha kaksoisolento -tematiikkaan mukaantullen Ševketin esitetään olevan häijympi henkilö kuin Corto (mts.: 114–115). Kerronnan ja tulkinnan kannalta huomionarvoista on, että Corto ei koskaan pääse vapauttamaan Rasputinia, vaan sen käytännössä toteuttaa juuri hänen kaksoisolentonsa Ševket. Corto ei itse koskaan myöskään tapaa Ševketiä – eikä ilmeisimmin haluaisikaan, koska hän uskoo kaksoisolennon tapaamisen tuovan huonoa onnea (mts.: 157). Mesokertomus loppuu siihen, kun Rasputin ja Corto istuvat nuotiolla, ja Corto kysyy josko tämä Ševket todella muistutti häntä – mihin Rasputin nauraen vastaa, että ei (mts.: 171).

Rasputinin ja Corton erityissuhde ilmenee siitäkin, että Rasputin selvästikin tietää Cortosta asioita, jotka eivät välttämättä ole yleisessä tietoisuudessa. Tästä kertoo hyvin ilmeisesti ote dialogista Mariannen ja Rasputinin väliltä:

Marianne: Sanokaahan, Rasputin, te kun tunnette tuon miehen, onko se ikinä ollut rakastunut?

Rasputin: On se, kauan kauan sitten, kukaties...kauniiseen tyttöön, joka poti uutuudenkammoa. Ei tapahtunut mitään. Masentavaa dialogia, puhuivat vähän, katselivat toisiaan paljon...eivätkä koskeneet toisiinsa ikinä... Ikään kuin niitä olisi vaivannut sairaaloinen, pakonomainen tartunnanpelko... Sitten kaunis tyttö voitti fobiansa, nai toisen, ja tarina otti loikan eteenpäin.

(SAM: 155–156.)

Luvussa 3.2. viittasin tähän katkelmaan. Siinä yhteydessä esitin asian kuitenkin siten, että se kuulostaisi kenties viittaavan ensimmäisen *Corto Maltese* -seikkailun *Suolaisen meren balladin* Pandoraan, ja lisäksi kyseenalaistin josko Rasputin todella tuntee Corton tunne-elämää. Toisesta näkökulmasta asia vaikuttaa päinvastoin tukevan sitä, että Rasputin perin erilaisesta luonteestaan huolimatta todella ymmärtää Cortoa. Siinä vaiheessa, kun Corto kuulee Pandoran menneen naimisiin, on vuosi 1918 ja ensimmäinen maailmansota lähestyy loppuaan, eivätkä Corto ja Pandora ole ilmeisimmin kohdanneet kolmeen vuoteen (*KEL2*: 95–96). Vaikka Corto onkin uutisesta ilmeisesti sängen apea istuessaan yksin meren rannalla, ei hän sillä ker-  
taa näytä jäävän asiaa märehtimään sen pidemmin, vaan taustalla voisi ajatella olevan pikem-  
minkin ”aina jään kuitenkin yksin” -henkinen apeus. Aiemmassa kertomuksessahan Corto esimerkiksi on pyytänyt mukaansa irlantilaista naista, mutta tämä ei lähde (mts.: 44).

Mikäli Rasputin viittaisi sanoillaan Pandoraan, ei olisi tietoa siitä, milloin ja miten Rasputin saa tiedon Pandoran naimisiinmenosta. Kuitenkin koska kyseinen dialogi tapahtuu vuonna 1920, ja Corto sekä Rasputin ovat kohdanneet jo vuonna 1905, ei oikein sovi kuvaan, että tähän tapahtumaan olisi viitattu puhumalla: ”kauan kauan sitten”. Cain kyllä toteaa serkustaan Pandorasta, että tämä luultavasti oli Cortoon rakastunut ja että Corto olisi voinut hiukan lähes-  
tyä häntä (mts.: 95–96), mutta ei Pandora myöskään nuoresta iästään ja kokemattomuudestaan johtuen vaikuta kenties niin ”uutuudenkammoiselta” kuin Rasputinin kommentista voisi kivi-  
tella. Pelokkaaksi työtöksi Pandora suutelee kuolemaantuomittua saksalaista upseeria *Suolai-  
sen meren balladin* lopussa varsin estottomasti. Mitään varsinaista ”tartunnanpelkoa” tai kos-  
kemattomuutta ei Corton ja Pandoran välillä myöskään tunnu olevan, olkoonkin että Corton  
Pandoran syleily on tarkoitettu hiukan kujeilevaksi, eikä se varsinaisesti ole koskemista, että  
Pandora jopa ampuu Cortoa (*SMB*: 66). Näin ollen sopisi hyvin, ettei Rasputin viittaakaan  
Pandoraan, vaan johonkuhun muuhun – kenties toisissa yhteydessä mainittuun ja luvussa 3.2.

enemmän puhuttuun neiti Soongiin, jota ei sarjassa koskaan näytetä, ja joka toisin sanoen esiintyy sarjassa lähinnä eksokerronnan kautta taustavaikuttimena.

Mikäli siis otaksomme, että Rasputin nimenomaan tietää Corton mielenlaadusta kenties paremmin kuin kukaan muu, voisi kuvitella hänen mahdollisesti myös tietävän Corton todellisuudentajusta. *Corto Maltese Siperiassa* paroni Ungern-Stemberg kuulustelee kiinniottamiaan Cortoa ja Rasputinia, minkä yhteydessä hän toteaa: ”Minusta te olette vähän hulluja.” Rasputin vastaa tähän: ”Anteeksi vain, ylhäisyys... Voin vakuuttaa, että ainut hullu tässä lähistöllä on Corto Maltese.” (SIP: 99.) Pinnallisesti katsoen tai pelkän mesokertomuksen kannalta Rasputinin kommentti vaikuttaa hänen yliolkaiselta asennoitumiseltaan, mutta ottaen huomioon Corton muutoin esiintyneen oman todellisuuden ja sen, kuinka Rasputin aika ajoin ottaa häneen yhteyttä harmaan rajoilla, voisi se sittenkin olla myös toteamus asioiden todellisesta laidasta. Tällä tavoin muuttunut tulkinta pohjautuu siis eksokertomuksen tuntemukseen.

## 5.2. Tajunta virtaa putoukseen – Corton hajaantuva todellisuudentaju

Todellisuuden rajat hämärtyvät ensimmäistä kertaa *Corto Maltesessa* varsin pian ensimmäisen pitkän mesokertomuksen *Suolaisen meren balladi* jälkeen. Lyhyt kertomus *Tapaaminen Bahiassa (KMA)* sisältää useamman sivun jakson, jossa Corton matkaan lyöttäytynyt nuorukainen Tristan Bantam kokee sangen yliluonnollisia hetkiä. Tristan muun muassa kohtaa kaksoisolentonsa sekä varjona että ruumiillisena olentona, hän kulkee läpi Mu'n maailman sisäänkäynnistä ja atzteekkien jumala Quetzalcoatl kertoo, kuinka Mu katoaa kohta tuliseen mereen.

Kerronnallisesti siirtyminen unen tasolle on hämärretty, ja se tapahtuu siten selkeästi sisäisen fokalisaation kautta fokalisoijanaan Tristan. Ihminen ei tavallisesti huomaa nukahtaneensa ja näkevänsä unta ennen kuin herää, ja tämän tapaisia siirtymiä *Corto Maltesessa* tapahtuu vastaisuudessakin. Palattaessa takaisin diegeettiselle tasolle, fokalisaatio säilyy hetken Tristanin sisäisenä, mutta heräämishetkellä on jo lukijalle (ja oikeastaan myös Tristanille) selvää, että kyseessä oli ainoastaan uni: ruutujen välinen siirtymä hypäyttää Tristanin silmänräpäyksessä uhrialttarilta nojatuoliin, vaikka hänen ”en tahdo kuolla” puheensa jälkimmäisessä ruudussa

paljastaa sen, ettei tarinan aikaa kulunut ruutujen välillä paljoakaan. Tämän jälkeen fokalisaatio siirtyy ulkoiseksi Tristanin herättävän miehen saavuttua, sillä esitys ei kuvaa kenenkään näkökulmaa tai sisäistä maailmaa. (Ks. *KMA: Tapaaminen Bahiassa*.)

Dorrit Cohn kutsuu kerrotuksi monologiksi (*narrated monologue*) sellaista kerrontaa, jossa kolmannessa persoonassa kerrottu kuvastaa suoraan hahmon mielen sisäistä maailmaa (Cohn, D. 1983: 14). Kuten olen todennut aiemmin, *Corto Maltesessa* esiintyvää sarjakuvakerrontaa voi rinnastaa kolmannen persoonan kerrontaan. Kerronta edellä esitetyssä Tristanin unessa ja useammassa myöhemmässä *Corto Maltesessa* esiintyvässä unikohtauksessa ei varsinaisesti anna mitään kerronnallisia vihjeitä siitä, että tapahtumat olisivat ainoastaan pään sisäistä toimintaa – mikäli sellaiseksi ei lasketa ilmeisen epäluonnollisia tapahtumia, joissa esimerkiksi ikään kuin jumalallinen käsi nostaa Tristanin (*KMA*). Muutoin kerronta unessa esitetään aivan samanlaisena kuin muuallakin sarjakuvassa, joten voidaan nimenomaan todeta kerronnan olevan sellaista kuin Cohnin kuvaaman kerrotun monologin esitetään olevan: kerronnan kieli on ikään kuin naamio, jonka takaa kuuluu fiktiivisen mielen ääni (Cohn, D. 1983: 102).

Huomionarvoista tässä varhaisessa laajemmasta siirtymistä diegeettiseltä tasolta on eksokertomuksen kannalta se, että vielä tässä vaiheessa se ei ole Corto, joka vaihtaa kerronnan tasoa. Hänen todellisuutensa alkaa hämärtyä vasta myöhemmin. Toisaalta on keskeistä huomioida se, kuinka Mu'n/Eldoradon/Atlantiksi<sup>62</sup> etsintä alkaa miltei välittömästi ensimmäisen suuren mesokertomuksen jälkeen jo edeltäneessä kertomuksessa *Tristan Bantamin salaisuus* (*KMA*). Näin ollen myös käy ilmi, kuinka sinänsä erotettavissa olevat eksokertomukset (kadonneen maailman metsästys ja todellisuudentajun vääristyminen) ovat vahvasti limittyneet toisiinsa alusta alkaen, kuten myös muutkin eri kerronnan tasot.

Ilmeisesti varhaisin tapaus puolestaan, jolloin Corton sisäinen todellisuus ja kaikkien jakama todellisuus eivät vastaa, tapahtuu kertomuksessa *...ja taas hiukkasen onnensotureista* (*KMA*). Tässä kertomuksessa esiintyvä nainen, Monimieli, kuolee Corton käsiin taisteluissa saamiinsa vammoihin. Toisin kuin useat muut naiset *Corto Maltesessa*, Monimieltä ei ole esitetty mitenkään erityisen ulkoisesti viehättävänä henkilönä. Hänen kasvonsa on useimmissa ruuduissa piirretty varsin romuluisena ja suorastaan pääkalloa muistuttavana. Eräässä kohtaa Rasputin sanookin kohdatun pääkallon yhteydessä, kuinka se on: ”ihan kuin sinä, Monimieli”. Kohteli-

---

<sup>62</sup> Nämä kaikki kolme nimeä limittyvät kerronnassa hiukan, ja on tulkittavissa, että tarinan maailmassa nämä tarkoittaisivat käytännössä yhtä ja samaa tai että ne ainakin kytkeytyvät toisiinsa läheisesti.

aampana herrasmiehenä Corto on aiemmin todennut, kuinka ”uskomaton yhdennäköisyys” on Monimielen ja hänen esi-isästään tehdyn maalauksen välillä – ja mies maalauksessa on sangen kolkon näköinen. Ulkonäköasiaa vielä korostetaan Monimielen kuollessa, sillä viimeisinä sanoinaan hän kysyy Cortolta: ”Olenko tosiaan niin ruma?” Kuitenkin sarjakuvakerronnassa fokalisaatio siirtyy ulkoisesta Corton sisäiseksi juuri tuossa vaiheessa: Corton silmissä Monimieli näyttäytyy nyt kasvoiltaan kauniina naisena – jollaiseksi Monimieli on viimeisen kerran nähtynä piirretty.<sup>63</sup> Kyseinen kohta on oheisessa kuvassa, jonka vieressä on myös vertailun vuoksi Monimielen ”ruma” profiili toisaalta samasta mesokertomuksesta.



Kerrontateknisesti tämä yhden ruudun vaihdos kerrotuksi monologiksi rinnastuu nähdäkseni hyvin Cohnin esimerkkeihin muun muassa Kafkan teksteihin, joissa vaihdos normaalista kertovasta tekstistä henkilön mielen sisäisiin ajatuksiin tapahtuu saumattomasti virkkeiden välillä

<sup>63</sup> Huomion, että Monimieli kuollessaan on piirretty viimeiseen ruutuunsa kauniina naisena, olen aiemmin kuulut suullisesti runoilija Joonas Ruusuvuoren tulkintana.

kursiivin osoittaessa siirtymän hahmon ajatteluun: ”At that moment Barnabas stopped. *Where were they?*” (Cohn 1983: 103). Nähdäkseni tällaisten varoittamattomien kerrontatapojen muutosten tunnistaminen sarjakuvassa on kuitenkin yleensä tulkinnanvaraisempaa kuin kerrotussa tekstissä, mikä johtuu osittain sarjakuvakerronnan perustavanlaisesta erilaisuudesta suhteessa pelkkään tekstiin. Myös piirrosjäljen tavallinen epätasaisuus voi hankaloittaa asiaa, ainakin mikäli kuvallista toistoa verrataan sanalliseen toistoon – on paljon hankalampaa piirtää monta samannäköistä kuvaa kuin kirjoittaa samanlaisia lauseita. Tässäkin tapauksessa lukijalla voisi olla epäily, että Monimieli näyttää kuolinkuvassaan aiempaa kauniimmalta ainoastaan piirrosjäljen sattuman kautta.

Muista poikkeavan todellisuuden subjektiivinen näyttäytyminen on kuitenkin pohjimmiltaan ihmiselle normaali näkökulma. Corton myöhemmät kokemukset kuitenkin eivät välttämättä enää vastaa normaalia ihmisen yksilöllistä kokemusta, vaan vihjaavat pikemminkin johonkin epänormaaliin. Esimerkkinä mainittakoon tämä luvussa 2.4. käsitelty kohta *Corto Maltesen* loppupuolen kertomuksesta *Tango*, jossa fokalisoijasta riippuen näkyy joko kaksi kuunsirppiä tai täysikuu (*TAN*: 40, liite 2). Samaisessa kertomuksessa Corto tosin ehtii vielä juttelemaan kyseisten kuiden kanssa.

Varsinainen Corton todellisuudentajun hämärtyminen kerronnassa alkaa kertomuksesta *Sen lokin vuoksi* (*KMA*). Tämän kertomuksen alussa Corto haavoittuu luodista, ja alkaa uneksia ja hourailla. Seuraa takauma, jossa Corto käy päässään läpi menneet seikkailut *Suolaisen meren balladista* alkaen. Iskun jälkeen hän potee muistinmenetystä, eikä tiedä edes nimeään, saati sitten miksi on kyseissä paikassa. Jälkimmäinen myös toimii kerronnallisena välineenä, jolla perustellaan se, kuinka kertomus tosiaan alkaa tilanteen päältä ilman että selitetään tarkemmin mitä on tapahtunut sitten edellisen kertomuksen, jonka lopussa Corto vielä purjehti purjelavallaan ystävänsä professori Steinerin kanssa.<sup>64</sup> Asiaa tosin selvennetään jälkikäteen.

Seuraavassa kertomuksessa *Päitä ja sienä* (*BC*) Corto on edelleen muistinmenetyksen vallassa, mihin professori Steiner koettaa tarjota lääkitystä maagisten sienten avulla. El Doradoa etsineen kuolleen miehen päiväkirjassa nimittäin kerrotaan, että kyseisten sienten avulla voi

---

<sup>64</sup> Seikkailujen kronologia ensimmäisten Etelä-Amerikkaan sijoittuvien kertomusten osalta on tosin lievästi epävarma. Ensin julkaistussa albumissa *Kauriin merkin alla* olevat tarinat on julkaistu alun perin 1970–1973, kun taas seuraavan albumin *Banaaniconga* kertomukset on julkaistu 1970–1971. Alkuperäinen julkaisujärjestys ei kuitenkaan välttämättä ole sama kuin tapahtumien tarkoitettu järjestys, ja kerronnan kronologia tuntuu kaikkein loogisimmalta, mikäli kyseisissä albumeissa esitettyä järjestystä seurataan sellaisenaan.

jumalallisesti siirtää aikaa taaksepäin. Kysymyksessä tietenkin ovat hallusinogeeniset päihdesienet, joita Steiner itsekin joutuu nauttimaan ollakseen herättämättä Cortossa epäluuloja aterian yhteydessä. Kerronnassa seuraa jälleen verrattain pitkä unijakso, joka ei kuitenkaan tällä kertaa sisällä mitään yliluonnollista, ja osin tämän vuoksi se hämärtää todellisuuden rajaa enemmän kuin aikaisempi Tristanin uni. Toisaalta kertomuksen loppupuolella Corton esitettään saaneen muistinsa takaisin siihen pisteeseen, joka hänellä oli ennen muistinmenetystä aiheuttanutta haavoittumista. Kuitenkin hän myös totetaa: ”minulla on melkoinen sekamelska pääkopassa” (HPV: 48) – hänhän ei enää myöskään muista haavoittumisen jälkeisiä tapahtumia enää. Samoin Corto on nyt unohtanut edeltäneessä kertomuksessa esiintyneen keskeisimmän sivuhenkilön, Soledad Lokhaartin, jonka hän tapaa uudelleen ikään kuin täysin uutena tuttavuutena kertomuksessa *Herra presidentin voodoo*.

Hiukan oireellisesti sekä monet mainituista että eräät muut sivuhenkilöt palaavat yhteen viimeisessä *Corto Maltese* -kertomuksessa *Mu* (MU: 17). Aikaa on kulunut kenties kymmenen vuotta edellisistä kohtaamisista, eikä useisiin kertomuksessa esiintyviin henkilöihin ole ollut mitään viittausta lukuisten mesokertomusten ajan. Nyt he yhtäkkiä olisivat kaikki samalla laivalla etsimässä aarretta – Mu’ta. Samoin Corton pukeutuminen on nyt samanlainen kuin varhaisissa Etelä-Amerikkaan sijoittuvissa kertomuksissa, vaikka mitään siihen viittaavaa ei ole esiintynyt vuosikausiin (vrt. esim. MU: 56; BC: *Sen lokin vuoksi*). Ympyrä sulkeutuu, sillä täältä Corto lähti etsimään kadonnutta maailmaa, ja tänne hän nyt palaa.

Kuten sanottu, on toisaalta kyseenalaista tapahtuuko mitään *Mu’n* tapahtumista todella, mutta tämä ympyrän sulkeutuminen nimenomaan tukee ajatusta, että kyseessä olisi nimenomaan eksokertomuksen loppu. Professori Steiner myös sanoo kertomuksen alussa Cortolle: ”Aina kun olemme näillä main...sinulta menee muisti” (MU: 19). Jo tätä ennen Corto on ollut sekavassa tilassa keskustellessaan maalausten tai veistosten kanssa samaan tapaan kuin edellisessä Sveitsiin sijoittuvassa kertomuksessa, joskin tätä sekavuutta osin perustellaan sukelluspuvussa hengitetyllä tyypellä. Myöhemmin kuvaan palaavat jälleen myös taikasienet, ja kerronta poukkoilee unenomaisesti pitkin väyliä, joista on paikoin hankala olla varma mitä tapahtui. Jopa Corto itse toteaa lopussa: ”En saata olla varma uneksinko sen vai näinkö sen todella” (MU: 173). Sattumoisin myös Corton mainittu pukeutumistyyli nähdään edellisen kerran juuri lyhyessä kertomuksessa, jossa Corto haavoittuu ja menettää iskusta paitsi tajuntansa myös muistinsa (BC: *Sen lokin vuoksi*), mikä tässä kontekstissa herättää kysymyksen onko tämä vain



sattumaa vai tietoinen kerronnallinen vihje siitä, että esitetty ei ole se todellisuus, jolta se saattaa näyttää.

Kuten on viitattu, sarjan edetessä seikkailujen kerronnassa esiintyy toistuvasti ellei peräti lisääntyvästi elementtejä ja jaksoja, jotka ovat jotenkin epätodellisen tai fantastisen oloisia. Vaikka kerronnan yleisluonne on realistinen, tapahtumien varsinainen ratkaisu usein jätetään kertomatta realistisesti, vaan tyypillisesti juoni jatkaa kulkuaan jonkin hiukan deus ex machina -henkisen ratkaisun kautta sadunomaisissa tunnelmissa. Esimerkiksi Corton tullessa tyrmytyksi *Samarkandin kultaisessa talossa*, seuraa kerronnassa unikohtaus, jossa Corto kohtaa aiempia tuttavuuksiaan, ja herätessään hänet on otettu kuorma-auton kyytiin, millä tavoin ratkeaa myös Corton tarve kulkea eteenpäin (*SAM*: 92–93; liite 9). Vaihtoehtoisesti tietysti olisi voinut esittää kerronnallisen ellipsin, ja siirtymä tyrmytyksestä Cortosta olisi mennyt suoraan kuorma-autoon. *Corto Maltesessa* on kuitenkin suorastaan säännönmukaista, että milloin Corto menettää tajuntansa (yleensä jonkin väkivaltaisen sattumuksen yhteydessä), fokalisaatio siirtyy nimenomaan Corton sisäiseen maailmaan.

Koko *Corto Maltesen* suhteen kertomus *Corto Maltese Siperiassa* toimii tietyssä määrin vedenjakajana eksokertomuksen kerronnassa. Nimittäin tuosta kertomuksesta alkaen Corto tuntuu elävän vaihtoehtoisessa todellisuudessa jatkuvasti yhä useammin, tai ainakin siten, että selkeää rajaa on hyvin hankala vetää. *Siperiassa* alkaakin Venetsiasta, missä on myös Kultasuus – jonka kuvittelisi olevan Etelä-Amerikassa – mutta tämä osoittautuukin Hong Kongissa nähdyn uneksi (*SIP*: 29–31). Albumin alkuperäinen italiankielinen nimi *Corte sconta, detta arcana* kääntyisikin pikemminkin muotoon *Salainen, mystiseksi mainittu piha* (mts.: 5) kuin massasarjalle tyypillinen nimi *Corto Maltese Siperiassa*, jonka mallisia esimerkiksi *Asterix*-albumit tavallisesti ovat (vrt. Pyrhönen 2008: 110). Tämä piha on ilmeisesti piha Venetsiassa, jonka voidaan otaksua olevan albumin ensimmäisessä ruudussa sekä myöhemmässä kertomuksessa *Kertomus Venetsiasta* se paikka, jonne Corto lopulta kertomuksessa päättyy. *Venet-sian* lopussa eksplisiittisesti todetaan: ”Venetsiassa on kolme maagista ja salaista paikkaa”, ja ruudussa näkyvällä pihalla on samannäköinen kaivon näköinen tolppa kuin *Siperian* aloituksessa (*VEN*: 75; *SIP*: 29). Sen sijaan *Corto Maltese Siperiassa* on Venetsiaa koko vain tuon ensimmäisen sivun verran, vaikka koko kertomuksen alkuperäinen nimi ilmeisimmin viittaa juuri tuohon pieneen hetkeen. Tämä yhdistelmä herättää jälleen kysymyksen siitä, mikä osa albumissa onkaan oikeastaan kehyskertomusta ja millä diegeettisellä tasolla liikutaankaan.

Koska Venetsia on kuitenkin keskeinen paikka eksokertomuksessa, ei koko albumin kokoisen mesokertomuksen nimeäminen vain yhden sivun perusteella tunnu niin ihmeelliseltä.

Useimmat *Corto Maltese* kertomukset tapahtuvat ilmeisimmin joko yhden tai vain muutaman päivän sisällä, vaikka ajan kulua ei yleensä seikkaperäisesti setvitäkään. *Corto Maltese Siperiassa* kerronta poikkeaa tästä. Kerronta siinä on sikäli eepistä ensimmäistä kertaa sitten *Suolaisen meren balladin*, että tarinan aikaa kuluu kerronnan kuluessa mitä ilmeisimmin jopa kuukausia ja tapahtumien välillä on pitkiäkin taukoja. Ajan kulku on siis varsin samankaltaista kuten jo luvussa 1.3. huomioidussa *Samarkandin kultaisessa talossa*. Tällainen elliptisyys ja ajankulun hämärtyminen kerronnassa osaltaan voi edesauttaa tietyn outouden tunteen leviämisen kerronnassa, mutta koska vielä *Suolaisen meren balladissa* tällaista ei mielestäni tapahtu, ei kysymyksessä missään nimessä ole pelkästään tarinan ajan kulun nopeudesta kerronnassa. *Siperiassa* kuukaudet kuluvat jotenkin liian sukkelasti ja *Samarkandissa* alituinen outouden tuntu ja ajankulun epämääräisyys on jo lähes jatkuvaa.

Myös *Samarkandin kultainen talo* alkaa suorilla viittauksilla Venetsian seikkailuun, eikä Corto itsekään tunnu olevan heti alkuun varma sijainnistaan joutuessaan korjaamaan Venetsian ”tänne Rodokseen” (SAM: 33). Tämä on siis niin ikään suoraa jatkoa siitä, mihin edellinen kertomus päättyi, mikä itsessään on jälleen selvä eksokertomusta tukeva piirre, varsinkin kun Corto viittaa edellisessä kertomuksessa esiintyneisiin muistiinpanoihin. *Kertomuksen Venetsiasta* lopussa Corto on löytää etsimänsä maagisen jalokiven varsin fantastisella tavalla, vaikka aiemmin vaikutti siltä, että smaragdi ei olisikaan enää saatavilla. Yllättäen ensin esitetään, että Kuu on sulautunut täydenkuun ja sirpin yhdistelmäksi. Corto alkaa jutustella kivisen puutarhakoristeen kanssa ja kertomuksen henkilöt (joista osa on jo kuollut) astuvat esiin ikään kuin näytelmän päätteeksi. Jäähvyäisiä ja kiitoksia sanoessaan Corto löytää etsimänsä smaragdin taskustaan, ja päivittelee näkevänsä kaiketi vain unta. Lopuksi hän varsin metafiktiivisesti ilmoittaa poistuvansa tästä tarinasta siirtyäkseen toiseen tarinaan, joka toisin sanoen on *Samarkandin kultainen talo*. (Ks. VEN: 66–67; 72–75.)

Kuu itsessään esiintyy *Corto Maltesessa* niin usein melkein kerrontaa hallitsevana elementtinä, että kieltämättä askarruttaa, mitä Pratt on tarkemmin halunnut tällä kertoa tai symboloida. Voisi esittää hypoteesin, että kuu toimisi indikaattorina toden ja Corton sisäisen maailman tunnistamiseksi. Näin ilmeisesti onkin *Tangossa*, jossa Corto näkee kaksi kuuta, kuten myös *Venetsiassa*, jossa kuut sulautuvat yhteen. Tämä ei kuitenkaan tunnu johdonmukaisesti sovel-

tuvan koko eksokerronnan tasolle, sillä kuita esiintyy niin monessa paikassa, eivätkä kaikki epätodelliset kerronnat sisällä kuita. Ajatus kuuindikaattorista tässä yhteydessä onkin kaiketi jätettävä mesokertomusten tasolle, ja lienee hyväksyttävä, että joskus Kuu on vain kuu.

Monessa kohtaa kerronta siis liukuu varsin vapaasti Corton pään sisälle ja ulos, ja toisin sanoen useammin myöhemmissä mesokertomuksissa kuin aiemmissa, ja tämän päänsisäisyyden olemme tunnistanee kerrotuksi monologiksi. Cohn sanoo, että niissä romaaneissa, joissa kerrottu monologi on vallitseva tekniikka, tapahtuu siirtyminen hahmojen tietoisuuteen yleensä neutraalista kerronnasta vähitellen syvemmälle edeten. Mitään erillisiä varoituksia näistä kerronnallisista siirtymistä ei usein lopulta esitetäkään, vaan kerronta voi muuttua milloin vain oleellisissa kohdissa. (Cohn 1983: 116–117.) *Corto Maltesen* tapauksessa tämä vähittäinen liukuminen tuntuu tapahtuvan siis myös eksokertomuksen mittakaavassa; aiemmin ajoittain esiintynyt taipumus tulee yhä arkisemmaksi esitystavaksi.

### 5.3. Vastaamattomia kysymyksiä eksokerronnasta

Ajatukseni eksokertomuksista *Corto Maltesessa* ei valitettavasti ole ongelmaton. Vaikka Corton elämäntarina olisikin kutoutunut ajan myötä yhä kattavammaksi verkoksi historiallisine ja legendaarisine kytköksineen (Jokinen 2004: 42), voiko näiden verkkojen siimoja tarkastella omina juonenlankoinaan? Useimmat abstrahoidut eksokertomukset eivät varsinaisesti esiinny yhtenäisinä kertomuksina, mikä lienee yksi ilmeisimmistä kritiikin aiheista. Kadonneen maailman etsiminen on toistuva motiivi *Corto Maltesessa* sarjan aiemmissa osissa, mutta asia tuntuu jopa täysin unohtuvan sarjan keskivaiheilla, kunnes siihen palataan viimeisessä kertomuksessa ikään kuin siihen oltaisiin koko ajan tähdätty. Kuitenkaan useimmissa pitkissä 1920-luvulle sijoittuvissa mesokertomuksissa ei ainakaan suoraan viitata tähän aiemmin toistuvasti esiin tulleeseen El Doradon/Atlantiksen/Mu'n jäljitykseen oikeastaan mitenkään, vaan Corto ainoastaan hakee jotain aivan muita aarteita. Toisaalta olisi mahdollista tulkita, että esimerkiksi Venetsiasta etsitty maaginen jalokivi jotenkin auttaisi kadonneeseen valtakuntaan pääsemiseksi, mutta tällaiseen tulkintaan ei löydy ilmeisiä suoria perusteita *Corto Maltesesta* itsestään.

Ehkä jotain vastaavaa viittauspintaa löytyy. Luvussa 3.1. oli puhe Corton matkasta Afrikkaan ja Etiopiaan. Motiiveja Afrikassa käymiselle ei eksplisiittisesti kerrota. Otaksutaanpa, että

hyväksymme sekä ajatuksen kuningas Salomon kaivosten etsinnästä että huomioimme eksokertomuksena esiintyvän pyrkimyksen tavoittaa kadonnut maailma. Tätä kautta löytyy eräs potentiaalinen motiivi: *Mu*'n lopussa Corto tuumailee, että on löydettävä toiset *Mu*'n sisäänkäynneistä (koska yksi tuhoutui tulivuorenpurkauksessa), ja että yksi niistä olisi nimenomaan Etiopiassa (*MU*: 174). Kukaties kuningas Salomon kaivokset olisivatkin yksi *Mu*'n sisäänkäynneistä.

Tämän kaltaiset tulkinnat laajemmista kokonaisuuksista voivat kuitenkin myös olla lukijan kokemuksellinen etu. Umberto Eco toteaa, että lukijan<sup>65</sup> ei tarvitse tuntea jokaista fiktiossa esiintyvää paikkaa, mutta jos hän osoittaa hyvää tahtoaan ja teeskentelee ne tuntevansa, nauttii lukija tarinasta (Eco 1994: 81–82). Vastaavalla tavalla mikäli lukija näkee sarjan, tai tässä tapauksessa *Corto Maltesen*, suurempana kokonaisuutena, joiden osat kytkeytyvät toisiinsa, nauttii lukija tästä sarjakuvasta enemmän kuin jos kysymys olisi vain yksittäisistä täysin toisiinsa riippumattomista kertomuksista. Eco myös esittää, että ymmärtääkseen *Kuningas Oidipuksen* tragedian, tulee lukijan rekonstruoida kertomuksen fabula (mts.: 74). Niin myös *Corto Maltesessa* kohdatessaan aiemmin sarjassa esiintyneitä tai tavoiteltuja asioita, eritoten viimeisen kertomuksen *Mu*'n kohdalla, lukijalla täytyy olla jokin laajempi käsitys koko sarjan fabulasta ja siis siitä mitä on aiemmissa kertomuksissa tapahtunut, tai muutoin yksittäisen mesokertomuksen henkilöt ja tapahtumat jäävät sinänsä satunnaisiksi yksityiskohdiksi.

Fiktiiviset hahmot ja niiden tapahtumat sijoittuvat fiktiiviseen maailmaan, josta puhuttaessa on käytetty mahdollisten maailmojen (*possible worlds*) ja pienten maailmojen (*small worlds*) käsitteitä (Doležel 1998: 15–16; Eco 1994: 67). Nämä mahdolliset pienet maailmat tekevät mahdolliseksi sen, että fiktiiviset hahmot tapaavat todellisen maailman hahmoja (Doležel 1998: 16–17), kuten *Corto Maltesessa* usein tapahtuu. Tämä myös osaltaan tekee sarjassa intertekstuaalisuuden lähes metafiktiiviseksi siinä mielessä, että Pratt toisaalta viittaa itse kerrottunsa esimerkiksi Jack Londoniin ja Herman Hesseen, jotka Corto oikeasti myös tapaa. *Corto Maltese* ei kuitenkaan taivu itsetietoiseksi metasarjaksi, vaikka siinä fiktiivisen maailman hahmot rinnastuvat todellisen maailman vastineisiinsa ja heidän tuotoksiinsa. Corton fiktiivisessä vaihtoehtoisessa maailmassa tapahtumat ovat todellisuutta. Tavatessamme todellisuudessa vanhoja tuttavuuksiamme, eivät nämä kohtaamiset ole tarkoituksellisia alluusioita, kuten eivät samankaltaiset tapahtumat historiassa ole palimpsestisuutta. *Corto Maltesessa*

---

<sup>65</sup> Eco viittaa tekstissään tarkemmin mallilukijan käsitteeseensä, mutta koska kyseinen käsite ei työssäni ole erityisen keskeinen, puhun vain lukijasta yleensä.

esiintyvä Jack London ei toisin sanoen ole kirjoittanut sitä kirjallisuutta, johon Hugo Pratt sarjakuvassaan viittaa, siitäkään huolimatta, että voimme olettaa tässä mahdollisessa maailmassa hänen kirjoittaneen todellisuuden Jack Londonin tuotantoa vastaavan tuotannon. Eksokertomukset toimivat hiukan samanlaisella mekaniikalla suhteessa (meso)kertomukseen.

Eksokertomukset ovat siis oikeastaan eräänlaisia kertomuksen makrorakenteita, jotka luovat yksittäiselle kertomukselle syvyyttä ja pohjaa. Voisi myös puhua mahdollisista tai vaihtoehtoisista kertomuksista, vaikka oikeastaan tämä olisi harhaanjohtavaa: ekso-, meso- ja mikrokertomukset kukin sisällyttävät saman tarinan eri mittakaavassa, joiden reaalistuessa tosin kerronta muuttuu. Hieman ylimalkaisten esimerkiksi suurimman osan *Corto Maltese Sveitsissä* -kertomuksen fabulasta voisi sanoa tiivistyvän väittämään: ”Corto nukkuu”, ainakin eksokertomuksen tasolla. Mesokertomuksessa Corto myös nukkuessaan saavuttaa tarun alkemistien ruusun ja puolustaa itseään ”kuolemattomien” oikeudenkäynnissä. Lopulta mikrokertomuksissa käydään yksityiskohtaisemmin Corton erilliset kohtaamiset ja ratkaisut kyseisessä unessa. Joka tapauksessa lienee sopivampaa puhua tässä yhteydessä enemmän mahdollisista kerronnoista kuin vaihtoehtoisista kertomuksista, vaikka teknisesti ajatellen myös jälkimmäinen muuttuu tai ainakin laajenee/supistuu mittakaavan vaihtuessa.

Hiukan eri tavalla ajatellen kerrontojen mittakaavojen välinen suhde muistuttaa myös hypertehtuaalisuutta. Mikrokertomuksen suhdetta mesokertomukseen voi hyvinkin tarkastella ikään kuin mikrokertomus olisi mesokertomuksen päälle rakennettu hypertehti, ja joille kummallekin yhteisenä hypotekstinä olisi vielä eksokertomus. Erikoisuutena ja eroavaisuutena tällaisessa näkökulmassa Genetten hypertehtuaalisuuteen on kuitenkin se, että koska ekso-, meso- ja mikrokertomus kukin esiintyvät ikään kuin samanaikaisesti, ei voida aivan niin ilmeisesti esittää mesokertomuksen olevan mikrokertomuksen hypoteksti eikä toisin päin. Samoin eksokertomusta ei vielä teknisesti ole välttämättä olemassa, kun ensimmäinen tarina julkaistaan, vaan se saattaa ilmetä niin lukijankin kuin kenties tekijänkin tietoisuudessa vasta jo useamman mesokertomuksen saatua tosiolevaisen asunsa. Tässä valossa vaikkapa esittämäni eksokertomus Corton todellisuudentajun hämärtymisestä ei olisikaan hypotekstinä esimerkiksi kertomukselle *Sen lokin vuoksi* (KMA), jossa Corto menettää muistinsa, vaan kyseinen mesoteksti olisi eksokertomuksen hypoteksti. On tulkittavissa, että niin edellä mainittu kuin muutama muu kertomus on pohjana sille, että viitattu eksokertomus *Corto Maltesessa* lainkaan esiintyy, vaikka samassa tulkintavyhdissä tämä kyseinen eksokertomus alkaisi jo ennen kertomusta *Sen lokin vuoksi*. Kertomusten mittakaavojen välinen suhde on siis ikään

kuin hypertekstuaalinen suhde, mutta sellaisessa avaruudellisessa tilassa, jossa ei ole mahdollista yksioikaisesti määrittää ylempää ja alemmaa.

Epävarmuutta kerronnan tulkinnassa on myös yksityiskohtien asteella. Olen esittänyt teesinäni, että yksi *Corto Maltesessa* esiintyvä eksokertomus on Corton mielenselkeyden hajoaminen ajan myötä. En ehkä halua sanoa, että Corto olisi tulossa hulluksi eksokertomuksen lopuksi, vaikka hän selvästi liikkuukin usein toden ja unen rajamailla.<sup>66</sup> Kiinnitän kuitenkin huomiota yksityiskohtiin, joiden perusteella tätä tulkintaa voi tukea. Esimerkiksi *Kertomus Venetsiasta* sisältää leksian, jossa Corto tarkastelee leijonapatsaita (VEN: 36). Tulkitsen yhden ruudun fokalisoiduksi Corton kautta, ja tässä ruudussa leijonan muutoin tyhjiin silmiin näyttää ilmestyneen Cortoa tarkkaileva pupilli (ks. liite 5), mikä tietenkin on vain Corton subjektiivisen todellisuuden luomus ja toisin sanoen kuvitelmaa. Voinko kuitenkin olla varma siitä, että tämä kuvitelma ei ole ainoastaan minun omaa tulkitsijan kuvitelmaa, ja että Pratt leijonapatsasta piirtäessään ei suinkaan ole tarkoittanut tuota pientä mustaa aluetta leijonan pupilliksi, vaan että kysymyksessä on vain piirrosjälkeen tullut sattuma? Varmuutta tähän en tietenkään voi saada, mutta kuvakerronta antaa täysin mahdollisuuden kyseiseen tulkintaan, ja tämä myös sopisi laajempaan tulkintaani *Corto Maltesesta*. Kuitenkin kaikissa muissa kuvissa leijonan silmä on piirretty teräväviivaisemmin selkeästi pupillittomaksi, ja Prattin piirrosjälki on monin paikoin perin yksityiskohtaista. Lisäksi uudemman painoksen isommassa ruudussa pupilli tuntuu näkyvän vieläkin selkeämmin (KV: 60). Olkoonkin, että myöhäisemmässä tuotannossa sarjakuvaa on piirretty paikoin hieman luonnosmaisemmin tussaten. Tarkoitushakuisesti saattaisi peräti esittää, että sekin tukee Corton maailman hämärtymistä, mutta ehkäpä siinä vaiheessa astuttaisiin kerrassaan liian pitkälle tulkinnan vapaudessa.

Muina perusteluina sille, että Corto iän myötä elää yhä enemmän fantastisessa todellisuudessa, olen esittänyt, että Corton myöhempiä aikoja kuvaavissa mesokertomuksissa on tavallisesti enemmän jollain metadiegeettisellä tasolla tapahtuvaa kerrontaa tai muutoin elementtejä, jotka ovat fantastisia tai muutoin vain eivät sovellu realistiseen ulkomaailmaan. Tätä vastaan toki on huomautettava, etteivät kaikki Corton oudot kohtaamiset suinkaan ole epätodellisia, vaikka epätodennäköisiä olisivatkin.

---

<sup>66</sup> Tämä unen ja valveen rajoilla liikkuminen myös todetaan useissa *Corto Maltesesta* kertovissa teksteissä (esim. Jokinen 2004: 42).

Esimerkiksi luvussa 4.1. kerrotut kansallisuonteita kuvaavien näyttelijöiden John Bullin ja Mariannen kohtaamiset jossain Turkin kamaralla ovat todellakin jotakin kummallista, mutta mitään ylikuonnollista siinä ei tunnu olevan. Siitä huolimatta kerronnassa laajemman mitta-kaavan kannalta tämäkin kohtaaminen tuntuu pikemminkin korostavan Corton epätodellisuudellista mielenlaatua kuin muistuttavan, että nämä eriskummalliset kohtaamiset ovatkin vain hassuja sattumia. Nimittäin kun selvässä todellisuudessa tapahtuu omituisuuksia, raja todellisuuden ja epätodellisen välillä on vain hämäämpi. Siitä huolimatta, että Marianne kerran esittäytyy muulla nimellä kuin Marianne, on hän myöhemmin pysyvästi Marianneksi kutsuttu, samoin kuin John Bull on kuolemaansa saakka kutsuttu kansallishahmon mukaan (ks. *SAM*: 64–66, 69), eikä tässä tunnu olevan mitään omituista hahmojen mielestä.

Aiemman ja vastaisuudessa esiintyvän vääristyvän todellisuudellisuuden vuoksi herää jopa ajatus, että John Bull ja Marianne esiintyivät kansallishahmoina enimmäkseen Corton päässä. Nimittäin suurimman osan kohtaamisesta heidän kanssaan näyttelijänsuissa heidän seurassaan on ainoastaan Corto tai kuolevia tai muutoin poistuvia henkilöitä, ja olisi siten kuviteltavissa, että Corto tekee ajatusassosiaation, joka pohjautuu näyttelijöiden oikeisiin nimiin. Tälle tulkinnalle ei varsinaisesti voi vetää mitään todella pitäviä perusteita, vaan vaikuttaa pikemminkin luontevammalta ajatella, että näyttelijät todella ovat näyttelijöitä tarinan todellisessa maailmassa. Asian outous ei silti väisty, eikä selity se, miksi näyttelijöitä kutsutaan loppuun saakka heidän roolihahmojensa mukaan, mikäli nämä eivät ole heidän oikeita nimiä.

Tätä yksittäistä esimerkkiä laajempi huomio epäluonnollisuudesta on siinä, että Corto tuntee aivan liian monia eri kuuluisia henkilöitä. Kirjalijoiden Hessen (*SVE*: 92), Hemingwayn (*KEL*: 48) ja Londonin (*BC*: *Päitä ja sieniä*) tunteminen ei vielä olisi vallan tavatonta, mutta kun vanhoiksi tuttavuuksiksi esitetään myös muiden muassa Erhart (*MU*: 60) ja Butch Cassidy (*TAN*: 43), Stalinista (*SAM*: 123–124) nyt puhumattakaan, alkaa uskottavuus horjua. Tietenkin tällainen lukuisien kuuluisten hahmojen tunteminen on jälleen kerran konventio fiktiössä, mutta vaihtoehtoisesti voisi myös tulkita, että Corto vain kuvittelee olevansa sen ja sen tunnetun aikalaisen ystävä. Kuviteltujen julkimotuttavuuksien teorian vakuuttavuutta tosin ehkä syö se, että kaikki mainituista henkilöt eivät ole vielä Corton aikana olleet yhtä suuria nimiä kuin myöhemmin.

Joka tapauksessa outojen tai epätodennäköisten ilmiöiden mukaantuominen myös kerronnan diegeettiselle tasolle tuotuihin kohtauksiin siis pikemminkin luo epämääräistä tunnelmaa ja

hämärtää rajaa todellisuuden ja tarun välillä kuin korostaisi tarinan yleistä realistisuutta (vrt. esim. Todorov 1975: 41–44), ja siten tukee tulkintaa eksokertomuksesta, jossa Corton todellisuus hämärtyy. Oudot mutta selvästi todellisuuteen sijoittuvat kohtaukset ovat varsin yleisiä *Corto Maltesessa*. Kertomuksen *Burleski Zuydcooten ja Bray-Dunesin välimailloilla* aluksi Corto vaikuttaisi jälleen kohtaavan velho Merlinin, joka aikaisemmassa kertomuksessa näytti auttavan häntä, vaikka tuolloin jäi epäselväksi, tapahtuiko seikkailu Corton unessa vai ei. Tällä kertaa Merlin esiintyy selvästi näytelmässä. Kerronnan järjestyksellä on kuitenkin väliä eksokertomuksessa: Jos Corto olisi nähnyt velho Merlinin näytelmässä aiemmin, olisi ollut luonnollista, että hän uneksii siitä. Nyt hän kohtasi tai uneksi Merlinin *ennen* kuin näki aihetta koskevan näytelmän. Tämän vuoksi katson olevan enemmän perusteita sille tulkinnalle, että Corton tapahtumat aiemmin eivät olleet vain unta, vaan että Corton todellisuus on jo alkanut vääristyä. Muistanemme kerrontateknisenä yhtymäkohtana luvussa 5.1. mainitun tapauksen, jossa Corto uskoo näkevänsä Rasputinin nukketeatterin esityksessä.

Mikäli tarkastelemme kyseeseen otettua kertomusta *Talviaamun unelma* fokalisaation kannalta, voimme todeta, että kerronta fokalisoituu jatkuvasti joko ulkoisena fokalisoituna kohteenaan Corto ja muut hahmot tai sitten Corto toimii fokalisoijana. Teen tulkinnan ulkoisesta fokalisaatiosta sillä perusteella, että missään vaiheessa kenenkään sisäistä maailmaa eli ajatuksia ei esitetä paitsi kenties Corton. Poikkeuksena tähän esiintyy yksi ruutu, joka on kuvattu saksalaisen kapteenin kiikarien läpi menevän katseen mukaan, mutta tässäkin ei varsinaisesti mennä kyseisen kapteenin *mielen* sisään. Corto myös tyypillisesti ruuduissa on päähenkilönä vähintään keskeisesti jos ei keskeisimpänä ruuduissa, mikä tukee ajatusta Cortosta fokalisoijana.

Fokalisoinnin siirtyminen ulkoisesta sisäiseen voidaan todeta esimerkkiruutuparista (liite 10). Ensimmäisessä ruudussa fokalisaatio on ulkoinen, ja Corto on yksin komentosillalla. Toisessa ruudussa Corto on fokalisoijana, ja hän näkee Morganin ja Merlinin – jotka eivät siis ilmeisimmin voi olla todellisia hahmoja tässäkin fiktiivisessä maailmassa, mikäli kyseessä on luonnollinen fiktiivinen maailma. Fyysisesti mahdottomat olennot, joita myös taruolennot ovat, tekevät fiktiivisestä maailmasta yliluonnollisen (Doležel 1998: 116), mutta mikäli nämä olennot esiintyvät ainoastaan Corton pään sisällä, voi *Corto Maltese* säilyttää asemansa luonnollisena maailmana. *Talviaamun unelman* alussa ja lopussa Corto nukkuu, jolloin taruolentojen kuuluminen ainoastaan Corton uneen voidaan tulkita siitä kerronnan tavasta, jossa sarja-



kuvaruutujen vaihteluissa siirrytään taruolentoista nukkuvaan/heräävään Cortoon ja muuhun tarinaan, josta jälleen palataan sumun ja taruolentojen kautta nukkuvaan/heräävään Cortoon.

Päihdyttävien ja psykoaktiivisten aineiden käyttö on unien ohella eräs keskeinen mahdollinen tulkintamahdollisuus omituisten tapahtumien luonnollistamiseksi *Corto Maltesessa*. Vaikka *Corto Malteset* eivät ole mitään varsinaisia huumehouruseikkailuja, kertonee jotain päihteiden läsnäolosta sekin, että vuoden 2010 uusintajulkaisussa albumissa *Herra presidentin voodoo* on aiemmissa julkaisuissa esiintymättöminä parateksteinä oma lukunsa eräistä luonnon hallusinogeeniestä (*NUO*: 9–13). Albumin ensimmäinen kertomus onkin esimerkiksi edellisessä luvussa 5.1. hiukan tarkemmin tarkasteltu *Päitä ja sienä*.

Viktor Shklovskyn mukaan tarinaa voidaan kertoa siten, että lukija näkee tapahtumien kulun toinen toistaan seuraavana, ilman merkittäviä poikkeamia tai poisjättöjä ajallisessa järjestyksessä. Toisaalta hän esittää tarina voitavan kertoa siten, että lukija ei käsitä mitä tapahtuu, vaan mysteerit selviävät vasta myöhemmin kerronnassa. (Shklovsky 1998: 101.) Edeltävä tapa on toisin sanoen perinteisempää kerrontaa, kun taas jälkimmäinen on salapoliisikertomuksille tyypillistä. Mielenkiintoisesti *Corto Maltesessa* oikeastaan esiintyy samanaikaisesti molemmansukuista kerrontaa, vaikka kenties se osittain jääkin lukijalta ensin huomaamatta. Pinnallisesti ja mesokertomuksen tasolla nimittäin *Corto Maltese* on useimmiten kerrottu tuohon tavanomaisempaan suoraan tyyliin, joissa seikkailut etenevät tapahtumasta toiseen varsin suoraviivaisesti.<sup>67</sup> Poikkeuksena tähän ovat tietenkin erinäiset useammasti viitatus ”oudot jaksot”, kuten unijaksot, jotka kuitenkin voivat ohittua normaalissa kerronnassa sattumuksina sinänsä. Toisaalta monessa kertomuksessa on jotain aarekartan hakua tai legendan taustojen selvittelyä, jotka kuitenkin jäävät ikään kuin taustalle, ja tuntuvat paikoin pikemminkin esittävän ”ainoastaan” päähenkilön (sinänsä sangen epätavallista) arkea. Eksokertomuksena nämä mesokertomusten taustatekijät kuitenkin tuottavat sen keskeisen mysteerioita selvittävän kerronnan, ja mesokertomusten keskeiset tapahtumat jäävät ainoastaan jaksojen sivuhaaroiksi.

Shklovsky esittää myös jaon kahdesta erilaisesta tavasta punoa monimutkaisempaa tarinarakennetta yhteen. Ensimmäisessä tavassa sankari on neutraali, ja seikkailut lankeavat hänen

---

<sup>67</sup> Oikeastaan tosin useammassakin *Corto Maltese* -kertomuksessa kuitenkin on mysteerikertomuksen aineksia tai rakenteita, jossa lukija tai sankaritkaan eivät vielä tarinan alussa tiedä mistä on kyse, mutta lopussa asiat selitetään. Esimerkiksi kertomuksessa *...ja taas hiukkasen onnensotureista* on eräänlaisen aarekartan muodostava palapelimäinen arvoitus, jossa viimeinen pala saadaan käsiin vasta aarteen tultua jo puolitahattomasti tuhotuksi (*KMA*).

päälleen enemmän tai vähemmän odottamatta – esimerkiksi nuorukainen joutuu merirosvojen vangiksi. Tilanne johtaa sitten seikkailujen loputtomaan ketjuun. Toisessa tavassa tapahtumilla ja tapahtumien vastaanottajalla on yhteys siten, että sankarilla on jokin motiivi seikkailulle. (Shklovsky 1998: 68–69.) Myöskään tältä osin *Corto Maltese* ei yksiselitteisesti mene kumpaankaan kategoriaan. Toisaalta on ilmeistä, että Corto itse on aikamoinen seikkailija, jolla myös varsinkin eksokertomuksen asteella on selvästi nähtävissä useitakin motiiveja hänen matkoilleen ympäri maailmaa, vaikka ne eivät välttämättä yksittäistä kertomusta lukiessa tulekaan mitenkään esille. Toisaalta kuitenkin, monet yksittäiset mesokertomukset ikään kuin vain lankeavat Corton päälle – vaikka tietenkään näissä tapauksissa Corto itse ei sinänsä ole mikään neutraali nuorukainen, joka pakon edessä lähtee seikkailujen teille. Esimerkiksi ensimmäinen lyhyt *Corto Maltese* -kertomus *Tristan Bantamin salaisuus* lähtee siitä, että Corto viettää joutilasta aikaa Latinalaisessa Amerikassa paramaribolaisessa täysihoidolassa, kunnes hänen ”näkymättömälle yleisölle” esitetty ”näytös” keskeytyy juopuneen professori Steinerin sattuessa kuistille. Hetken päästä myös nuori Tristan Bantam esiintyy tarinassa, ja hänellä on isältään peritty arvoitus kadonneesta mantereesta Mu, mikä myöhemmin alkaa kiinnostaa professori Steineria. Nuori Bantam palkkaa Corton saattajakseen seuraavaan päätepisteeseensä. (KMA.) On alkanut eksokertomus, joka saa päätöksensä vasta viimeisessä *Corto Maltese* -albumissa.

Ajatus eksokertomuksesta tai useamman itsenäisen kertomuksen halki kulkevasta kerronnasta ei tietenkään ole itsessään ennenkuulumaton. Jo Shklovsky pohdiskeli asiaa, eikä hän ilmeisimmin päässyt selvään yhteenvedoon siitä, kuinka ’tarina’ määriytyy, ja milloin tarina muodostaa eheän kokonaisuuden – varsinkin mikäli tarkastellaan esimerkiksi Tom Sawyerin seikkailuista lähtevää jatkumoa, joka saa parikin ”jatko-osaa”, joista myöhempi ei ole edes alkuperäiskirjailijan Mark Twainin kädenjälkeä (Shklovsky 1998: 52). *Corto Maltesen* suhteen ei tietenkään ole aivan selkeästi kyseisenlaista ongelmaa, mikäli pidättäydymme Hugo Prattin tekemien *Corto Maltese* -seikkailujen tarkasteluissa, vaikka toisaalta sekä Corto että joitakuita muita sarjakuvassa esiintyneitä hahmoja saattaa löytää niin Prattin kuin muidenkin sarjakuvantekijöiden myöhemmistä töistä, kuten ohimennen olen aiemmin viitannut. Mikäli nämä jatkavat tai pyrkivät jatkamaan samaa tarinaa, on toisinaan hankala vetää tarkkoja rajoja sille, mistä eksokertomus alkaa – tai ainakin mihin se loppuu.

Toisaalta, mikäli teemme tulkintoja jonkin eksokertomuksen alusta ja lopusta, voimme myös tarkastella sen rakennetta. Otan esimerkiksi Monika Fludernikin esittämän episodisen

kertomuksen rakenteen perusmallin: ”Abstraktio – Orientaatio – {[episodi 1] [episodi 2] [...] [episodi n]} – Arviointi – Lopetus”. Malliin kuuluu myös episodin kulku vastaavaan tapaan, sekä mallista lisäksi mainitaan, että se on itseään toistava, eikä kuviossa ole otettu huomioon juonen ulkopuolista tasoa. (Fludernik 2010: 25.) Varsinaisesti Fludernikin malli on tarkoitettu yksittäisen (luonnollisen eli suullisen) kertomuksen rakenteen kuvaukseksi, mutta samalla se toisessa mittakaavassa voisi hyvinkin kuvastaa *Corto Maltesen* eksokerrontaa. Tällöin episodit olisivat mesokertomuksia. Koko *Corto Maltesen* ollessa eksokertomus, tai vaikka mikäli vain ajattelisimme puhuttua kadonneen mantereen etsintää koko *Corto Maltesea* halkaisevana eksokertomuksena, voisimme ajatella abstraktio-osuuden sisältyvän *Suolaisen meren balladiin*. Orientaatio varsinaiseen seikkailuun lähtee *Tristan Bantamin salaisuudesta*, jota seuraa lukuisa joukko episodeja mesokertomuksina, joissa kuissakin on usein vain pieni pätkä tätä eksokertomuksen juonta. Lopulta *Mu*’ssa päästään arviointiin, jolloin kadonneeseen maailmaan ja sen arvoituksiin päästään niin syvälle kuin se tässä kertomuksessa on mahdollista. Varsinainen lopetus muodostuu vasta Prattin toisessa sarjakuvassa *Aavikon skorpionit*, jossa Kuš kertoo Corton hävinneen Espanjan sisällissodan melskeisiin, mikä tuntuu Heikki Jokisen mukaan uskottavalta, koska olisi mahdotonta kuvitella moista romanttista seikkailijaa Guernican, Hiroshiman ja Treblinkan jälkeisessä maailmassa (AS: 95; Jokinen 2004: 43). Hävisikö Corto kuoltuaan vai siirtyikö hän vain eläkkeelle, sitä ei varsinaisesti paljasteta suoraan. Kertomuksessa *Suolaisen meren balladi* on kuitenkin paratekstinä Pandoran peräti vuoteen 1965 päivätty kirjekatkkelma, jossa hän viittaa ”Corto-sedän” vierailuun (SMB: 32). Arvoitukseksi jää, onko Corton pää jo tässä vaiheessa täysin hoitolaitoskunnossa, mikäli hän ylipäättään on yhä elossa. Pandoran kirje kuitenkin tukisi tulkintaa, että Corto ei ole enää entisensä tai täysin tässä maailmassa: ”Mutta nyt olen huolissani erityisesti Corto-sedän vuoksi. [...] Kun nyt näen Corto-sedän istumassa yksinään puutarhassa, katselemassa riutunein silmin suurta mer-taan, sydämeni puristuu kokoon. Lapset yrittävät pitää hänelle seuraa, mutta hän tuskin huomaa heitä.” (Mts.) On myös esitetty hypoteesi, että Corto kuolee 80-vuotiaana mielipuolena Chilessä vuonna 1967 (Dupuis 2007), vaikka tällaiselle ei löydy mitään suoraa tukea *Corto Maltese* -sarjakuvista.

## 6. Lopuksi

Sinänsä mielenkiintoisena triviana *Corto Maltesessa* ei – toisin kuin sarjakuvissa tyypillisesti – esiinny juurikaan selviä viittauksia toisiin sarjakuviin, paitsi ainakin eräässä yksittäisessä ruudussa.<sup>68</sup> Kyseisessä ruudussa Corto lukee sanomalehteä, jonka detaljiteksteissä sanomalehden takasivulla näkyy selvästi: ”Krazy Kat” (*SIP*: 20). *Krazy Kat* monesti rinnastetaan vertailtavaksi ns. ”korkean” taiteen kanssa (esim. *Carrier 2000*: 93–95) ja sen sanotaan miellyttäneen älymystöpiirejä, jotka yleensä vähäksyivät sarjakuvaa populaarikulttuurina. *Corto Malteseen* sen sijaan viitataan muissa sarjakuvissa – jos ei suoraan niin ainakin tekijänsä Hugo Prattin kautta (esim. *Kaukoranta–Kemppinen 1982*: 261).

Koenkin hiukan ironisena, että tätä yksittäistä alluusiota voisi käyttää esimerkkiperusteluna sekä sille, että *Corto Maltese* poikkeaa sarjakuvien suuresta massasta, kuin myös sille että *Corto Maltese* on pohjimmiltaan vain yksi sarja muiden joukossa. Kuten edellisessä kappaleessa käytännössä esitetään, myös *Krazy Kat* usein mielellään vedetään muun ”laadukkaaman” kirjallisuuden yhteyteen useammin kuin monia muita sarjakuvia. Kuitenkin toisaalta kuten Johannes Fehrle tuo esille, *Krazy Kat* on yksi varhainen ”luonnoton” sarjakuva, jollaisia toisin sanoen suuri osa sarjakuvia on ollut alusta lähtien (Fehrle 2011: 216). Haluan siis sanoa, että oikeastaan kaikki sarjakuvat, niin myös *Corto Maltese*, ovat välillä vähintäänkin kaksinaamaisia.

Kun palaan jälleen työn alkuun ja esitettyihin tutkimuskysymyksiin, sopinee miettiä hetki mitä tapahtui. Mielestäni olen tarkastellut kerrontaa *Corto Maltesessa* yleensä varsin monipuolisesti, vaikka kenties paikoin hiukan hajanaisesti harhailen. Taustallani edelleen pyörii näkemys jostain suuremmasta taustalla vallitsevasta kokonaisuudesta, jota tässä yhteydessä olen kutsunut useiden itsenäisten kertomusten halki kulkevaksi eksokerronnaksi. Täysin aukottomasti en nähdäkseni ole kyennyt osoittamaan, ettäkö *Corto Maltesen* halkaisevat eksokertomukset olisivat syntyneet tarkoituksenmukaisesti, eivätkä vain mielivaltaisen tulkinnan pohjalta, mutta toisaalta on ilmeistä, että tätä tulkintaa voi perustella loogisesti. Voi tosin olla, että jotkin muut sarjakertomukset tuottaisivat jopa hedelmällisempiä lähtökohtia eksokertomusten tarkasteluun.

---

<sup>68</sup> Sarjakuvan kokonaislaajuudesta johtuen on varsin epätodennäköistä edes löytää kaikkia siinä (tai monessa muussakaan fiktiossa) esiintyviä alluusioita ja kytköksiä (vrt. Tammi 1985: 357). Ottaen huomioon *Corto Maltesen* intertekstuaalisuudellisuuden asteen, on jopa luultavaa, että muitakin sarjakuvaviitteitä esiintyy.

Kukaties Umberto Ecolla on parempi vastaus tähän kaikkeen. Ehkä kaikki nämä tulkinnalliset ajatukset ovat sittenkin turhia, sillä jospa *Corto Maltese* on sittenkin vain sellainen kaupallista syistä jatkunut sarjafiktio, jossa menneisyydestä voidaan aina jälkikäteen kertoa uusia seikkailuja nykypäivän muuttumatta (vrt. Eco 1994: 86).<sup>69</sup> Nimittäin kaiken kaikkiaan esimerkiksi *Corto Maltese – Nuoruus* on sitten kuitenkin mitä tyypillisin *Corto Maltese* -albumi, vaikka se alkuun voikin tuntua hämmentävältä, kuten luvun 3. alkuun pohdiskelin. Tällaisia esikertomuksia Pratt olisi tietenkin voinut tehdä loputtomasti lisää, eikö niin? Ehkäpä tässä vain irvailen. Nimittäin *Nuoruus*-kertomuksesta tavanomaisen kertomuksen *Corto Maltesessa* tekee se, että se on vain yksi mesokertomus osana laajempaa eksokertomusta. Se on siis samaa eikä samanlainen. Kuten on jo aiemmin tullut todettua, juuri tulkinta eksokertomuksen olemassaolosta *Corto Maltesessa* tekee siitä rakenteellisesti erilaisen kuin monet edeltäneet seikkailusarjat.

---

<sup>69</sup> Eco kuvailee kyseisenlaisia kehäsarjoja (*loop*) tarkemmin siten, että niissä hahmot elävät menneisyyttään jatkuvasti uudelleen sen sijaan, että kohtaisivat uusia seikkailuja, jotka käytännössä merkitsisivät heidän kulkuaan kohti vääjämätöntä kuolemaa (Eco 1994: 86).

## LÄHTEET:

### Kohdetekstit ja niiden lyhenteet:

- ADV* = PRATT, HUGO 2001: *Anna ja Dan viidakossa*. (*Anna nella jungla*, 1959.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- AS* = PRATT HUGO 1994: *Aavikon skorpionit*. (*Les Scorpions du désert*, 1969–1973.) Suom. Jukka Heiskanen. Helsinki: WSOY.
- BC* = PRATT, HUGO 1997: *Banaaniconga ja muita kertomuksia*. (*Corto toujours un peu plus loin*, 1970–1971.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- CMS* = PRATT, HUGO 1988: *Corto Maltese Samarkandissa*. (*La casa dorata di Samarcanda*, 1980.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- ER* = PRATT, HUGO 1999: *Etiopialainen romanssi*. (*Les Ethiopiques*, 1972–1973.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- HPV* = PRATT, HUGO 2010: *Corto Maltese: Herra presidentin voodoo*. (2009.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- KMA* = PRATT, HUGO 1996: *Kauriin merkin alla*. (*Sous le signe du Capricorne*, 1970.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- KEL* = PRATT, HUGO 1998: *Kelttiläistarinoita*. (*Les Celtiques*, 1971–1972.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- KEL2* = PRATT, HUGO 2013: *Kelttiläistarinoita*. (*Les Celtiques*, 2009.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- KV* = PRATT, HUGO 1997: *Corto Maltese: Kertomus Venetsiasta (sirat al bunduqiyyah)*. (*Favola di Venezia – Sirat Al-Bunduqiyyah*, 1977.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- MU* = PRATT, HUGO 1994: *Mu: Kadonnut manner*. (*Mū*, 1988.) Suom. Soile Kaukoranta. Helsinki: WSOY.
- NUO* = PRATT, HUGO 2003: *Corto Maltese: Nuoruus*. (*La giovinezza*, 1981.) Suom. Heikki Kaukoranta. Jalava.
- SAM* = PRATT, HUGO 2011: *Corto Maltese: Samarkandin kultainen talo*. (*La casa dorata di Samarcanda*, 1980.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- SIP* = PRATT, HUGO 2012: *Corto Maltese Siperiassa*. (*Corte sconta, detta arcana*, 1974.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- SMB* = PRATT, HUGO 2014: *Corto Maltese: Suolaisen meren balladi*. (*Una ballata del mare salato*, 1967.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- SVE* = PRATT, HUGO 2007: *Corto Maltese Sveitsissä*. (*Les Helvetiques*, 1988.) Suom. Soile ja Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- TAN* = PRATT, HUGO 1990: *Corto Maltese Argentiinassa*. (*Tango*, 1985.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.
- VEN* = PRATT, HUGO 1992: *Corto Maltese Venetsiassa (sirat al bunduqiyyah)*. (*Fable de Venise*, 1981.) Suom. Heikki Kaukoranta. Helsinki: Jalava.

## Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet:

- ALANEN, YRJÖ 1981: *Dostojevskin hyvä ja paha*. Espoo: Weilin+Göös.
- ALBER, JAN 2010: "Mahdottomat tarinamaailmat: ja mitä niillä voi tehdä." ("Impossible Storyworlds: And What to Do with Them", 2009.) Suom. Laura Karttunen. Sivut 44–64 teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen naratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.
- ARISTOTELES 1969: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- BACON, HENRY 2005: *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 929. Helsinki: SKS.
- BADMAN, DERIK 2005: "Case, Planche, Recit". 18.1.2012: <http://www.madinkbeard.com/index.php?p=119>
- BAETENS, JAN 2008: "Graphic Novels: Literature Without Text?" Sivut 77–88 julkaisussa *English Language Notes*, 46:2.
- BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia. (Problemy poetiki Dostojevskogo, 1963.)* Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Kustannus Oy Orient Express.
- BARTHES, ROLAND 1974: *S/Z*. Käänt. Richard Miller. (1970.) New York: Hill and Wang.
- BARTHES, ROLAND 1977: *Image–Music–Text*. Käänt. Stephen Heath. Lontoo: Fontana Press.
- BOOTH, WAYNE 1991: *The Rhetoric of Fiction*. (1961.) Toinen painos. Penguin Books. London: Penguin Group.
- BROOKS, PETER 1998: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. (1984.) Viides painos. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.
- CARRIER, DAVID 2000: *The Aesthetics of Comics*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- CHATMAN, SEYMOUR 1993: *Story And Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. (1978.) Kuudes pehmeäkantinen painos. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
- COHN, DORRIT 1983: *Transparent Minds*. (1978.) Princeton: Princeton University Press.
- COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli. (The Distinction of Fiction, 1999.)* Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- COHN, NEIL 2007: "A Visual Lexicon". Sivut 35–56 julkaisussa *The Public Journal of Semiotics*, 1:1.
- COHN, NEIL 2008: "Review: The System of Comics by Thierry Groensteen". 23.11.2011: <http://www.emaki.net/blog/2008/09/review-system-of-comics-by-thierry.html>
- COHN, NEIL 2010: "Japanese Visual Language: The Structure of Manga." Sivut 196–203 teoksessa *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. Toim. Toni Johnson-Woods. New York: Continuum.
- COUCH, N. C. CHRISTOPHER 2010: "International Singularity in Sequential Art: The Graphic Novel in the United States, Europe and Japan." Sivut 204–220 teoksessa *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. Toim. Toni Johnson-Woods. New York: Continuum.
- CULLER, JONATHAN 1981: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Lontoo, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- CULLER, JONATHAN 1983: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. (1975.) Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- DI LIDDO, ANNALISA 2009: *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore & Lontoo: The John Hopkins University Press.

- DUPUIS, JÉRÔME 2007: *Les vraies vies de Corto Maltese*. 24.2.2015 : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-vraies-vies-de-corto-maltese\\_812229.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-vraies-vies-de-corto-maltese_812229.html)
- ECO, UMBERTO 1979: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, UMBERTO 1992: *Interpretation and Overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, UMBERTO 1994: *The Limits of Interpretation*. (1990.) Ensimmäinen Midland Book painos. Bloomington: Indiana University Press.
- EISNER, WILL 2008: *Comics & Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. (1985.) Tarkistettu ja laajennettu painos. New York & Lontoo: W. W. Norton.
- EWERT, JEANNE 2004: "Art Spiegelman's Maus and the Graphic Narrative." Sivut 178–193 teoksessa *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Toim. Marie Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press.
- FEHRLE, JOHANNES 2011: "Unnatural Worlds and Unnatural Narration in Comics?" Sivut 210–245 teoksessa *Unnatural Narratives: Unnatural Narratology*. Toim. Jan Alber ja Rüdiger Heinze. Berliini & Boston: De Gruyter.
- FITCH, BRIAN 1982: "Just between Texts: Intra-Intertextuality". Sivut 89–108 teoksessa Brian Fitch: *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*. Toronto & Lontoo: University of Toronto Press.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." ("Natural Narratology and Cognitive Parameters", 2003.) Suom. Sanna Katariina Bruun. Sivut 17–43 teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.
- FREY, NANCY 2010: "Reading and Writing with Graphic Novels". Sivut 15–22 julkaisussa *The California Reader*, 44:1.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. ("Discours du récit", teoksessa *Figures III*, 1972.) Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- GENETTE, GÉRARD 1997a: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982.) Käänt. Channa Newman ja Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GENETTE, GÉRARD 1997b: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. (*Seulis*, 1987.) Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- GORDON, IAN 2010: "Let Us Not Call Them Graphic Novels". Sivut 185–192 julkaisussa *Radical History Review*, 106.
- GRAVETT, PAUL 2007: *Sarjakuvaromaani: ja miten se voi muuttaa elämäsi*. (*Graphic Novels: Everything You Need To Know*, 2005.) Suom. Lotta Sonninen. Helsinki: Otava.
- GROENSTEEN, THIERRY 1999: "OuBaPo: Sarjakuvaa rajoitteiden mukaan". Suom. Mikko Ahlström. Sivut 102: 7–9, 103: 20–24, 104: 26–30, 105: 12–17 julkaisuissa *Sarjainfo*, 102–105.
- GROENSTEEN, THIERRY 2007: *System of Comics*. (*Système de la bande dessinée*, 1999.) Käänt. Bart Beaty ja Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- HARVEY, ROBERT 1996: *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi.
- HATFIELD, CHARLES 2005: *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- HERKMAN, JUHA 1998a: *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.



- HERKMAN, JUHA 1998b: ”Sarjakuvan lukeminen: merkitysten dialogia”. Sivut 58–74 teoksessa *Missä mennään? Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*. Toim. Kanerva Eskola, Antti Granlund ja Markku Ihonen. Tampere: TAJU.
- HERKMAN, JUHA 2007: ”Sarjakuva normaaliuden rajojen koettelijana”. Sivut 50–70 teoksessa *Taide ja taudit: Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnolla*. Toim. Laura Karttunen, Juhani Niemi ja Amos Pasternack. Tampere: Tampere University Press.
- HERMAN, DAVID 2004: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. (2002.) First Nebraska paperback printing. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HERMAN, DAVID – JAHN, MANFRED – RYAN, MARIE-LAURIE (toim.) 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo & New York: Routledge.
- HILL, SUSAN 2002: *Hugo Pratt's Character Corto Maltese*. 11.4.2012: [http://archive.suite101.com/article.cfm/illustration\\_and\\_illumination/93355](http://archive.suite101.com/article.cfm/illustration_and_illumination/93355)
- HUHTAMO, ERKKI (toim.) 1986: *Puhekuvia: Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemi: Kemin kulttuurilautakunta.
- HUTCHEON, LINDA 2006: *A Theory of Adaptation*. New York & Lontoo: Routledge.
- HÄNNINEN, VILLE 2006: ”Mustavalkoisen magian ylipappi”. Sivut 224–227 teoksessa *Ulkomaisia sarjakuvantekijöitä 1*. Toim. Ville Hänninen. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- IKONEN, TEEMU 2001: ”Tarina ja juoni.” Sivut 184–206 teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- JOKINEN, HEIKKI 2004: *Sata sarjakuvaa*. Helsinki: Tammi.
- KARHU, EINO 1977: *Dostojevski ja Suomen kirjallisuus. (Dostojevski i finskaja literatura, 1976.)* Suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.
- KAUKORANTA, HEIKKI – KEMPPINEN, JUKKA 1982: *Sarjakuvat*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: Otava.
- KEMPPINEN, PETRI – TOLVANEN, JUHANI 1992: *Sarjakuva, rakastettuni: Uuden sarjakuvan mestareita*. Helsinki: Otava.
- KESKINEN, MIKKO 2001: ”Teksti ja konteksti.” Sivut 91–116 teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- KUKKONEN, KARIN 2008: ”Beyond Language: Metaphor and Metonymy in Comics Storytelling”. Sivut 89–98 julkaisussa *English Language Notes*, 46:2.
- KUKKONEN, KARIN 2010: *Storytelling Beyond Postmodernism*. Tampere: Tampere University Press.
- KUNZLE, DAVID 1973: *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press.
- KYLLÖNEN, JENNI 2005: *Krazy Konnektions: Vieraaksi tehty ja dada George Herrimanin Krazy Kat -sarjakuvassa*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- LIUKKONEN, PETRI 2008: *Hugo Pratt (1927-1995)*. Kuusankosken kaupunginkirjasto. 18.2.2015: <http://www.kirjasto.sci.fi/hugoprat.htm>
- LOTMAN, JURI 1989: *Merkkien maailma: Kirjoituksia semiotiikasta*. (1973–1985.) Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Malinen. Helsinki: SN-Kirjat.
- MAKKONEN, ANNA 1991: ”Onko intertekstuaalisuudella mitään raja?” Sivut 9–30 teoksessa *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- MANNINEN, PEKKA 1995 *Vastarinnan välineistö: Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University Press.
- McCLOUD, SCOTT 1994 *Understanding Comics: The Invisible Art*. (1993.) Ensimmäinen HarperPerennial painos. New York: HarperCollins Publishers.

- McKINNEY, MARK 2008: *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MIKKONEN, KAI 2010: ”Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia: Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio.” Sivut 303–330 teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.
- MILLER, ANN 2007: *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol & Chicago: Intellect.
- NIEMI, JUHANI 1994: *Modernia muotoa etsimässä: Suomalaisen proosan modernismin juurilla*. Tampereen yliopiston Suomen kirjallisuuden julkaisuja 34. Tampere: Tampereen yliopisto.
- NURMI, JARI-ERIK et al. 2006: *Ihmisen psykologinen kehitys*. Helsinki: WSOY.
- OTHMAN, HANS 1987: *Dostojevski ja todellisuus. (Dostojevskij och verkligheten.)* Suom. Sigrid Ikola. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- PASONEN, HARTO (toim.) 1996: *Sarjakuvan vuosikirja 1: 1995*. Helsinki: Valiosarjat Oy.
- PEETERS, BENOIT 2007: ”Four Concepts of the Page”. (1998.) Käänt. Jesse Cohn. Sivut 41–60 teoksesta *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Pariisi: Casterman. 14.12.2011: [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3\\_3/peeters/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/peeters/)
- PERRY, GEORGE – ALDRIDGE, ALAN 1975: *The Penguin Book of Comics*. (1967.) Vuonna 1971 tarkistettu painos. Harmondsworth: Penguin Books.
- PRINCE, GERALD 1991: *A Dictionary of Narratology*. (1987.) Pehmeäkantinen painos. Aldershot: Scolar Press.
- PROPP, VLADIMIR 1994: *Morphology of the Folktale. (Morfologija skazki, 1928.)* Käänt. Laurence Scott. Ensimmäinen painos 1968. Toinen laitos. 12. pehmeäkantinen painos. Austin: University of Texas Press.
- PYRHÖNEN, HETA 2008: ”Sarjallisuudesta kirjallisuudessa”. Sivut 109–115 teoksessa *Suomalainen Tiedeakatemia: Vuosikirja 2007*. Toim. Matti Saarnisto. Helsinki: Tiedeakatemia.
- RADZINSKI, EDVARD 2003: *Rasputin*. (2000.) Suom. Kari Klemelä. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- REITBERGER, REINHOLD – FUCHS, WOLFGANG 1972: *Comics: Anatomy of a Mass Medium*. Käänt. Nadia Fowler. Boston & Toronto: Little, Brown and Company.
- RICHARDSON, BRIAN 2011: ”What Is Unnatural Narrative Theory?” Sivut 23–40 teoksessa *Unnatural Narratives: Unnatural Narratology*. Toim. Jan Alber ja Rüdiger Heinze. Berliini & Boston: De Gruyter.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1999: *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983.)* Suom. Auli Viikari. Toinen painos. Helsinki: SKS.
- ROBBINS, TRINA 1993: *A Century of Women Cartoonists*. Northampton: Kitchen Sink Press.
- SAARILUOMA, LIISA 1989: *Muuttuva romaani: Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- SABIN, ROGER 1993: *Adult Comics: An Introduction*. Lontoo & New York: Routledge.
- SARACENI, MARIO 2003: *The Language of Comics*. Lontoo: Routledge.
- SHKLOVSKY, VIKTOR 1998: *Theory of Prose*. Käänt. Benjamin Sher. (*O teorii prozy, 1929.*) Kolmas painos. Normal: Dalkey Archive Press.
- TAMMI, PEKKA 1985: *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Tiedeakatemia.

- TAMMI, PEKKA 1991: ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä.” Sivut 59–103 teoksessa *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti: Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TAMMI, PEKKA 1999: ”Ehdotus vuosisadan (sarjakuva)kirjaksi, tai miten Spiegelmanin *Maus* on tehty.” Sivut 278–305 teoksessa *Laulujen lumossa*. Toim. Yrjö Hosiaislouma. Vammala: Tampere University Press.
- TAPIIRI 4/1984: Pahkasian sarjakuvalehti. Toim. Pauli Heikkilä ja Juha Ruusuvoori. Tampere: Fanzine Oy.
- TODOROV, TZVETAN 1975: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Käänt. Richard Howard. (*Introduction á la littérature fantastique*, 1970.) New York: Cornell University Press.
- TOMAŠEVSKI, BORIS 2001: ”Juonen rakenne (teoksesta Poetiikka)”. (”Sjužetnoe post-roenie”, 1925.) Sivut 166–200 teoksessa *Venäläinen formalismi: Antologia*. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS.
- TRBIC, BORIS 2009: ”Drawn in: Teaching Graphic Novels”. Sivut 25–29 julkaisussa *Screen Education*, 54.
- TYNJANOV, JURI 2001: ”Elokuvan perusteista”. (”Ob osnovah kino”, 1927.) Sivut 295–320 teoksessa *Venäläinen formalismi: Antologia*. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS.
- UHLIG, BARBARA 2013: *The Dissolution of the Pictorial Content in Hugo Pratt’s ‘Corto Maltese’ and Lorenzo Mattotti’s ‘Fires’*. 24.2.2015: <http://comicsforum.org/2013/08/30/the-dissolution-of-the-pictorial-content-in-hugo-pratts-corto-maltese-and-lorenzo-mattottis-fires-by-barbara-uhlig/>
- VAZQUEZ, G. A. 2009: *Las relaciones literarias de Corto Maltés*. 11.4.2012: <http://revista.abretelibro.com/2009/10/las-relaciones-literarias-de-corto.html>
- VIKARI, AULI (toim.) 1991: *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS.
- WAGNER, PETER 1995: *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. Lontoo: Reaktion Books.
- WIKIPEDIA 2012: *Marianne*. 20.5.2012: <http://en.wikipedia.org/wiki/Marianne>

# LIITTEET

## Liite 1:

Corto Maltese ja Rasputin ”löytävät” aarteen (CMS: 17, 137, 140–141 ja 143).

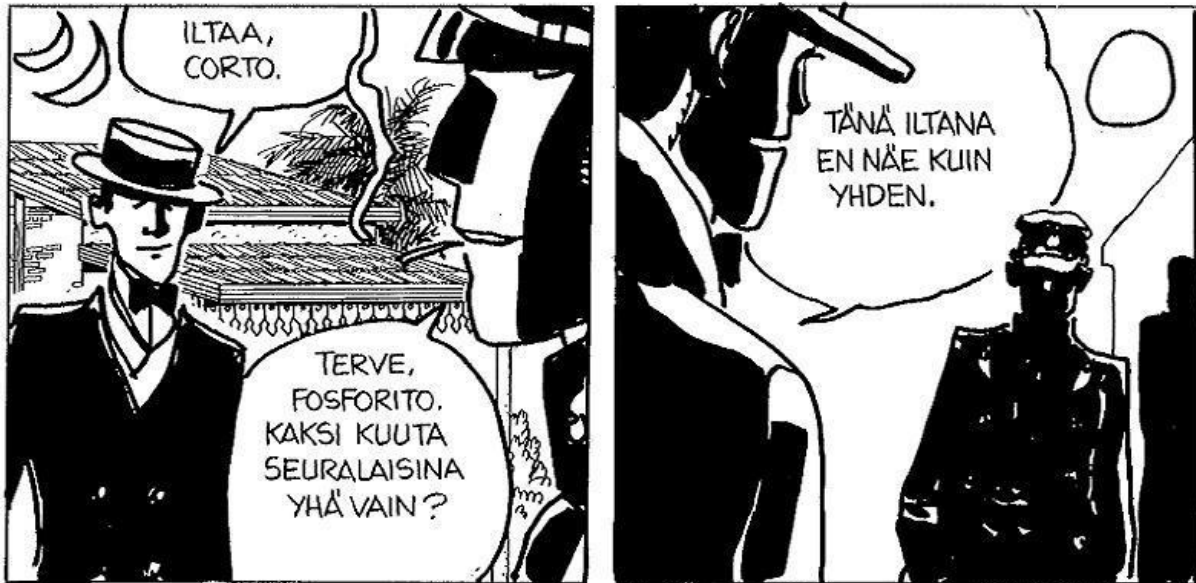






Liite 2:

Corton kaksi kuuta (TAN: 40).



Liite 3:

Limittyvät leksiä (CMS).

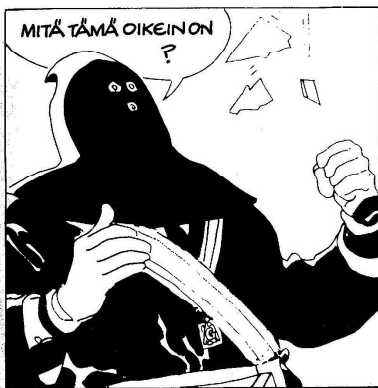
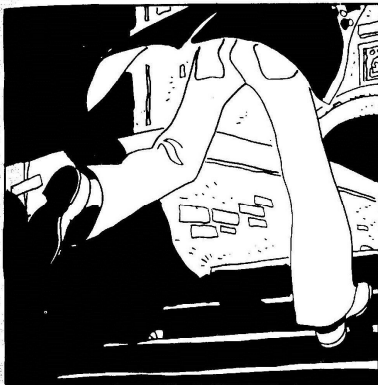


Liite 4:

Rinnakkaista kerrontaa (VEN: 18–19).





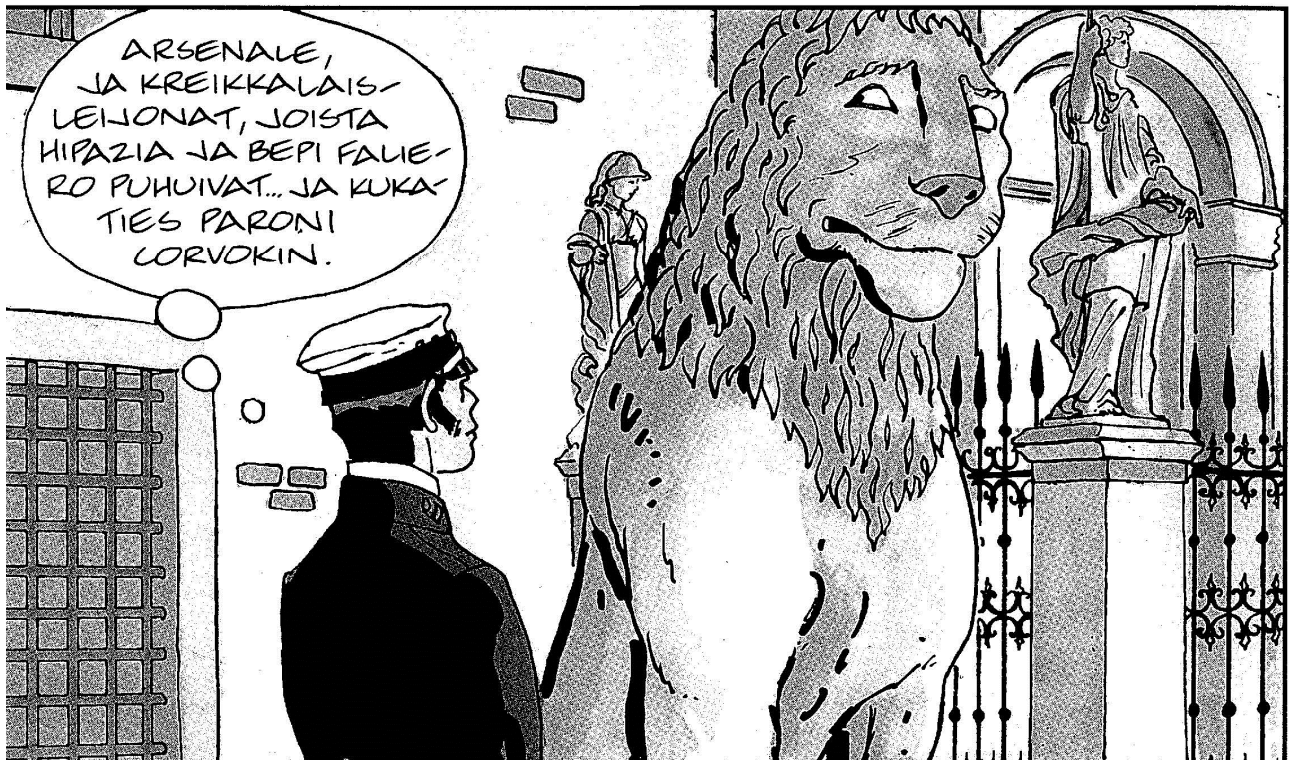


Liite 5:

Leijonat ja subjektiivinen fokalisaatio (VEN: 36).

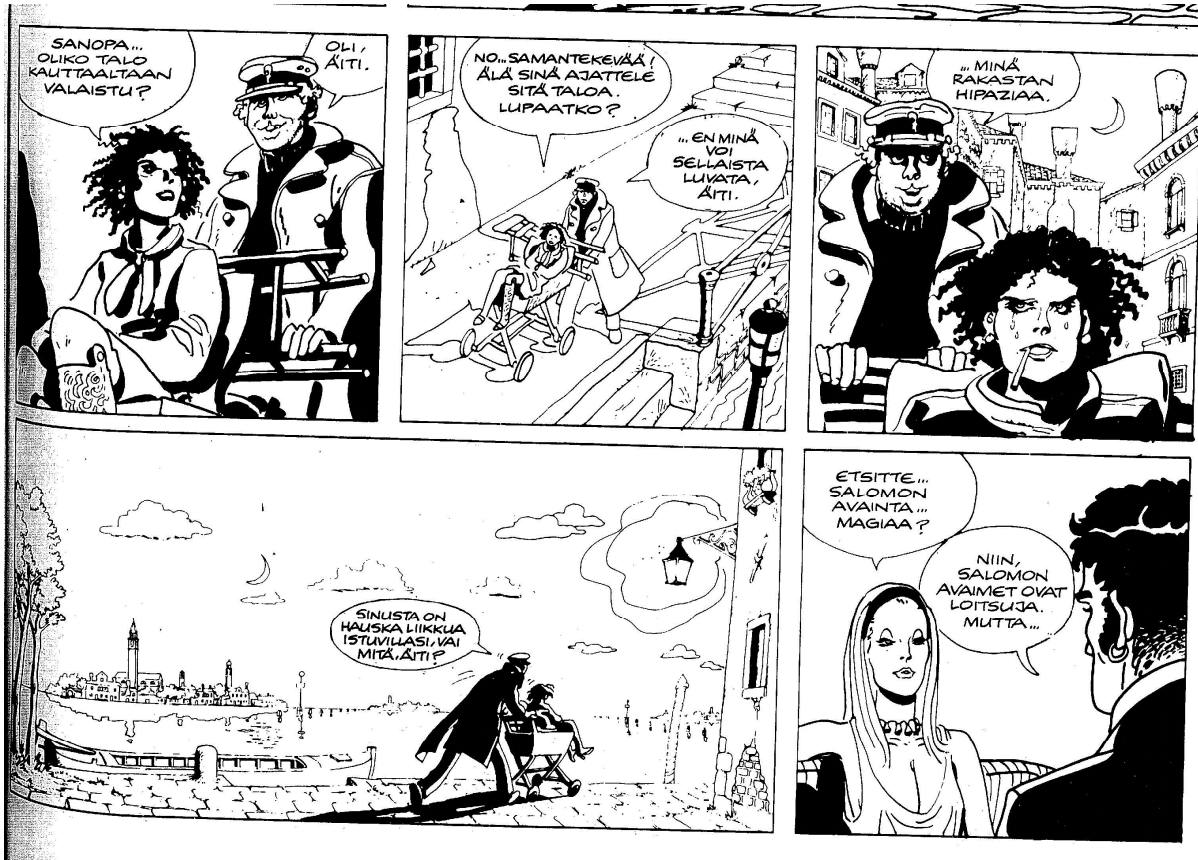


Uudemman painoksen suurempi ruutu (KV: 60).



Liite 6:

(VEN: 29.)



Liite 7:

Sommiteltu aukeama (VEN: 64–65).



Liite 8:

John Bull ja Marianne. A (SAM: 52):



B (WIKIPEDIA 2012):





Liite 9:

Siirtymä unesta toteen (SAM: 93).



Liite 10 (KEL: 85):

Ulkoisesta sisäiseen fokalisaation siirtyminen.



Liite 11:

Corto Maltese -kertomusten kronologia:

Albumi:	Sisältää kertomukset:	Julkaisuvuodet:*	Tarinan vuodet:
Corto Maltese - Nuoruus	Nuoruus	1988 (1981)	1905
Corto Maltese Etelämerellä	Suolaisen meren balladi	1991 (1967-1969)	1913-1915
Anna ja Dan viidakossa	**	2001 (1959)	1914
Kauriin merkin alla	Tristan Bantamin salaisuus Tapaaminen Bahiassa Tarkan laukauksen samba Brasilian kotka ...ja taas hiukkasen onnensotureista Sen lokin vuoksi	1996 (1970-1973)	1916-1917
Banaaniconga	Päitä ja sienä Banaaniconga Herra presidentin voodoo Suloisten unten laguuni Tarinoita ja isoisä	1997 (1970-1971)	1917
Kelttiläistarinoita	Itäisen ikkunan enkeli Mammonan lipun alla O-mollikonsertto harpulle ja nitroglyseriinille Talviaamun unelmia Burleski Zuydcooten ja Bray-Dunesin välillä Vuosikertaviiniä ja Picardien ruusuja	1998 (1971-1972)	1917-1918
Corto Maltese Etiopiassa	Jumalan, armeliaan Armahtajan niemen Armonlaukaus Ja Romeoista ja Julioista Rufijin leopadrimiehet	1986 (1972-1973)	1918
Corto Maltese Siperiassa	Corto Maltese Siperiassa	1984 (1974-1975)	1918-1920
Corto Maltese Venetsiassa	Kertomus Venetsiasta	1992 (1977)	1921
Corto Maltese Samarkandissa	Samarkandin kultainen talo	1988 (1980)	1921-1922
Corto Maltese Argentiinassa	Tango	1990 (1985)	1923
Corto Maltese Sveitsissä	Corto Maltese Sveitsissä	1989 (1987)	1924
Mu - kadonnut manner	Mu	1994 (1988-1989)	1925
Aavikon skorpionit	**	1994 (1969-1973)	1941

\* Julkaisuvuosissa ensin on suomenkielisen albumin ensijulkaisu, sulussa alkuperäisversio.

\*\* Koska *Anna ja Dan viidakossa* sekä *Aavikon skorpionit* eivät ole varsinaisia *Corto Maltese* -albumeja, katsoin ettei yksittäisten kertomusten luettelointi olisi oleellista.



Liite 12 (NUO : 15):

Hizumi Nagumo, Port Arthur. Paris: Éditions Fayard, 1913. S. 464-:

"Amiraali Nagumolle. Pohjois-amerikkalaisen kirjailija Jack Londonin toimet etulinjan sotakirjeenvaihtajana Port Arthurissa ovat johtaneet ankariin turvallisuustoimiin meidän puoleltamme. Hänen toimintansa on aiheuttanut monenlaisia ongelmia. Hän on muun muassa tuonut yhtään häikäilemättä julki mielipiteitään upseereidemme parissa. Heidän joukossaan hänellä onkin lukuisia ystäviä. Londonin asenne on sopimaton. Hän ei vain julista sosialistisia aatteitaan, jotka muuten ovat hyvin nähtävissä hänen kirjallisesta tuotannostaankin. Sen lisäksi hän puolustaa Yhdysvaltain läsnäoloa Tyynellämerellä sellaisessa mitassa, jossa se on esteenä legitiimille ekspansiollemme. Hän väittää, että ennemmin tai myöhemmin Japani ja Yhdysvallat joutuvat väistämättä sotaan keskenään kilpaillessaan Kiinan suunnattomien markkinoiden valvonnasta. Hänen toimintansa kaksinaisuudesta olemme päätelleet, että hän on vain seikkailija ja kirjailija, ei salainen asiamies, kuten eräät toiset ulkomaiset kirjeenvaihtajamme väittävät. Uusin, vakava väliskohtaus, jonka yhteydessä muuan upseerimme sai surmansa, on saanut rintaman komentajan määräämään Londonin karkoitettavaksi taistelualueelta. Londonin ystäviin luokituu muuan nuori merimies, mahdollisesti italialainen, joka matkustaa Ison-Britannian passilla. Hänen nimensä on Corto Maltese. Nuoresta iästään huolimatta hän on solminut lukuisia suhteita kiinalaisiin ja mantsupiireihin. Otaksumme, että hän on brittiasiamies. Hänen tuntomerkkinsä nimittäin sopivat erääseen laivapoikaan, joka otti aktiivisesti osaa Pekingin taisteluihin boksarikapinan aikana vuonna 1900.

Koska pidämme häntä etujemme kannalta potentiaalisena vaaratekijänä, suosittelemme, että hänen henkilötietonsa välitettäisiin lähetystöjemme sotilasattaseoille. Majuri Ukeda. Rintaman sotilas-tiedustelun vastaava. Port Arthur, 1905." (Kempetain yleisarkisto. Japanin sotilastiedustelupalvelu.)

Joseph Conrad, *A Personal Record*. London: Flight Books, 1924. S. 262:

"Viimeisenä purjehdusvuoteni olin päällikkönä rannikkoalus Osbornissa, joka teki matkan Australiasta Englantiin. Minun oli kovin tuskallista hyväksyä sitä, että merielämäni oli loppumassa. Tunsin pakottavaa tarvetta siirtää jollekulle toiselle kaiken sen, mitä tiesin. Sellainen on vanhojen tapa. Nuoresta maltalaisyntyisestä merimiehestä tuli minulle altis oppilas - nuorella on viisautta, koska hän ei yritä ymmärtää maailmaa vaan pyrkii muuttamaan sitä. Hänen neuvostaan päädyin kirjoittamaan muistelmani kertomusten muotoon. Sen vuoden aikana nuorukaisesta tuli parhaita merimiehiä, mitä olen tavannut, ja myös läheinen ystävä."