

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Elisa Heikura

## HEIKKOA KERRONNALLISUUTTA

Kerronnallisuuden mahdollisuus ja mahdottomuus CMX-yhtyeen *Talvikuningas*-albumissa

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HEIKURA, Elisa: HEIKKOA KERRONNALLISUUTTA

Kerronnallisuuden mahdollisuus ja mahdottomuus CMX-yhtyeen *Talvikuningas-*albumissa

Pro gradu -tutkielma, 98 s.

Suomen kirjallisuus

Joulukuu 2012

---

Tutkimukseni käsittelee kerronnallisuutta, sen määrällisiä ja laadullisia ulottuvuuksia. Tutkin suomalaisen CMX-yhtyeen *Talvikuningas*-albumia, joka on vuonna 2007 ilmestynyt konseptialbumi. Tutkimuskohteenani ovat erityisesti A. W. Yrjänän kappaleisiin kirjoittamat sanoitukset, vaikka huomioin musiikin vaikutuksen sanoituksiin niiltä osin, kun se on tutkimukseni kannalta mielekäs.

Kertomus ja kerronnallisuus ovat vaikeita tutkimuksen kohteita, mutta toisaalta ne ovat kirjallisuudentutkimuksessa elimellinen osa tutkimusta itseään. Olen erityisen kiinnostunut siitä, mikä kertomus on ja miksi lukijalla on niin suuri halu havaita kerronnallisuutta sellaisissakin teksteissä, joissa kerronnallisuus on vähäistä. Käytän apunani työni otsikossakin mainittua Brian McHalen heikon kerronnallisuuden termiä, jota jalostan työni tarkoituksiin.

Työlläni on kaksi tavoitetta. Yhtäältä haluan osoittaa, että teksti voi olla vähän tai paljon kerronnallinen ja että kerronnallisuus voi olla sekä määrällisesti että laadullisesti vahvaa tai heikkoa. Tällöin kertomus ei ole pelkästään joko–tai-ilmio. Toinen tavoitteeni on Monika Fludernikin valossa analysoida, miten lukija vaikuttaa kerronnallisuuteen ja sen havaitsemiseen.

Koska kertomus on kirjallisuudentutkimukselle niin perustavanlaatuinen käsite, olen valinnut analyysini pohjaksi mahdollisimman kattavan valikoiman erilaisia lähestymistapoja. Työni ensimmäisessä osassa haastan kolme vallitsevaa kertomuksen määritelmää ja pyrin *Talvikuninkaan* analyysin avulla tutkimaan, miten nuo määritelmät selittävät tekstin kerronnallisuutta. Ensimmäisessä luvussa tutkin Gerald Princen tapahtumalähtöistä kertomuksen määritelmää. Toisessa luvussa kohteena on James Phelanin kertojalähtöinen määritelmä. Kolmannessa luvussa paneudun Monika Fludernikin ja David Hermanin edustamaan kokemuslähtöiseen kerronnallisuuteen.

Toisessa osassa taas vuoron saa lukijan kompetenssi ja silloin lähtökohdiksi nousevat työn genret ja runolliset ominaispiirteet. Viidennessä luvussa tutkin genren avulla lukijan kulttuurintuntemuksen vaikutusta kerronnallisuuteen. Huomion kohteena ovat tieteisfiktio ja epiikka. Kuudennessa luvussa huomion saa runouden analyysi. Monika Fludernikin, Brian McHalen ja Peter Hühnin teorioiden avulla pureudutaan runouden epäkerronnalliseen muotoon ja siihen, mitä mahdollisuuksia kehysten ja segmenttien analyysi tuo kerronnallisuuteen.

*Talvikuninkaan* avulla vertailen kertomuksen määritelmiä ja testaan eri teorioiden käyttökelpoisuutta. *Talvikuningas* toimii havainnollistavana ja haastavana esimerkkinä siitä, miten monelta eri suunnalta kerronnallisuutta voi lähestyä.

---

Avainsanat: Kertomus, kerronnallisuus, heikko kerronnallisuus, retorinen narratologia, kognitiivinen narratologia, tieteisfiktio, epiikka, rock-lyriikka, CMX, *Talvikuningas*

# SISÄLLYS

JOHDANTO	1
Rock ja lyriikka tutkimuksen kohteena	3
Kerronnallisuuden ongelma	6
Tutkimuskysymys ja työn kulku	9
1. Tapahtumalähtöinen kerronnallisuus	11
1.1. Tapahtumasta kertomukseksi	11
1.2. Kerronnallisen yhteyden jäljillä	13
1.3. Juonen kulkua kartoittamassa	14
1.4. Hämäryyksiä ja aukkoja	18
2. Kertojalähtöinen kerronnallisuus	22
2.1. Retorinen narratologia	22
2.2. Minä- ja me-kertojan sekoittuminen	23
2.3. Ulkopuolisen kertojan otteessa	27
2.4. Puhuttelun voimaa	29
2.5. Miten kertoja vaikuttaa	31
3. Kokemuslähtöinen kerronnallisuus	33
3.1. Kokemus kerronnallisuuden keskiössä	33
3.2. Lukija kerronnallisuuden hahmottajana	35
3.3. <i>Talvikuninkaan</i> kokijat	37
3.4. Kokemusten yhteensulautuminen	39
3.5. Kokemuksellisuuden välttämättömyys	42
4. Kertomuksen määritelmät suhteessa <i>Talvikuninkaaseen</i>	44
5. Genren konventiot tulkinnan takana	50
5.1. Genre - konventioita ja kommunikaatiota	51
5.2. Tieteisfiktio ja vieraantumisen kokemus	53
5.3. Kahtalaiset metaforat	59

5.4. Eeppistä lyriikkaa, runouden epiikkaa	62
5.5. Genre kerronnallisuuden osana	66
6. Kerronnallisuutta runoudessa vai runoutta kertomuksessa	69
6.1. Runous ja kertomus vastakkain	69
6.2. Runouden erityispiirteet	71
6.3. <i>Talvikuninkaan</i> kehyksissä sotaa ja seikkailua	73
6.4. Segmenttien seassa	75
6.5. Futuuri houkuttelee allegorisen tulkinnan esiin	82
6.6. Runous tarkastelun alaisena	86
7. Lajin vaikutus kerronnallisuuteen	88
LOPUKSI	91
LÄHTEET	95

# Johdanto

Elämme kertomusten keskellä. Etenkin kirjallisuudesta ja kertomuksista kiinnostuneelle tutkijalle käy varsin pian selväksi kertomusten kaikkialle haaransa ulottava luonne. Suhtautuipa kertomukseen kuten kaunokirjalliseen muotoon, maailmaa jäsentävään ajattelukehikkoon, puhetapaan tai luonnolliseen malliin kertoa päivän uutisia, se joka tapauksessa kietoutuu osaksi elämäämme tavalla tai toisella. Kirjallisuudessa kertomuksen rooli on erityisen keskeinen ja siksi kertomusteoriaa on hyvin vaikea kirjallisuudentutkimuksessa sivuuttaa. Filosofisessa mielessä olen aina ollut kiinnostunut siitä, onko jokin sitä, miltä se näyttää tai miksi se näyttää siltä, mitä se on. Siksi olen valinnut tämän pro gradu -tutkielman tutkimuskohteeksi kertomuksen itsensä: mikä kertomus lähtökohtaisesti on ja onko tutkimuskohteeni kertomus.

Kiinnostukseni kertomusta kohtaan heräsi, kun törmäsin Brian McHalen termiin heikko kerronnallisuus<sup>1</sup>. McHale pohtii artikkelissaan ”Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Poetry” (2001), miten lukija havaitsee kerronnallisuutta jopa postmodernissa runoudessa ja onnistuu teoretisoimaan kysymystä, joka on vaivannut minua jo pitkään: miksi lukija havaitsee kerronnallisuutta sellaisissakin teksteissä, jotka eivät vaikuta erityisen kerronnallisilta. McHale tiivistää, että kyseessä on lukijan halu havaita tekstin pienimmistäkin vihjeistä kerronnallista koherenssia. (McHale 2001, 164–165.) Ajatukseen lukijan roolista kerronnallistamisen prosessissa on johdattanut Monika Fludernik. Hänen maineikas, joskin laajalti problematisoitu teoriansa käsittelee niitä kognitiivisia peruskategorioita ja kehyksiä, joiden avulla lukija prosessoi tekstiä ja kerronnallistaa sitä. Fludernikin mukaan lukija soveltaa kolmea peruskategoriaa, joista perustason skeemassa tulkintaa ohjaavat lukijan todelliset käsitykset, toisessa kategoriassa kerronnallinen materiaali määrittyy erilaisten näkökulmien, eli kognitiivisen kehyksen kautta ja kolmannessa kategoriassa vaikuttavat lajityypilliset ja historialliset kehykset. Neljännellä tasolla lukija käyttää jokaista edellä mainittua kolmea tasoa kerronnallistamisen prosessissa. (Fludernik 2010, 18.) Pohjaan tutkimukseni Fludernikilta omaksutun perusajatuksen varaan, jonka mukaan lukija on taipuvainen havaitsemaan tekstissä tuttuja kognitiivisia peruskategorioita ja kehyksiä. Teoria tarjoaa monia verrattain käyttökelpoisia lähtökohtia ymmärtää kerronnallistamisen prosessia. Toisaalta siinä on myös puutteita, sillä siinä missä Fludernik keskittyy kokemuksellisuuden ja sen reflektoinnin merkitykseen kerronnallistamisen prosessissa, oma

---

<sup>1</sup> ”Weak narrativity.”

tutkimukseni on kiinnostunut ja pyrkii osoittamaan ne kaikki muutkin tekstin piirteet, jotka kokeuksellisuuden ohella tai jopa sitä merkittävämmiin vaikuttavat kerronnallistamiseen. Tästä syystä käytän työssäni usein apuna McHalen heikon kerronnallisuuden käsitettä, kun testaan erilaisia lähestymistapoja tekstin kerronnallisuuteen.

Kohdeteokseni on CMX-yhtyeen konseptialbumi, *Talvikuningas* (2007). Albumin kappaleiden sanoituksista vastaa A. W. Yrjänä, jolle ominaista on hyvin intertekstuaalisten runojen kirjoittaminen.<sup>2</sup> Myös *Talvikuningas* on huomattavan intertekstuaalinen teos ja sen lyriikoissa toistuvat Yrjänän teoksille ominaisesti mytologiset, eepiset ja uskonnolliset viitteet. En kuitenkaan paneudu *Talvikuninkaan* intertekstuaalisuuteen kahdesta syystä. Yhtäältä kristinuskon symboliikkaa CMX-yhtyeen sanoituksissa on jo tutkittu Cloaca Maxima -levyn lyriikassa<sup>3</sup> ja toinen, vasta tekeillä oleva gradu tutkii CMX-yhtyeen lyriikan mytologiaa. Toisaalta tutkimukseni kannalta *Talvikuninkaan* intertekstuaalisuuden analysointi veisi työni aivan liian mittavalle sivupolulle. Tästä syystä huomioin intertekstuaalisuuden vain niiltä osin, kun se on *Talvikuninkaan* kerronnallisuuden kannalta keskeistä ja silloinkin intertekstuaalisuus huomioidaan vain yleisluontoisesti mainiten. Samoin rajaan työni ulkopuolelle metafiktiivisyyden ja mainitsen sen vain niissä kohdissa, kun se on kerronnallisuuden kannalta olennaista.

*Talvikuningas* on Yrjänän tuotannossa jännittävä poikkeus yhtäältä siksi, että se on konseptialbumi mutta myös siksi, että se on muihin runo- ja rockteoksiin verrattuna huomattavasti kerronnallisempi, vaikkei sen kerronnallisuus aina niin ilmeistä olekaan. Kertomusteoreettisena tutkimuskohteena rockalbumi ei ole erityisen konventionaalinen, mutta ehkä juuri siksi se palvelee tutkimuksellista lähtökohtaani varsin hyvin. *Talvikuningas* antaa runsaasti välineitä olemassa olevien kertomusten määritelmien haastamiseen. Lisäksi se mahdollistaa kertomuksen lähestymisen muista kuin perinteisistä kertomusteoreettisista lähtökohdista käsin, koska sen runollinen muoto vaatii tulla otetuksi huomioon tulkintaprosessissa. Tutkimukseni käsittelee siis rock-konseptialbumin kerronnallisuutta, mistä seuraa muutamia lisäkysymyksiä. Miten rocklyriikka taipuu kertomusteoreettiseksi tutkimuskohteeksi? Mitä kertomus ja kerronnallisuus ovat? Miten kerronnallisuutta tutkitaan?

---

<sup>2</sup> Olen lukenut A. W. Yrjänän muidenkin levyjen sanoituksia ja häneltä ilmestyneitä runokokoelmia, joissa kaikissa toistuu sama suorastaan leimallinen intertekstuaalisten viittauksien viljely ja hyvin rikkonainen rakenne.

<sup>3</sup> Fagerholm, Toni 2008: *Monikasvoinen aamutähti: CMX-yhtyeen Cloaca Maxima –levykokoelman analyysi*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

## Rock ja lyriikka tutkimuksen kohteena

Simon Frith määrittelee teoksessaan *Rockin potku* (1988) rockin sosiologisin käsittein tuotanto- ja kulutusprosesseina: ”rock on kaupallisesti tuotettua musiikkia suurten nuorisomarkkinoiden samanaikaiseen kulutukseen”. Hän lisää rockin olevan popmusiikin tyylilaji ja ideologinen liite, sillä ”laittamalla ”rock” musiikillisen määritelmän loppuun [- -] huomio kiinnittyy soundin ohella myös tarkoituksiin ja seurauksiin”. Hän toteaa, että popin vastakohtana rock sisältää viittauksia ”vilpittömyyteen, autenttisuuteen ja taiteeseen”. (Frith 1988, 13.) Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki kirjoittavat teoksessaan *Ääniä äänien takaa*, että rockin perusasenteena on aina ollut kapina vanhoja auktoriteetteja kohtaan (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 17). Rockin ristiriita syntyy siis siitä, että vaikka se on tehty massojen kuunneltavaksi, se pyrkii myös tuomaan esiin ideologisuuttaan ja autenttisuuttaan. Konseptialbumi on rock-musiikin kentässä vielä oma erikoislajinsa. Roy Shuker määrittelee, että toisin kuin albumeissa yleensä, muodostavat konseptialbumin kappaleet yhtenäisen kokonaisuuden. Kokonaisuus muodostuu kertomuksellisesta teoksesta<sup>4</sup>, jolla on yksi teema ja jossa yksittäiset kappaleet nivoutuvat toisiinsa. (Shuker 1998, 5.) Koska konseptialbumi on yhtenäinen teos, se vaatii tulla kuunnelluksi kerralla, kokonaan, keskittyen. Tästä syystä konseptialbumi on populaarikulttuurin ja teollisen musiikkituotannon kontekstissa erikoinen: vaativa, aikaa vievä kuuntelutapa ei tue levyjen käyttöä levyautomaateissa ja elokuvissa, radio- ja diskoviihteenä, mitä Frith pitää ääniteollisuudelle elinvoimaisena tulonlähteenä (Frith 1988, 137).

Huolimatta erikoisesta, jopa kerronnallisesta luonteestaan, konseptialbumeita ei ole aikaisemmin tutkittu kertomusteoreettisista lähtökohdista käsin. Aiempi tutkimus konseptialbumeista on keskittynyt vastaanoton tutkimukseen, muistinmenetyksen tematiikkaan ja Radiohead-yhtyeen tuotteenomaisuuden tutkimukseen.<sup>5</sup> Myös CMX-yhtyeen tuotantoa on tutkittu varsin vähän, eikä lainkaan kertomuksen näkökulmasta. Edellä mainittujen lisäksi on tutkittu ainoastaan suomalaisuuden kuvaa CMX:n ja YUP:n sanoituksissa<sup>6</sup>. Kertomusteoreettisten lähtökohtien soveltaminen *Talvikuningas*-albumiin tarjoaa siis uudenlaisen lähtökohdan tutkia (rock)lyriikkaa kertomuksellisena kokonaisuutena. On toki syytä kysyä, onko ylipäätään mielekäästä soveltaa kertomusteoriaa runou-

---

<sup>4</sup> ”A narrative work.”

<sup>5</sup> Ainoa hakemistoista löytämäni konseptialbumia käsittelevä tutkimus oli Marianne Tatom Lettsin *Radiohead and the resistant concept album: how to disappear completely* (2010). En paneutunut siihen syvemmin, sillä se ei ollut työni kannalta hyödyllinen.

<sup>6</sup> Saari, Anni 2007: *CMX, YUP ja 1990-luvun rock-sanoitusten kuva suomalaisuudesta*. Tampere: Tampereen yliopisto.

teen saati rocklyriikkaan. Jan Alber ja Monika Fludernik esimerkiksi ovat sitä mieltä, että 1980-luvulla kertomusteorian kohteet ovat laajentuneet kattamaan suorasanaisten kirjallisuuden lisäksi elokuvan, teatterin, esittävän taiteen ja jopa jotkut maalaukset. Sen sijaan raja kertomusteoreettisten tarkastelujen kohteiden ja ulkopuolelle jäävien teosten välillä menee runouden, musiikin ja tieteen kohdalla. (Alber & Fludernik 2010, 21.) Fludernikin mukaan kerronnallistamisella *on rajansa* ja nämä rajat löytyvät yleensä teksteistä, jotka kurkottavat kohti kielen lyyristä käyttöä tai kielen dekonstruointia - tai molempia (Fludernik 2010, 35–36). Fludernik tuntuu siis sivuuttavan epäkerronnalliset tekstit runoutena, ikään kuin runoudella voitaisiin selittää, miksi jokin teksti ei ole kerronnallinen. Omassa työssäni lähdän siitä oletuksesta, että kerronnallisuutta voi havaita myös näennäisen epäkerronnallisissa, hankalissa teksteissä. Tässä tukeudun Brian McHalen heikon kerronnallisuuden termiin, jota kehitän työni kuluessa edelleen. Heikon kertomuksen tai laajemmin heikon kerronnallisuuden avulla hahmotan sellaista kerronnallisuutta, jota esiintyy fragmentaarisisissa ja aukkoisissa teksteissä – kuten runoudessa.

Toisaalta on myös pohdittava, millaista väkivaltaa kertomusteoreettinen lähestymistapa tekee rockalbumin tutkimukselle. Lahtinen ja Lehtimäki (2006, 20) kirjoittavat rock-lyriikan tulkintoja käsittelevän kirjansa johdannossa, ettei rock-sanoitusten irrottaminen musiikista ole järin mielekäs-tä. Frith on kirjoittanut, että lyriikka-analyysin helppous saa monet tutkijat sivuuttamaan musiikillisen analyysin, johon suurella osalla tutkijoista ei edes ole muodollista musiikillista koulutusta, sanastoa eikä musiikillisen analysoinnin tekniikkaa (Frith 1988, 16). Itse olen opiskellut musiikin teoriaa kymmenen vuotta, enkä siksi koe, että minulta puuttuisi riittävä sanasto tutkia *Talvikuninkaan* musiikillista antia saati, että lankeaisin lyriikka-analyysin *helppouteen*. Olen samaa mieltä Lahtisen ja Lehtimäen kanssa, jotka uskovat, että ”rockin syvälliseen ymmärtämiseen vaaditaan myös tekstin- ja taiteentutkimuksen menetelmiä” (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 24). Vaikka irrotan *Talvikuninkaan* lyriikan analyysini kohteeksi, en missään vaiheessa unohda albumin musiikillista ulottuvuutta. Olen luonnollisesti kuunnellut albumin kerta toisensa jälkeen, ja aina aika ajoin huomioin musiikin niiltä osin, kun se tukee tai muutoin vaikuttaa lyriikan analyysiin.

Frith huomauttaa, että koska laulu on aina ihmisäänellä tehty esitys, ovat laulut enemmän näytelmiä kuin runoja (Frith 1988, 39–40). Mutta samalla tavoin kuin näytelmiäkin on jo pitkään kirjallisuudentutkimuksessa analysoitu käsikirjoituksina, lavaesityksistä irrotettuna, myös lauluja voi analysoida tekstinä, vaikka ne elimellisesti liittyvät musiikkiinsa. Musiikki vaikuttaa toki aina lauluun, kuten sen muotoon. *Talvikuninkaan* progressiiviset vivahteet vaikuttavat kappaleiden epäkonven-



tionaaliseen rakenteeseen, mikä osaltaan vaikuttaa selvästi tuonnempana esittämäni analyysiin segmentaatiosta. Samalla tavoin tuo progressiivisuus, epäkonventionaalisuus vapauttaa *Talvikunin-*kaan rock-lyriikalle muutoin varsin tyypillisestä loppusoinnullisuudesta. Tästä syystä oletan, etteivät sanoitukset joudu kumartamaan niin paljon rock-kappaleiden muodon edessä. Ja ellei kaikki tämä vielä anna minulle synninpäästöä siitä, että alistan rock-lyriikan kirjallisuustieteellisen analysoinnin kohteeksi, toivottavasti viimeisen vapautuksen suo A. W. Yrjänän status paitsi rock-lyyrikkona, myös runoilijana.

Kun tutkimuskohteena on laulettu rock-runous, on kuitenkin tehtävä tiettyjä teoreettisia linjanvetoja. Vaikka etenkin tutkimukseni genreä käsittelevän osan kannalta olisi perusteltua ottaa tutkimuksessa huomioon lyriikoiden ja musiikin lisäksi albumin kansi, kansilehden kuvat ja albumia varten tehty musiikkivideo, sivuutan nämä tutkimuksessani. Musiikkivideon sivuutan siksi, että se ohjaisi tekstianalyysiin pohjautuvaa tulkintaani liiaksi. Etenkin, kun minua kiinnostaa *Talvikunin*kaan sanoitusten kerronnallisuus, voisivat musiikkivideon pohjalta tehdyt oletukset viedä huomion pois tekstistä. Kansilehden kuvat sivuutan siksi, että ne sisältyivät vain ensin julkaistuun tuhannen kappaleen erityispainokseen ja oli pelkkää sattuman kauppa, että sain tuon vihkon käsiini. Tutkimus myös paisuisi holtittomasti, jos sisällyttäisin kuva-analyysin tutkimukseeni, minkä nojalla jätän analysoimatta myös albumin kannen.

Lisäksi on syytä tarkastella käyttämäni terminologiaa. Ensinnäkin käytän *Talvikunin*kaan vastaanottajasta termiä lukija, vaikka ensisijaisesti kyse on kuitenkin lauluista. Vaikka *Talvikuningas* on lähtökohtaisesti rakennettu musiikin varaan ja vaikka huomioin musiikin muutamassa kohdassa, keskityn pääsääntöisesti kuitenkin kirjoitettuun tekstiin. Koska ymmärrän kuulijan samanlaisena vastaanottajan kuin lukijankin ja koska lukija on tutkimuksessa niin vakiintunut termi, käytän albumin vastaanottajasti johdonmukaisesti termiä lukija. Toisekseen runoudessa on tapana puhua runon laulajasta tai runon puhujasta. Tämä on perusteltua etenkin silloin, kun runokokoelmassa jokaisella runolla voi olla eri puhuja. Työssäni etsitään kuitenkin kertomuksen rakentumiseen vaikuttavia tekijöitä, jolloin on järkevämpää käyttää kertomusteoreettista termistöä. Runon puhujan sijaan käytän työssäni kertojan käsitettä, joka välillä tarkoittaa ulkopuolista kertojaa ja välillä minä-kertojaa. Työssäni esiintyy myös me-kerrontaan liittyvää analyysiä, mihin paneudun työni toisessa luvussa. Runon tekijä, olipa se sitten aktuaalinen runoilija Yrjänä tai tekstistä konstruoituva sisäistekijä, sivuutetaan tutkimuksessani kokonaan. Minun tukija-lukijani tulkinta, joka pohjautuu käsillä olevaan tekstiin, on työni kokonaistulkinnan pohjana.

Osaltaan vaikeutta termiviidakkoon tulee lyriikan monimerkityksellisyydestä. Laulun sanoituksista käytetään yleisesti nimitystä lyriikka ja toisaalta lyriikkaa ja runoutta pidetään synonyymisinä. Runous sen sijaan on vanhakantaisessa merkityksessään tarkoittanut kaikkea kirjallisuutta, jolloin lyyrisyys on ollut vain runouden muoto. Teen pesäeron vanhaan tapaan ymmärtää runous ja lyyrisyys. Työssäni tukeudun Brian McHalen (2009, 12) jaotteluun, jossa runous on tekstin muoto ja lyriikka sen sijaan on runouden tai laulun sisältöä. McHalen mukaan myös proosa voi olla lyyristä ja kääntäen, kaikki runous ei välttämättä ole lyyristä. Tässä työssä siis runous on muoto ja laulu on eräänlainen runo, jolla on oma muotonsa. Lyriikka on runouden tai laulun sisältö ja lyyrisyys vertautuu esimerkiksi kerronnallisuuteen. En puhu *Talvikuninkaan* sanoituksista lyriikoina, koska en halua sekoittaa lyriikkaa ja lyyrisyyttä keskenään, vaan käytän enemmän termiä ”sanoitus” tai ”kappaleiden sanat”. Lisäksi työni runoutta käsittelevässä osassa selitetään ja käytetään termejä säe, säkeistö, säeyksikkö ja segmentti.

Tutkimani albumin sanoitukset löytyvät CMX-yhtyeen Internet-sivulta ([www.cmx.fi](http://www.cmx.fi)). Albumin kappaleet on nimen lisäksi numeroitu roomalaisin numeroin (I-XII). Lainausten yhteydessä esitän aina sen kappaleen numeron, josta kyseinen lainaus on otettu. Nimet kirjoitan lainausmerkkien sijaan kursiivilla, sillä analyysissä nimien runsas esiintyminen lainausmerkkien kanssa tekisi tekstistä kovin rikkonaisen. Kappaleen sisällä lyriikat on jaettu edelleen omiksi typologisiksi tekstikappaleiksi, joista osa on lainausmerkeissä ja osa kursivoitu, joten lainausten kursiivit ovat alkuperäisiä, ellen toisin mainitse. Kun puhun kappaleista, puhun kokonaisesta albumin raidasta eli yhdestä kokonaisuudesta. Kun taas viitataan kappaleen sisällä olevaan kappaleeseen, käytän mainintaa tekstikappale. Mainitsen lainausten yhteydessä myös sen tekstikappaleen, josta lainaus on. Eli esimerkiksi kolmannen kappaleen kolmas tekstikappale merkitään (III, 3). Jokaisen kappaleen nimen alta löytyy lisäksi alaotsikko, jotka huomioin analyysissäni silloin, kun ne ovat tutkimuksen kannalta keskeisiä. Erotan alaotsikot nimistä sulkujen avulla.

### Kerronnallisuuden ongelma

Jotta voisin lähteä tutkimaan kertomusta, pitäisi olla selvillä, mitä oikeastaan tutkitaan. Niin kauan kuin on ollut kiinnostusta kertomuksen rakentumista ja tulkintaa kohtaan, kertomuksen määritelmästä on myös oltu eri mieltä. Aikojen saatossa on kirjallisuusteoreettinen keskustelu pyrkinyt sanomaan viimeisen painavan sanansa kertomuksen määritelmäksi, muttei tällaista kathartista, staat-

tista lopullisen totuuden tilaa ole saavutettu ja tuskin saavutetaankaan. Varhaiset narratologit, saksalaiset kerronnan ja romaanin tutkijat, ranskalaiset strukturalistit ja venäläiset formalistit pyrkivät etsimään kertomuksen yleistä mallia, niitä suuria ja pitäviä linjoja, joiden varaan kaikki kertomukset rakentuvat (Hägg & Lehtimäki & Steinby 2009, 9–11). Koska kirjallisuus kuitenkin muuttuu jatkuvasti ja sitä myöten kertomuksetkin elävät ajassa, ei tuollaista yleistä kertomuksen mallia ole voitu löytää. Teorioiden törmättyä anomalioihin, on määritelmiä jouduttu aina tarkistamaan, korjaamaan ja kehittämään. Niin kutsuttu jälkistrukturalistinen narratologia on pyrkinyt ihan uudella tavalla ottamaan huomioon kirjallisuuden määritelmiä rikkovat tapaukset, erilaiset ”vaikeat fiktiot”. (Hägg ym. 2009, 12–14.) Kertomusten moninaisuus ja usein määritelmiä pakenevat esimerkit ovat saaneet teoreetikot kiinnittämään huomionsa yleisluontoisten määritelmien sijaan haastavia esimerkkejä kohti (Hatavara & Lehtimäki & Tammi 2010, 8; Tammi 2010, 79). Pekka Tammi kirjoittaa artikkelissaan ”Kertomusta vastaan (”Ikävä tarina”)” (2009, 142): ”[E]n halua niinkään osallistua tekniseen kiistelyyn kertomuksen ”oikeasta” määrittelystä saatikka esittää mitään uusia määritelmiä. Niitä on esitetty riittävästi [- -].” Tammi esittelee artikkelissaan seitsemäntoista määritelmää kahdeltatoista eri teoreetikolta, päätyen aina narratologian tämän hetkiseen ”viimeiseen sanaan” eli vuonna 2005 julkaistun *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*:n määritelmään (Tammi 2009, 142–146). Mutta kuten selvää on, viimeinen sana on viimeinen aina vain toistaiseksi, kunnes joku keksii uuden tavan määritellä. Yhtä perustavanlaatuisesti käyttökelpoista, ylitsepääsemättömän aukotonta kertomuksen määritelmää on siis mahdoton löytää.

Oma tutkimuksellinen lähtökohtani ei ole määritellä kertomusta uudelleen, sen aukottomasta määrittelemisestä puhumattakaan. Sen sijaan lähdän purkamaan kertomusta tai oikeastaan tarkemmin kerronnallisuutta osiin yrittäen ottaa selvää, mistä eri osista kohdeteokseni kerronnallisuus rakentuu. Yritän etsiä *Talvikuninkaasta* erilaisten lähestymistapojen avulla kerronnallista koherenssia, jonka voi Michael Toolanin sanoin määritellä tunteeksi siitä, että kaikki tekstin osat sopivat toisiinsa. Vaikka Toolan muistuttaa, että tekstin koherenssi ei ole sama asia kuin tekstin kerronnallisuus, usein nämä kaksi liittyvät toisiinsa. (Toolan 2011.) Etsin työssäni nimenomaan sellaista koherenssia, joka rakentaa teoksen kerronnallisuutta. Erilaisia koherenssin osia, jotka osallistuvat kerronnallisuuden muodostumiseen, ovat esimerkiksi temaattinen, juonellinen, kausaalinen ja ajallinen koherenssi. Työni ensimmäisessä osassa keskitytään juonellisen, kausaalisen ja ajallisen koherenssin havaitsemiseen, vaikka en käytä näissä käsittelyluvuissa koherenssin käsitettä. Tämä johtuu pääasiassa siitä, että pidän koherenssia liian laveana käsitteenä, jolloin tarkemman analyysin avuksi olen valinnut kussakin luvussa kyseistä lähestymistapaa palvelevat käsitteet, kuten kerronnallinen yhteys

tai kokemuksellisuus. Toisaalta ymmärrän koherenssin enemmän kattokäsitteenä kaikelle sille tekstuaaliselle yhteensopivuudelle, josta kerronnallisuuskin kumpuaa.

Lisäksi pidän koherenssia eräänlaisena lukijan ja tekstin välisenä sopimuksena. Kuten Toolan huomauttaa, ihmisillä on huomattava kyky havaita koherenssia sellaisissakin teksteissä, joissa näennäisesti koherenssia ei ole läsnä. Tästä hän tulee johtopäätökseen, että koherenssi näyttää lopulta olevan kiinni havaittajasta itsestään. Tämä lukijan halu nähdä koherenssia liittyy voimakkaasti myös siihen, että lukija haluaa ymmärtää eri tekstin osat tarinamaailman sisällä toisiinsa liittyviksi. Toolan kirjoittaakin, että kun tekstissä esimerkiksi mainitaan usein tietty henkilö nimeltä, lukijalla on tahto ja taipumus olettaa, että kyse on joka kerta samasta henkilöstä. (Toolan 2011.) Tätä pidän lähtökohtaisena taustaoletuksena, kun lähdän analysoimaan *Talvikuninkaan* kappaleita. Proosassa tekstin muoto ja totut konventiot ohjaavat lukijaa olettamaan, että henkilöt pysyvät samoina sivulta toiselle, kirjan alusta loppuun. Runoudessa näin ei välttämättä ole, sillä runokokoelmien sivuilla esiintyvien hahmojen ei niin itsestään selvästi oleteta liittyvän toisiinsa. Tämä liittyy edellä mainitsemaani oletukseen, ettei runous ole kovin kerronnallinen muoto. Kuitenkin, kuten työni kuluessa osoitan ja kuten McHale (2001, 161–167) artikkelissaan kirjoittaa, lukijalla on taipumus havaita ja korostaa jopa postmodernistisessä runoudessa ilmeneviä, pienimpiäkin koherenssin rippeitä. Näin oletan lukijan tekevän myös *Talvikuninkaan* kohdalla, mikä on tietysti rohkea oletamus, sillä vastahakoinen lukija voisi ihan yhtä hyvin huomauttaa, ettei mikään varsinaisesti edellytä saati ehdottoman varmasti todista, että kaikkien kappaleiden tapahtumat ja henkilöt liittyvät toisiinsa. Toisaalta *Talvikuninkaassa* on toistuvia teemoja, hahmoja, tapahtumia ja motiiveja, jotka todennäköisesti saavat myös vastahakoisen lukijan havaitsemaan rock-runoudessa kerronnallista koherenssia. Vaikka kohdeteokseni on runoutta, en suhtaudu siihen kuin runoon vaan kuten mihin tahansa tekstiin. Pyrin lähestymään sitä mahdollisimman neutraalisti, jotta pystyisin tekstistä käsin osoittamaan, missä sen kerronnallisuus piilee.

Koska kertomuksen määritelmät ovat niin ristiriitaisia ja toisistaan poikkeavia, en millään pysty käymään läpi niitä kaikkia. Olen kuitenkin valinnut tutkimukseeni useita niistä kysymyksistä, joita Marie-Laure Ryan (2005) nostaa esille *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* -kokoomateoksen artikkelissa ”Narrative”. Tarkastelen kertomusta sen määritelmistä käsin. Kysyn, vaikuttaako kertoja olennaisesti kertomukseen. Analysoin, liittyykö kokemuksen kuvaus välttämättä kertomukseen. Pohdin, onko kertomus tekstin vai vastaanottajan ominaisuus. Sivuutan myös kysymystä, havaitseeko lukija tekstin kertomukseksi silloin, kun olettaa sen olevan kertomus vai havait-

seeko lukija kerronnallisuutta kaikkialla. Mietin, miten vastaanottajan kulttuurinen kompetenssi vaikuttaa kertomuksen havaitsemiseen. Arvioin myös kertomusta kerrottavuudesta ja kertomuksen heikkoudesta ja vahvuudesta käsin.

### Tutkimuskysymys ja työn kulku

*Talvikuninkaan* rakentuminen lukijalle kertomuksena kiinnostaa minua erityisesti siksi, että kaikki ne, joiden kanssa olen kyseisestä albumista keskustellut, ovat ensimmäisenä todenneet sen olevan kertomus. Yhdet tituleerasivat sitä avaruus-oopperaksi, toiset scifi-saagaksi, kolmannet sekavaksi tarinaksi, mutta yhtä kaikki *Talvikuninkaasta* oli löydettävissä kertomus. Kun levyn kuuntelee ensimmäistä kertaa, se näyttäätyy kuitenkin melko fragmentaarisena kappalejonona, jossa on paljon viittauksia sinne ja tänne. Eikä sen luonne kertomuksenakaan ole niin itsestään selvä, kuin aluksi oletin. Kertomuksen hahmottaminen kahdestatoista kappaleesta ei siis ole yksinkertainen prosessi ja tästä syystä *Talvikuninkaan* kerronnallisuus kiehtoo minua. Samalla analyysini toimii mahdollisuutena arvioida kertomusta, kerronnallisuutta ja näiden määritelmiä.

Käytännössä minua työssäni ajaa eteenpäin kaksi keskeistä kysymystä, joihin haluan paneutua. Yhtäältä en pidä kertomusta pelkästään tekstin ominaisuutena. Uskon, että lukijan vaikutus kertomuksen tai kerronnallisuuden havaitsemiseen on välttämätön ja samalla lukijan kulttuurinen kompetenssi ja ymmärrys kertomuksista ja niiden rakenteista vaikuttaa kertomuksen muodostumiseen. Tästä syystä pelkkä kertomusteoreettisten määritelmien soveltaminen ei riitä, vaan otan työssäni huomioon myös muita lähtökohtia, joiden uskon vaikuttavan kertomuksen hahmottumiseen. Toisaalta kieltäydyn näkemästä kertomusta joko–tai-ilmiönä, eli että teksti joko olisi tai ei olisi kertomus vaila mitään välimuotoa. Aion työni kuluessa esittää, että teksti voi olla vähän tai paljon kerronnallinen ja että tuo kerronnallisuus voi olla sekä määrällisesti että laadullisesti heikkoa tai vahvaa. Tähän osaltaan liittyy lukijan vaikutus, sillä kuten työni kuluessa esitän, etenkin kerronnallisuuden laadullisuus on sidoksissa siihen, kuka kertomusta lukee ja mistä lähtökohdista käsin. Näihin samoihin kysymyksiin palaan jokaisessa työni vaiheessa.

Olen jakanut työni kahteen osaan, joista ensimmäinen paneutuu *Talvikuninkaaseen* narratologisista kertomuksen määritelmistä käsin. Valitsin kolme erilaista lähestymistapaa kerronnallisuuteen, karkeasti viestintämallin mukaisesti. Viestintämallissa on kolme osaa: lähettäjä, viesti ja vastaanottaja ja viesti kulkee lineaarisesti lähettäjältä vastaanottajalle. Kertomustakin voi hahmottaa viestintämal-

lin avulla ja analysoida joko lähettäjä, viestiä tai vastaanottajaa. Tutkimukseni ensimmäinen osa jakautuu siis kolmeen eri näkökulmaan: Viestiin paneutuva narratologinen määritelmä pitää tapahtumia kertomuksen keskeisimpänä tekijänä ja tätä tapahtumalähtöistä kerronnallisuutta analysoin työni ensimmäisessä luvussa. Lähettäjästä kiinnostunutta narratologista suuntaa edustaa retorinen narratologia, jonka määritelmistä käsin analysoin *Talvikuningasta* työni toisessa luvussa. Kolmannessa luvussa siirrytään vastaanottajapuolelle, kun analyysin keskiöön nostetaan kokemislähtöinen eli kognitiivinen narratologia. Kun analyysin keskiössä on paitsi kertomuksen sisäisen maailman kokijat, myös aktuaalisen lukijan kokemus, päästään rakentamaan siltaa työni ensimmäisen ja toisen osan välille. Työni jälkimmäisessä osassa otetaan huomioon muita kuin kertomusteoreettisia lähtökohtia ja niiden vaikutusta teoksen kerronnallisuuteen. Tässä osassa pyritään huomioimaan lukijan kompetenssin vaikutuksen kerronnallisuuden hahmottumiseen ja siksi työni viides luku käsittelee *Talvikuninkaan* genrejä. Viimeisessä, työni kuudennessa käsittelyluvussa sen sijaan otetaan huomioon kohdeteokseni muoto ja analysoidaan, mitä erilaista runous ja sen erityispiirteiden huomiointi nostaa esiin kerronnallisuutta analysoidessa.

# 1. Tapahtumalähtöinen kerronnallisuus

Jos kerronnan tutkimuksessa jostain tuntuu vallitsevan edes näennäinen yhteisymmärrys, niin siitä, että kertomus on vähintäänkin joukko tapahtumia, jotka liittyvät jotenkin toisiinsa (kts. esim. Tammi 2009, 142–143). Riippuen teoreetikosta, kertomuksen määritelmät ovat olleet tarkempia tai laiveampia. Keskeistä kaikille määritelmille on kuitenkin ollut se, että kertomus on yhden tai useamman tapahtuman kuvaus. Itse tapahtumalle käsitteenä on olemassa lukuisia erilaisia määritelmiä. Osa määritelmistä erottelee tapahtumat ja teot, toiset taas kiinnittävät huomionsa kausaaliteettiin. Tässä työssä tapahtuman käsitteeksi kuitenkin riittää David Hermanin tiivistys, jonka mukaan tapahtuma on ”aika- ja paikkasidonnainen muutos lähtötilanteesta päätöstilanteeseen”. Näitä tapahtumia Herman pitää kertomusten lähtökohtana ja edellytyksenä. (Herman 2005, 151–152, suom. EH.) Minimitapahtumaksi voi siis määritellä aika- ja paikkasidonnaisen tilanteen, joka muuttuu joksikin muuksi tilanteeksi. Voiko sitä kuitenkin vielä kutsua kertomukseksi?

## 1.1. Tapahtumasta kertomukseksi

Tapahtumalähtöisesti kertomuksen määrittelee esimerkiksi Gerald Prince, jonka mukaan kertomus on esitys vähintään kahden todellisen tai fiktiivisen tapahtuman tai tilanteen ajallisesti peräkkäisestä sarjasta, jossa yksikään tapahtuma ei välttämättä edellytä toista. Princen mukaan jokaisella kertomuksella on myös vähintään yksi kertoja ja yksi kuulija<sup>7</sup>. Olennaista ei kuitenkaan Princen mukaan ole se, kuinka voimakkaasti kertomuksessa on läsnä kertoja tai yleisö. Keskeisimmän sijan saa tapahtuminen. Prince luokittelee kertomuksiksi hyvin lyhyet ja yksinkertaisetkin kerronnallista muotoa noudattavat tekstikatkelmat. (Prince 1982, 4, 8, 16, 145–146.) Noël Carroll sen sijaan vaatii kertomukselta kerronnallista yhteyttä, eli yhteyttä, jossa tapahtumat tai tilanteet nimenomaan edellyttävät toisiaan. Carrollin mukaan kerronnallinen yhteys vaatii kertomukselta tapahtumien tai asiantilojen sarjaa, siis useampaa kuin yhtä tapahtumaa. Nuo tapahtumat tai asiantilat ovat yhteydessä toisiinsa ja niillä on yhteinen aihe. Carroll korostaa, että vaikka tapahtumat ovat ajallisesti järjestyneet ja sidoksissa, pelkkä ajallisuus ei riitä. Carroll erottaakin toisistaan kertomukset ja esimerkiksi

---

<sup>7</sup> Prince käyttää termiä ”narratee”, minkä Oxford English Dictionary kääntää henkilöksi, jolle kertomus on osoitettu. Sanakirja ei siis tee eroa lukijan tai kuulijan välillä, lähimpänä käännoästä lienee yleisö.

kronikat, joissa tapahtumilla ei ole muuta yhteistä, kuin ajallinen peräjälkeisyys. Tässä suhteessa hän tekee pesäeron esimerkiksi Princeen, jonka määritelmän mukaan kertomukseksi riittää pelkkä tapahtumien ajallinen peräkkäisyys. (Carroll 2001, 21–23, 25–26; Prince 1982, 4, 145–146.)

Tähän saakka Carrollin kerronnallisen yhteyden määritelmä on jokseenkin yksinkertainen ja konventionaalinen. Haastavaksi kerronnallisen yhteyden määrittäminen muuttuu vasta silloin, kun huomioidaan kysymys kausaalisuudesta. Carroll väittää, että tapahtumien ei tarvitse olla välttämättä kausaalisia, mutta kertomuksessa edeltävien tapahtumien täytyy mahdollistaa tulevat. Toisin sanoen edellisten tapahtumien täytyy vähintään vaikuttaa niihin olosuhteisiin, joissa tulevat tapahtumat tapahtuvat. Carroll käyttää tästä termiä kausaalisesti välttämätön<sup>8</sup>. (Carroll 2001, 28, 30–32.) Kausaalisesti välttämätön eroaa siis kausaalisesta siten, että tapahtumat ovat välttämättömiä, joskaan eivät välttämättä riittäviä syitä tuleville tapahtumille. Yhdestä tapahtumasta ei *välttämättä* seuraa toista, mutta ensimmäinen luo pohjan tilanteelle, jossa jälkimmäinen on mahdollinen.

Tapahtumien sarja, yhteinen aihe, ajallisuus ja kausaalisesti välttämätön sitominen luovat yhdessä kerronnallista yhteyttä, joka on välttämätöntä kerronnallisuudelle. Ongelmallista Carrollin kerronnallisen yhteyden teoriassa on se, ettei hän määrittele, kuinka paljon tuota kerronnallista yhteyttä täytyy olla, että kertomus olisi kertomus, vahva tai heikko (vrt. Carroll 2001, 21–22). Tällä tavalla hän ei varsinaisesti määrittele kertomusta, vaan omalta osaltaan siirtää kertomuksen määrittelemisen ongelmaa vain eteenpäin. Kuitenkin hänen teoriansa kerronnallisesta yhteydestä eri tapahtumien välillä on havainnollinen ja luo helposti sovellettavan pohjan, jonka perusteella kerronnallisuuden vahvuutta voi arvioida.

Princen ja Carrollin kertomuksen teoreettisia määritelmiä yhdistellen voi kertomuksen hahmottaa siis erilaisten tapahtumien sarjaksi, jossa tapahtumat liittyvät toisiinsa. Ne ovat järjestyneet ajallisesti ja paikallisesti ja ovat ainakin jollain tavoin kausaalisesti välttämättömässä yhteydessä toisiinsa. Tällaisesta kausaalisesti välttämättömässä yhteydessä toisiinsa olevasta tapahtumaketjusta voisi myös käyttää termiä juoni. Juoni ja juonellisuus ovatkin kiinteä osa tapahtumista korostavaa kerronnallisuuden teoriaa. Esimerkiksi Peter Brooks ei pidä juonta pelkästään kertomuksen ominaispiirteenä, vaan juoni on kertomukselle perustavanlaatuisesti välttämätön. Brooksin mukaan ilman juonta kertomus ei ole ymmärrettävissä, vaan juonellistaminen on lukijan tapa tehdä kertomus ym-

---

<sup>8</sup> "Causally necessary." Carroll käyttää myös J. L. Mackien termiä "INUS condition", joka tarkoittaa "insufficient, but necessary part of a condition that itself is unnecessary but is sufficient for an effect event". INUS on hankalakäyttöinen ja huonosti kääntyvä termi, joten suosin selvyuden vuoksi kausaalisesti välttämättömyyden termiä.



märrettäväksi. (Brooks 1984, 5, 10, 37.) Koska juoni on käyttökelpoinen ja laajemmin käytetty termi kuin esimerkiksi kerronnallinen yhteys, käytän sitä seuraavissa analyysikappaleissa työvälineen kerronnallisen yhteyden rinnalla.

*Talvikuninkaan* analyysin kannalta keskeistä ei ole se, että albumista havaitaan erilaisia tapahtumia. Ollakseen kertomus, *Talvikuninkaassa* esiintyvien tapahtumien tulisi olla selkeässä yhteydessä toisiinsa. Lähden ensin kartoittamaan kerronnallisen yhteyden eri piirteitä albumista, sekä kappaleiden sisällä että välillä. Pyrin sitten muodostamaan noista yhteyksistä juonellisuutta ja arvioimaan, miten Princen ja Carrollin määritelmät toteutuvat *Talvikuninkaassa*.

## 1.2. Kerronnallisen yhteyden jäljillä

Carroll määrittelee, että yksi kerronnallisen yhteyden avaintekijä on kertomusta määrittävä yhteinen aihe (Carroll 2001, 24). *Talvikuninkaan* aihe on kapina, sota ja kuninkaan kukistuminen. Aiheen pariin ohjataan albumin nimestä lähtien. Nimen *Talvikuningas* perusteella voi olettaa, että tarinassa on kuningas, jolla on myös valtakunta ja alamaisia. Kuningas on siis yksi albumin henkilöistä, yksi siinä esiintyvä toimija. Albumi alkaa ja päättyy samaan päivään, syyspäiväntasaukseen AD 2481 ja molemmissa kappaleissa kuningas kohtaa voittajansa, valloittajan (I; XII). Valloittaja on *Talvikuninkaan* kertomuksen toinen keskeinen henkilö ja luo kuningas–valloittaja-asetelman, joka on erityisesti fantasiakirjallisuudelle tyypillinen (vrt. *Narnia*, *Taru sormusten herrasta*). Lisäksi kappaleessa VII esiintyy Parvatin tietäjä, iätön nainen, joka sekkin on seikkailu- ja fantasiakirjallisuudessa tyypillinen hahmo (vrt. Delfoin oraakkeli, Merlin, Dumbledore, Gandalf). Nämä ovat ainoat yksittäiset henkilöt, lisäksi esiintyy kaksi sotajoukkoa: kuninkaan pretoriaanikyborgit ja vastustajan kaoksen ratsastajat. Henkilögalleria on sotatarinalle siis varsin tyypillinen: on voima (kuningas) ja vastavoima (valloittaja) ja muutokseen tarvittavat apujoukot (sotilaat, neuvonantaja).

Läpi albumin toistuvat hahmot ja miljööt tukevat yhteistä aihetta ja kausaalisuutta. Miljööt on tieteisfiktioille tyypillisesti avaruus ja vieraat planeetat. Ensimmäinen kappale *Kaikkivaltias (Laertes prime AD 2481, syyspäiväntasaus)* voisi vielä tapahtua omalla planeetallamme ja sijoittua vain aikaan, joka on 470 vuotta aikaamme edellä. Kuitenkin jo toisessa kappaleessa alkaa lukijalle hahmottua, että kertomus ei rajoitu omaan planeettaamme, vaan kattaa muitakin tähtiä: ”astu joukkoihimme, uuteen liittoon / valtapiiriin tähteinväliseen” (II, 3). Koko albumin ajan eri kappaleissa viitataan

samaan avaruusseikkailun miljööseen: ”siis loki laiva ja avaruus, jonkin salatun määränpään vuoksi” (V, 5). ”on tähti kuin kevään aurinko ja planeetta itse Kevät” (VII, 1). ”Ja vanhin on kaikista Maltaan Hiram / komentaja punainen, hän / tuntee schwartzschildin kehien salat / ja neutronitähdet ja kefeidit” (VIII, 2). ”Ja taivaalliset sotajoukot käskyä vain odottaa / voimakenttäsiipensä hän taittaa, päänsä kallistaa” (XII, 1). Kun sama avaruuden, planeettojen, tähtien ja sotakenttien miljöö toistuu, on eri tapahtumien sijoittaminen juonelliseksi kokonaisuudeksi helpompaa.

Kerronnallista yhteyttä voi havaita aina yhden kappaleen sisällä: lukija havaitsee temporaalisuutta, kausaalisuutta, yhteisen aiheen. Esimerkiksi kappaleessa kolme *Pretoriaanikyborgit (Katkelma seinäreliefistä IV Kataraktin raunioissa)* puhuja kertoo: ”Komentajamme pelastin / fregatin tuhosta / kapteeniksi tähtilaivan / kohosin, palvelin” (III, 4). Kappaleessa on selvää juonellisuutta, asiat tapahtuvat tietyssä järjestyksessä ja liittyvät toisiinsa. Kun minä-kertoja pelastaa komentajan fregatin tuhosta, hän kohoo tähtilaivan kapteeniksi. Kuitenkin saman kappaleen sisällä on myös osia, jotka eivät tunnu liittyvän toisiinsa mitenkään tai jotka eivät tunnu muodostavan edes minkäänlaista ymmärrettävää tapahtumaa:

”Antareksen tunneleista tähtipölyyn Laarten,  
kapinoista Plejadien Orionin kanssansuun,  
kvasitaivaan mandaateista hyperavaruuden nieluun,  
kaikkiällä vieretysten kunnes on kuin yhtä.  
Muuntogeeni susilauman tekee meistä kimairoista,  
kyborgeja, kerubeja vastaa meitä heitetään.  
Golemeja, serafeja vihollinen kehittelee,  
arkkienkelinsä keittää roistot kohtutankeissaan.” (III, 5)

Kuitenkin kun albumia kuuntelee edelleen, samat aiheet, henkilöt ja miljööt toistuvat. Sama sota jatkuu, yksi minä-kertoja nousee esiin, sodan kyseenalaistus aiheuttaa kapinaa. Näin kerronnallista yhteyttä alkaa hahmottua myös kappaleiden välille ja tuosta heikkojenkin kerronnallisten yhteyksien summasta alkaa albumi saada juonellisen hahmonsa.

### 1.3. Juonen kulkua kartoittamassa

Albumin ensimmäisen kappaleen *Kaikkivaltias (Laertes prime AD 2481, syyspäiväntasaus)* yhdeksännellä rivillä kohtaamme ensimmäisen kerran kuninkaan. Kappale kertoo, että ”kuningas nojaa kultaiseen käteensä metallitorninsa syövereissä / kuin auringonlieska on katseensa, sieluton, kalpea, sammumaton. / Nyt tappion päivänä tuomion alla, hän katselee valtakuntaansa alas” (I, 2). Talvikuningas on siis kohdannut tappion, on tuomion päivä. Kuva on lohduton, talvikuningas on metalli-

torninsa *syövereissä*. Kappale alkaa tuomiopäivän tunnelmista, kun telakointiasemilla alukset lepäävät ”kuin haavoittuneet eläimet, niin väsyneet” ja ”niin herää kaupunki saarrettu aamuun päivänsä viimeisen” (I, 1). Teksti luo selvän tilanteen: on kuningas, jolla on valtakunta, jota odottaa tuho.

*Kaikkivaltiaan* alaotsikko on (*Laertes prime AD 2481, syyspäiväntasaus*) ja seuraavan kappaleen *Resurssikysymys* alaotsikko on (*Otteita propagandalähetysistä AD 2234-2251*). Näin lukija ohjataan tulkitsemaan *Resurssikysymys*-kappaleen tapahtumat *Kaikkivaltiasta* edeltäviksi. *Resurssikysymyksessä* on käynnissä sotilaiden rekrytointi:

Etkö uneksikin tähdistä  
Etkö kaipaakin tyhjyyden aavoja  
Etäisyydet sua kutsuvat  
Matkusta kunniaan, siirtokuntiin!  
Mahdollisuudet odottavat:  
rajaamattomat mahdollisuudet  
kunhan liityt joukkoihin heti! (II,3)

Otsikko viittaa, että kyseessä on propaganda, eli lukijan manipulointi oman kannan läpi viemiseksi, tässä tapauksessa sotilaiden käännäyttäminen, rekrytoiminen. Lukijalle ei ole kuitenkaan selvää, kenen joukkoja kappaleessa kootaan: valloittajan vai kuninkaan.

Kolmannessa kappaleessa *Pretoriaanikyborgit* (*Katkelma seinäreliefistä IV kataraktin raunioissa*) sotajoukot on valittu: ”Laumoista hurmahenkien / joukoista uhrimielisten / valittiin sotilaat / eliittijoukkojen / Väestä nuorten ylimysten / toivottomista slummien / parhaimmat, hulluimmat / mielettömimmät” (III, 1). Kappaleen ensimmäinen tekstikappale on kerrottu passiivissa ja kaksi seuraavaa tekstikappaletta monikon ensimmäisessä persoonassa, näin varsinkin kolmannessa tekstikappaleessa äänen saa joukko, massa sotilaita: ”Vuosia kesti sotamme / roihusi alla tähtien / tuhansien tannerten / pelossa ja surussa” (III, 3). Kuitenkin neljännessä tekstikappaleessa kerronta vaihtuu yksikön ensimmäiseen persoonaan ja tarinaan tulee mukaan minä-kertoja: ”Komentajamme pelastin / fregatin tuhosta / kapteeniksi tähtilaivan / kohosin, palvelin” (III, 4). Lukija ei kuitenkaan edelleenkään voi olla ihan varma, kenen sotajoukoista on kysymys eikä että kuka tuo komentajan pelastanut ”minä” on.

Koko albumin ajan toistuu sodan mielettömyyden tai kuninkaan mielivaltaisuuden kyseenalaistava tematiikka: ”Rakkaamme vain jyrinä / pudotusalusten / myrskyssä ja lumessa odottaa / menetykset,

**epäily**” (III, 3, lihavointi EH). ”[- -] ja me mietimme keitä me varjot oomme / mitä täällä me palvelemme / kenen suojana seisomme valvoen / me ratsastajat kaaoksen” (IV, 2). ”Siis sekunti vielä ja muistaisin sen / miksi meidät on tehty, miten tänne on tultu / vaan sekunti keskellä taistelun pauhun / on pieni ja mahdoton ylellisyys” (X, 3). Tällaista epäilyä ja sodan kyseenalaistusta voi pitää kuninkaan vastarinnan synnyn syynä. Seitsemännessä kappaleessa *Parvatin tietäjä (Muutosten ja katoamisen koodeksista)* kerrotaan suoraan, kuinka taistelu kuningasta vastaan alkaa:

Suunnitellen ja oppien, toisistaan voimaa imien  
he sekoittaa toden, synnyttää tarun  
he päättää nyt sodat saa loppua

On ruhtinaat suistuva istuimiltaan korkeilta ja kylmiltä  
on kuninkaat sortuva, maailma muuttuva  
portit on avoinna kaikille (VII, 6–7)

Kuningasta kohtaan syntyy vastaliike, joka kumpuaa kauttaaltaan toistuvasta sodan mielettömyyden ja merkityksellisyyden pohdinnasta, pelosta ja surusta.

Vastarinnan syntymisen jälkeen seuraava eli kahdeksas kappale on nimeltään *Punainen komentaja (Kaaoksen ratsastajien lähtöloitsu)*, mikä viittaa kiinnostavasti takaisin neljänteen kappaleeseen *Vallan haamut (Vartiojoukkojen taivaanvalojen psalttarista)*, jossa tehtävänsä mielekkyyttä kyseenalaistivat ”me **ratsastajat kaaoksen**” (IV, 2, lihavointi EH). Kerronnallisen yhteyden nojalla lukija olettaa, että ”kaaoksen ratsastajat” viittaa kummassakin kappaleessa samaan joukkoon.

Albumin keskellä esiintyy kappale, joka on irrallinen muihin kappaleisiin nähden. Kuudes kappale, *Kosmologisen vakion laulu (Editorin merkintöjä Talvikuninkaan lähteistä)* on koottu pääasiassa muiden kappaleiden alaotsikoista. ”Pelkkä sivu muutosten ja katoamisen koodeksia / pelkkä katkelma seinäreliefistä kataraktien raunioissa” (VI, 1). Alaotsikot esiintyvät eri järjestyksessä kuin kappaleet albumilla, mikä viittaa siihen, ettei kappaleiden ja täten kertomuksen esiintyminen ole albumin järjestykseen sidottu. Tämä on olennaista juonellisuuden kannalta, kuten seuraavaksi osoitetaan.

Kun kappaleen kuusi nojalla juonen voi epäillä esiintyvän epäkronologisessa järjestyksessä, voi albumista hahmottaa seuraava juonta eteenpäin vievä kokonaisuus. On syytä olettaa, että kymmenes kappale *Quanta (Index prohibitum disciplinum augustam)* sijoittuu ajallisesti neljännen jälkeen. Kappaleen alkaessa on käynnissä taistelu, jossa kaarti taistelee epätoivoista taisteluaan, vaik-

ka ”moottorit käyvät jo varavirtaa” (X, 1). Seuraavassa tekstikappaleessa viitataan propagandaan, jota sotajoukolle luettiin kappaleessa *Resurssikysymys*: ”Kuoleman portista valoon! / Uhrausten tieltä voittoon! / niin kaikuvat korvissamme / paraatikenttien<sup>9</sup> huudot vielä” (X, 2). Näin ollen taistelua käyvät kappaleessa kaksi rekrytoitua ja kappaleessa kolme valitut sotajoukot. Seuraavassa tekstikappaleessa saa äänen jälleen minä-kertoja, joka yrittää muistaa ”miksi meidät on tehty, miten tänne on tultu” (X, 4), minkä voi tulkita olevan samaa sodan mielekkyyden kyseenalaistamista, joka alkaa joukkojen keskellä kappaleessa neljä: ”me mietimme keitä me varjot oomme / mitä täällä me palvelemme” (IV, 2).

Sitten minä-kertojan päähän iskeytyy ”liekkien keskeltä emp”, jonka jälkeen hän vaipuu koomaan, kunnes herää ”jossain toisaalla” (X, 4). Tuo toisaalla herääminen tapahtuu laivassa, kappaleessa viisi, jos kappale kymmenen sijoitetaan kappaleiden neljä ja viisi väliin. Viides kappale alkaa:

Herään pimeän keskeltä - olen makuulleni sidottuna  
lämpimässä, märässä: huutaen, huitoen kauhuissani  
rauhoitun avuttomuuteeni pian, tunnustelen aistejani  
etsin jotain muististani, se on niin autio, tyhjä (V, 1).

Kappaleen viisi nimi on *Tähtilaivan kapteeni (Maaailman aamun kronikasta)*, jolloin kappaleessa esiintyvä minä-kertoja on sama kuin kolmannessa kappaleessa esiintyvä minä-kertoja, joka pelastaa komentajan ja kohoaa *kapteeniksi tähtilaivan*. Näin ollen tulkitsemisen, että kappaleessa III kapteeniksi kohoava ”minä” on sama kuin kappaleen X lopussa koomaan vajoava ja kappaleessa VI muistinsa menettäneenä laivasta heräävä ”minä”. Tämä liittyy osaltaan Alan Palmerin (2004, 175–176) jatkuvan mielen kehykseen<sup>10</sup>, jonka mukaan lukijalla on taipumus yhdistää viittaukset yhdeksi kokevaksi mieleksi, yhdeksi henkilöahmoksi. Palaan Palmerin jatkuvan mielen kehykseen uudelleen työni kolmannessa, kokemuksellisuutta käsittelevässä luvussa.

Kappaleessa *Parvatin tietäjä* (VII) kerrotaan Kevään planeetasta:

Ei tänne tuu monikaan matkamies, ei löydä tai tohdi saapua  
on matka niin pitkä, on vaaraisa tie  
ja turva sen varrella vähäistä

*Vaan yksi tulee ja pakenee läpi tuhanten tulien tunnelin  
läpi kuilujen ajan ja voimien pyörteen*

---

<sup>9</sup> Paraatikenttä viittaa kappaleen *Pretoriaanikyborgit* (III) kohtaan ”Hiekasta näiden kenttien / kasarmien kaiuista / koneöljystä, verestä /kasvoivat meidän voimamme” (III, 2).

<sup>10</sup> ”Continuing-consciousness frame.”

*ja havahtuu lopulta laivassaan* (VII, 3–4, lihavointi EH)

Lukija voi tulkita, että Kevään planeetalle saapunut seikkailija, on laivastaan herännyt minä-kertoja. Tuo sama hahmo etsii käsiinsä vuorilta tietäjän, jonka kanssa matkustaa yhdessä, kunnes he lopulta päättävät suistaa kuninkaan valtaistuimeltaan (VII, 4, 5, 7). Näin on lopulta mahdollista päätellä, että kappaleesta kolme alkava kehityskulku päättyy kuninkaan vastavoimien syntymiseen. Kun vastavoimat ovat valloittajan sotajoukkoa, täytyy sotajoukko, josta vastavoima on irtautunut, olla täten kuninkaan.

Juonellisuutta on siis havaittavissa: On kuningas, joka hallitsee sotajoukkojaan (II, III). Sotajoukot ovat kuitenkin tyytymättömiä ja taistelujen tuoksinassa alkaa syntyä vastarintaa (IV, VII). Kuninkaan tuhoaja on hänen joukoistaan tähtilaivan kapteeniksi kohonnut hahmo (III), joka alkaa kyseenalaistaa sodan mielettömyyden, mutta vajoaa koomaan (X), herää laivasta (V), matkustaa Kevään planeetalle kohtaamaan iättömän naisen, tietäjän (VII) ja muuttuu Punaiseksi komentajaksi joukkoon kaaoksen ratsastajat (VIII). Lopulta syntyy avoin sota, jossa kuningas kukistetaan (XI, I & XII).

#### 1.4. Hämäryyksiä ja aukkoja

Tällainen yksinkertaistettu juoni tekee kuitenkin väkivaltaa kohdetekstille. Esimerkiksi on täysin epäselvää miten ja miksi minä-kertoja päättyy laivaan ollessaan koomassa. Lukemalla lyriikkaa emme voi tietää, miten muistinsa menettänyt tähtilaivan kapteeni päättyy etsimään vuorilta tietäjää. Saati, kuinka hän kääntää puolelleen kaaoksen ratsastajat tai muuttuu Punaiseksi komentajaksi. Myös juonesta irrallisiksi jäävät kappaleet VI ja IX sekoittavat lukijaa. Herääkin kysymys, voiko juoneen sopimattomat sivuuttaa osat irrallisina, turhina tai tarpeettomina?

Jos lukija hylkää oletuksen, että kertomuksen täytyy olla aukoton ja eheä juonellinen kokonaisuus, on mahdollista tarkastella miten kappale yhdeksän, *Langennut valo* (*Kuninkaan mekaanisesta yökirjasta*) asettuu suhteessa kokonaisuuteen. Kappaleen alaotsikon nojalla kappale yhdeksän kertoo kuninkaasta, joka muistelee kevättä. Koska typografisesti sana kevät on säkeen alussa, se on kirjoitettu isolla: ”Kevät, jossain sinä siellä / kuulet raskaan veden pauhun” (IX, 3). Tällöin se voisi viitata myös kappaleessa VII mainittuun Kevään planeettaan, jolle valloittaja eli Punainen komentaja

ajautuu laivallaan. Kappaleen viimeinen tekstikappale sekoittaa lukijaa, sillä siinä mainitaan laivan kansi, joka koko muun albumin ajan on yhdistetty valloittajaan:

*Siis kun neuvoston joukosta vanhimmat  
minut tahtoivat alistaa kokeeseen  
otin tehtävän vastaan ja katosin  
heidän kauneimman laivansa kannella. (IX, 7)*

Kun viimeinen tekstikappale yhdistää sekä kuninkaan että valloittajan kuvaston, tuntuu siltä kuin nämä kaksi hahmoa sulautuisivat toisiinsa. Albumia leimaava sodan ja hallitsijoiden kyseenalaistaminen ohjaisi tulkitsemaan kohdan niin, että kuningas itse on aikanaan ollut samanlainen kuin valloittaja on nyt. Myös kappaleen otsikko *Langennut valo* viittaa tulkintaan, jonka mukaan entisestä valloittajasta on tullut uusi kuningas, joka on unohtanut aiemmat periaatteensa ja siten ”langennut”, muuttunut kylmäksi Talvikuninkaaksi. Samaa kohtaloa voi odottaa myös uudelle valloittajalle, sillä viimeisen kappaleen alaotsikko *Kaikkivaltiaan peili* viittaisi asetelmaan, jossa kuninkaan kukistava valloittaja onkin vain vanhan kuninkaan uudet kasvot.

Juonellisesti kappaleen IX sijoittuminen tuohon albumin kohtaan rikkoo juonen harmoniaa. Se tekee kokonaisuudesta fragmentaarisen ja epäselvän. Kuitenkin temaattisesti ja kertomuksen kokonaisuutta ajatellen ratkaisu on välttämätön. Kuinka muuten voitaisiin yhden kappaleen mitassa taustoit-  
taa ja muistuttaa lukijaa asioiden kontekstista, suuremmasta kertomuksesta, jonka osa *Talvikunin-  
kaan* saaga on? *Talvikuninkaan* albumin kansilehtden ensimmäiselle sivulle on painettu eräänlaiset alkusanat:

*”Vuonna 2727 hyvä käskynhaltija Wong Wu-Wei, jonka nimi merkitsee Hän, Joka Ei Ole, antoi vaimolleen huomenlahjaksi puutarhan. Tarha mahtui puoli-  
son pikkusormen kynteen. Käskynhaltija oli itse rakentanut puutarhaan solise-  
via puroja, kaartuvia siltoja ja huumaavia putouksia, jalostanut ja istuttanut  
lukemattomat erilaiset kukkivat puut, sekä rakentanut niiden oksille tuhat me-  
kaanista lintua. Niistä jokainen osasi monilla kielillä laulaa palasia Talvi-  
kuninkaan saagasta.”*

Kansilehden sanoista etenkin kohta ”palasia Talvikuninkaan saagasta” ohjaa lukijaa havainnoimaan, että kuulemme vain suuremman kertomuksen fragmentteja, paloja. Näin lukijan harteille jää palojen yhdistely mielekkääksi kokonaisuudeksi. Brooksinkin mukaan tällainen palojen yhdistely juoneksi on lukijalle ominaista. Lukijalla on eräänlainen halu, tarve nähdä tapahtumien liittyvän toisiinsa. (Brooks 1984, 10, 19, 37.) Samanlaiseen lopputulokseen on tullut myös Monika Fludernik, jonka mielestä kerronnallisuus ei ole tekstin vaan lukijan ominaisuus, lukija *kerronnallistaa* lukemaansa (Fludernik 2010, 18). Fludernik ei kuitenkaan pidä juonellisuutta kerronnallisuuden keskiössä, vaan kokemuksellisuutta. Tähän näkökulmaan palaan tarkemmin kolmannessa luvussa.

Juonen ei tarvitse olla lineaarinen, kronologinen, ollakseen ymmärrettävä tai eheä. Olemme oppineet lukemaan kertomuksia, joissa on hyvinkin monimutkainen aikarakenne. Kuten jo venäläiset formalistit huomasivat, kerrottu tarina voi erota kronologisesta kertomuksesta huomattavasti ja siksi he kehittivät termit *fabula* ja *syuzhet* (Carroll 2001, 31; Brooks 1984, 13). *Talvikuninkaan* tapauksessa kerrottu järjestys eroaa kronologisesta siten, että yhdeksännessä kappaleessa esiintyy temaattisesti albumia taustoittava takauma. Lisäksi lopun sijoittuminen alkuun rikkoo klassista juonen kaavaa, jossa pitäisi olla alku, keskikohta ja loppu (kts. esim. Brooks 1984, 11). Lopun sijoittuminen alkuun ja takauma keskellä juonta eivät tee juonen hahmottumisesta mahdotonta, vaikka haastavatkin lukijan kompetenssia hahmottaa tapahtumien yhteyksiä. Sen sijaan juonellisuutta rikkovat, irtolaiset osat, kuten yllä esittämäni tekstikappale kappaleesta kolme, ovat vaikeammin selitettävissä ja sovitettavissa, eli niistä on vaikeampi havaita kerronnallista yhteyttä.

On kiistatta selvää, että *Talvikuningas* koostuu tapahtumista ja tilanteista, useammasta kuin yhdestä. Eri tapahtumat nivoutuvat myös yhteen siten, että niissä esiintyy samoja henkilöitä samassa miljöössä. Tapahtumat sijoittuvat aikaan ja ajallisesti peräkkäisiksi kokonaisuuksiksi ja ovat myös kausaalisesti välttämättömässä suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi ilman sodan mielekkyyden kyseenalaistamista ei syntyisi vastarintaa ja ilman vastarintaa ei tapahtuisi vallankumousta. Carrollin esittelemän kerronnallisen yhteyden eri puolet toteutuvat *Talvikuninkaassa*, vaikka eivät aina täydellisesti. Tätä Carroll ei edellytäkään. Vaikka Carroll pitää sekä ajallisuutta, että juonellisuutta välttämättöminä kerronnallisen **yhteyden** ominaisuuksina, hän ei määrittele kuinka paljon tai millä keskeisyydellä tuota yhteyttä täytyy olla, jotta kertomus olisi kertomus (Carroll 2001, 21–22). Pienikin, yksittäinen narratiivinen yhteys tekee, jos ei kertomuksen, niin ainakin kerronnallisuutta, muttei välttämättä tarkoita, että koko tekstin pitäisi olla sellaista.

Samoin Prince määrittelee, että kertomuksessa täytyy olla useampia tapahtumia, jotka ovat ajallisesti perättäisiä. Hän ei kuitenkaan määrittele, paljonko irrallisia tai häiritseviä osia saa tekstissä olla, ennen kuin se lakkaa olemasta kertomus. Molemmat kertomuksen määritelmän kääntöpuolet vievät kohti Brian McHalen kehittämää termiä heikko kerronnallisuus. Heikon kerronnallisuuden mukaan näemme kerronnallisuutta sielläkin, missä se ei ole puhdasta, ilmeistä, vahvaa, eheää saati ehdotonta. (McHale 2001, 161–167.) Tähän ajatukseen ja *Talvikuninkaan* kerronnallisuuden arviointiin palaan uudestaan neljännessä luvussa, sillä seuraavat kaksi työni käsittelylukua liittyvät olennaisesti kerronnallisuuden vahvuuden arviointiin. Otan vasta neljännessä luvussa kaikkien kolmen ensimmäisen



mäisen luvun tulokset huomioon ja rakennan niiden pohjalta heikon kerronnallisuuden ajatusta eteenpäin.

## 2. Kertojalähtöinen kerronnallisuus

Edellisessä luvussa käsittelin tapahtumalähtöistä kerronnallisuutta. Tässä luvussa siirryn kommunikaatiomallin viestistä lähettäjää kohden ja keskityn tapahtumien sijaan kertojaan. Kartoitan ensin yleisesti kertojalähtöisen eli retorisen narratologian kertomuksen määritelmää ja siirryn sitten analysoimaan *Talvikuninkaan* kertojia ja niiden vaikutusta kerronnallisuuteen.

### 2.1. Retorinen narratologia

Kertomus voidaan ymmärtää puheaktina, jonkun suorittamana kertomisen tekona. Kuten Pekka Tammi artikkelissaan ”Kertomusta vastaan (’Ikävä tarina’)” kirjoittaa, kertomus voidaan ymmärtää ”(kertojan suorittamana) *toimintana*” (Tammi 2009, 144). Kuten edellä mainitsen, Gerald Princen korostaa kertomuksella olevan aina ainakin yksi kertoja ja lukija/kuulija. Kertoja ei silti ole Princen teoriassa keskeisin kertomuksen määrittelijä vaan tärkeimmäksi määritteleväksi tekijäksi muodostuvat tapahtumat ja niiden suhde toisiinsa. (Prince 1982, 4, 8, 16.) Myös Tammi huomauttaa, että pelkkä kertominen tekona ei usein riitä, vaan kertomisen täytyy silti koostua perättäisistä tapahtumasarjoista, jotka ovat lisäksi kausaalisia (Tammi 2009, 144). On kuitenkin kertomuksen määritelmiä, jotka nostavat olennaisimmaksi määritteleväksi tekijäksi nimenomaan kertojan. Suuntausta kutsutaan yleisesti retoriseksi narratologiaksi. Tässä alaluvussa sovellettavan kertomuksen määritelmän on julkilausunut James Phelan, jonka Tammikin nostaa toiseksi retorisen määritelmän esimerkiksi artikkelissaan (Tammi 2009, 144).

James Phelan on käsitellyt kertomusta retorisena tekona erityisesti teoksessa *Living to Tell about It* (2005). Teoksessaan hän tiivistää kertomuksen retoriseksi teoksi, jossa ”**joku kertoo** jollekin toiselle **jossain tilanteessa** ja **joitakin tarkoituksia varten** jotakin **tapahtuneen**”. Kiinnostavaa on, miten Phelan erottaa toisistaan kerronnan määritelmän ja lyriikan määritelmän. Hänen mukaansa siinä, missä kertomus kertoo jotain tapahtuneen ja lyriikka kertoo sen sijaan, että jotain *on* tai joku kertoo *ajatuksiaan* jostakin olevasta. (Phelan 2005, 18, 216–217, suom. ja lihavointi EH.) Näiden määritelmien eroon ja eron perusteltavuuteen ja kritiikkiin palaan tarkemmin tutkielmani toisessa, runouden konventioita käsittelevässä osassa. Merkityksellistä kuitenkin on se, että molemmat määritelmät

korostavat kertomisen tärkeyttä, eli pitävät kertomista nimenomaan retorisenä tekona ja kertojaa kerronnallisuuden keskeisimpänä elementtinä.

Muutama rajausta Phelanin teoriaan on syytä tehdä. Phelan on kiinnostunut kertomisen ja etiikan välisistä suhteista ja siitä, miten kertominen muotona sitoo lukijoita eettisiin ja moraalisiin kysymyksiin (Phelan 2005, 5). Phelanin teoria pureutuu paljon syvemmälle kertojan ja kertomuksen merkityksen välisiin suhteisiin kuin on oman työni kannalta tarpeellista. Koska en ole niinkään kiinnostunut siitä, millainen merkitys kertojalla on kertomuksen moraalin tai etiikan kannalta, sivuutan nämä teorian osat. Keskityn tässä alaluvussa vain siihen, millainen vaikutus kertojalla on kerronnallisuudelle, sillä jos Phelania on uskominen, kertoja on kerronnallisuudelle välttämätön.

Myös toinen rajausta on tarpeellinen. Phelanin kertomuksen määritelmässä keskitytään kertomukseen puheena (tekstinä) sekä tekstin aktuaaliselta tekijältä aktuaaliselle lukijalle että kertojalta lukijalle. Tässä kommunikaatiomallia mukailevassa teoriassa kertomusta voi lähteä tutkimaan mistä retorisen kolmion kulmasta tahansa. (Phelan 2005, 18–19.) *Talvikuninkaan* tutkimuksessa keskityn vain kertojan ja kerronnallisuuden suhteisiin, sillä en ole kiinnostunut runoilija Yrjänästä aktuaalisena tekijänä. Yhdestä tai useammasta aktuaalisesta lukijasta olen taas kiinnostuneempi työni jälkimmäisessä osassa, jossa käsitellään lukijan kompetenssia ja kontekstien vaikutusta.

Käytän selvyuden vuoksi termiä kertoja, vaikka runouden yhteydessä onkin ollut tyypillisempää käyttää termiä runon puhuja tai runon minä; runon laulajakin olisi perusteltu termi, kun kyseessä on laululyriikka. Koska en keskity yhden yksittäisen runon puhujaan tai minään, vaan yritän hahmottaa kertojia koko albumin mitassa, on helpompaa käyttää etsinnän tukena termiä kertoja. Tutkin ensin millaisia kertojia *Talvikuninkaassa* esiintyy ja lopuksi arvioin, miten eri kertojien esiintyminen vaikuttaa kerronnallisuuteen.

## 2.2. Minä- ja me-kertojan sekoittuminen

*Talvikuningas*-albumin kertojaa on vaikea yksiselitteisesti määritellä. Usein lyriikoissa esiintyy minä-kertoja, joka kertoo kokemuksistaan ja tunteistaan. Ensimmäisen kerran minä-kertoja ilmestyy puolella välissä kappaletta kolme, *Pretoriaanikyborgit*: ”Olin aseensa / salainen orjansa / veljien pettjä / kuoleman tuoja” (III, 4). En laske ensimmäisen kappaleen viimeistä tekstikappaletta minämuotoiseksi kerronnaksi, vaikka se on yksikön ensimmäisessä persoonassa: ”Minun hautaani var-

tioi tuulenhenkäys kevyt / minun hautaani vartioi pisara aamukastetta [- -]” (I,7). Tekstikappale on asetettu lainausmerkkeihin ja on siksi sitaatti, jonkun puhetta, eikä kerrontaa.

Kuten edellisessä luvussa jo esitin, on kerronnallisista yhteyksistä muodostuvan juonen nojalla minä-kertoja läpi albumin yhdistettävissä valloittajaksi muuttuvan sotilaan hahmoon. Tätä hahmoa, sotilasta kutsutaan albumin aikana esimerkiksi nimillä Tähtilaivan kapteeni (V), Punainen komentaja (VII) ja Maltaan Hiram (VII). Minä-kertoja esiintyy niissä kohdissa, joissa puhutaan tähtilaivasta (III, 4), muistinmenetyksestä (IV, 1, 2, 4), katoamisesta (IX, 7) ja sodan mielettömyydestä (X, 4), mitkä kaikki liittyvät esiin piirtyvän juonen mukaan valloittajaan. Palaan kuitenkin valloittajan ja minä-kertojan yhteyden problematiikkaan seuraavaksi analysoitavan me-kerronnan jälkeen.

Toinen lyriikoissa usein toistuva kerrontamuoto on me-kertoja. Yhtäältä me-muodon voisi tulkita passiiviksi, sillä runous voi me-muotoisella puheella esittää ajatuksia tai pohdintoja koko ihmiskunnasta tai ihmisyydestä yleensä. Tällainen pohdiskeleva me-muoto on erityisesti ensimmäisessä kappaleessa, jossa kysytään: ”Onko maailma rajattu, me sen vankeja; silloin on jumala takana kaiken” (I, 5). Kuitenkin, kuten työni viidennessä luvussa osoitan, *Talvikuninkaan* metaforisuus ja lyyrisyys tuntuu osittain häviävän kerronnallisuuden alle. Kerronnallisuuden etualaistuessa myös me-muodon rooli passiivisena pohdintana vaihtuu eräänlaiseen me-joukkoon, me-kerrontaan. Etenkin, kun me-muoto yhdistyy lähes koko albumin läpi sotajoukkoihin ja sodan julmuuden kyseenalaistukseen, korostuu kollektiivisen mielen tulkinta. Brian Richardson käyttää me-muotoisesta kerronnasta termiä ”we’ narration” tai ”we’ form” (Richardson 2002, 37–38). Itse käänän termin me-kerronnaksi. Miltei jokaisessa kappaleessa me-kerrontaa on vähintään yhdessä tekstikappaleessa ja kerronta yhdistyy läpi albumin sotajoukka:

Me pelkäämme tähtiä  
emme hamua kylmyyttä syliimme (II, 2)

arpia oli ihomme  
happoa veremme (III, 3)

ja me mietimme keitä me varjot oomme  
mitä täällä me palvelemme (IV,1 4)

On laivamme pimeydestä tehty  
se pilkkaa luonnon lakeja (VIII, 1)

Kerran, ajan kainalossa meille  
valon kevät kajasti. (IX, 1)

niin kaikuvat korvissamme

paraatikenttien huudot vielä (X, 3)

*Niin herramme määrää  
siis lähdemme matkaan* (XI, 4)

Me-kerronta yhdistyy paitsi sotajoukkoihin myös sodan mielettömyyden kyseenalaistamiseen. Se esittää niitä tunteja, joista kapina herää ja kehittyy. Jos näissä osissa olisi minä-kertoja, ei vastarinnan syntyä havaitsisi yhtä selvästi. Kyseessä olisi silloin yksilön oma kapina, ei niinkään vallankumous. Jos taas yllä olevia tekstikappaleita kertoisi ulkopuolinen kertoja, jäisi sodan julmuus ja sotajoukkojen väsyminen etäiseksi. Richardson huomauttaa, että me-kerronta on melkein aina puolueellinen muoto, joka esittää subjektiposition, johon lukijan toivotaan asettuvan (Richardson 2002, 50). Me-kerronta houkuttelee siis lukijan samaistumaan ”meihin”, asettumaan me-ryhmän puolelle ei-meitä eli muita vastaan. Niin myös yllä olevissa lainauksissa me-muodolla ehdotetaan lukijalle kärsivän sotajoukon näkökulmaan ja ajatuksiin samaistumista.

Me-kerronta linkittyy vahvasti minä-muotoiseen kerrontaan. Kuten Richardson toteaa, me-kerronta on tyypillisesti minä-kertojan kertomista kokemuksista, jotka koskevat kertojaa itseään ja muita. Me-kerronnassa on siis usein minä-ääni mukana, ”minä” on osa ”meitä” ja ”meidän” ajatusten pääasiallinen tulkki. (Richardson 2002, 56, 59.) Monikon ensimmäinen persoona voi siis ilmentää joko kollektiivista ryhmän ääntä tai minä-kertojan tapaa kertoa itsestään osana muita. Kertojan vaihtuessa kesken kappaleen me-kerronnasta minä-kertojaksi, syntyy tunne, että kaiken aikaa puhuja on ollut sama minä-kertoja. Kappaleissa kolme ja kymmenen vaihtuu kertoja kesken kappaleen.

**Rakkaamme** vain jyrinä  
pudotusalusten  
myrskyssä ja lumessa odottaa  
menetykset, epäily

Komentajamme **pelastin**  
fregatin tuhosta (III, 3–4, lihavointi EH)

niin kaikuvat **korvissamme**  
paraatikenttien huudot vielä  
väsyneet ja tukahtuneet  
kutsuhuudot tyhjyyteen  
koristen ja läähättäen  
signaalia hiipuvaa

**Katsoin** taivaalle kerran läpi taistelun savun  
läpi magneettikenttien häiriöiden (X, 3–4, lihavointi EH)

Olisi loogista, että minä-kertojan yhdistyessä valloittajaan yhdistyy myös me-kerronta valloittajan kapinalliseen joukkoon. Tätä tulkintaa tukee se, kuinka me-kerronta tuntuu aina kysyvän ”[- -] keitä me varjot oomme / mitä täällä me palvelemme / kenen suojana seisomme valvoen / me ratsastajat kaaoksen” (IV, 2).

Tämä ei kuitenkaan ole ongelmaton tulkinta. Albumissa on kohta, jossa me-kerronta ja minä-kertoja eivät yhdy. Kappale kuusi *Punainen komentaja (Kaaoksen ratsastajien lähtöloitsu)* alkaa: ”On laivamme pimeydestä tehty / se pilkkaa luonnon lakeja” (VII, 1). Seuraavassa tekstikappaleessa muutetaan kuitenkin aiempaa tulkintaa, jossa me-kerronta olisi aina valloittajan kertomaa minä ja muut -kokemista. Tekstikappaleessa lauletaan: ”*Ja vanhin on kaikista Maltaan Hiram / komentaja punainen*” ja jatketaan ”**hänen** reittejään **matkaamme** salatuita / kuin haamuina avaruuksien / me iskemme syvään pian kadoten taas / joskus pelkokin meitä kavahtaa” (VIII, 2, lihavointi EH). Näin ollen kyseisessä tekstikappaleessa me-kerronnan keskus ei voi olla valloittaja eli punainen komentaja, toiselta nimeltään Maltaan Hiram, sillä häneen viitataan me-kerronnan sisältä. Tämä kuitenkin osaltaan vahvistaa juonen tulkintaa. Jos me-kerronta olisi kauttaaltaan minä-kertojan kertomaa, voisi koko me-joukon kapinahenki olla vain minä-kertojan eli valloittajan kuvitelmaa. Kun me-kerronnan keskus vaihtuu välillä joksikin toiseksi, uhmahenkiseksi sotajoukoksi, jota ”pelkokin kavahtaa”, vahvistuu tulkinta sodan mielettömyyden aikaansaamasta kapinasta ja vallankumouksesta.

Albumissa on myös kappale, jossa minä-kertojan ja valloittajan yhteneväisyys kyseenalaistuu. Kappaleessa *Langennut valo (Kuninkaan mekaanisesta yökirjasta)*, esiintyy minä-kertoja vasta aivan lopussa:

*Siis kun neuvoston joukosta vanhimmat  
minut tahtoivat alistaa kokeeseen  
otin tehtävän vastaan ja katosin  
heidän kauneimman laivansa kannella. (IX, 7)*

Kyse on kuitenkin *kuninkaan* yökirjasta, mikä käy ilmi kappaleen alaotsikosta<sup>11</sup>. Jos kuningas on kappaleen minä-kertoja, se riitelee aiemman olettamuksen kanssa, jossa minä-kertoja olisi poikkeuksetta koko albumin ajan valloittaja.

---

<sup>11</sup> Alaotsikkojen ja kertojan välisestä yhteydestä lisää myöhemmin tässä luvussa.

Kuten juonen perusteella edellisessä luvussa totesin, tuntuvat kuninkaan ja valloittajan hahmot tulkinnallisesti sulautuvan yhteen tässä kappaleessa. Paitsi, että minä-kerronta on liitetty aiemmin valloittajaan, on myös laivan kansi ollut aina yhdistettävissä valloittajaan ja tämän matkaan. Jos siis laivan kannella kadonnut ja kappaleen alussa Kevään planeettaa kaipaava minä-kertoja onkin kuningas, ei ole enää lainkaan selvää, keitä ovat ne me-kerronnan ”me”, joihin kappaleessa viitataan: ”Kerran, ajan kainalossa meille / valon kevät kajasti. / Niityn yli, kasteen, juostiin, / piilouduttiin tummiin lehtoihin.” (IX, 1). Alaotsikko tukee jo juonellisuuden yhteydessä esitettyä tulkintaa, jossa yhdeksäs kappale olisi takauma kuninkaan muistoista. Samalla kappale tukee tulkintaa, jonka mukaan valloittaja on vain vanhan kuninkaan peili (vrt. XI, *Kaikkivaltiaan peili*). Syklissä valloittajasta tulee aina vain uusi kuningas, joka sittemmin kukistetaan.

Viimeisessä kappaleessa, *Kaikkivaltiaan peili* nousee puoleessa välissä esiin minä-kertojan ääni, joka kertoo:

Minä muistan suuren kirjan alla pyhän sinetin, sen jonka  
esi-äidit maasta kantoi uuden taivaan alle,  
minä muistan liitot, sodat, matkat  
uudet sopimukset, minä muistan  
itseni vain niin kuin muistaa painajaisen. (XII, 4)

Jos kyseessä on valloittaja, voi tekstikappaleen tulkita niin, että valloittaja vain muistelee juuri tapahtuneita tapahtumia: sotia, matkaa, uutta sopimusta eli vallankumousta. Jos taas kyseessä on kuningas, muuttuu tekstikappaleen luonne. Kuninkaalla onkin oma historiansa, historia, joka muistuttaa valloittajaa ja siten vahvistaa tulkintaa valloittajan ja kuninkaan yhteneväisyydestä. Samaa tukee myös lause ”minä muistan itseni vain niin kuin muistaa painajaisen”, jonka voi tulkita siten, että ennen jaloja päämääriä noudattanut valloittaja on vain muuttunut painajaista muistuttavaksi Talvikuninkaaksi.

### 2.3. Ulkopuolisen kertojan otteessa

Välillä *Talvikuninkaalla* on ulkopuolinen kertoja, joka havainnoi tapahtumia. Esimerkiksi jo ensimmäinen kappale alkaa kertojan havainnoinnilla: ”Taivas alkaa punertaa, se tietää mitä odottaa / kun telakointiasemilla hehkuu keulat alusten” (I, 1). Kertoja ei ole kuningas, sillä toisessa tekstikappaleessa kertoja kertoo: ”Kuningas nojaa kultaiseen käteensä metallitorninsa syövereissä / kuin auringonlieska on katseensa, sieluton, kalpea sammumaton” (I, 2). Eikä kertoja ole valloittajakaan, sillä neljännessä tekstikappaleessa kerrotaan: ”Yleisellä taajuudella äänet viimein helähtää / ja pu-

huu niin kuin puhuu ääni lopullisen voittajan” (I, 4). Tarinaa kertoo siis joku ulkopuolinen kertoja, joka havainnoi tilannetta.

Ulkopuolisuuteen viittaa se, että kertoja tietää enemmän kuin sivusta seuraava silminnäkiä. Esimerkiksi ensimmäisessä kappaleessa hän tietää tulevia tapahtumia: ”**Kohta** yöstä aikain marssii hahmot härkään siivekkäitten” (I, 1, lihavointi EH). Myös minä-kertoja tuntuu välillä tietävän tulevia tapahtumia, esimerkiksi viidennessä kappaleessa: ”jonka itse vain lopulta tietäisin, vaikka enää en tiennytkään mitään” (V, 5). Tämän ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa, että kolmannen persoonan kertoja tai minä-kertoja olisivat kaikkietäviä, sillä kuten Prince on todennut, kerrotun ja kerrottavan ajan vaihtelut ovat kertomuksille tyypillisiä (Prince 1982, 27–28). Voi olettaa, että kerrottu on jo tapahtunut, mutta koska kerronta tapahtuu presensissä, voi kertoja tietää ja siten viitata tuleviin tapahtumiin. Toisaalta tuleva aikamuoto voi myös viitata tapahtumien toistuvuuteen. Tarinamaailmassa aina, kun sota on hävitty, aukeavat taivaat ja alas syöksyvät laumat enkelten. Lisäksi tuleva aikamuoto voi viitata kertomuksen syklisyyteen<sup>12</sup>, eli kuinka kerrottu on jo tapahtunut, valloittaja muuttuu kuninkaaksi, joka jälleen kukistetaan ja taas syöksyvät enkelit ”sylit täynnä salamoita, silmät oikeutta hohkaten” (I, 1).

Yhtäältä tuo ulkopuolinen kertoja sijoittaa itsensä kertomaansa tilanteeseen, paikkaan ja aikaan. Paikkaan sidotaan esimerkiksi kappaleessa seitsemän, *Parvatin tietäjä*, kun hän kertoo: ”Ei **tänne** tuu monikaan matkamies, ei löydä tai tohdi saapua / on matka niin pitkä, on vaaraisa tie / ja turvasen varrella vähäistä” (VII, 3, lihavointi EH). Aikaan taas sidotaan kappaleessa yksi, *Kaikkivaltias*: ”**Nyt** tappion päivänä, tuomion alla hän katselee valtakuntaansa alas” (I, 2, lihavointi EH). Tällaisia ajallisia ja paikallisia viitteitä Prince pitää kertojan minuuden merkkeinä<sup>13</sup> (Prince 1982, 9–10). Kun kertojan persoona pääsee esiin, se viittaa toimivaan agenttiin, johonkuhun, joka kertoo omilla ehdoillaan. Tällöin kertoja lakkaa olemasta ulkopuolinen ja objektiivinen, ekstra- ja heterodiegeettinen. Tällainen omilla ehdoillaan kertomusta kertova taho voisi olla esimerkiksi kappaleessa kuusi esiin tuleva editori.

Jo *Talvikuningas*-albumin kansilehden alkusanat ”palasia Talvikuninkaan saagasta” viittaavat siihen, että *Talvikuningas* on hajanainen kertomus, joka on koottu erilaisista osista. Kappale kuusi, joka on albumin kokonaisuudessa irrallinen, on nimeltään *Kosmologisen vakion laulu (Editorin merkintöjä Talvikuninkaan lähteistä)*. Kappaleen nojalla joku ulkopuolinen taho, editori tai ehkä

<sup>12</sup> Tähän syklisyyteen, johon olen edelläkin jo viitannut, palataan uudestaan työni myöhemmissä osissa.

<sup>13</sup> ”A sign of the 'I'.”



kertoja, on koonnut *Talvikuninkaan* kertomuksen Talvikuninkaan lähteistä. Kappaleessa luetellaan muiden kappaleiden alaotsikkoja ja olen siksi lisännyt sulkuihin kappaleet, joihin viitataan:

Pelkkä sivu muutoksen ja katoamisen koodeksia (VII)  
pelkkä katkelma seinäreliefistä kataraktien raunioissa (III)  
pelkkä muisto kuninkaan mekaanisesta yökirjasta (IX)  
pelkkä säe vartiojoukkojen taivaanvalon psalttarista (IV), (VII, 1)

Alaotsikkoja voi siis kappaleen VI nojalla pitää kyseisten kappaleiden lähteinä, joista editori on kertomuksen koonnut. Editori, jonka voi ajatella olevan myös ulkopuolinen kertoja, olisi tällöin kertomuksen pääasiallinen kokoaja. Merkityksellistä on sekin, että kappaleen alaotsikko, on (*Editorin merkintöjä Talvikuninkaan lähteistä*) (VI, lihavointi EH.). Tämä entisestään tukee tulkintaa, että Talvikuningas on itse sekä kuningas, että valloittaja, sillä nämä Talvikuninkaan lähteet esittävät myös valloittajan kokemuksia, tunteita ja tapahtumia.

Kummallinen, irrallinen kappale albumin keskellä herättää kuitenkin kysymyksen, onko jokaisella laulun kappaleella oma, lähteen mukainen kertojansa. Esimerkiksi kappale viisi *Tähtilaivan kapteeni* on alaotsikoltaan (*Maaailman aamun kronikasta*). Onko tuolla kronikalla oma kertojansa, joka vie kertomusta eteenpäin? Ratkaisisin Talvikuninkaan lähteiden, editorin ja kertojan suhdetta koskevan ongelman niin, että olisi alkuperäisen lähteen kertoja kuka hyvänsä, editori on kuitenkin valinnut ja koostanut kokonaisuuden. Samalla hän tunnustaa ottaneensa pelkän sivun, katkelman, muiston, säkeen<sup>14</sup> sieltä täältä, jolloin tämä valikointi vahvistaa hänen rooliaan tarinan pääasiallisena koostajana. Emme voi tietää, onko editori muokannut lähdettä, lisännyt sinne omiaan, vai puhtaasti vain koostanut palat. Kuitenkin pelkän koontityön voi nähdä eräänlaiseksi kertomiseksi, sillä palojen kerääminen ja asettaminen järjestykseen kokoaa eli kertoo kertomusta halutussa muodossa.

#### 2.4. Puhuttelun voimaa

Lopuksi nostan esiin yhden kerronnallisen kuriositeetin, ennen kuin siirryn arvioimaan kertojien vaikutusta kerronnallisuuteen. Kappaleissa yksi, kaksi ja yhdeksän esiintyy puhuttelua: kertoja käyttää yksikön toista persoonaa, joka viittaa suoraan lukijaan. Yhtäältä puhuttelu voi olla runolle tyyppillinen tyylikeino, apostrofi. Apostrofi on Jonathan Cullerin mukaan keino, jolla lukija tehdään osalliseksi, kun puhe suunnataan minulta sinulle. Toisaalta se voi olla eräänlainen yritys taivutella

---

<sup>14</sup> Kappaleessa kuusi (VI) lueteltujen alaotsikoiden edessä on määrää ilmaisevia sanoja, kuten: ”pelkkä sivu”, ”pelkkä muisto”, ”pelkkä säe” ”pala”, ”kappale” ja niin edelleen.

lukija kertojan kanssa samalle kannalle. Lisäksi puhuttelu on yhdistetty tunteisiin, eräänlaisiin tunteellisiin mielenilmauksiin. (Culler 1981, 138, 142–143.) Kappaleessa yhdeksän esiintyvä puhuttelu on selkeimmin tunteellinen: ”Kevät, jossain, sinä siellä / kuulet raskaan veden pauhun” (IX, 3). Kun puhuttelun kohteena on kevät, tai planeetta nimeltä Kevät, on selvää, ettei tuon kevään ole tarkoitus reagoida puhutteluun. Siksi ”kevät ei pukahda sanaakaan” (IX, 3).

Sen sijaan kappaleessa *Resurssikysymys (Otteita propagandalähetyksistä AD 2234-2251)* on taivuttelun tunne paljon konkreettisempi. Kuten jo edellisessä luvussa totesin, on koko kappaleen tarkoitus ilmentää sotajoukkojen rekrytointia propagandan avulla, jolloin puhuttelu on luonteva tapa esittää asiaa:

Etkö kaipaakin seikkailuun  
uuden maailman rakennustyömaille  
astu joukkoihimme, uuteen liittoon,  
valtapiiriin tähteinväliseen (II, 3)

Kappaleessa ei kuitenkaan vakuuteta pelkästään rekrytoitavaa sotajoukkoa liittymään ”uuteen liittoon”. Puhuttelun vahvuus piilee siinä, että se sitoo myös aktuaalisen lukijan osaksi tapahtumaa. Joten samalla, kun *Talvikuninkaan* maailmassa rekrytoidaan sotajoukkoja, myös lukija kutsutaan omaksumaan haluttu katsantokanta. Kappaleessa puhuttelulla on erityisen ehdottava muoto, kun kertoja käyttää johdattelevia ”etkö uneksikin” ja ”etkö kaipaakin” ilmauksia. Vaikka lukija tilapäisesti omaksuisikin ehdotetun ajattelutavan, alkavat kuitenkin jo seuraavassa kappaleessa sotaan liitetyt positiiviset attribuutit, kuten rakennustyömaa, valtapiiri, seikkailu, romuttua. Kappaleessa kolme, *Pretoriaanikyborgit*, sota on jo kestänyt vuosia ”tuhansien tannerten, pelossa ja surussa” (III, 3). Näin ollen ehdottava ja ehdollistava puhuttelu ei kanna albumin mitassa kovinkaan pitkälle.

Ensimmäisen kappaleen puhuttelu sen sijaan on tapauksista kaikista epäselvin. Viidennessä tekstikappaleessa lauletaan.

Onko maailma rajattu, me sen vankeja; silloin on jumala takana kaiken  
vaiko rajaton, vailla reunaa silloin yksin olemme, vapaita...  
Mitä tehdä siis kun tietää, että tarina on lopuillaan.  
Olkaa viisas, antakaa paikka missä seistä niin kampean maailman paikoiltaan. (I, 5).

Kuninkaan tarina on lopuillaan, joten kappaleen voi tulkita olevan kuninkaan ajatuksia. Näin äänen saa kertojan sijaan protagonistiksi, eli yksi keskeisistä hahmoista. Mikä on tämä joukko, johon kunin-

gas me-muotoisella pohdinnalla liittää itsensä? Tekstistä ei saa varmuutta, onko kyseessä kuninkaan valtakunta, toiset kuninkaan, kaikki olevaiset olennot vai jokin muu suurempi kokonaisuus, jonka osaksi kuningas itsensä kokee. Lisäksi epäselväksi jää, ketä kuningas puhuttelee sanoessaan ”olkaa viisas, antakaa paikka”. Kuninkaan voi ajatella puhuttelevan valloittajaa mutta yhtäläillä hän voi osoittaa sanansa myös jollekin suuremmalle, esimerkiksi jumalalle, joka saattaa olla ”takana kaiken” (I, 5). On myös mahdollista, että kuningas vetoaa suoraan lukijaan. Tämä vahvistaisi eräällä tavalla sodan mielettömyyden tematiikkaa, sillä kuningas vetoaisi täten lukijaan pyytäen tätä antamaan paikan ajatuksistaan ja pohdinnoistaan, jolloin kuningas tarinallaan voi muuttaa lukijan ajatuksia ja näkökulmia maailmasta ja täten “kammata maailman paikoiltaan” (I, 5). Puhuttelu on kiinnostava kuriositeetti kerronnallisuuden kannalta, sillä se rikkoo rajaa lukijan, kertojan ja runon hahmojen välillä. Vaikka se on runolle tyypillinen tehokeino, proosassa ja muissa erityisen kerronnallisissa teksteissä se on harvinaisempi ilmiö.

## 2.5. Miten kertoja vaikuttaa

Kertoja on kertomuksellisuudelle tärkeä, kuten sovellettavasta Phelanin määritelmästä voi päätellä. Muutkin teoreetikot pitävät kertojaa kerronnallisuudelle keskeisenä. Aarne Kinnunen (1989, 71) määrittelee kertomuksen luonnollisella kielellä *esitetyksi* muutoksen kuvaukseksi. David Herman (2007, 9) muistuttaa, että kertomuksella on aikajana, joka esittelee tietyt tapahtumat *tarinankertojan* ja tulkitsijan ajatusmaailmasta käsin. Määritelmässä korostuu se joku tai jokin, joka kertoo sen, mitä tapahtui. Määritelmät eivät kuitenkaan kerro, miten tekstiin suhtaudutaan kerronnallisuuden näkökulmasta, jos kertoja ei ole selvillä tai vaihtelee.

Richardson (2002, 42) esittää, että seuraamalla vaihtelevia kertovia ääniä me lopulta huomaamme niiden muodostavan itsessään kertomuksen, tai juonen joka esittää ja alleviivaa kertomuksen keskeisimmät tapahtumat ja ideat. Olen kuitenkin sitä mieltä, ettei ole yhdentekevää, *kuka* kertoo. Ei riitä, että eri ääniä seuraamalla havaitsemme jonkinlaista kerronnallisuutta. *Talvikuninkaassa* vaihtamalla minä-kertojaksi valloittajan tilalle kuninkaan, muuttuu kertomuksen luonne olennaisesti. Jopa juoni muuttuu riippuen siitä, kenen oletetaan olevan minä-kertoja. Eittämättä selvää on, että kerronnallisuutta havaitaan silloinkin, kun lukija ei tiedä, kuka kertoo ja kenelle. Tämä tuli ilmeiseksi jo edellisessä luvussa, jossa juonta haettiin välittämättä kertojasta ja hänen roolistaan. On kuitenkin yhtä selvää, että kertojan tuominen mukaan analyysiin laajentaa ja syventää ymmärtämystä siitä, mistä kertomuksessa on kysymys.

Kertomuksen luonne, juoni ja merkitys ovat selvästi riippuvaisia kertojasta ja hänen persoonastaan. Miten on sitten kerronnallisuuden laita? Palaan alkuperäiseen kysymykseen, toteuttaako *Talvikuningas* Phelanin määritelmää kerronnallisuudesta. Lyhyesti voin todeta, että *Talvikuninkaassa* joku tai jotkut kertovat jotakin tapahtuneen. En kuitenkaan pysty erittelemään, missä tilanteessa tai mitä tarkoitusta varten kertomus on kerrottu. Voin esittää spekulatioita: *Talvikuningas* on kerrottu pasifistisia tarkoituksia varten, jotta se herättäisi lukijassaan ajatuksia sodan mielekkyydestä ja hallitsijoiden vallan oikeutuksesta. En kuitenkaan voi tekstin nojalla todistaa tämän olevan ehdottoman totta. Tekeekö tämä *Talvikuninkaan* kerronnallisuudesta heikkoa?

Luulen, että Phelanin määritelmä on syytä lukea siten, että keskeisintä on nimenomaan kertojan **luoma** kerronnallisuus, eikä se, mikä kerrotun tilanne tai tarkoitus on. Tähän retorinen narratologia tuntuu ohjaavan tarttumaan kerronnallisuutta arvioidessa. Tammen artikkelissa retorista narratologiaa edustaa Phelanin lisäksi Barbara Herrnstein-Smith, jonka mukaan kertova diskurssi minimimuodossaan on se, että ”joku kertoo jollekulle toiselle jotain tapahtuneen” (Tammi 2009, 145). Herrnstein-Smithin määritelmä on vielä pelkistetympi kuin Phelanin ja viittaa siihen, mikä määritelmässä on keskeisintä: joku kertoo jollekulle, että jotain tapahtui. Määritelmä ei hylkää tapahtumalähtöistä, sillä jotain on edelleen täytynyt tapahtua. Siksi väitän, ettei voi olla kertojalähtöistä kerronnallisuutta ilman tapahtumalähtöistä kerronnallisuutta. Kuten luvun alussa mainitsen tapahtumalähtöinen Princekin myöntää, että jokaisella kertomuksella on kertoja (Prince 1982, 4). Kerronnallisuus nojaa paitsi siihen, että jotain tapahtui, myös siihen, että joku kertoi jotain tapahtuneen.

Retorisen narratologian määritelmät vaikuttavat ensisilmäyksellä hivenen tautologisilta: ei ole kertomusta ilman kertojaa, ei ole kertojaa ilman kertomusta. Samalla juuri tässä piilee Phelanin määritelmän ja retorisen narratologian suurin viisaus: luettelon ja kertomuksen keskeinen ero on siinä, että jälkimmäisen kertoo kertoja. Kertojan läsnäololla on selvä vaikutus kerronnallisuuteen ja siksi kertojalähtöinen kerronnallisuuden määritelmä tuntuu vahvistavan tai täydentävän tapahtumalähtöistä kerronnallisuutta. Ilman kertojaa tapahtumat on vain luetteloitu, ei kerrottu. Tämän nojalla *Talvikuninkaan* kerronnallisuus on selvää, sillä minä-, me- ja ulkopuolinen kertoja kertovat vuoron perään, että jotain tapahtui.

### 3. Kokemuslähtöinen kerronnallisuus

Kolmas käsittelemäni narratologian osa-alue nostaa kertomuksen määrittelyn ja analyysin keskiöön kokemuksellisuuden. Kokemuksellisuuden analysointi kertomuksen lähtökohtana on yksi kognitiiviseksi narratologiaksi kutsun suuntauksen keskeisimpiä aspekteja ja tätä puolta kognitiivisesta narratologiasta nostavat esiin Monika Fludernik ja David Herman, jotka myös ovat tämän alaluvun keskeiset teoreetikot. Keskityn työssäni kahteen eri tapaan tutkia kokemuksellisuutta. Yhtäältä työssäni kokemuksellisuuden korostus tarkoittaa sitä, että kertomuksessa itsessään nousee ensisijaiseksi kokevan ja reflektoivan minän sisäinen maailma. Toinen tutkimuksen haara taas korostaa kertomuksen ymmärtämisen keskeisenä välineenä lukijan kykyä hahmottaa kokemuksellisuutta.

#### 3.1. Kokemus kerronnallisuuden keskiössä

Kun tarkastellaan kerronnallisuutta kognitiivisesta narratologiasta käsin, aikaisempien määritelmien peruskivi eli juoni ei enää määritä kerronnallisuutta vaan tuon paikan saa kokemuksellisuus (Fludernik 2010, 19, 24; Herman 2007a, 256). Ei siis riitä, että jotain tapahtui tai että joku kertoo jotain tapahtuneen, vaan kertomuksen täytyy kuvata, ”miltä noista yksilöistä tuntui käydä läpi kyseisiä tapahtumia – tietyissä olosuhteissa ja tietyillä seurauksilla” (Herman 2007b, 3, suom. EH). Herman ei kuitenkaan täysin hylkää aiempia määritelmiä, vaan hänen mukaansa prototyyppisellä kertomuksella täytyy olla rakenteellinen aikajana, joka esittää jonkinlaisen sekasorron, häiriön tai epätasapainotilan kertojan ja tulkitsijan psyykkisessä maailmankuvassa, jonka kertomus saa aikaan (emt., 9). Olennaista kuitenkin on se, ettei riitä, että tapahtumat ovat ajallisesti jaksottuneet tietyllä tavalla. Ollakseen kertomus, mukana täytyy olla inhimillinen kokemus noista tapahtumista. Herman korostaa, että kertomus perinteisesti juontaa juurensa eletyistä ja koetuista tapahtumista, joissa inhimilliset tai sen kaltaiset agentit ovat vuorovaikutuksessa ympäristönsä ja toistensa kanssa (emt., 11).

Kertomakirjallisuudessa on kyllä kasapäin esimerkkejä, joissa Hermanin ja Fludernikin peräänkuulluttama kokemuksellisuus on keskeisessä roolissa. Ensimmäisen persoonan kertoja avaa meille pääsyn suoraan keskeisen hahmon ajatuksiin ja sitä kautta kokemuksiin. Myös kolmannen persoonan kertoja usein fokalisoii kertomusta yhden tai muutaman henkilöahmon kautta. Kognitiivinen narratologia painottaa, että nämä eivät ole pelkästään kerrontateknisiä ominaisuuksia. Yhtäältä ne ovat

Fludernikin luonnollisen narratologian skeemoja, jotka pohjaavat luonnollisiin tapoihin ymmärtää kertomusta, kuten henkilökohtaiseen kokemiseen (ja sen kuvailuun) tai toisen elämästä kertomiseen ja reflektointiin (Fludernik 2010, 21–22). Toisaalta Herman painottaa, etteivät kertomuksen kognitiiviset ja emotionaaliset puolet ole sivuutettavissa vaihtoehtoisina tai epäolennaisina elementteinä vaan niitä täytyy pitää keskeisinä, elimellisinä kertomuksen kannalta. Jos ne sivuutetaan, jää kertomuksesta puuttumaan jotain olennaista. Hermanin mukaan tarinat sekä muotoilevat että tulevat muotoilluksi sen kautta, mitä kokeva mieli ymmärtää, päättelee, muistaa ja tuntee. (Herman 2007a, 247, 250, 255, 257.)

Käytännössä tällainen narratologinen suunta kiinnittää teksteissä huomionsa siihen, kuka kokee, mitä kokee ja miten tuo kokeminen on raportoitu. Jos kertomus onnistuu vangitsemaan ja kuvailemaan kokevan minän ajatuksia, se on tällöin vahva kertomus. Herman kirjoittaa, että hienojakoisella tekstuaalisella analyysillä tutkija voi havaita, kuinka kertomukset esittävät hetki hetkeltä eteneviä, fiktiivisen mielen kokemuksia. Nuo fiktiiviset mielet käsittävät kertomuksen esittämät tapahtumat ja tarjoavat siten kerronnallisen näkökulman tapahtumiin. Lisäksi kertomukset värittyvät, muuttuvat pyöreämmiksi fiktiivisen hahmon laajemman kognitiivisen ja emotionaalisen reflektoinnin myötä. (Herman 2007a, 247, 251.) Karkeasti ottaen kognitiivinen narratologia on edelleen sen varassa, että jotain on tapahtunut ja että joku kertoo noista tapahtumista. Pesäeron entiseen tämä narratologian suunta tekeekin juuri siinä, onnistuvatko nuo tapahtumat ja niistä kertominen tuomaan esiin henkilöhahmon kokemuksia.

Kun kerronnallisuuden keskiöön nostetaan kokemuksellisuus, mitä sitten tapahtuu ei-kokemuksellisille kertomuksille? Fludernik kutsuu näitä toiminnan skeemaan kuuluvia ei-kokemuksellisia kertomuksia nolla-asteen kertomuksiksi (Fludernik 2010, 21–22.) Tämä näyttäisi viittaavan siihen, että ei-kokemukselliset eli raportoivat kertomukset eivät ole kertomuksia kertomuksen varsinaisessa merkityksessä. Näin joudumme hylkäämään useita sellaisia tekstejä, jotka muiden määritelmien valossa olisivat kertomuksia, mutta jotka eivät kuitenkaan kerro inhimillisen tajunnan kokemuksista.

Fludernik ja Herman ovat molemmat sitä mieltä, että juuri kokemuksellisuus tekee kertomuksesta mielekkään. Hermanin mukaan kuuluakseen kertomuksen kategoriaan, kerrotun tapahtumaketjun täytyy olla jollain tavalla huomionarvoinen, eli kerrottava, odottamattomien tapahtumien aikaansaama sekasorto alkuperäisessä tasapainotilassa (Herman 2007b, 10). Fludernik sen sijaan korostaa,

että ”tapahtumista tulee kerrottavia juuri siksi, että niillä on myös emotionaalista merkitystä kertojalle. Kerronnallisuus muodostuu kokemuksen tarkastelun, uudelleenjärjestelyn ja arvioinnin (eli tarinan idean) yhteydestä”. Hän jatkaa sanoen, että kertomuksen **tärkein** aineosa on kerrottujen tapahtumien kokemuksellinen lataus, minkä vuoksi koko kertomuksen **tarkoitus** on kuvata inhimillistä tajuntaa. (Fludernik 2010, 20.)

Fludernik hahmottaa kertomuksissa esiintyvää kokemista viiden eri näkökulman avulla. Nämä kognitiiviset kehykset liittyvät inhimillisen kokemuksen ja sen kerronnallisen välittämisen perusnäkökulmiin. Tällaisia kehyksiä ovat toiminta, kertominen, kokeminen, näkeminen ja reflektointi. (Fludernik 2010, 18–22.) *Talvikuninkaassa* yhdistyy useita kehyksiä. Yhtäältä aktivoituvat kertomisen ja kokemuksen kehykset, kun henkilöhahmo kertoo omista kokemuksistaan tai kertoja kertoo muiden henkilöhahmojen kokemuksista. Erityisesti viidennessä kappaleessa aktivoituu myös reflektoinnin kehys, kun henkilöhahmo kommentoi omaa kokemustaan, kuten myöhemmin osoitan. Valtaosan ajasta vallalla on kuitenkin ei-kokemuksellinen toiminnan kehys, jossa kokemuksellisuutta ei juuri havaita. Ennen kuin paneudun *Talvikuninkaaseen* kokijoihin, käyn kuitenkin läpi toista kognitiivisen narratologian näkökulmaa, jossa korostuu lukijan rooli kerronnallisuuden prosessissa.

### 3.2. Lukija kerronnallisuuden hahmottajana

Toinen tapa hahmottaa kognitiivista narratologiaa on huomioida lukijan vaikutus lukuprosessissa, kuinka kerronnallisuus onkin lukijasta riippuvainen ominaisuus. Kertomusteoria metodeineen ja termeineen on yleistynyt pelkästä kirjallisuudentutkimuksesta yleisemmin muihin ihmis- ja yhteiskuntatieteisiin (Tammi 1994, 173; Hägg & Lehtimäki & Steinby 2009, 7; Hatavara & Lehtimäki & Tammi 2010, 7). Kertomus on alettu nähdä paitsi kaunokirjallisena muotona, yleisemmin ihmisten tapana hahmottaa, jäsentää ja jopa ymmärtää maailmaa. Esimerkiksi Herman kirjoittaa, että ”kertomus [- ] on olennainen ihmisten strategia käsittää aikaa, prosessia ja muutosta” (Herman 2007b, 3, suom. EH).

Tästä syystä kertomusta on alettu katsoa myös lukijasta käsin. Erityisesti uusin kognitiivinen narratologia on kiinnostunut lukijan roolista ja jopa väittää, ettei ole kertomusta ilman lukijaa. Esimerkiksi Fludernik on kirjoittanut, että lukuprosessin merkitys kerronnallisuuden muodostumiselle on perustavanlaatuinen. ”Lukija tulkitsee tekstin *kertomukseksi* ja näin *kerronnallistaa* tekstin.” Fludernik kirjoittaa myös, että lukija kerronnallistaa tekstejä, joiden hän intuitiivisesti olettaa olevan

kertomuksia ja tuo kerronnallistaminen tapahtuu tuttujen kognitiivisten rakenteiden avulla. (Fludernik 2010, 18, 39–40.) Nähdäkseni on kuitenkin olennaista kysyä, kerronnallistaako lukija tekstin, jonka olettaa intuitiivisesti kertomukseksi vai etsiikö lukija automaattisesti kerronnallisuutta kaikkialta, kuten Herman antaisi ymmärtää. Fludernikin mallissa kontekstilla ja oletetulla muodolla on vaikutusta lukijan kerronnallistamiseen, kun taas Hermanin näkökulman mukaan lukija etsii aina niin teksteistä, puheesta kuin elämästä yleensä kerronnallisuutta.

Koska lukijan merkitys kerronnallistamisessa kasvaa, kasvaa myös narratologien tarve ymmärtää, mitä kerronnallistamisessa tapahtuu. Herman toteaa, että narratologian päämäärä onkin kehittää kuvaus siitä mallista, joka ohjaa ihmisten intuitiivista ymmärrystä kertomuksista. Täten voitaisiin tarjota esitys siitä, mistä osista muodostuu ihmisen kerronnallinen kompetenssi. (Herman 2007b, 14.) Herman väittää, että analysoimalla fiktiivisiä henkilöhahmojen mieliä ja tajuntaa on mahdollista ymmärtää myös, miten aktuaalisen lukijan mieli toimii. Siten ymmärrämme myös, kuinka lukijat tulkitsevat tiettyjä tekstuaalisia yksityiskohtia informaationa siitä, miten henkilöhahmo yrittää ymmärtää ja hahmottaa maailmaa ympärillään. (Herman 2007a, 245.)

Näkemyks lukijan merkityksestä tekstin ymmärtämisessä ei ole uusi eikä pelkästään kognitiivisten narratologien omaksuma. Esimerkiksi retorista kertomuksen tutkimusta edustava James Phelan kirjoittaa teoksessaan *Living to Tell about It*, että tullakseen ymmärretyksi kertomuksessa täytyy olla niitä muotoja, tekniikoita, rakenteita, dialogisia suhteita, genrejä ja konventioita, joita lukijat käyttävät kertomuksia ymmärtääkseen (Phelan 2005, 18).<sup>15</sup> Kuitenkin ero aikaisempiin lukijan ja tekstin välisen yhteyden teorioihin on siinä, että kognitiiviset narratologit pitävät kokemuksellisuutta keskeisimpänä lukijan käyttämänä mallina kerronnallisuutta hahmottaessaan. Fludernik ja Herman uskovat, että lukija käyttää tekstin vihjeitä etsiäkseen, löytääkseen ja ymmärtääkseen tekstistä kokevan minän tietoisuutta (Fludernik 2010, 28; Herman 2007a, 251).

*Talvikuninkaan* tulkinnan kannalta näkökulma on kahteen edelliseen lukuun nähden erilainen. Nyt huomio kiinnittyy tapahtumien ja kertojan sijaan henkilöhahmoihin, ja heidän kokemuksiinsa. Toki kertojan ollessa henkilöhahmo, tulee myös kertojan tarkastelu olennaiseksi. Tutkin ensin kenen kokemuksia *Talvikuninkaassa* välittyy ja sitten siirryn analysoimaan, voiko noita kokemuksia pitää kognitiivisen narratologian valossa riittävinä, keskeisinä tai olennaisina.

---

<sup>15</sup> Tästä syystä käsitellenkin työni viidennessä luvussa genreä kerronnallisuuden kannalta ja kuudennessa luvussa tutkin, miten runouden konventiot vaikuttavat kerronnallisuuden havaitsemiseen.



### 3.3. *Talvikuninkaan* kokijat

Fludernik kirjoittaa, että kerronnallistamisen prosessissa näkökulma liitetään jonkun henkilöhaahmon tajuntaan (Fludernik 2010, 28). *Talvikuningas*-albumin nimen ja ensimmäisen kappaleen nojalla ensisijaisen kokijan paikan saa kuningas. Kun albumi alkaa riveillä, jotka paljastavat tilanteen, jossa kuningas on, ei ole vaikeaa asettua kuninkaan asemaan ja tulkita tapahtumia hänen näkökulmastaan käsin. Kappaleesta keskeisimmäksi nousevat ne kohdat, joissa esitetään kuninkaan kokemuksia odottavan tuhon edessä. Se, että kuningas ”nojaa kultaiseen käteensä metallitorninsa syövereissä” (I, 2) ja siteeraa ”kivisin ilmein [- -] tyhjille seinille vanhaa tarinaa” (I, 2), viittaavat niihin murheellisiin ja epätoivoisiin tuntemuksiin, joita tuhoutuvalla kuninkaalla voi olettaa tuomion päivänä olevan. Näkökulman vuoksi osat, jotka tuntuvat ensimmäisen kappaleen kokonaisuudessa irtonaisilta, kuten viides tekstikappale (”Onko maailma rajattu, me sen vankeja”, I, 5), on helpompi tulkita kuninkaan pohdinnaksi ja ajatuksiksi tappion edessä, tuomion päivänä.

Kuten jo aiemmin tapahtumalähtöisen luvun yhteydessä mainitsin, Alan Palmerin mukaan kun lukija kohtaa toistuvia viitteitä yhteen henkilöhaahmoon, lukijalla on taipumus yhdistää nuo viitteet koherentiksi, kokonaiseksi mieleksi. Palmer kutsuu tätä konseptia nimellä jatkuvan mielen kehys. (Palmer 2004, 175–176.) Tässä suhteessa *Talvikuningas* on ongelmallinen, sillä useimmissa kappaleissa ei tehdä eksplisiittisesti selväksi, kehen viitataan. Jos lukija pitää ehdoin tahdoin kiinni siitä, että kappaleiden tapahtumat kokee nimenomaan kuningas, syntyy tekstiin hyvin pian aukkoja ja koherentin mielen koostaminen vaikeutuu. Ensimmäinen aukko, jossa kokijan ja tapahtuman välinen suhde hämärtyy, aukenee jo heti toisessa kappaleessa. Jos kuningas on kokija, on kuningas myös me-muotoisen kerronnan kokija toisen kappaleen toisessa tekstikappaleessa:

*Me pelkäämme tähtiä  
emme hamua kylmyyttä sylimme  
ja matkat on kovin karvaita,  
niin pitkiä, niin raskaita (II, 2)*

Kuninkaaseen on vaikea yhdistää pitkiä karvaita matkoja ja tähtien pelkoa, kun edellisessä kappaleessa kuningas on ollut metallitornissaan ja katsellut valtakuntaansa ylhäältäpäin. Selvemmäksi ero kuninkaan ja kokijan välillä käy kolmannessa kappaleessa *Pretoriaanikyborgit*, jossa minämuotoinen kertoja ja kappaleen kokija kertoo:

Komentajamme pelastin  
fregatin tuhosta  
kapteeniksi tähtilaivan  
kohosin, palvelin (III, 4)

Sotilas, joka vasta kohoaa kapteeniksi ja palvelee jotakuta, ei voi olla kuningas tai ei ainakaan voi olla kuningas vielä. Tämän syntyneen aukon voi tietenkin ylittää ainakin kahdella erilaisella tulkinalla. Ensinnäkin kuningas on voinut aikanaan osallistua sotiin itsekin ja on vasta myöhemmin kohonnut kuninkaaksi. Tähän yhtäältä viittaa alaotsikkojen aika, sillä sotilaiden rekrytointi käytävää sotaa varten tapahtuu useita satoja vuosia ennen ensimmäisessä kappaleessa tapahtuvaa kuninkaan kukistumista.<sup>16</sup>

Toisaalta kokija voi olla joku muu kuin kuningas, kuten esimerkiksi ensimmäisessä kappaleessa esiintynyt valloittaja. Valloittaja onkin kuninkaan lisäksi *Talvikuninkaassa* hallitseva, usein esiintyvä henkilöahmo. Esimerkiksi seitsemännessä kappaleessa, *Parvatin tietäjä*, on helpompi tulkita, että uhoava tai tulevaisuutta ennustava hahmo on valloittaja kuin kuningas:

On ruhtinaat suistuva istuimiltaan korkeilta ja kylmiltä  
on kuninkaat sortuva, maailma muuttuva  
portit on avoinna kaikille (VII, 7)

Kun kokijaksi, kappaleen päähenkilöksi vaihdetaan välillä valloittaja, on helpompi nähdä yhteyksiä eri kappaleiden välillä ja juonikulkua koko albumin mitassa. Kokemuksellisuus nivoutuu tällöin osaksi ensimmäisessä luvussa käsiteltyä juonellistamista. Juonellistamisen lisäksi lukijan on helpompi muodostaa henkilöahmosta eheä, kokeva persoona, kun kuninkaan persoonaan sopimattomat osat on mahdollista tulkita valloittajan kokemiksi. Jos edellä lainatussa kappaleessa seitsemän kokija onkin valloittaja, on tuo sama valloittaja kokija myös kappaleessa viisi, *Tähtilaivan kapteeni*, jossa herätään laivassa ja matkustetaan salattua määränpäättä kohden (V, 1). Kappale viisi onkin kokemuksellisesti kaikista rikkain ja alleviivaavin ja siinä toteutuu Fludernikin (2010, 18) reflektionin kehys, kun kokija pohtii omia voimakkaita tuntemuksiaan vallitsevissa olosuhteissa:

Herään pimeän keskeltä – olen makuulleni sidottuna  
lämpimässä, märässä; huutaen, huitoen kauhuissani  
rauhoitun avuttomuuteeni pian, tunnustelen aistejani  
etsin jotain muististani, se on niin autio, tyhjä (V, 1)

---

<sup>16</sup> Palaan tähän satojen vuosien hyppäykseen uudelleen sekä tieteisfiktiota käsittelevän luvun 5.2. että allegorisuutta käsittelevän luvun 6.5. yhteydessä.

Preesensissä kirjoitettu kuvaus on elävä ja aikamuoto tuo siihen oman voimansa. Preesens synnyttää illuusion, ikään kuin lukija eläisi hetken yhtä aikaa kokijan kanssa. Kokemus on ahdistava, kun valloittaja herää, eikä tiedä missä on. Tietämättömyyden synnyttämä kauhu ilmenee huutamisena ja huitomisena. Avuttomuuden tunne jää, vaikka kokija rauhoittuukin. Albumissa kokijoita on siis ainakin kaksi, kuningas ja valloittaja. Ei ole työni kannalta mielekästä lähteä seuraavaksi ruotimaan albumin jokaista kappaletta ja sen kokijaa. Sen sijaan nostan lyhyesti esiin muutamia selkeitä kokemisen paikkoja, eritelläkseen millaista kokemuksellisuutta *Talvikuninkaassa* esiintyy.

Kokemukset ovat usein sidoksissa sotaan ja sen raskauteen. Kappaleessa kolme lauletaan, kuinka ”vuosia kesti sotamme / roihusi alla tähtien / tuhansien tannerten / pelossa ja surussa” (III, 3). Näin tuodaan ilmi me-kerronnalla ja sen keskuksen, valloittajan kokemuksena sodan raskaus. Kappaleessa neljä, *Vallan haamut* koetaan viimeisen taistelun kunniapaikalla, ”kuinka on elävä suonissa veri / ja liekit kuin kylmää terästä” (IV, 1). Kappaleessa kahdeksan, *Punainen komentaja* ”istuu päällikkö yksin ja vaiti / hän muistaa kaikki vuotensa / ja surunsa, kaukaisen rakkaansa”. Päällikkö siis muistelee ja kaipaa sodan keskellä kaukaista rakastaan, silloin kun muut lepäävät. Kymmenennessä kappaleessa, *Quanta* minä-kertoja katsoo taivaalle kesken taistelun: ”yli radioliikenteen käskeyjen, huutojen / haavojen tuskan ja väsymyksen. / Katsoin taivaalle hetken ja ymmärsin melkein” (X, 4). Hän melkein, mutta vain melkein ymmärtää, ”miksi meidän on tehty, miten tänne on tultu” (X, 4).

Kokemukset tuntuvat siis kauttaaltaan yhdistyvän sotaan ja sen julmuuteen. Muutoin teksti on valtaosaltaan raportoivaa tai kuvailevaa. Kokeminen yhdistyy minä- tai me-kerrontaan, joko kuninkaan, valloittajaan tai sotajoukkoihin. Tällainen sodan julmuuden kokeminen läpi albumin yhtäältä vahvistaa juonellisuutta sodan kauheuden herättämästä vastarinnasta ja vallankumouksesta. Samalla se vahvistaa albumin sodan mielettömyyden tematiikkaa, kun kokemukset ovat kauttaaltaan surullisia ja ahdistuneita, eivätkä esimerkiksi valloittajan voitosta seurannutta riemuitsemistä. Se, ettei valloittajan voitonriemua kuvata onkin mielenkiintoinen yksityiskohta. Se osaltaan viittaa kertomuksen mahdolliseen syklisyyteen, jossa valloittaja ja kuningas ovatkin vain yksi ja sama hahmo. Tähän tulkintaan osallistuu myös sekoittuvan ja yhteen sulautuvan kokemuksellisuuden kuvaus, kuten seuraavaksi esitän.

### 3.4. Kokemusten yhteensulautuminen

Kuten olen jo työni aiemmissa luvuissa nostanut esille, on hyvin todennäköistä, että kuningas ja valloittaja ovatkin vain toistensa peili. Syklisessä, itseään toistavassa kertomuksessa valloittajasta tulisi aina uusi kuningas, jonka jälleen kukistaisi uusi valloittaja. Tällaista tulkintaa tukee se, ettei aina ole lainkaan varmaa, kumpi kokee: kuningas vai valloittaja. Teksti ei anna varmoja viitteitä siitä, etteikö kokija voisi olla kuningas, ennen kuin kappaleessa seitsemän kokija uhoaa kukistavansa kuninkaat. Ja silloinkaan ei ole poissuljettua, etteikö tuosta kuninkaat kukistaneesta valloittajasta ole voinut tulla kappaleissa yksi ja kaksitoista uudelleen kukistettava kuningas. Tästä seuraa jännittävä ajatus, voiko Palmerin ehdottama yhtenäinen, koherentti mieli olla läpi albumin yksi ja sama, vaikka päähenkilöt, nimet ja paikat vaihtuvat? Jos lukija ei voi aina aukottomasti tietää, kuvataanko kappaleessa kuninkaan vai valloittajan elämää, ajatuksia, tunteita ja kokemuksia, voivat nuo kokemukset olla silloin kumman tahansa tai vaikka molempien. Kun mieli yhtyy yhdeksi, syklisyys ja toistuvuus korostuvat.

Albumissa on useita yksityiskohtia, jotka tuntuvat kiinnostavasti sinetöivän kuninkaan ja valloittajan hahmojen yhteneväisyyden. Ensimmäisessä kappaleessa, *Kaikkivaltias* mainitaan, kuinka ”Kuningas nojaa kultaiseen käteensä metallitorninsa syövereissä / kuin auringonlieska on katseensa, sieluton, kalpea, sammumaton” (I, 2). Sen sijaan kappaleessa kahdeksan, *Punainen komentaja* kerrotaan:

Vaan toiset kun päivästäan lepäävät  
istuu päällikkö yksin ja vaiti  
hän muistaa kaikki vuotensa  
ja surunsa, kaukaisen rakkaansa  
sulkee luomettomat silmänsä  
avaa komposiittinyrkkinsä (VIII, 3)

Luomettomat silmänsä voivat olla hyvinkin ”sammumattomat”, eiväthän ne sulkeudu koskaan. Komposiitti taas on kahden tai useamman materiaalin yhdistelmä, jossa materiaalit eivät ole sulautuneet toisiinsa. Tuollaisia materiaaleja voivat olla esimerkiksi iho ja kulta, jolloin komposiittinyrki voi olla kultainen, kuten kuninkaan kultainen käsi, johon hän nojaa metallitorninsa syövereissä (I, 2). Hahmojen ykseydestä kertoo myös kappaleen *Tähtilaivan kapteeni* neljäs tekstikappale, joka alkaa: ”Vankiko, vaiko pakolainen, orja tahikka kuningas / ei muistissa mitään tunnetta, vaan huone alkaa puhua” (V, 4). Jos hahmo ei tiedä, kuka hän on, hän voi olla käytännössä kuka tahansa. Täl-

lainen sattumanvarainen ja mielivaltainen roolitus korostuu viimeisessä kappaleessa, jossa valloittaja puhuttelee<sup>17</sup> kuningasta:

”Maailmoiden tuhoaja, elävien jumala  
taivaankannen kannattaja, vuori kultainen  
ne nimiä on vain ja nimet otetaan nyt pois  
jos kasvoillesi lankeat, se mitä pelastaa” (XII, 2)

Se, että hallitsija on lopulta vain nimetty, viittaa siihen, että kuka tahansa voi ryhtyä uudeksi kuninkaaksi. Syklisyyden ja toistuvuuden tematiikka vahvistuu.

Kokijan roolien hämärtyminen on selkeintä kappaleessa yhdeksän, *Langennut valo (Kuninkaan mekaanisesta yökirjasta)*. Alaotsikon nojalla kokija olisi kuningas, mutta kappaleessa esiintyy tiettyjä valloittajaan liitettyjä mielikuvia. Kevään planeetalla kappaleessa seitsemän kuninkaiden tuhoamista suunnitellut valloittaja on ollut nimeltään Tähtilaivan kapteeni, joka matkustaa laivan kannella. Sen sijaan kuninkaan mekaanisessa yökirjassa kokija, jonka voisi alaotsikon nojalla olettaa kuninkaaksi, kaipaa kevättä ja viimeisessä tekstikappaleessa lauletaan, kuinka ”otin tehtävän vastaa ja katosin / heidän kauneimman laivansa kannella” (IX, 7). Kokeva henkilöahmo pohtii, miten kevät ja sen kauneus on ”unta vaan / kaikki unta täällä kaukana / kaiken lohdun tuolla puolen, / kauneuden rannoilta karkotettuna.” (IX, 5). Tällaista maailman rumuuden ja synkkyyden pohdintaa on enimmäkseen tehnyt valloittaja, joka yrittää keskellä taistelua miettiä ”miksi meidät on tehty, miten tänne on tultu” (X, 4) ja toteaa, kuinka ”kaikista synneistä raskaimmat / teemme kun emme tunne mitään” (IV, 3). Toisaalta yhtä hyvin kuningasta voi pitää alaotsikon mukaisesti kokijana. Tällöin korostuu kuninkaan oma historia ja se, kuinka joskus aikanaan hän on ollut muuta kuin Talvikuningas. Joskus aikanaan hän on kokenut kevään, ennen kuin hän on päätenyt syksyyn, pimeisiin etäisyyksiin, kaiken loppuun (IX, 3). Vaikkei ole selvää kuka, joku tätä kappaletta kuitenkin kokee, sillä tuo joku puhuu itsestään ja muista me-muodossa: ”Kerran, ajan kainalossa meille / valon kevät kajasti” (IX, 1). Lisäksi tuo joku puhuttelee kevättä ja kuten Culler (1981, 142) mainitsee, puhuttelu paljastaa aina jotain puhuttelijasta itsestään: jos ei muuta, niin oman olemassaolonsa.

Tällainen kokevien mielen sekoittuminen vahvistaa syklisyyttä, joka hallitsee koko albumia. Lisäksi kokevien mielen sekoittuminen vaikuttaa siihen, millainen käsitys lukijalle kertomuksesta tulee. Kuten edellisessä luvussa osoitin, ei ole yhdentekevää, kuka kertomusta kertoo. Näin ollen myös

---

<sup>17</sup> Luvussa 2.4. käsiteltiin puhuttelua yleisenä runollisena tehokeinona, apostrofina, jolloin puhuttelua ei ole suunnattu kenellekään tietylle vastaanottajalle. Yllä lainattu esimerkki poikkeaa apostrofista siten, että se on suora lainaus valloittajan puheesta ja suunnattu kukistuvalla kuninkaalle.

kokijalla on merkitystä, sillä eri kokija vie kertomusta eri suuntaan. Mutta mitä tapahtuu kertomukselle, ellemmme tiedä, kuka kokee? Entä miten kertomuksen merkitykseen ja vahvuuteen vaikuttavat ne kappaleet, joissa ei tunnu kokevan kukaan mitään? Näihin kysymyksiin paneudun seuraavaksi arvioidessani *Talvikuninkaan* kokemuksellisuutta ja sen vaikutusta kerronnallisuuteen.

### 3.5. Kokemuksellisuuden välttämättömyys

*Talvikuninkaassa* on kokemuksellisuutta, se on selvää. Joku kokee jotain ja välillä lukijalle välittyy myös se, miltä tuo kokeminen kokijasta tuntuu. Kokemuksellisuudella on ainakin yksi selkeä vaikutus *Talvikuninkaan* tulkintaan. Kokemuksien ja tuttujen mallien soveltaminen tekstiin selittää ilmiöitä laajemmalti, mihin runous lyhyessä mitassaan ehtii. Yksi tällainen selkeä kehityskulku on se, kuinka sodan kauheus lopulta ajaa valloittajan kapinoimaan ja syöksemään kuninkaan vallastaan. Kuten Herman toteaa, se, että lukija tulkitsee tekstistä kokemuksia, tunteita, inhimillisyyttä, auttaa lukijaa hahmottamaan tapahtumien ja tekojen yhteyksiä sen sijaan, että ne näyttäytyisivät yksittäisinä sanoina ja tekoina (Herman 2007a, 255). Näin ollen vaikka lyriikassa ei aina kirjoiteta kovinkaan selvästi auki eri tapahtumakulkuja ja kappaleet ovat suhteessa toisiinsa rikkonaisia ja aukkoisia, lukija pystyy pienemmistä tekstin vihjeistä hakemaan syitä ja seurauksia.

Kokemuksellisuus vaikuttaa selkeästi myös näkökulmaan. Herman kirjoittaa, että saman tapahtuman voi kuvata monella eri tavalla ja nuo eri tavat vaikuttavat siihen, mitkä elementit kertomuksesta nousevat keskeisiksi (Herman 2007a, 251). Samalla tavalla saman tapahtumaketjun kuvaaminen kuninkaan näkökulmasta vaikuttaa erilaiselta kuin valloittajan näkökulmasta. Kokemuksellisuuden havaitseminen siis vaikuttaa kerronnallisuuteen, mutta onko se sen välttämätön edellytys?

Vaikka *Talvikuninkaassa* on kokemuksellisuutta, se ei kuitenkaan ole hallitsevaa. Albumin mitassa esiintyy pitkiä pätkiä, joissa kokijaa on mahdotonta havaita tai eritellä. Lisäksi ei ole aina selvää, kuka kokee, kun kokija voi olla kuka tahansa. Miten nämä häiriötekijät vaikuttavat kerronnallisuuteen? *Talvikuningas* on kokemuksellisuudeltaan yhtä rikkonainen kuin se on juoneltaan tai kertojuudeltaan. Silti minä lukijana havaitsen siinä kerronnallisuutta. Kokemuksellisuus tekee tuosta kerronnallisuudesta ehkä monipuolisempaa, ehjempää, jopa kiinnostavampaa. Ilman yhdenkään henkilöahmon tajuntaa, jäisi käsitys tapahtumista ja niiden vaikutuksista ulkokultaiseksi, vieraaksi, etäiseksi. Tuo etäisyys ei kuitenkaan vaikuta siihen, ettenkö lukijana silti havaitsisi tapahtumien välille

yhteyksiä tai ettenkö pitäisi *Talvikuningasta* kertomuksena, vaikka sen kokemuksellisuus onkin rikkonaista.

*Talvikuninkaan* tulkinnan nojalla en pidä kokemuksellisuutta kertomuksen välttämättömänä ehtona. Pidän kokemuksellisuutta enemmän kertomuksen kiehtovuuteen, henkilökohtaisuuteen ja merkityksellisyyteen liittyvänä tekijänä. Fludernik kirjoittaa itsekin, että tapahtumien kerrottavuus on sidoksissa nimenomaan emotionaaliseen merkitykseen (Fludernik 2010, 20). Tuo kerrottavuus on enemmän laadullinen kuin määrällinen kerronnallisuuden ominaisuus. Ehdotan siis, että kerronnallisuus olisikin sekä määrällinen että laadullinen ominaisuus. Kokemuksellisuus liittyisi tuolloin kerrottavuuteen<sup>18</sup>, eli laadulliseen kerronnallisuuteen, kun taas juonellisuus liittyisi määrälliseen kerronnallisuuteen. Tässä kerronnallisuuden nelikentässä McHalen (2001, 165) heikko kerronnallisuus olisi joko juonellisesti tai kokemuksellisesti heikko, heikoimmillaan molempia.

Mikä kognitiivisessa narratologiassa on mielestäni kiinnostavinta, on lukijan halu tai intuitio tulkita tekstit kertomuksiksi. Olipa tuo kerronnallistaminen sitä, että havaitsee tekstin eri osista yhteyksiä ja havaitsee siten kerronnallisuutta, kuten Brian McHale asian määrittelee (McHale 2001, 162). Tai sitten sitä, että lukija siirtää syrjään tarinamaailmaa koskevan epäuskonsa ja pyrkii poistamaan tai sovittamaan yhteen tekstuaalisia ristiriitoja kerronnallisuuden hyväksi, kuten Fludernik asian kokee (Fludernik 2010, 26, 32). Valitettavasti tämä lukijan kompetenssi ja sen vaikutus jää sekä teoriassa että analyysissä vähälle huomiolle ja sen käsittely pintapuoliseksi. Oletan näin olevan osittain siksi, että lukijan kompetenssia ja sen vaikutusta on vaikea konkreettisesti osoittaa. Aion kuitenkin tutkielmani seuraavassa osassa paneutua tähän kysymykseen muista kuin narratologisista lähtökohdista käsin. Työni toinen osa käsittelee sekä kerronnallisuuden ja genren että kerronnallisuuden ja runouden suhteita ja silloin päästään lähemmäs niitä tekijöitä, joissa lukijan kompetenssin vaikutus näkyy selvimmin. Sitä ennen kokoan yhteen ja pohdin näiden työni ensimmäisten lukujen tuloksia.

---

<sup>18</sup> ”Tellability.”

#### 4. Kertomuksen määritelmät suhteessa *Talvikuninkaaseen*

Tutkielmani ensimmäisen osan teoreettisissa luvuissa olen käynyt läpi kolme erilaista lähestymistapaa kertomuksen määrittelyyn. Jaottelin lähestymistavat viestintämallia mukaillen karkeasti lähettäjä- eli kertojalähtöiseen, viesti- eli tapahtumalähtöiseen ja vastaanottaja- eli kokemuslähtöiseen kertomuksen määritelmään. Olen pyrkinyt valitsemaan riittävän erilaiset mutta silti narratologialle keskeiset tutkimushaarat analyysini pohjaksi. Lisäksi pitäydyin kolmessa määrittelemisen tavassa, vaikka valinnanvaraa olisi ollut laajemminkin. Koska tutkimuskysymykseni ei ole se, mikä kaikista olemassa olevista kertomuksen määritelmistä on kattavin, tarkoin, saati paras, olen pitäytynyt suurissa linjoissa. Suurilla linjoilla olen pyrkinyt etsimään vastausta varsinaiseen tutkimuskysymykseeni, eli siihen, mikä tekee juuri *Talvikuninkaasta* kertomuksen. Tässä tehtävässä on pakko ottaa huomioon muitakin kerronnallisuuteen vaikuttavia tekijöitä pelkkien määritelmien sijaan. Ensiksi kuitenkin katsaus siihen, miten pitkälle kertomuksen määritelmät riittivät avaamaan ja selittämään *Talvikuninkaan* kerronnallisuutta.

Kerronnallisuuden analysointi kertomusten määritelmien pohjalta ei ole helppo tehtävä. Yhtäältä määritelmät ovat usein varsin suppeita ja aiheuttavat lukuisia jatkokysymyksiä, kuten mitä tehdä niille osille, jotka eivät sovi määritelmään. Toisaalta määritelmä on aina karkea yleistys ja olen itsekin ottanut lähtökohdaksi vain teorioiden pääpiirteet. Toisaalta määritelmä luo lähtökohdan, jonka pohjalta kerronnallisuutta lähdetään tutkimaan, eikä sen olekaan tarkoitus olla vastaus kaikkiin ongelmiin. Samalla määritelmän laveus on myös mahdollisuus kerronnallisuuden laaja-alaiseen tarkasteluun. Olen siksi yrittänyt mahdollisimman tarkasti tutkia, miten kulloisenkin näkökulman valinta vaikuttaa kerronnallisuuden havaitsemiseen ja mikä määritelmistä parhaiten auttaisi ymmärtämään *Talvikuninkaan* kerronnallisuutta. *Talvikuningasta* ajatellen tapahtumalähtöisen ja kertojalähtöisen määritelmän yhdistäminen tuntuu parhaiten selittävän kerronnallisuutta. Henkilöhahmojen kokemuksen kuvaus sen sijaan ei tunnu olevan *Talvikuninkaan* kerronnallisuuden kannalta lainkaan niin keskeisessä roolissa, kuin kognitiivisessa narratologiassa yleensä oletetaan.

Tapahtumalähtöistä kerronnallisuutta arvioidessani totesin, että vaikka *Talvikuninkaasta* on eroteltavissa karkea juoni, tekee tuo karkeus väkivaltaa kohdetekstin monimuotoisuudelle. Jokaisessa kappaleessa on osia, jotka tuntuvat irrallisilta, suorastaan selittämättömiltä. Albumin mitassa kappala-



leet liittyvät toisiinsa vain löyhästi ja tekstiä joutuu pyörittelemään pidemmän aikaa, ennen kuin juoni alkaa hahmottua. Vaikka vastaanottaja uskollisesti kuuntelisi albumin ”kannesta kanteen” keskittyen tai lukisi lyriikat alusta loppuun, epäilen, ettei vastaanottaja vaivatta pysty muodostamaan *Talvikuninkaasta* selkeää juonellista tarinaa. Silti toistuvat hahmot, miljöö, tapahtumat ja genre saavat lukijan muodostamaan albumista yhtenäisen kokonaisuuden, jopa kertomuksen. *Talvikuninkaassa*, kuten McHalen (2001, 163–164) esimerkkinään käyttämässä *Oxotassa*, lukija samanaikaisesti sekä havaitsee kertomuksen läsnäolon että kadottaa sen kerronnallista koherenssia hajotavien elementtien vuoksi. *Talvikuninkaan* kerronnallisuus tekstin hankaluudesta tai fragmentaarisuudesta huolimatta aiheuttaa väistämättä kysymyksen, voiko kertomus mitenkään olla vain joko- tai-ilmio.

Kertojalähtöistä kerronnallisuutta käsittelevän luvun lopussa tulin siihen lopputulokseen, että kertojan läsnäolo tekstissä erottaa kertomuksen persoonattomasta tapahtumaketjun luetteloinnista. Kertaja on aina läsnä kertomuksessa yhtä varmasti kuin kertomuksen muodostavat tapahtumatkin, sillä ilman kertojaa ei ole kerrontaa, vain joukko tapahtumia. Tästä seuraa epäily siitä, mitä kertomuksen määritelmistä jää lopulta jäljelle. Jos tekstissä on tapahtumia ja kertoja, onko se silloin automaattisesti kertomus, vai liittyykö kerronnallisuuteen vielä muutakin? Entä tuoko kertojan huomiointi kertomusta määriteltäessä kohdetekstiin mitään merkittävästi uutta? Kerronnallisuutta oli havaittavissa kohdetekstissäni silloinkin, kun huomio kiinnittyi pelkkiin tapahtumiin. Kuitenkin huomion kiinnittäminen kertojaan toi esiin uusia puolia *Talvikuninkaasta*. Yhtäältä kertoja tuo tekstiin näkökulman ja täten jonkun, johon lukijan oletetaan samaistuvan. Näkökulma ja samaistumis-pinta muuttuvat sen mukaan, kuka kertoja on. Toisaalta eri tapahtumat vaikuttavat erilaisilta tai liittyvät eri juonikulkuun riippuen siitä, kuka kertoo, erityisesti kun kertoja on samalla yksi kertomuksen henkilöahmoista. Kertojalla on siis selvä vaikutus juoneen ja sen eheyteen. *Talvikuninkaassa* kertoja tuntuu kuitenkin enemmän vaikuttavan kertomuksen ymmärrettävyyteen, samaistuttavuuteen ja kiinnostavuuteen kuin varsinaiseen kerronnallisuuteen. Kertaja on siis kerronnallisuudelle olennainen tekijä, mutta vaikuttaa lisäksi kertomuksen laadullisuuteen.

Yhden mahdollisuuden laajentaa ja tarkentaa kertomuksen määritelmää tarjoaisi kognitiivinen narratologia, jota kolmas lukuni käsittelee. Kokemuksellisuutta korostava narratologian suunta on määritelmässään ehdoton. Kertomuksen tärkein päämäärä on esittää henkilöahmojen kokemuksia, kokemuksellisuus on kerronnallisuudelle välttämätöntä. *Talvikuninkaassakin* on selvästi kokemuksellisuutta, joka on paikoin jopa melko vahvaa. Valtaosan ajasta kokemuksellisuus on kuitenkin taka-

alalla, jos läsnä ollenkaan. Kokemuksien kuvailu on pintapuolista, eikä usein ole selvää edes se, kuka kokee. En pidä kokemuksellisuutta kohdetekstin kannalta keskeisenä tai edes välttämättömänä. Olen kolmannessa luvussa siksi ehdottanut, että kokemuksellisuus olisi kertomuksen laadullisuuteen, kiinnostavuuteen tai mahdollisesti eheyteen liittyvä ominaisuus.

Kun kerronnallisuuden eri puolia arvioidessa *Talvikuninkaan* kerronnallisuus tuntuu välillä heikommalta ja välillä vahvemmalta, tuntuu mahdottomalta sanoa, onko kohdeteokseni yhdenkään määritelmän nojalla ehdottoman varmasti kertomus. Sen sijaan *Talvikuningas* on ehdottoman varmasti jonkin verran kerronnallinen. Siksi olen kautta lukujen puhunut mieluummin kerronnallisuudesta kuin kertomuksesta. Kallistun sille kannalle, että kertomus syntyy hyvin pienistä tekstin elementeistä, hyvin vaatimattomista tekstuaalisista vihjeistä. Kerronnallisuus nojaa siksi enemmän lukijan haluun ja kykyyn luoda kausaalisia suhteita tapahtumien välille kuin tekstissä olevan kertomuksellisuuden ehdottomuuteen

Ajatus ei ole omani, eikä edes uusi. Kertomuksen määrällisyyteen ajatukseni alkujaan ohjasi Brian McHale, joka taas on omaksunut ajatuksen heikosta kerronnallisuudesta Gerald Princelta. Prince huomioi jo vuonna 1982 että kerronnallisuuteen vaikuttavat muutkin tekijät, kuin pelkkä juonen koherenssi. Kerronnallisuus on osien, kuten ajallisesti ehjän tapahtumaketjun, kiinnostavan konfliktin, erityisten, yksittäisten tapahtumien ja inhimillisesti ymmärrettävän maailmankaikkeuden summa. Lisäksi Prince kirjoittaa, että kerronnallisuus ei takaa kertomusta tai päinvastoin, eikä suurempi määrä kerronnallisuutta suinkaan takaa parempaa kertomusta. (Prince 1982, 160–161.) Näin ollen olisi epäloogista ajatella, että kertomus joko olisi tai ei olisi tai että se voitaisiin pelkistää kahden tai kolmen lauseen määritelmäksi. Prince kirjoittikin, että ”valloillaan on laajasti levinnyt yhteisymmärrys siitä, että eri kertomuksissa on eri määrä kerronnallisuutta, toiset ovat kerronnallisempia kuin toiset”. Lisäksi Prince huomioi juoneen kuulumattomien osien vaikutuksen. Hänen mukaansa tapahtumat, jotka eivät ole merkityksellisiä kertomuksen alun, keskikohdan tai lopun kannalta, eli jotka eivät merkityksellisesti liity kuvattuun muutokseen, uhkaavat kerronnallista koherenssia ja heikentävät kerronnallisuutta. (emt., 145, 154, suom. EH.)

Kuitenkin, kuten McHale itse toteaa, kukaan muu ei Princen jälkeen ole palannut kysymykseen kerronnallisuuden määrällisyydestä, eikä Prince itsekään ole jalostanut ajatusta pidemmälle (McHale 2001, 165). McHale palaa ajatukseen kertomuksen määrällisyydestä nostamalla ensin esiin Marie-Laure Ryanin tavan jakaa kertomuksia pienemmiksi ryhmiksi kuin pelkästään kertomukset ja ei-

kertomukset. Tällaisia kategorioita ovat esimerkiksi antinarratiivi ja kompleksinen kerronnallisuus emt., 165). McHale arvioi Ryanin kerronnallisuuden ilmenemismuotoja, eikä pysty sijoittamaan esimerkkiään yhteenkään niistä (emt., 165). Tämä on kaikkien kategorioiden heikkous. Aina löytyy esimerkki tai pari, jotka eivät sovi aukottomasti mihinkään annetuista kategorioista. Siksi liukuva skaala on aina joustavampi kuin kategoria-malli, joskin liukuva skaala on hankalampi käytännön jaotteluja tehdessä. McHale ratkaisee oman esimerkkinsä ongelman käyttämällä termiä heikko kerronnallisuus, joka viittaa kertomukseen, joka vain herättää kerronnallista koherenssia, muttei saavuta sitä. Heikossa kerronnallisuudessa kertomus kerrotaan tavallaan huonosti, eli esimerkiksi hajamielisesti, katkonaisesti, päämäärättömästi tai epämääräisesti. (emt., 165.) Lukija, jolla on luontainen halu havaita kerronnallisuutta, yhdistelee tekstin vihjeitä, olipa niitä paljon tai vähän ja havaitsee aukkoisessakin tekstissä kerronnallista yhteyttä. Kertomusta ei pidetä vain tekstin muotona vaan ihmisen tapana jäsenellä tekstiä. Kerronnallisuus liukuu hitaasti tekstin ominaispiirteestä ihmisen tavaksi ymmärtää ja havaita tekstistä kerronnallisuutta. Tätä mieltä ovat monet teoretikot, kukin oman näkökulmansa kautta.

Peter Brooks (1984, 5, 10) mukaan juonellistaminen on ihmiselle ominaista ja samalla juoni on kerronnallisuudelle välttämätön. David Herman (2007b, 3) sen sijaan pitää kerronnallistamista ihmiselle ominaisena tapana ymmärtää aikaa, prosessia ja muutosta. Fludernik väittää, että lukijat havaitsevat kerronnallisuutta teksteissä, joiden he olettavat olevan kertomuksia. Hän käyttää klassista esimerkkiä Stanley Fishin oppilaista, jotka tulkitsivat edelliseltä tunnilta liitutaululle jääneen nimilistan runoksi, koska istuivat runoutta käsittelevällä luennolla. (Fludernik 2010, 39.) Esimerkillä Fludernik haluaa osoittaa, kuinka ihmisellä on taipumus havaita tekstissä juuri niitä piirteitä, joita hän olettaa siinä olevan olipa se sitten runoutta runoissa tai kerronnallisuutta kertomuksissa. Epäilen kuitenkin, että lukija havaitsee kerronnallisuutta kaikissa teksteissä riippumatta olettaako lukija niitä kertomuksiksi tai ei. Tällaiseen tulokseen näyttää tulleen McHale (2001, 164), joka puhuu meidän ”kertomuksia aistivasta apparaatistamme”<sup>19</sup>, joka intuitiivisesti havainnoi kerronnallisuutta jopa avantgardistisesta runoudesta.

Tässä valossa lienee ymmärrettävää, että lukiessani *Talvikuninkaan* lyriikkaa, havaitsen siinä kerronnallisuutta. Se ei aina ole selvää eikä useinkaan kovin ehdotonta saati aukotonta, mutta ominaisuuksia, jotka tukevat kerronnallisuutta on selvästi hämärtäviä osia enemmän. *Talvikuningas* ei siis ole yhtä heikko kertomus kuin McHalen käyttämä esimerkki *Oxota*, muttei niin ikään yhtä vahva

---

<sup>19</sup> “Narrative-sensing apparatus.”

kuin esimerkiksi luomiskertomus *Raamatusta*. McHale (2001, 165) määrittelee kerronnallisuuden määrällisyyden olevan laadullisuutta, eli vahva kertomus olisi hyvä ja heikko kertomus huono. Olen kuitenkin eri mieltä. Mikä tekee kertomuksesta laadullisesti vahvan, on mielestäni sen emotionaalinen voima, sen kerrottavuus, sen kyky herättää tunteita, mikä on usein sidoksissa kokemuksellisuuteen, ei niinkään kertomuksen rakenteelliseen vahvuuteen. Luonnollisesti laadullisuus on usein mielipidekysymys. Prince toteaa, että osa kertomuksista on merkityksellisiä osalle ja toisille taas ei (Prince 1982, 160). Kertomuksen merkityksellisyys tai merkityksettömyys on sidoksissa sen kerrottavuuteen. Kerrottavuus sen sijaan riippuu siitä, kuka kertoo mitä ja kenelle. Kuten Meir Sternberg (2003, 610–612) on todennut, kaikki kertomukset ovat kerrottavia, riippuen siitä, miten ne on kerrottu ja kuka ne on ottanut vastaan. Laadullisesti vahvan kertomuksen edellytys on se, että kertomus on kiinnostava ja tuo kiinnostavuus on aina riippuvainen vastaanottajasta.

Tutkielmani ensimmäisen osan keskeisin oivallus on nimenomaan kerronnallisuuden määrällisyys ja laadullisuus, jota hahmotan karkealla nelikenttämallilla. Nelikenttämallisessa vaakajanalla olisi kerronnallisuuden määrällisyys, johon liittyy esimerkiksi kerronnallinen yhteys, juonellisuus, eheys, kertoja ja kronologia. Pystyjanalla sen sijaan on kerronnallisuuden laadullisuus, johon vaikuttaa esimerkiksi kerrottavuus, kokemuksellisuus ja kiinnostavuus. Nelikenttämäinen kerronnallisuuden hahmottaminen saattaa olla naiivi malli eikä välttämättä ole hyödyksi laajemmalti. Omaa tutkimuskohdetta analysoidessani nelikenttämällistä on kuitenkin apua. Se auttaa hahmottamaan kerronnallisuutta laaja-alaisemmin kuin lineaarinen malli, joko–tai-mallista puhumattakaan. Kysymys kertomuksen laadullisuudesta ja määrällisyydestä avaa mahdollisuuden arvioida kertomuksen kerronnallisuuden eheyttä, vahvuutta ja vaikuttavuutta. Tässä arvioinnissa täytyy ottaa huomioon muitakin tekijöitä tapahtumien, kertojan ja kokemuksellisuuden lisäksi.

Nämä muut tekijät liittyvät vahvasti lukijan kompetenssiin ja tekstin kontekstuaaliseen luonteeseen. Kuten jo kognitiivista narratologiaa käsittelevässä luvussa totesin, lukijan kompetenssin vaikutus kerronnallisuuteen on muodostunut viimeaikoina yhä kiinnostavammaksi kysymykseksi. Tutkijoita kiinnostaa laajalti, mitä kertomus vaatii lukijaltaan. On mielestäni selvää, että kertomuksen täytyy olla ymmärrettävä ja tulla ymmärretyksi, jotta se voisi olla kertomus. Merkitys ei ole olemassa ilman jotakuta, joka tuon merkityksen havaitsee. Näin ollen kertomuksen täytyy kommunikoida lukijan kanssa. Jotta tuota kommunikaatiota voisi arvioida, on pakko ottaa huomioon tekijöitä, jotka eivät ole pelkästään kyseisestä tekstistä riippuvaisia. Esimerkiksi genren tuntemus auttaa ymmärtämään tekstiä ja täten hahmottamaan kerronnallisuutta. Teksti aukeaa eri lukijoille eri tavoin ja siksi

lukijan kompetenssin vaikutus on vaikea sivuuttaa, kun arvioidaan, onko tekstin kerronnallisuus vahvaa vai heikkoa.

Työni seuraavassa osassa siirryn siis tutkimaan kerronnallisuutta muiden kuin narratologisten määritelmien valossa. Pyrin etsimään sellaisia kerronnallisuuden puolia, jotka olen aiemmin sivuuttanut. Lisäksi yritän paremmin ottaa huomioon kohdetekstini erityisyyden eli kuinka se on esimerkiksi rocklyriikkaa, runoutta ja tieteisfiktiota. Aloitan analysoimalla genren vaikutusta kertomukseen kannalta ja mitä uutta se tuo kerronnallisuuteen. Pohdin genreä ensin yleisellä tasolla, mutta pyrin ennemmin ymmärtämään, miten nimenomaan tieteisfiktio ja epiikka genreinä vaikuttavat *Talvikuninkaan* ymmärtämiseen. Tutkin, voivatko aiemmin irrallisilta tai jopa selittämättömiltä tuntuvat tekstipätkät olla olennaisia toisenlaisessa kontekstissa. Tähän liittyy olennaisesti myös metaforisuus ja se, miten metaforien kahtalainen luonne on otettava huomioon kerronnallisuudessa. Lopuksi painaudun runouden konventioihin ja muodon vaikutukseen kerronnallisuudessa. Yritän aiempaa paremmin huomioida runouden muodon erityispiirteitä ja sen vaikutusta tulkintaan. Näiden lukujen tarkoituksena on tutkia ja osoittaa lukijan kompetenssin keskeinen vaikutus kerronnallisuuden havaitsemiseen ja kertomuksen ymmärtämiseen. Lisäksi tarkoitukseni on pohtia, kuinka riippuvainen kerronnallisuus on lukuisista erilaisista konteksteista.

Työni ensimmäisen osan tutkimustuloksilla on suuri pohjustava rooli seuraavaan osan lukuihin nähden, sillä rakennan viidennen ja kuudennen luvun analyysin vahvasti ensimmäisten lukujen päälle. Siksi oli jo tässä vaiheessa tärkeää vetää yhteen ensimmäisen osan tuloksia ja tästä syystä tämä työni neljäs, ensimmäisen osan koostava luku on huomattavan laaja verrattuna esimerkiksi tutkimukseni jälkimmäisen osan koostavaan lukuun. Seuraavan osan kooste-luku on luonteeltaan tiivistävä ja täten suppeampi, jolloin koko työni tulosten pohdinta jää lopuksi lukuun.

## 5. Genren konventiot tulkinnan takana

Tutkimukseni toinen osa irtautuu narratologisista teorioista. Kun tutkimuskysymys on, mikä tekee *Talvikuninkaasta* kertomuksen, on huomioitava myös muut kuin kertomusteoreettiset kohdeteoksen erityispiirteet, jotka vaikuttavat teoksen analysointiin. *Talvikuningas* on rockalbumi, toisin määriteltynä konseptialbumi. Se kosiskelee paitsi tieteisfiktion myös eepin lyriikan perinteitä. Se on muodoltaan laululyriikkaa ja sisällöltään metaforista ja intertekstuaalista. Nämä kaikki ovat tekijöitä, jotka vaikuttavat lukijan kokemukseen *Talvikuninkaasta* ja siksi väitän, että niistä jokainen vaikuttaa myös osaltaan tekstin kerronnallisuuteen. Aloitan genrestä, jonka otan huomion kohteeksi tässä toisen osan ensimmäisessä luvussa. Tutkimuskysymystäni mukailen pyrin selvittämään, miksi ja miten *Talvikuningas* on kertomus, mutta erityisesti tutkin, miten tuohon kertomuksen hahmottamiseen vaikuttaa lukijan tietämys tai tietämättömyys genrestä. Työni johdannossa esittelin Monika Fludernikin ajatuksen niistä kognitiivisista peruskategorioista, joita lukija käyttää kerronnallistamisen prosessissa. Noista kolmas kategoria on historialliset ja lajityypilliset kehykset. Fludernikin mukaan lukijat käyttävät lajityypillisiä kognitiivisia kehyksiä alitajuisesti prosessoidessaan tekstejä. (Fludernik 2010, 18, 31.) Pyrin *Talvikuninkaasta* avulla osoittamaan, ettei tekstiä voi lukea kulttuurisessa tyhjiössä, jossa oma tekstihistoriamme ja kulttuurinen kompetenssimme ei vaikuttaisi luettavan materiaalin kerronnallisuuteen.

Käyn ensin lyhyesti läpi genreteoriaa ja sitä, miten teoreetikot yleisesti ymmärtävät genren ja sen vaikutukset. Siirryn sitten analysoimaan kohdeteoksessani esiintyviä geneerisiä ominaisuuksia ja genren konventioiden näkyvyyttä. Käytän valtaosan luvusta ilmeisimmän, näkyvimmän ja hallitsemattoman genren eli tieteisfiktion analysointiin ja tutkin samalla, mitä tieteisfiktio genrenä tekee teoksen metaforisuudelle. Nostan lopuksi esiin teoksen eepisiä piirteitä ja kokoan yhteen, mitä uutta tai erilaista genretutkimus tuo *Talvikuninkaasta* kerronnallisuuden analyysiin. Sivuan myös intertekstuaalisuutta niiltä osin kuin se on relevanttia tutkimuskysymykseni ja teoreettisen näkökulmani kannalta.

## 5.1. Genre - konventioita ja kommunikaatiota

Genren rooli kirjallisuudentutkimuksen kentällä on ajan saatossa muuttunut. Seija Ridell kirjoittaa, että genreä vaivasi pitkään romanttishenkisten kirjallisuudentutkijoiden aikaansaama alennustila. Tästä alennustilasta merkittäväksi tutkimukselliseksi välineeksi genren palautti strukturalistinen lähestymistapa, joka ei pitänyt genreä enää yksittäisten tekstien normatiivisen luokitteluna, vaan institutionaalisenä, mutta silti avoimena järjestelmänä. Tuossa avoimessa järjestelmässä teokset ”määrittyvät ja muuntuvat suhteessa toisiinsa ja muihin kulttuurisiin järjestelmiin”. Strukturalistien mukaan genre toimii sekä yksittäisten teosten että teosten ja kirjallisuusinstituution välillä (Ridell 2006, 188–189.) Myös Vera Nünning kirjoittaa Alastair Fowlerin ajatuksia mukailleen, ettei genreillä ole erityisemmin arvoa erilaisten tekstityyppien luokittelijoina vaan ne ovat hyödyllisempiä kommunikaatiosysteemeinä, joita kirjoittajat käyttävät apuna kirjoittaessaan ja lukijat lukiessaan ja tulkitessaan (Nünning 2010, 66). Nykyisessä tutkimuksessa genreä ei siis pidetä pelkkänä tiukkarajaisten tyyllilajien lokerikkona. Huomio kiinnittyy voimakkaammin siihen, kuinka yksittäinen teos keskustelee muiden saman genren tekstien kanssa ja kuinka genre tukee ja ohjaa tulkintaa.

Genren kommunikatiivinen luonne aiheuttaa myös tiettyjä ongelmia. Miten on mahdollista puhua genrestä tai käyttää tiettyä genreä tulkinnan apuvälineenä, jos jokainen teos muuttaa sitä? Anna Solin kirjoittaa, ettei tekstilajia (genreä) voi täydellisen vakaasti tai tarkasti määritellä, vaan tekstilaji on ennemminkin sosiaalisen ja historiallisen kontekstin tuote. Hänen mielestään tällainen lopullisen määritelmän puuttuminen ei kuitenkaan tuhoa genren käsitteen arvoa. (Solin 2006, 78, 95.) Vaikka määritelmä olisikin alati liikkeessä, tietyt ominaisuudet ja piirteet pysyvät pidempään muuttumattomina. Vera Nünning toteaa, että vaikka genrelle on vaikea antaa pysyvää määritelmää, on lukijoilla silti yleinen käsitys siitä, mitä he lukevat, kun he lukevat esimerkiksi dekkaria. Genreymmärrys on aina sidottu siihen, mikä on lukijan aiempi kokemus lukemistaan saman genren teoksista ja kokemus synnyttää tiettyjä odotuksia teosta kohtaan. (Nünning 2010, 67, 83.) Aiempien lukukokemusten perusteella osaamme siis yhdistää joitakin yleisiä ja hitaasti muuttuvia ominaispiirteitä tietyn genren osaksi ja näin ollen lukijalle muodostuu tulkinnallinen pohja tai eräänlainen odotushorisontti. Nünning kuitenkin muistuttaa, että vaikka valtaosalla on jonkinlainen implisiittinen tietous populaareista genreistä, sellaisen odotushorisontin ja genren konventioiden tunnistaminen, jotka olisivat hallitsevia minä ajankohtana tahansa, on todella monimutkaista. Mutkikkaammaksi tilanne muuttuu, kun halutaan osoittaa geneeristen kehysten vaikutus tulkintaan. (Nünning 2010, 70.)

Lisäksi on otettava huomioon, että tällainen kommunikaatio muiden tekstien välillä on väistämättä intertekstuaalista. Anna Solin (2006, 72) toteaa, että ”genretietomme on intertekstuaalista luonteeltaan: genrejen tunnistaminen ja genretietoisuus perustuu kokemuksiimme teksteistä, tekstihistoriaamme”. Tekstihistoria on piirre, josta emme pääse eroon. Emme voi kytkeä sitä pois päältä ja tutkia tekstiä irrallisena tekstihistorian tuomasta, tulkintaa ohjaavasta kokemuspohjasta. Bo Pettersson (2010, 93) tiivistää kysymyksen oivallisesti: emme voi lukea ainoatakaan kirjallista teosta ilman, että samanaikaisesti havaitsemme sekä sen geneerisiä että mimeettisiä puolia. Samaan tulokseen on tullut myös Andrew M. Butler (2003, 138) todetessaan, että kun lukija kohtaa geneeristä materiaalia, tietoisuus kertomuksen rakenteesta ja teemasta korostuu ja tietämys muiden saman genren teoksista tulee osaksi lukuprosessia. Todorov (1973, 8) aikoinaan ilmaisi asian siten, että genrejen vaikutuksen ja olemassaolon kieltäminen on verrattavissa siihen, jos väitettäisiin, ettei kirjallinen teos ole missään suhteessa muihin olemassa oleviin teoksiin. Genret itsessään keskustelevat siis aina saman lajin muiden teosten kanssa, mutta myös lukija muodostaa ymmärryksensä sekä genrestä että lukemastaan teoksesta sen perusteella, mikä hänen tekstihistoriansa on. Intertekstuaalisuus jää huomaamatta, ellei lukijalla ole kokemusta muiden saman lajin teksteistä ja ellei hän tunnista viitteitä. Samalla tavalla genren aikaansaama odotushorisontti katoaa, ellei tietoa tai kokemusta genrestä ole.

Odotushorisontti ja kulttuurinen kompetenssi ovat siis välttämätön osa tulkintaamme. Ei vain siksi, että ymmärryksemme teoksesta muuttuu sen mukaan, mitä paremmin ymmärrämme ja tunnemme genreä, johon teos kuuluu. Väistämättömäksi kulttuurinen kompetenssimme muodostuu myös siksi, ettemme pääse lukuhistoriastamme eroon ja näin tulkinta värityy automaattisesti sen mukaan, mitä olemme lukeneet aiemmin. Lisäksi on syytä huomioida, että ymmärrykseemme genrestä ei vaikuta pelkästään lukukokemus, vaan koko kulttuurinen tietämyksemme. Nünning toteaa, että fiktio on mutkikkaasti punoutunut yhteen muiden kulttuurin alueiden kanssa (Nünning 2010, 70). Tästä syystä tuntuu omituiselta, että genretutkimus on enimmäkseen keskittynyt kerrallaan vain yhteen mediumiin. Yhden mediumin genretutkimuksessa ei ole juuri otettu huomioon saman alan muihin mediuimeihin kohdistuvaa genretutkimusta (Ridell 2006, 185, 212). Tällainen yhdessä mediumissa pitäytyminen käy nykyaikana mahdottomaksi, kun muiden mediumien vaikutus on yhä enenevässä määrin kasvanut. Erityisesti seuraavaksi analysoimani tieteisfiktio syntyy väistämättä monien erilaisten kulttuurintuotteiden kommunikaatiossa, eikä intertekstuaalisuudessa voi pitäytyä pelkästään kirjallisuuden piirissä.



*Talvikuningas* on myös teoksena monimediaalinen. Tutkin sitä pääasiassa tekstinä lukien vain kappaleiden sanoituksia. Kuitenkin on muistettava, että *Talvikuningas* on albumi, jossa paitsi kansilehden sanat, laulettu lyriikka, kappaleiden musiikki, myös musiikkivideo ja kansilehden kuvat ohjaavat tulkintaa. Jokaisen lukijan tai kuulijan kokemus *Talvikuninkaasta* on erilainen riippuen siitä, lukeeko hän pelkät lyriikat, kuunteleeko kappaleet, onko hänellä hallussaan kuvat tai onko hän nähnyt myös videon. Itse tukeudun genreä käsittelevässä osassa suurimman osan ajasta sanoituksiin, vaikka otan huomioon myös musiikin niiltä osin, kun se selvästi tukee tulkintaa. Lähden ensin kartoittamaan tieteisfiktioita vaikutuksia *Talvikuninkaan* kerronnallisuuteen, paneudun sitten teoksen metaforisuuteen ja katson lopuksi *Talvikuninkaasta* eepisenä teoksena.

## 5.2. Tieteisfiktio ja vieraantumisen kokemus

Tieteisfiktio ei ole uusi kirjallisuuden laji. Teoksessa *The Cambridge Companion to Science Fiction* hahmotellaan tieteisfiktioita kaanonin alkupisteeksi Thomas Mooren *Utopiaa* vuodelta 1516 (James & Mendlesohn 2003, xx). Uuden tuntuiseksi tieteisfiktioita tekee kuitenkin sen yleistymisen radikaalisti vasta 1900-luvulla ja sen määrittymisen genreksi 1920-luvulla (Mendlesohn 2003, 3). Tieteisfiktioita juuret ovat kuitenkin genren määritelmää vanhemmat: osia sen ikonografiasta on ollut jo kauan ennen kuin genre oli muotoutunut (Jones 2003, 163). Tieteisfiktioita on myös hyvin monimediaalinen genre. Nykyään monet tieteisfiktioita-genren ideoiden ja ikonografian ”kuluttajat” pääsevät lajiin käsiksi elokuvien, television ja tietokonepelien kautta. Näin muiden mediumien teokset vaikuttavat kirjallisuudessa esiintyvään tieteisfiktioon. (McHale 2010, 11; Clute 2003, 64.) Runsaasta materiaalista huolimatta – tai siitä johtuen – tieteisfiktioita määrittely on ollut vaikeaa tai jopa mahdotonta. McHale (2010, 12) kirjoittaa, että tieteisfiktioita on oma kaanoninsa, mutta se on muihin kaanoneihin verrattuna melko liukuva, eikä teoreetikkojen välillä vallitse selvää konsensusta siitä, mitä tuohon kaanoniin kuuluu. Petterson (2010, 96) huomauttaa, että geneerinen vaihtelu tieteisfiktioita sisällä on niin laajaa, että viimeisimmät yritykset määrittellä tieteisfiktioita ovat kieltäytyneet määrittelemästä sitä genreksi lainkaan. Myös Farah Mendlesohn väittää, ettei tieteisfiktioita voi pitää genrenä. Perusteeksi hän luettelee esimerkkejä, joissa tieteisfiktioita on ottanut omakseen muiden genren, kuten kauhu, romantiikka, seikkailu, tyypillisimpiä juonikuvioita. (Mendlesohn 2003, 1–3.)

*Talvikuninkaan* juonikaan ei ole täysin riippuvainen genrestä. Sota, seikkailu ja kuninkaan kukistaminen eivät ole ainoastaan tieteisfiktioita tyypillisiä juonikuvioita. Tämä ei kuitenkaan riitä tekemään *Talvikuninkaasta* yksiselitteisesti sota-albumia tai seikkailukertomusta, sillä *Talvikuninkaassa*

on myös sellaisia ominaispiirteitä, jotka yhdistävät tieteisfiktiota lajina ja joita pidetään erityisesti tälle genrelle ominaisina. Mendlesohnin perustelu ontuu, kun otetaan huomioon, ettei genreä pidä ymmärtää vain kokoelmana tyypillisiä hahmoja ja juonikuvioita. Genre koostuu monista eri osaluista: tyypillisten juonikuvioiden ja hahmojen lisäksi miljö, ajallisuus, paikallisuus, motiivit ja muut toistuvat piirteet luovat genreä, jonka rajoja jokainen yksittäinen teos saa venyttää ja muokata (Ridell 2006, 189, 192; Nünning 2010, 66–67, 70, 83). Näkisin ongelman esimerkiksi seikkailukertomuksen ja tieteisfiktio välillä ratkaistavan esimerkiksi siten, että seikkailu on seikkailu, mutta kun seikkailuun liittyvät alienit, kyborgit ja avaruusmatkailu, kyse on jo tieteisfiktioista.

Mendlesohn (2003, 3–4) kirjoittaa, että tieteisfiktio jokaista teosta yhdistää ”ihmeen tuntu”<sup>20</sup> eli jonkin uuden ja ihmeellisen vaikutus maailmaan, jonka varaan koko teoksen idea perustuu. Tätä hän pitää tieteisfiktioille tyypillisenä lähtökohtana. Samaa mieltä on myös Gwyneth Jones (2003, 163), jonka mukaan tieteisfiktio lajina yhdistää sellaisen maailman rakentaminen, joka eroaa perustavanlaatuisesti omastamme. Olipa tuo erottava tekijä teleportaatio tai avaruusmatkailu, ilman tuota erilaista piirrettä teos ei täytä tieteisfiktio vaatimuksia. Jokaisessa tieteisfiktio teoksessa täytyy olla jotakin uutta ja erilaista, jotain sellaista, jota ei ole nykyaikaisessa todellisuudessamme, mutta jonka voisi kuvitella olevan totta tulevaisuudessa tai kaukaisessa todellisuudessa. Tieteisfiktio täytyy siis sijoittua joko tulevaisuuteen tai kaukaiseen todellisuuteen – ellei molempiin – jotta teos voisi esitellä meille jotain uutta, jotain, joka herättää lukijassaan ”ihmeen tunnun”. Tämä ei ole kuitenkaan ainoa tieteisfiktio teoksia yhdistävä piirre. Muita genren ominaispiirteitä ovat Jonesin mukaan muun muassa avaruusalukset, avaruuden elinympäristöt ja virtuaalitodellisuudet. Teoksissa esiintyy usein alieneja, robotteja, androideja ja kyborgeja. (Jones 2003, 164–166.) Lisäksi Lisa Zunshine (2008, 51) muistuttaa, että olisi mahdotonta miettiä tieteisfiktioita ilman motiivia, jossa robotit, kyborgit, androidit ja muut luonnottomat tai keinotekoiset olennot eivät täytä luojansa suunnitelmia ja kääntyvät tekijäänsä vastaan.

Lisäksi genre vaikuttaa myös olennaisesti siihen, mitä kertomuksen maailmassa voi pitää mahdollisena. Tieteisfiktio on nimensä mukaisesti tiedefiktioita, jolloin kertomuksissa korostuu kehittyneempi teknologia, mikä selittää robotit ja kyborgit. Myös osin tai täysin koneeseen kytkeytyminen ja tajuttomana ajan yli matkustaminen ovat mahdollisia tieteisfiktio lakien mukaisesti (Jones 2003, 166–169). Koska genreä tuntevan oletetaan tuntevan konventiot, ei kirjailijoiden ole välttämätöntä selittää kaikkia ilmiöitä, asioita tai esineitä. Esimerkiksi kirjainyhdistelmä FTL (faster-than-light,

---

<sup>20</sup> ”Sense of wonder.”

valoa nopeampi) selittää tieteisfiktiota tuntevalle lukijalle, että kyseessä on avaruusalus, joka kulkee valoa nopeammin pitkien matkojen päähän. (Mendlesohn 2003, 6.) Lähes kaikki nämä piirteet esiintyvät *Talvikuninkaassa*, kuten seuraavaksi esitän.

*Talvikuningas* sijoittuu sekä kaukaiseen todellisuuteen, avaruuteen että tulevaisuuteen. Ensimmäisen kappaleen otsikko *Kaikkivaltias (Laertes prime AD 2481, syyspäiväntasaus)* sijoittaa tapahtumat tulevaisuuteen ja jo saman kappaleen lopussa mainitut tappajasatelliitit ja teratonni antimateriaa (I, 8) alkavat johdatella lukijaa avaruudellisen maailman pariin. Tähtien välillä seikkailevat avaruusaluksat mainitaan esimerkiksi kappaleissa *Pretoriaanikyborgit* (III, 4) ja *Punainen komentaja* (VIII, 1–2). Vieras planeetta, jossa on elämää, esitellään kappaleessa *Parvatin tietäjä* (VII, 1). Näin avaruudellinen miljöö, sijoittuminen tulevaisuuteen, avaruusaluksat ja tähtien välinen matkustaminen sitovat *Talvikuninkaan* osaksi tieteisfiktiota. Mendlesohn korostaa, että siinä missä valtaosa fiktiosta keskittyy ihmisten välisten suhteiden mutkikkuuksiin, keskittyy tieteisfiktio maailmojen ja universumin välisiin suhteisiin. Hän lisää, että suuret tapahtumat, kuten sodat ja kuukävelyt ja suuret ideat, kuten kuolemattomuus, evoluutio, kohtaaminen alienien kanssa, korostuvat tieteisfiktiossa. (Mendlesohn 2003, 9.) Tässä mielessä *Talvikuningas* on hyvin tyypillinen esimerkki tieteisfiktiossa. Kuten työni ensimmäisessä luvussa olen osoittanut, *Talvikuninkaan* kertomus käsittelee tähtienvälistä sotaa ja vallankumousta.

*Talvikuninkaan* kolmannessa kappaleessa esitellään kappaleen nimessä pretoriaanikyborgit. Pretoriaanit olivat Rooman keisareiden henkivartijakaarti ja kyborgit sen sijaan ovat ihmisiä, joihin on yhdistetty teknologiaa, siis eräänlaisia ihmisen ja koneen risteytyksiä. Kappaleen lopussa lauletaan, kuinka

Muuntogeeni susilauman tekee meistä kimairoista,  
kyborgeja, kerubeja vastaan meitä heitetään.  
Golemeja, serafeja vihollinen kehittelee,  
arkkienkelinsä keittää roistot kohtutankeissaan. (III, 5)

Lainaus kuvaa sitä, kuinka joku luo, kehittelee, ”keittää” kyborgit omiin tarkoituksiinsa. Tuohon ryhmään, joka kyborgeja luo, viitataan sanalla roistot, mikä enteilee lopputulosta. Roistojen luomat kyborgit lopulta nousevat kapinaan luojaansa vastaan ja kukistavat *Talvikuninkaan*. Kuten edellä mainitsen, Zunshinen mukaan se, että ihmisen luomat robotit nousevat tekijäänsä vastaan, on tieteisfiktioille tyypillinen, suorastaan väistämätön motiivi (Zunshine 2008, 19, 51). Niin myös *Talvikuninkaassa* lopulta käy, vaikka kyborgit eivät olekaan pelkästään tahdottomiksi ja täysin hallittaviksi luokiteltavia robotteja, ovathan he edelleen osittain ihmisiä. Siitä huolimatta kuninkaan havai-

nessa vastarintaa, hän vaikuttaa yllättyneeltä ja pöyristyneeltä, ikään kuin hänen luomillansa kyborgeilla ei voisi olla tahtoa ensinkään. Kappaleessa yksitoista lauletaan:

Heittäkää eteeni maahan hänet  
ken vielä uskaltaa uhmata.  
Ken tajua ei luomus olevansa  
oman kuninkaansa, tiedä  
että elämänsä on vain unta ja valhetta! (XI, 1)

Kuningas ei siis ole valmistautunut mahdollisuuteen, jossa hänen itsensä luoma henkivartijakaarti voisi nousta kapinaan häntä vastaan. Toisaalta kappale noudattaa kiinnostavasti historian kulkua, sillä Rooman valtakunnassakin pretoriaanikaasti oli usein keisareiden tuhon syy.

Kappaleessa *Tähtilaivan kapteeni (Maailman aamun kronikasta)* herää minä-kertoja aluksesta, jossa hän makaa sidottuna ja hänen rintakehäänsä luikertavat metalliputket. Käy ilmi, että tuo minä-kertojahahmo on matkannut kymmeniä vuosia aluksessa tietämättä itsekään minne tai miksi on mennossa. (V, 1, 2, 5.) Genren ominaispiirteitä ja tyypillisiä tapahtumia tunteva tulkitsee vaivattomasti, että minä-kertoja on vaivutettu koomaan, sillä matka määränpäähän on ollut niin pitkä, ettei matkan taittaminen tajuissaan olisi lainkaan mahdollista. Lisäksi lukija osaa yhdistää rintaan luikertavat metalliputket ja katosta heijastuvan alastoman ja koneelta näyttävän vartalon (V, 2) elämää ylläpitäviksi koneiksi, jotka ovat mahdollistaneet elintoimintojen säilymisen tajuttomuuden aikana. tieteisfiktion lainalaisuuksien mukaan on mahdollista, että alus on ohjelmoitu matkustamaan etukäteen annettujen ohjeiden mukaisesti. Jones toteaa lisäksi, että “matkat voivat olla niin loppumattomia [ - - ] että koko käsitys päämäärästä katoaa ja laivan matkustajat muistavat heidän matkansa alkuperäisen tarkoituksena vain myytistä” (Jones 2003, 165, suom. EH). *Talvikuninkaan* viidennessä kappaleessa kerrotaankin:

*Oli matkamme pitkä, sen niin määräsitte ja muusta en tiedä, olen vain laivan loki  
olen valvonut untanne kymmenet vuodet, ja laskenut sydämen lyöntejä  
siis loki, laiva ja avaruus, jonkin salatun määränpään vuoksi  
jonka itse vain lopulta tietäisin, vaikka enää en tiennytkään mitään (V, 5)*

Näin useat edellä mainitsemani tieteisfiktion erityispiirteet esiintyvät kohdeteoksessani. *Talvikuninkaan* voi siis helposti väittää ja todistaa olevan osa tuota genreä. Kuitenkin olennaisempaa kuin osoittaa jonkun olevan jotakin tiettyä genreä, on pohtia, miten tuo genre vaikuttaa teoksen tulkintaan ja ymmärtämiseen. Tähän näkökulmaan paneudun seuraavaksi.

Ensin nostan esiin kohdan, jota käsittelin alustavasti *Talvikuninkaan* kokijoita käsittelevässä luvussa. Huomioin silloin vain ohimennen, että albumissa esiintyy ajallinen hyppäys albumin ensimmäisen kappaleen nykyhetkestä toisessa kappaleessa tapahtuvaan sotilaiden rekrytointiin satoja vuosia aikaisemmin. Mainitsin, että tämä hyppäys voisi yhtäältä selittää, miksi ensimmäisessä kappaleessa esiintyvä kuningas ei kolmannessa kappaleessa ole kuningas vielä, vaan vasta itsekin sodasta kärsivä nuori sotilas. On kuitenkin muistettava, että useiden satojen vuosien aikana useampi kuin yksi nuorukainen ehtii kasvaa, kohota kuninkaaksi, kukistua ja kuolla. Tällöin kolmannessa kappaleessa taisteleva nuorukainen ei voisi olla ensimmäisen kappaleen kukistuva kuningas saati, että ensimmäisen ja toisen kappaleen hallitsijakaan voisi olla sama. Tämä rikkoisi albumin juonen koherenssia huomattavasti, sillä on vaikea nähdä kappaleiden välille kerronnallista yhteyttä, jos tapahtumat ovat vain irrallisia, useiden eri hallitsijoiden aikakaudelta poimittuja yksittäisiä kohtia<sup>21</sup>. Tässä kohtaa täytyy kuitenkin huomioida tieteisfiktio konventiot. Tieteisfiktio mahdollistaa sen, että henkilöahmot voivat olla useiden satojen vuosien ikäisiä, sillä ihmiskoneet eivät välttämättä vanhene lainkaan ja toisaalta uudet teknologiat voivat mahdollistaa erilaiset nuorena säilymisen keinot. Näin ollen kolmannen kappaleen sotiva nuorukainen voi olla tulevaisuudessa, ensimmäisessä ja viimeisessä kappaleessa kukistuva kuningas tai, kuten luvussa 3.3. todennäköisemmäksi juonikuluksi osoitin, kuningas voi olla sama läpi albumin ja kolmannen kappaleen nuorukainen onkin valloittajaksi kehittyvä kuninkaan kukistaja. Näin genre vaikuttaa juonen koherenssiin mahdollistamalla muutoin mahdottomalta tuntuvan ajallisuuden.

Tieteisfiktio aikaansaama tulkinnallinen kehys on nimenomaan se, että lukija osaa hyväksyä kokemusmaailmaamme sopimattomat ominaispiirteet. Tieteisfiktio on genrenä erityisen voimallisesti vieraaksi tekevä, onhan koko lajin ominaispiirteeksi luokiteltu Mendlesohnin (2010, 3) ja Jonesin (2010, 163) mielestä ”ihmeen tuntu”. Toki fiktio usein vaatii meitä hyväksymään tietyn vierauden, tietyn normaalista poikkeavan. Tähän perustuu jo Viktor Šklovskin aikoinaan tekemä huomio siitä, että fiktion arvo on sen mahdollisuus tehdä tutut asiat vieraiksi (Šklovski 2001, 34–35). Myös Jan Alber on artikkelissaan ”Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä” (2010) huomauttanut, että ”kaikki vieraannuttavat elementit eivät ole epäluonnollisia”. Hän lisää kuitenkin, että usein ”epäluonnollisuus esiintyy tarinan, ei kerronnan tasolla ja synnyttää vieraannuttavan vaikutuksen estämällä selkeiden tarinamaailmojen muodostumisen”. (Alber 2010, 46.) Kognitiivinen vieraannuttavuus on erottamaton osa tieteisfiktio lajia, sen tyyliä ja sanastoa. Tuo vieraannuttavuus

---

<sup>21</sup> Kuten aiemmin mainitsin, käsittelen tätä ajallisuutta uudelleen vielä allegorisuuden yhteydessä luvussa 6.5.

on tunne siitä, että jokin fiktiivisessä maailmassa on riitasoinnussa lukijan kokeman maailman kanssa. (Mendlesohn 2003, 5.) Erityisen voimallisesti vieraaksi tekevä teksti vaatii lukijalta myös erityisen joustavaa kykyä hyväksyä vieraus. Ellei lukija hyväksy, että avaruusmatkailu on tieteisfiktion maailmassa mahdollista, muuttuu tekstin luonne olennaisesti. Teksti näyttäytyy ehkä metaforisena, enemmän runona, jolloin kerronnallisuus todennäköisesti heikkenee.<sup>22</sup> Jos taas lukija tuntee tieteisfiktiota, muuttuvat lukijan odotukset siitä, mikä voi olla seuraavaksi mahdollista kertomuksen maailmassa. Nünning korostaa, että lukija hylkää realistiset odotukset, kun hän lukee tieteisfiktiviisiä teoksia (Nünning 2010, 70). Kun hylkäämme realistiset odotukset, syntyy uusi realismin taso, eli uusi alaraja sille, mikä on mahdollista ja mikä ei. Tieteisfiktion maailmassa avaruusmatkailu on mahdollista, jopa todennäköistä, koska se on konventoitunut lajin ominaispiirre. Samalla tietyt juonikuviot etualaistuvat ja lukija näkee helpommin kerronnallista yhteyttä sellaisten tapahtumien ja asioiden välillä, jotka genreä tuntemattomalle näyttäytyvät epäloogisina tai jopa mahdottomina, nonsensena.

Toisaalta epärealistiset ominaispiirteet saattavat tehdä kertomuksesta kiinnostavamman, hyväksyipä lukija ne tai ei. Esimerkiksi Zunshine korostaa kummallisten konseptien merkitystä kerrottavuuden kannalta todetessaan, että kertomus on kerrottava, kun se vahingoittaa ontologista olettamustamme siitä, miten maailma toimii ja millainen se on (Zunshine 2008, 69). *Talvikuningas* vahingoittaa jatkuvasti ontologista olettamustamme. Kun lukija lukee *Talvikuninkaan* lyriikkaa, hän pääsee ensimmäisen kappaleen viidennelle riville ennen kuin jokin ei täsmää suhteessa maailmaan, jossa elämme: ”kohta yöstä aikain marssii hahmot härkään siivekkäitten” (I, 1). Jo lapsena opimme, että linnuilla on siivet, härillä ei. Jos lukija ei ole perillä tieteisfiktiosta tai mytologiasta lainkaan, saattaa siivekäs härkä olla riittävä tekijä herättämään kiinnostuksen ja tekemään *Talvikuninkaasta* kerronnallisesti laadukkaan.

Todennäköisemmin lukija kuitenkin hämmentyy siivekkäistä häristä, ellei niiden olemassaolo selity jollain, kuten genren avulla. Kuten Alber ja Fludernik kirjoittavat, genre auttaa meitä selittämään kertomuksen maailman epäluonnollisia ominaispiirteitä. Kun kohtaamme tekstissä asioita, jotka eivät voi olla reaali maailmassa mahdollista lukijalla on luontainen tapa soveltaa tekstiin muita mahdollisia kehyksiä. Fludernikin mukaan lukija soveltaa automaattisesti oppimiaan lajityypillisiä kehyksiä ja niiden avulla selittää tekstin epärealistisia ominaispiirteitä. Alber taas kirjoittaa lukijan tavasta laajentaa olemassa olevia kehyksiä niin, että ne kattavat epäluonnolliset elementit. Näin

---

<sup>22</sup> Palaan runouden kerronnallisuuteen työni seuraavassa luvussa. Metaforien kahtalaista luonnetta analysoin tarkemmin myöhemmin tässä luvussa.

muodostuu uusi realismin alaraja. (Alber 2010, 49, 57; Fludernik 2010, 18, 31) Tieteisfiktiossa lukijan odotushorisontti realismin alarajasta on lähtökohtaisesti eri kuin realistista kirjallisuutta luettaessa. Toisaalta toinen mahdollinen tapa tulkita siivekkäät härät ja muut ontologista olettamustamme vahingoittavat piirteet on lukea ne metaforisina ilmauksina ja tätä metaforien kaksijakoisuutta analysoin seuraavaksi.

### 5.3. Kahtalaiset metaforat

Runouden tulkinnassa korostuu sen muodon, mitan ja tyylin vuoksi yleensä metaforinen ja kuvallinen lukutapa (Kainulainen & Kesonen & Lummaa 2007, 10, 12). *Talvikuninkaan* metaforisuus on vähäistä, mikä saattaa osaltaan johtua albumin runsaasta kerronnallisuudesta. Kuitenkin se vähäinen metaforisuus, jota *Talvikuninkaassa* on, on varsin voimakasta ja hallitsevaa. Albumin nimi, *Talvikuningas* on jo itsessään metaforinen. Yksi tapa lähestyä *Talvikuninkaan* nimen metaforisuutta on purkaa sitä Mikko Turusen semanttisen yhteisalueen idean kautta. Semanttisessa yhteisalueessa ilmauksen osilla on yhteiseksi mielletäviä tai yhteisinä esitettyjä piirteitä, jotka muodostavat merkityskentän (Turunen 2010, 50). Esimerkiksi julmalla hallitsijalla ja talvella on yhteinen merkityskenttä, josta semanttinen yhteisalue muodostuu. Tuohon merkityskenttään kuuluvat adjektiivit, kuten kylmä, julma, tappava, hallitseva, pimeä ja synkkä. Albumissa käytetään tätä samaa merkityskenttää kappaleessa *Rusalkai*, jossa kuningas lähettää mustat, kylmät, tappavat ja julmat sotajoukkonsa matkaan etsimään valloittajaa:

Mustina kataraktien yöstä  
nousevat laulaen kuolemaa  
ihmisten kaltaiset eläjät varjojen  
kuninkaan kalpeat käskyläiset  
autiot jäljiltään ihmisten seudut  
ja edellään kylmyys kävelee (XI, 3)

Talvikuninkaan julmuuden ja kylmyyden yhteisaluetta vahvistaa lainauksen muukin kuvallisuus. Kuninkaan käskyläisetkin palvelevat hallitsijansa julmia tarkoituseriä ja täten ”laulavat kuolemaa”. Tällaisen julman tehtävän toteuttajat eivät ole enää inhimillisiä, vaan muuttuvat ”ihmisten kaltaisiksi eläjiksi varjojen”. Se, että heidän edellään kylmyys kävelee, on kuvainnollinen ilmaus siitä pelosta ja paosta, jonka heidän saapumisensa aiheuttaa.

Tieteisfiktiolla on kuitenkin vaikutuksia runon kielikuvallisuuteen. Mendlesohn (2003, 5) huomauttaa, että tieteisfiktio maailmassa metaforista voi tulla totta. Sen sijaan, että tekstiä voisi tulkita kielikuvina, lukijan on otettava huomioon, että sanonnat kuten ”ottaa silmä käteen”, ”pyytää toisen kättä” tai ”avata sydän avaimella”, voivatkin olla kirjaimellisia. Tällöin ”nousevat laulaen kuolemaa” (XI, 3) ei välttämättä ole enää kuvakielinen ilmaus vaan maailman sisällä tapahtuva tosiasia, jossa kataraktien yöstä nousevat eläjät varjojen voivat tappaa laulullaan. Tällaiset hahmot ovat tuttuja jo vanhoista myyttisistä kertomuksista ja kappaleen nimi *Rusalkai* viittaaakin slaavilaisiin vesinymfeihin, joiden laulu houkuttelee kauniita, nuoria miehiä kuolemaan. Tieteisfiktio mukaisesti kuninkaan käskyläiset voivat konkreettisesti olla kuninkaan ”kohtutankeissaan” keittämiä roistoja, pretoriaanikyborgeja (III, 5), jotka ovat vain ihmisten kaltaisia eläjiä (XI, 3). Tieteisfiktio ei kuitenkaan poista runon metaforisuutta. Vaikka asiat voi tulkita kirjaimellisesti, aktivoituu lukijan mielessä samalla myös metaforinen, kuvainnollinen tulkinta. Yhtäältä rusalkat näyttävät konkreettisine kuninkaan rakentamina käskyläisinä, mutta samalla niiden julmuus ja kylmyys korostuu metaforisuuden myötä.

Metaforisuuden ja tieteisfiktio lainalaisuuksien välisen eron huomaaminen korostuu erityisesti runoudessa ja laululyriikassa, joissa sanoja ei taustoiteta suorasanaisen kirjallisuuden tavoin. *Talvikuninkaassakin* on runsaasti yksityiskohtia, joissa ensisijaisesti metaforiselta näyttävä ilmaus saattaa rakentaa genren mukaista kerronnallisuutta. Esimerkiksi kappaleessa *Vallan haamut* lauletaan, kuinka ”ja kaikista synneistä raskaimmat / teemme kun emme tunne mitään” (IV, 3), minkä voisi tulkita niin, että sotilaiden on pakko kovettaa itsensä pystyäkseen toteuttamaan vaaditut tehtävät. Kuitenkin tieteisfiktio lainalaisuuksien mukaan ihmiskoneet voivat olla tunteettomia, täysin vailla inhimillisiä tunteita. Tällöin kappaleen otsikon mukaiset vallan haamut ovat albumin toisessa kappaleessa rekrytoidut nuoret miehet, joista kolmannessa kappaleessa muokataan tunteettomia pretoriaanikyborgeja. Kappaleessa *Rusalkai* palataan uudestaan kuninkaan luomiin kyborgeihin, kun kuningas huutaa: ”Heittäkää eteeni maahan hänet / ken vielä uskaltaa uhmata. / Ken tajua ei luomus olevansa / oman kuninkaansa, tiedä / että elämänsä on vain unta ja valhetta!” (XI, 1). Metaforisesti alaiset voivat olla kuninkaan luomuksia siten, että kuningas antaa puitteet, joissa alaiset kehittyvät ja kasvavat sellaisiksi kuin ovat. *Talvikuninkaan* tapauksessa konkreettisuus nousee esiin, kun kyborgit ovatkin kirjaimellisesti kuninkaansa luomia ihmiskoneita.

Kappaleessa viisi, *Tähtilaivan kapteeni* esiintyy koko albumin mitassa eniten kahtalaisia metaforia. Kappaleessa valloittaja herää aluksessa, eikä tiedä, kuka tai missä hän on. Metaforiselta näyttää



esimerkiksi seuraava kohta: ”ja alaston hahmo mi seinästä heijastuu näyttää koneelta vieraalta” (V, 2). Vieraan koneen konnotaatiot ohjaavat tulkintaan, jossa keho on alistettu esimerkiksi tuotantokoneeksi, eikä sitä tunnista enää omakseen. Myös kymmenien vuosien kooman jälkeinen vieraantuminen omasta kehostaan voisi aiheuttaa tunteen, että oma keho on vain elintoimintoja ylläpitävä kone, eikä enää mielen kanssa yhteistyössä toimiva kokonaisuus. Kuitenkin tieteisfiktioille on ominaista, että kehon voi kytkeä koneisiin elintoimintojen ylläpitämiseksi vuosikausien ajaksi (Jones 2003, 166). Toinen tulkinnallisesti keskeinen metafora on kohta, jossa puhutaan salatusta määränpäästä ja sydämen sinetistä.

*Läpi painajaisten tiesin että olen muualla  
että outo tehtävä on kannettavanani  
kuinka vala sitoo syviin kuiluihin ja virtoihin  
salaisuuden ylitse on sydämessä sinetti (V, 3)*

Sydämen sinetti metaforana voisi viitata siihen, kuinka annettu tehtävä sitoo ja velvoittaa ja kuinka tuntuu siltä kuin sydän olisi sinetöity määränpäästä varten. Tieteisfiktio näkökulmasta voi olla niin, että sydämeen on konkreettisesti laitettu mekaaninen sinetti. Tuo sinetti pakottaa kulkijan määränpäästään kohden, vaikkei hän enää edes muistaisi, minne oli matkalla ja mitä tekemään. Jones kirjoittaa, että tieteisfiktiossa matkat voivat olla niin pitkiä, että kaikki tieto määränpäästä katoaa ja laivan asukkaat muistavat matkan alkuperäisen tarkoituksen vain myyttinä (Jones 2003, 165). Tällainen myyttinen määränpäästä kohden matkustaminen käy selväksi, kun minäkertoja toteaa, että: ”siis loki, laiva ja avaruus, jonkin salatun määränpään vuoksi / jonka itse vain lopulta tietäisin, vaikka enää en tiennytkään mitään” (V, 5).

Metaforana ”vaikka enää en tiennytkään mitään” kertoo siitä, kuinka tulevaisuus tuntuu epävarmalta tai epäselvältä. Yhdessä alun rivin ”en muista nimeänikään, ei käteni näytä tutuilta” (V, 2) kanssa metaforinen tulkinta viittaisi siihen, että tehtävä, jota minä-kertoja on lähtenyt suorittamaan, on vieraannuttanut hänet itsestään ja omista päämäärästään ja siksi hän ei enää tiedä, mitä on tekemässä. Sen sijaan osana genren kontekstia on mahdollista tulkita, että pitkä matkustus konkreettisesti pyyhkii matkustajiensa muistin, eikä näin pimeydessä heräävä minä-kertoja oikeasti tunnista kehoaan saati muista määränpäästään. Nämä eivät kuitenkaan sulje toisiaan millään tavalla pois. Vaikka lukija tunnistaa genren konventioiden mukaista ajan yli matkustusta ja muistin menetystä, tuovat kaksitahoiset metaforiset kohdat mukaan myös tulkinnalliset elementit, jotka kyseenalaistavat matkan ja määränpään tarkoituksen.

Tulkinnallista lisäulottuvuutta tieteisfiktio tuo kohtaan ”etsin jotain muististani, se on niin autio, tyhjä” (V, 1). Tämän voi jälleen tulkita kahdella tavalla. Sen voi tulkita realistisesti niin, että minäkertoja on menettänyt muistinsa, todennäköisesti oltuaan unessa tai koomassa kymmenet vuodet. Jos taas huomioidaan genren mahdollisuudet, on otettava huomioon, että puoliksi koneeseen kytketyn kyborgin muistin voi myös tyhjentää. Näin herää lisää kysymyksiä: missä vaiheessa muisti on tyhjenetty ja kuka sen on tyhjentänyt. Kertoja oli itse määrännyt laivan matkaan (V, 5), joten hänellä on todennäköisesti ollut joku syy asettaa itsensä uneen kymmeniksi vuosiksi. Kai hän olisi myös ennakoinut mahdollisen muistin menetyksen kirjoittamalla ylös tehtävänsä ja määränpään. Mutta jos joku tai jokin onkin pyyhkinyt hänen muistinsa matkan aikana, tulee kertomukseen heti lisää ulottuvuutta. On olemassa ehkä vastustaja, joka yrittää estää määränpään saavuttamisen. Sydämeen kätkeyty sinetti tehtävästä voikin olla ainoa keino toteuttaa aiottu tehtävä, kun joku on tyhjentänyt muistin. Tällaiset spekulatiot tuovat tulkinnalle lisää teitä ja ne mahdollistuvat vain genren konventioiden tuntemisen kautta.

*Talvikuninkaassa* on siis runsaasti kohtia, joissa metaforisuuden voi tulkita kirjaimellisesti, kuten viimeisen kappaleen viimeinen rivi, jolla mietitään, onko turhaa ”uhma kuolevaisen kohti pimeyden kasvoja” (XII, 5). Pimeyden kasvot ovat metaforisesti jokin paha, synkkä ja pimeä, mutta silti abstrakti asia. Konkreettisemmassa, tieteisfiktio mukaisessa tulkinnassa pimeys on todennäköisesti jonkinlainen ruumiillistunut vastustaja, joita hyvän puolella taistelevat sotilaat yrittävät saada kukistumaan. Tässä, kuten kaikissa esimerkeissä yllä molemmat tulkinnat rakentavat samaa tarinaa. Vaikka metaforilla on tieteisfiktiossa vähemmän sijaa, kun sanojen konkreettinen merkitys korostuu, on lukijan samanaikaisesti mahdotonta sulkea sanojen kuvallinen, metaforinen merkitys ulkopuolelle. Näin ollen runouden kuvallisuus ja kerronnallisuus tukevat toinen toisiaan.

#### 5.4. Eeppistä lyriikkaa, runouden epiikkaa

Kun miettii *Talvikuninkaan* temaattista ja runo-muodollista kokonaisuutta, on epiikkaa lajina hyvin vaikea sivuuttaa. Se tuntuu genrenä lähes yhtä ilmeiseltä kuin tieteisfiktio ja osaltaan ne myös limityvät toisiinsa. Epiikka tulee kreikkalaisesta epos-sanasta, joka tarkoittaa sanaa tai runosäettä, mutta jonka monikkomuodolla on myös erotettu tämä sankarirunouden laji lyyrisestä, niin kutsutusta melos-runoudesta (Salmenkivi 2007, 172). Tässä yhteydessä on hyvä huomioida epiikan, runouden ja

laulun suhteet.<sup>23</sup> Runous on muoto, jonka alalaji eepinen runous on, vaikka epiikka viittaakin sekä muotoon että sisältöön. Eepinen runous ja laulurunous ovat osaltaan hyvin samanlaisia. Kertovaa runoutta on laulettu aikoinaan ja osaltaan nykyaikaisen laulun muoto muistuttaa kovasti perimäänsä. Esimerkiksi kertosaäkeenomainen tiettyjen säkeen osien, säkeiden tai säekokonaisuuksien toisto on epiikalle tyypillistä (emt., 172). Historiallisen epiikan muotoon liittyy daktyylisen heksametrin lisäksi fragmentaarinen tarinankerronta. Kertoja ikään kuin kokoaa palapeliä erilaisista sattumuksista ja kertomuksen osista ja koostaa niistä eepoksen. Tällainen muoto on osittain pakon sanelemaa, sillä toisinaan eepokset on koottu pitkän ajan runoperimästä ja hajallaan olevista lähteistä, eikä ole yhden runoilijan eheä kokonaisuus. Sisällöltään epiikka on kertovaa runoutta, jonka aiheina toistuvat sankarien urotyöt, kuninkaat ja sodat, lisäksi eepoksissa esiintyivät usein mytologiset hahmot ja erilaiset jumaluudet. (Salmenkivi 2007, 172–173, 183; Kivistö 2007, 192–194.)

*Talvikuninkaassa* on monia piirteitä, jotka yhdistävät sen epiikan traditioon. Laulurunouden lisäksi se käsittelee samoja aihepiirejä. Läsnä ovat sodat ja kuninkaat, mutta lisäksi kerronnan keskiössä on yhden miehen sankaruus ja urotyöt, mikä Sari Kivistön (2007, 206) mukaan on epiikalle ominaista. *Talvikuninkaassa* lauletaan, kuinka ”Komentajamme pelastin / fregatin tuhosta / kapteeniksi tähti-laivan / kohosin, palvelin” (III, 4) ja myöhemmin albumissa kerrotaan, että ” *Siis kun neuvoston joukosta vanhimmat / minut tahtoivat alistaa kokeeseen / otin tehtävän vastaan ja katosin / heidän kauneimman laivansa kannella.* ” (IX, 7). Nämä henkilöivät yhden tekijän kertomuksen sankariksi, joka on valmis ”kadottamaan itsensä” eli vaipumaan koomaan, matkustamaan kymmeniä vuosia ja kadottamaan muistinsa (V, 3, 5, 6), suuremman tehtävän edessä. Muut esiintyvätkin taustalla nimettöminä sotajoukkoina tai me-kerronnan osina vailla omaa ääntä.

Vallankäyttö ja sen pohdinta liittyvät osaltaan kiinnostavasti epiikan traditioon. Synkän eepoksen teemaan liittyy verenvuodatus, ihmisten kärsimys ja tuhoutumisen kuvat. Merkittävää on myös se, että roomalaisessa epiikassa myyttisen tarinan alla hyvin usein oli kritiikkiä oman ajan keisarivaltaa, inhimillistä kärsimystä ja sodan julmuutta kohtaan. (Kivistö 2007, 208.) Sodan julmuuden pohdittaminen kiteytyy parhaiten kappaleessa *Quanta*, jossa protagonistista kertoo:

Katsoin taivaalle kerran läpi taistelun savun  
läpi magneettikenttien häiriöiden  
yli radioliikenteen käskyjen, huutojen

---

<sup>23</sup> Kuten jo johdannossa kirjoitin, tässä tutkielmassa lyyrisyys ja runous eivät ole sama asia, sillä runo on muoto ja lyyriikka on sisältö. Epiikka on kertovaa runoutta, ei lyyristä ja lyyrisyys voi puolestaan noudattaa esimerkiksi eepisen runon tai laulun muotoa. Palaan runouden ja lyyriikan eroihin vielä uudestaan työni seuraavassa luvussa.

haavojen tuskan ja väsymyksen.  
Katsoin taivaalle hetken ja ymmärsin melkein  
kun laivojen fuusiopolttimet leiskui  
ja ympäri tuhannet hämärän hahmot  
vain pisteinä taktisen näytön näin.  
Siis sekunti vielä ja muistaisin sen  
miksi meidät on tehty, miten tänne on tultu  
vaan sekunti keskellä taistelun pauhun  
on pieni ja mahdoton ylellisyys (X, 4)

Kappaleen alaotsikko (*Index prohibitorum disciplinum augustam*) on kiinnostava yksityiskohta. CMX-yhtyeen nettisivuilla lukija on kysynyt, mitä ala-otsikko merkitsee. Yhtye oli vastannut, että: ”Se tarkoittaa tietysti Kunnianarvoisan Sääntökunnan Kiellettyjen Kirjojen Luetteloa. Ja on muuten kieliopillisesti aivan päin metsiä.”<sup>24</sup> Kuitenkin rosainen latinan käännös mukailee yhtyeen antamaa vastausta, sillä otsikon voi karkeasti kääntää kiellettyjen oppikirjojen listaksi. Augustam voisi viitata myös esimerkiksi keisari Augustukseen, mikä olisi kiinnostavaa etenkin siksi, että epiikka oli keisari Augustuksen aikaan vallalla oleva kirjallisuuden laji. Synkkään eepokseen liittyvä ja *Talvikuninkaassa* esiintyvä vallan ja sodan mielekkyyden kyseenalaistaminen on vallanpitäjien näkökulmasta todennäköisesti kiellettyä, minkä vuoksi alaotsikko on erityisen herkullinen. Se antaa lukijalle pääsyn sellaisiin teksteihin, joita kertomuksen maailmassa valtaapitävät tahot eivät haluaisi päästää julkisiksi ja samalla se kietoo lukijaa omaksumaan kapinallisten joukkojen näkökulmaa. Näin samaistuminen yksinäiseen ja urhoolliseen, eepiseen sankariin on helpompaa.

Vaikka eepokset tapaavat olla valtavia teoksia, myös lyhyempiä eppisiä runoelmia on kirjoitettu. Kivistö (2007, 195) kirjoittaa, että etenkin ensimmäisellä vuosisadalla eaa. kirjoitettiin mytologisia aiheista lyhyitä, muutaman sadan heksametrisäkeen mittaisia eppisiä runoelmia. *Talvikuningas-*kin koostuu noin neljästä sadasta säkeestä tai rivistä ja vaikka ne eivät mitaltaan noudata heksametriä, eivätkä aina neljä- tai kahdeksanrivistä laulurunouden muotoakaan, ne silti nivoutuvat epiikan lajiin. Esimerkiksi kerronnan visuaalisuus ja epiikalle ominainen viehtymys suuruuteen ja väkeviin yksityiskohtiin (emt., 201) näkyy kohdissa, joissa lyhyestä muodosta huolimatta annetaan tilaa ympäristön ja asioiden värikkäälle ja eläväiselle kuvailulle.

Taivas alkaa punertaa, se tietää mitä odottaa  
kun telakointiasemilla hehkuu keulat alusten.  
Ne lepäävät kuin haavoittuneet eläimet, niin väsyneet (I, 1)

*Kamaran tulinen pätsi on laavaa  
yllämme taivas kuin lyijyä valuu (IV, 1)*

---

<sup>24</sup> CMX-yhtyeen Kysy-palsta. Sivustolla: <http://cmx.fi/kysy/single.php?d=201211118535>

on tähti kuin kevään aurinko ja planeetta itse Kevät  
sen puistot ja lähteet, sen vuoret ja laaksot  
ja varjoiset polut ja aavikot (VII, 1)

Niityn yli, kasteen, juostiin,  
piilouduttiin tummiin lehtoihin.  
[- -]  
Kevät, jossain, sinä siellä  
kuulet raskaan veden pauhun.  
Ootat värit, tuoksut palaa,  
kuljet pihaa mielin ankarin. (IX, 3)

Lainauksissa taistelulaivojen kuvataan olevan kuin haavoittuneita eläimiä ja taistelutantereet itse ovat kuin tulinen pätsi. Siinä, missä taistelupaikalla taivas valuu lyijyä, Kevään planeetalla on rauhallista ja paratiisinomaista: puistot, lähteet, vuoret, laaksot, tummat lehdot ja veden pauhu ovat kaukana tulisen pätsin kauheudesta. Huolimatta kauneudesta, joku kulkee kuitenkin pihaa ”mielin ankarin”, mikä on tiiviissä muodossa hyvin kuvallinen ilmaus ajatuksiinsa vaipuneesta ja ankarien mietintöjen riivaamasta hahmosta. Tällainen kuvallisuus rakentaa kertomuksen eepistä maailmaa.

Mytologisia hahmojakin *Talvikuninkaassa* esiintyy runsaasti. Kuten jo edellä mainitsin, yhdennentoista kappaleen otsikko *Rusalkai* viittaa slaavilaisen mytologian vesinymfeihin, jotka nousevat mustina ”kataraktien yöstä”. Kataraktit ovat vesiputouksia ja mytologian mukaan nymfit liikkuvat öisin ja nousevat vedestä maalle laulamaan. Tunnetummista myyttisistä hahmoista mainitaan kimairat ja kerubit (III, 5) ja kappaleissa viitataan myös muiden myyttisten tai jumalallisten kertomusten hahmoihin, kuten Laerteen (I), Parvatiin (VII) ja Mitraan (VII, 4). Albumissa esiintyvillä aluksilla on myös myyttiset nimet, kun Tähtilaivan kapteenin aluksen nimi on Gayomart (XI, 1) ja taistelulaiva on nimeltään Thanatos-6. Etenkin viittaus Thanatokseen on merkittävä, sillä kuoleman jumalaksi nimettyjen sotalaivojen tehtävä eli vihollisen tuhoaminen on nimensä veroinen. Toisaalta maininnat jäävät irrallisiksi kuten koko albumin muukin intertekstuaalisuus. Tätä käsitellen luvun lopussa tarkemmin.

*Talvikuninkaasta* on siis löydettävissä eepisiä piirteitä, joiden takia se nivoutuu osaksi antiikin aikaisen kirjallisuuden perimää. Epiikan myötä *Talvikuninkaassa* ensisijaistuvat seikkailukertomukselle tyypilliset juonikulut ja lukija hyväksyy myyttiset hahmot osana kertomusta. Vaikka tietesisfiktio tuntuu olevan voimakkaammin läsnä oleva genre kuin epiikka, eepistä intertekstiä on mahdoton sivuuttaa. Runomuoto, sotien ja vallan merkityksen pohdinta, myyttiset hahmot ja sankaritarinat

kaikki osaltaan liittävät *Talvikuninkaan* eepisen runouden genreen. Toisaalta epiikka ja tieteisfiktio ovat toisiaan tukevia genrejä. Molemmissa keskeisessä roolissa ovat sankarihahmot ja suuret seikkailut, maailmojen väliset sodat ja hallitsijat. Sekä epiikkaan että tieteisfiktioon liittyvät fantastiset tai myyttiset elementit ja hahmot, ja molemmissa esiintyy usein matkustusta pitkien matkojen päähän. Näin ollen tieteisfiktio ja epiikka ovat ymmärrettävästi molemmat läsnä *Talvikuninkaassa*, sillä ne lähtökohtaisesti ovat niin lähellä toisiaan. Mutta kuten jo edellä mainitsen, tärkeämpää kuin todeta *Talvikuningas* tietyn genren osaksi, on tutkia, miten tuo genre vaikuttaa kerronnallisuuteen.

### 5.5. Genre kerronnallisuuden osana

*Talvikuningas* on eksplisiittisestikin osa tieteisfiktio genrea. CMX:n sivuilla olevassa biografiassa bändi itse toteaa, että *Talvikuningas* on ”2300-luvulle sijoittuva tieteistarina”.<sup>25</sup> Toisaalta sankari-runouden perinteeseen taas viittaavat albumin kansilehden sanat ”paloja Talvikuninkaan saagasta”. Viittaus saagaan kytkee *Talvikuninkaan* eepisen sankarirunouden konventioihin, sillä saaga voi pitää osana eepisen kansanrunouden traditiota (Dorson 1978, 4). Teos viittaa ja nojaa näiden lajien ominaispiirteisiin ja rakentaa miljöön ja juonen genren mukaisesti. Mutta miten genre vaikuttaa teoksen tulkintaan? Yhtäältä tietoisuutemme genrestä auttaa meitä hyväksymään maailman outouden. Tieteisfiktio mahdollistaa, että kaaoksen ratsastajien laiva voi pilkata luonnonlakeja (VIII, 1) ja tähtilaivan kapteeni voi nukkua kymmenet vuodet aluksessa (V, 5). Genreä tunteva hyväksyy, että *Resurssikysymyksessä* rekrytoidaan sotajoukkoja tähtienvälisiin siirtokuntiin ja että sotaa käydään tulisessa pätsissä, jonka kamara on laavaa (IV, 1). Hämmennystä ei herätä edes se, että *Punaisessa komentajassa* miehistö on punainen ja hopeasilmäinen (VIII, 1). Epiikka taas tuo kertomukseen myyttiset hahmonsä, jolloin vesinymfit (XI, 3) ja vuorilla asuvat tietäjät (VII, 4) on helpompi tunnistaa ja hyväksyä osaksi kertomuksen maailmaa. Tällaiset epärealistiset elementit voi toki sivuuttaa, mutta osana genreä ne eivät ole vain maailman kanssa riiteleviä epämääräisyyksiä vaan maailmaa luovia, värittäviä ja kehittäviä yksityiskohtia.

Toisaalta tieteisfiktio muistuttaa lukijalle, että lyriikkaa ei voi lukea pelkästään metaforisesti, sillä tieteisfiktio maailmassa tietyt metaforisilta näyttävät ilmaukset ovatkin aktuaalisia. Esimerkiksi kappaleessa *Kaikkivaltias* lauletaan: ”Yleisellä taajuudella äänet viimein helähtää / ja puhuu niin kuin puhuu ääni lopullisen voittajan:” (I, 4). Tieteisfiktio konteksti mahdollistaa, että yleinen taajuus on jonkinlainen radioaallon kaltainen ilmiö, jonka hahmot voivat ottaa vastaan ilman vastaanotinta. Tästä syystä myös kappaleessa *Tähtilaivan kapteeni* (V, 4) voi huone alkaa puhua ja laivan

<sup>25</sup> CMX-yhtyeen biografia. Sivustolla: <http://cmx.fi/bio/index.php?bio=7>

loki kertoa valvoneensa matkustajan unta kymmenet vuodet. Kappaleessa *Punainen komentaja* (VIII, 3) päällikkö avaa ”komposiittinyrkkinsä”, mikä on *Talvikuninkaan* maailmassa täysin mahdollista. Esiintyyhän kertomuksessa ihmisen ja koneen risteytyksiä, kyborgeja (III), miksei siis myös kahdesta materiaalista valmistettu käsi voisi olla mahdollinen.

Kun arvioidaan *Talvikuninkaan* geneerisiä piirteitä, on kuitenkin otettava huomioon, että *Talvikuninkaasta* puuttuu ihmeen tuntu. Kaikki genrelle tyypilliset piirteet otetaan annettuina, eikä niistä yksikään nouse kertomuksen kannalta ratkaisevaan rooliin. Yksikään juonen osa ei varsinaisesti vaadi ympärilleen tieteisfiktion ulkoisia piirteitä. Kuten yllä mainitaan, juonen sota, seikkailu ja valtataistelu voitaisiin käydä missä tahansa muussakin miljöössä kuin avaruudessa. Sotilaiden ei tarvitsisi välttämättä olla kyborgeja ja taistelussa käytetyt alukset voisivat olla lentokoneita. Yksikään tieteisfiktioille ominainen piirre ei varsinaisesti ole syypää tapahtumien kulkuun. Tieteisfiktio tuntuukin olevan enemmän taustatekijä, ei niinkään teoksen keskeisin ominaisuus. Tieteisfiktiivinen miljöö mahdollistaa sodan mielettömyyttä, vallan vääjämättömyyttä ja tulevaisuuden merkityksen pohdintaa tematisoivan kertomuksen, muttei ole sen välttämätön edellytys.

Samalla tavoin tuntuu käyvän epiikalle, jonka perimään liittyvät myyttiset viitteet tuntuvat jäävän ulkokulttaisiksi. Vaikka intertekstit voisivat laajentaa tulkintaa, tuntuvat ne useimmiten jäävän roikkumaan irrallisina. Erilaisia viittauksia saattaa yhden tekstikappaleen sisällä olla parhaimmillaan tai pahimmillaan kaksitoista:

"Antareksen tunneleista tähtipölyyn Laerteen,  
kapinoista Plejadien Orionin kansannousuun,  
kvasitaivaan mandaateista hyperavaruuden nieluun,  
kaikkialla vieretysten kunnes on kuin yhtä.  
Muuntogeeni susilauman tekee meistä kimairoista,  
kyborgeja, kerubeja vastaan meitä heitetään.  
Golemeja, serafeja vihollinen kehittelee,  
arkkienkelinsä keittää roistot kohtutankeissaan." (III, 5)

Ilmeiset viitteet ovat nimeltä mainitut Antares, Laertes, Plejadi, Orion, kimaira, kyborgi, kerubi, golem, serafi ja arkkienkeli. Oman kulttuurisen kompetenssin nojalla tunnistan lainauksesta myös ihmissudet ja viittaukset *Taru Sormusten Herrasta* –romaaniin ja *Matrix*-elokuvaan. Valvuneempi lukija löytäneekin tekstikappaleesta vielä muutaman, jotka minulta jäivät huomaamatta. Johdannossa kirjoitin, etten paneudu *Talvikuninkaan* intertekstuaalisuuteen ja tässä on hyvä esimerkki miksi. Albumi on niin läpeensä intertekstuaalista, että jo yhden tekstikappaleen viitteiden analysoinnille voisi omistaa kokonaisen luvun. Samalla tämä on hyvä esimerkki albumin viittausten

kakofoniasta. Kun yksi tekstikappale viittaa sekä kreikkalaiseen ja kristilliseen mytologiaan, fantasiakirjallisuuteen, *Raamattuun*, kansansatuihin että juutalaiseen tarustoon, ei yksikään viite pääse rauhassa laajentamaan albumin merkityskenttää.

Tällainen intertekstuaalisten viitteiden viljely ja toisaalta albumin kokonaisuuden rikkova, otsikoita luetteleva kuudes kappale saavat pohtimaan, ovatko tieteisfiktio ja epiikka *Talvikuninkaan* interteksteinä vai sittenkin kommentoinnin kohteena. Albumin kansitekstin sanat ”palasia Talvikuninkaan saagasta” antaa lukijalle suoran tulkintaohjeen. Albumin kuudes kappaleen toimii kansilehden sanojen ohella eräänlaisena metakappaleena. Se kertoo eksplisiittisesti, ettei *Talvikuningas* esitä koko kertomusta, vaan pelkästään palasia, osia, katkelmia ja säkeitä. Samalla kappaleessa kerrotaan, että tarinaa kerrotaan. (VI, 1–3). Vaikka teoksessa esiintyy epiikalle ja tieteisfiktioille tyypillistä maailmojen välistä sotaa ja vaikka siinä käsitellään sankarihahmon seikkailuja, eepisiä aiheita, myyttisiä hahmoja, tieteisfiktiovisiä kyborgeja ja avaruuden elinympäristöjä, tuntuu, että *Talvikuningas* enemmän imitoi eepistä ja tieteisfiktiovisiä kirjallisuutta kuin ammentaa niistä. Tuntuu, että *Talvikuningas* vain mukailee lajityypillisiä ominaispiirteitä eikä pyri luomaan mitään merkittävästi uutta. Epiikka ja tieteisfiktio jäävät teoksessa pintapuolisiksi.

Huolimatta pintapuolisuudestaan, genrellä on kuitenkin vaikutusta siihen, miten havaitsemme lukemaamme ja mitkä osat teoksesta nousevat keskeisiksi. David Herman kirjoittaa tapahtumia käsittelevässä artikkelissaan, että ”erilaiset genret nostavat ensisijaiseksi erilaisten tapahtumien esittämisen ja yhdistämisen (Herman 2005, 152, suom. EH). Myös *Talvikuninkaassa* genren tunnistamisen myötä erilaiset asiat nousevat ensisijaisiksi. Kerronnallisuuteen tämä vaikuttaa siten, että lukija osaa odottaa tiettyjä tapahtumia tapahtuvaksi, eikä hänen tarvitse niin paljon kamppailla ymmärtääkseen, mitä esimerkiksi laivassaan muistinsa menettäneelle kapteenille on tapahtunut. Eepisen perimän tuntija osaa odottaa, että sankari kokoaa joukkonsa, hyökkää ja kukistaa vihollisensa. Metaforiselta näyttäytyvät kohdat ja hahmot muuttuvat todellisiksi ja kertomuksen maailmassa realistisiksi. Kerronnallisuutta on helpompi havaita, kun teoksen rikkonaisuus vähenee. Näin tietämys genreistä osaltaan vahvistaa *Talvikuninkaan* kerronnallisuutta samalla, kun se purkaa sen metaforisuutta. Metaforisuus liittyy osaltaan *Talvikuninkaan* muotoon, mutta muita kuin metaforisia runomuodon erityispiirteitä en ole työssäni ottanut vielä huomioon. Siksi seuraava ja työni viimeinen käsittelyluku siirrykin pohtimaan runomuotoon ja kerronnallisuuteen liittyviä kysymyksiä.



## 6. Kerronnallisuutta runoudessa vai runoutta kertomuksessa

Aiemmissä luvuissa olen yrittänyt analysoida *Talvikuninkaasta* niitä piirteitä, jotka osoittaisivat sen kertomukseksi. Yhtäältä olen soveltanut erilaisia narratologisia kertomuksen määritelmiä ja toisaalta olen tutkinut, miten genren tuntemus vaikuttaa kerronnallisuuteen. Tämän kaiken seurauksena olen jättänyt vähälle huomiolle sen, miten runous muotona ja lyriikka tekstilajina vaikuttavat kerronnallisuuteen. Työni viimeisessä alaluvussa aion keskittyä tähän nimenomaiseen, kiehtovaan kysymykseen: miten runous ja kerronnallisuus vaikuttavat toisiinsa. Paneudun ensin siihen, miten nykyaikaisessa kirjallisuuden tutkimuksessa nähdään runouden ja kerronnallisuuden yhteys. Sen jälkeen tutkin niitä runouden ominaispiirteitä, jotka vaikuttavat kerronnallisuuteen. Lopuksi paneudun allegorisen tulkinnan mahdollisuuteen.

### 6.1. Runous ja kertomus vastakkain

Niinkin hiljattain kuin vuonna 2010 ilmestyneessä antologiassa *Postclassical narratology. Approaches and Analyses*. eturivin narratologit Jan Alber ja Monika Fludernik sivuuttivat runouden kertomusteoreettisen tutkimuksen keskiöstä. Johdannossaan he kirjoittivat, että vaikka nykyaikainen narratologia on laventanut tutkimuskohdettaan, menee raja jossain runouden, musiikin ja tieteen muodostamalla harmaalla alueella. (Alber & Fludernik 2010, 21.) Etenkin Fludernik sivuuttaa runouden epäkerronnallisena muotona. Artikkelissaan ”Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit” hän kirjoittaa, että ”[itsereflektiiviset, kieltä dekonstruoivat] tekstit ovat lähempänä runoutta kuin kertomusta [- -]”, mikä viittaisi siihen, että runous ja kertomus ovat hänelle toisistaan erillisiä ja toisilleen vieraita kategorioita (Fludernik 2010, 35). Myös Karoliina Lummaa kirjoittaa runoanalyysin perusoppaaksi tarkoitettussa *Lentävässä Hevosessa* eksplisiittisesti, kuinka ”kertoisuus ei ole runouden lajitunnus” (Lummaa 2007, 206). Tämänkaltaisen näkemyksen runouden epäkerronnallisuudesta on vaikuttanut siihen, etteivät kirjallisuudentutkijat viime aikoina ole juurikaan tutkineet kertomusta runoudessa (kts. esim. McHale 2009, 11).

Toisaalta myös vastakkaisia näkemyksiä on esitetty runsaasti. Samassa Alberin ja Fludernikin toimittamassa antologiassa David Herman soveltaa kognitiivisen narratologian teorioita runouteen, eikä edes pysähdy miettimään, miksei runo voisi olla kertomus (Herman 2010, 140–141). Eikä

Herman ole ensimmäinen saati ainoa, joka rohkenee nähdä kerronnallisuutta runoudessa. Aarne Kinnunen kirjoitti jo vuonna 1989 teoksessaan *Kertomuksen opissa*, ettei voi kuvitella ”mitä ’narratologisia’ seikkoja ei voisi olla runossa, joka on kertova, olipa runon laajuus millainen tahansa” (Kinnunen 1989, 227). Samoin Brian McHale on todennut, että hyvin monilla runoilla kaikissa genreissä ja perinteissä on kertomuksellinen puoli tai ulottuvuus. Hän lisää, että kaikki runous ennen 1800-lukua ja valtaosa runoudesta sen jälkeenkin on ollut kerronnallista. Tästä syystä on hänen mielestään lähes skandaali, ettei nykyinen kertomuksen tutkimus huomioi runoutta riittävästi. (McHale 2005, 356; 2009, 12.) Peter Hühn jakaa McHalen näkemyksen kirjoittaessaan, että runoihin voi hyvin soveltaa erilaisia narratologisia työkaluja, sillä vaikka ne eroavat muodoltaan ja tekniikaltaan, niissä on myös runsaasti yhteneväisyyksiä. (Hühn 2005, 147–148.) Tuntuu mahdottomalta ajatella, ettei runoutta voisi tutkia kerronnallisuuden lähtökohdista käsin, etenkin kun osa kirjallisuuden genreistä – kuten edellä käsittelemäni epiikka – on jo lähtökohtaisesti kerronnallista runoutta.

McHale ja Hühn eivät kuitenkaan esitä kritiikkiä pelkästään siitä, että runous tuntuu unohtuneen viimeaikaisimmasta kertomuksen tutkimuksesta. Etenkin McHale kritisoi tutkijoita yksipuolisuudesta: kun runouden kerronnallisuutta on tutkittu, on unohdettu kokonaan se, miten kertomus runoudessa *eroaa* kertomuksesta muissa mediuumeissa (McHale 2009, 11). Hühn on McHalen tavoin tarkka, ettei narratologiaa voi soveltaa runouteen yksisilmäisesti ja pakottaen. Hän korostaa, että olennaisempaa kuin kohdella runoutta proosana on nähdä ja korostaa niitä ”erityisiä, poeettisia muotoja ja keinoja, jotka kerronnallisuus adoptoi runomuodossa omakseen”. (Hühn 2005, 147–148, suom. EH.) Olen tässä pro gradu -tutkielmani ensimmäisessä osassa tehnyt juuri sen virheen, josta Hühn ja McHale monia tutkijoita syyttävät ja olen tutkinut CMX-yhtyeen *Talvikuningas*-albumia soveltaen siihen erilaisia kertomuksen määritelmiä ja ikään kuin unohtanut, miten kappaleiden erikoislaatuisuus nimenomaan runoutena vaikuttaa kerronnallisuuteen. Aionkin tässä työni viimeisessä alaluvussa tehdä korjausliikkeen ja keskittyä tutkimaan Hühnin ja McHalen ajatusten valossa kertomusta *runoudessa*. Keskityn pohtimaan runouden erityislaatuisuutta kerronnallisuuden näkökulmasta. Jotta tämä olisi mahdollista, on ensin paneuduttava siihen, mitkä ovat ne runouden piirteet ja keinot, jotka kerronnallisuuteen vaikuttavat.

## 6.2. Runouden erityispiirteet

Ensin on hyvä pysähtyä hetki kysymyksessä, mikä tekee runosta runon, jotta sen voi erottaa kertomusteorian lempilapsesta eli proosasta. Kuten toisessa luvussa mainitsen, James Phelan on eritellyt kertomuksen ja lyriikan eron seuraavasti: Kertomus on sitä, kun joku kertoo jollekulle jossakin olosuhteissa ja jotakin tarkoitusta varten, että jotain *tapahtui*. Sen sijaan lyriikka on sitä, kun joku kertoo jollekulle, mitä *on* tai mitä joku *ajatteli*. (Phelan 2005, 18, 216–217.) Tässä vaiheessa on syytä tarkentaa termejä, sillä McHale erityisesti korostaa, että lyyrisyys ja runous eivät ole sama asia ja näiden termien ero on pidettävä selvänä. McHalen mukaan runous on tekstin muoto ja lyyrisyys taas Phelanin ja Hühnin ajatuksia mukaillen tekstiä, eli sitä, mitä runous *esittää* tai *käsittelee*. McHale korostaakin, että kaikki runous ei ole lyyristä. (McHale 2009, 12–13.) Tämä tulee olennaiseksi, kun pohditaan runoutta, joka onkin lyyrisyyden sijaan narratiivista. Phelanin ja McHalen määritelmät eivät siis varsinaisesti ole eroavat, vaikka aluksi tekisi mieli voimakkaastikin kritisoida Phelanin määritelmää. Phelanin mukaan lyyrinen teksti käsittelee ajatuksia tai asiantiloja, kertomus tapahtumia. Tämä ei ole poikkeava näkemys kertomuksen määritelmien kanssa. Hühn sen sijaan esittää, että *kerronnallisten runojen juonet* käsittelevät tyypillisesti henkisistä tai psykologisista tapahtumista, kuten havainnoista, haaveista, haluista, peloista, tunteista ja näiden esiintulosta ja kehittämisestä (Hühn 2005, 149–151). Siinä missä Phelan väittää, että ajatusten ja asiantilojen esittäminen on lyriikkaa, ei kertomusta, esittää Hühn, että ajatusten ja asiantilojen esittäminen on *runouden kerronnallisuutta*. Lisäksi kun otetaan huomioon McHalen erottelu lyyrisyyden ja runouden välillä, eivät silloin kertomus ja *runous* sulje toisiaan pois. McHale huomauttaa, että valtaosa runouden kerronnallisuuden tutkimuksesta keskittyy liiaksi kertomuksen ja *lyriikan* suhteisiin kertomuksen ja *runouden* suhteiden sijaan. Hän kirjoittaa, että ”melkein kaikki, jotka ovat hiljattain kirjoittaneet runoudesta, ottavat annettuna, että lyyrisyys ja runous ovat sama asia. Jotkut sanovat niin jopa suoraan”. McHalen mielestä tämä on kuitenkin lähtökohtaisesti väärä ajatus: lyriikka ei ole identtistä runouden kanssa. (McHale 2009, 12–13, suom. EH.)

Mitä sitten on se runous, joka McHalen mukaan on otettava huomioon kerronnallisuutta analysoidessa? McHale lainaa Rachel Blau DuPlessiksen näkemystä siitä, mikä tekee runoudesta runoutta ja kirjoittaa: ”runous on sellainen diskursiivinen muoto, jonka merkityksen muodostuminen on välttämättömän riippuvainen segmentaatiosta, riviväleistä, tilasta” (McHale 2009, 12–14, suom. EH). Tämä segmentaatio, eli osiin jakaminen, on elimellisesti sidoksissa runouteen eli runon muotoon, ei pelkästään sanoihin. McHale pitää segmentaatiota runouden hallitsevimpana piirteenä ja on

siksi tyytymätön nykyaikaiseen runouden tutkimukseen, joka tuntuu sivuuttavan muodon kokonaan. Toisin kuin Hühn, jonka mukaan segmentaatio *saattaa* toisinaan täydentää lyyrisen runon kerronnallisuutta, McHalen mielestä segmentaation *täytyy aina* olla merkityksellisesti osallisena runouden kerronnallisuuden rakentamisessa, olipa se sitten rakentavaa tai purkavaa. (McHale 2009, 13–14, 17–18; Hühn 2005, 160–165, 168.) Myös Katja Seutu on väitöskirjassaan *Olla elävän sanat* paneutunut segmenttien semanttiseen merkitykseen. Hän käyttää segmentistä nimitystä säeyksikkö ja analysoi säeyksikköjä Maila Pykkösen runojen kertomuksia esittävinä rytmisinä kokonaisuuksina. Seudulle säeyksikkö on eri asia kuin säe, sillä säeyksiköt voivat ylittää säkeitä tai jopa säkeistöjä muodostaessaan toiminnallisia ja kommunikatiivisia kokonaisuuksia. Seudun mukaan säeyksiköt rakentuvat syntaktisin, semanttisin ja kommunikatiivisin periaattein ja toisinaan säejakson vaihdos näkyy typografisesti tyhjänä rivinä. Seudun säeyksiköiden analyysissä keskeistä on havainto siitä, että säeyksikköjen rajat ovat semanttisten siirtymäkohtien rajoja, eli havainnollistavat toiminnallisia siirtymiä esimerkiksi kertomuksen vaiheesta toiseen tai puheesta jonkin toisen henkilön puheen esittämiseen. (Seutu 2009, 76, 81, 82.) Vaikka kerronnallisia siirtymiä voi tapahtua muissakin kohdissa kuin valkoisen tilan ilmetessä, *Talvikuninkaassa* typografinen raja on yleensä myös säeyksikön eli segmentin raja. Paneudun siksi analyysissäni vain siihen, miten valkoinen tila vaikuttaa tulkintaan.

Olen McHalen tavoin taipuvainen ajattelemaan, että muoto vaikuttaa olennaisesti kerronnallisuuteen ja että segmentaatio, sivun asettelu, tai tyhjät rivit *ovat* merkityksellisiä kerronnallisuuden kannalta. Koen kuitenkin, että riittävän vahva kerronnallisuus tai esimerkiksi mielenkiintoisten tapahtumien havaitseminen runotekstissä saattaa saada lukijan unohtamaan sivun asettelun. Voi myös olla, ettei tyhjä rivi tai pilkun paikka tuokaan mitään merkittävästi huomionarvoista kerronnallisuuteen. Lisäksi olen samaa mieltä Pauliina Haasjoen kanssa, joka kirjoittaa, ettei säkeen rajan ja pituuden rytmisten mahdollisuuksien käyttämättä jättäminen välttämättä tarkoita runon tyylin, sisällön tai rytmin proosamaisuutta. Se saattaa päinvastoin korostaa syntaksin, sana-aineksen ja sanatason toiston rytmisyyttä. (Haasjoki 2007, 102.) Jokainen runoteksti on tapauskohtainen ja sellaisena se on myös analysoitava.

Segmenttien lisäksi otan huomioon myös kehykset ja skriptit. Kehykset ja niiden soveltaminen kerronnallisuuden hahmottamisessa on esitelty jo aiemmin johdannossa Fludernikin teorian yhteydessä. Fludernikin mukaan lukija soveltaa kolmentasoisia kognitiivisia kehyksiä kerronnallistaessaan tekstiä: yhtäältä lukija todelliset käsitykset, toisaalta näkökulman kognitiiviset kehykset ja kolman-

neksi lajityypilliset ja historialliset kehykset vaikuttavat siihen, miten lukija kerronnallisuutta havaitsee. (Fludernik 2010, 18.) Hühn soveltaa Fludernikin kehyksiä runouteen ja osoittaa, kuinka lukija yhdistää runon eri elementtejä yhteen kehykseen kuuluviksi (Hühn 2005, 150–151). Hühn ei paneudu runouden ja lyyrisyyden eroihin, vaan keskittyy erittelemään ja analysoimaan kohde-runojensa kerronnallisia elementtejä. McHale kirjoittaakin, että Hühn, muiden tutkijoiden tavoin, keskittyy tutkimaan kertomuksen ja lyriikan kanssakäymistä kertomuksen ja runouden sijaan (McHale 2009, 13). En pidä tätä kuitenkaan suurena syntinä, sillä Hühn lähtee lähestymään runouden kerronnallisuutta muista kuin typografisista tekijöistä käsin. Hän analysoi kerronnallisuutta peräkäisyyden tai jaksollisuuden kautta. Hühnin mukaan lukija hahmottaa asioiden välille yhteyksiä ja muodostaa näistä kokonaisuuksia, jotka edelleen alkavat hahmottua juoneksi, joka yleensä runossa käsittelee henkisiä tai psykologisia tapahtumia kuten muistoja tai kokemuksia. Tähän hahmottumiseen vaikuttavat kehykset ja skriptit<sup>26</sup>. Kehys auttaa yhdistämään irrallisilta tuntuvia sanoja, tapahtumia ja henkilöitä toisiinsa. Skripti sen sijaan aktivoi lukijassa tietyt odotukset, mitä tekstissä mahdollisesti tai todennäköisesti tapahtuu seuraavaksi. Lisäksi Hühn korostaa runon ajallisuuden, näkökulman ja kertojan vaihteluiden merkitystä. Hühnin mukaan runouden kerronnallisen jatkuvuuden analysointi vaatii sen ajallisuuden, perspektiivin ja kertojan hahmottamista. (Hühn 2005, 149–154.)

Koska olen jo aiemmissa luvuissa käsitellyt runojen kertojaa, perspektiiviä, ajallisuutta ja juonellisuutta, en koe niiden käsittelemistä tarpeelliseksi tässä yhteydessä, vaikka Hühn niiden merkitystä korostaakin. Käsitellen kuitenkin hyvin lyhyesti kehyksiä ja skriptejä *Talvikuninkaan* kerronnallisuuden näkökulmasta, sillä ne yhdistävän narratologisen näkökulman siihen, miksi lukija havaitsee kerronnallista koherenssia pirstaleisissa runoteksteissä ja tukee täten McHalen ajatusta ”kertomuksia aistivasta apparaatista”. Siirryn sitten analysoimaan runojen segmenttiivisyyttä sekä sen vaikutusta kertomuksen syntymiseen ja rakentumiseen *Talvikuninkaassa*. Lopuksi paneudun futuuriin ja sen mukanaan tuomaan allegorisuuteen.

### 6.3. *Talvikuninkaan* kehyksissä sotaa ja seikkailua

Fludernik ja Hühn eivät kumpikaan tarkkaan määrittele, miksi lukijassa aktivoituvat juuri tietyt kehykset. Oletan kuitenkin, että kehyksien hahmottumiseen vaikuttaa voimakkaimmin paitsi lukijan kompetenssi, mutta myös asioiden esiintymisjärjestys. Asiat, jotka esitetään ensin, jäävät mieleen ensin ja siksi myöhemmin esiin tulevat tapahtumat, henkilöt ja tilanteet suhteutuvat ensin mainittui-

---

<sup>26</sup> ”Frames and scripts.”

hin. Toki teoksen mittaan muitakin voimakkaita tai esimerkiksi vastaanottajan kannalta kiinnostavia kehyksiä aktivoituu. *Talvikuninkaassa* aktivoituu jo ensimmäisestä kappaleesta lähtien eri kehyksiä. *Kaikkivaltiaan* neljäs rivi ”niin herää kaupunki saarrettu aamuun päivänsä viimeisen” johdattaa lukijan taistelun, häviön ja sodan tunnelmiin ja sitä kautta aktivoituu taistelun häviämisen kehys. Tuota samaa kehystä vahvistavat sodan häviämiseen yhdistettävät tilanteet, tunteet ja henkilöt, kuten ”tappion päivänä, tuomion alla”, ”tyhjiys”, ”lopullinen voittaja”, ”kasvoillesi pian lankeat” ja ”minun hautani” (I, 4–7). Taiston häviön skripti edellyttää, että on ollut taistelu, joka on hävitty, josta seuraa tuho, hävitys, vallankumous tai muu muutos. Skripti aktivoi etsimään myös häviäjää ja voittajaa. Häviäjäksi paljastuu toisessa tekstikappaleessa kuningas, joka ”nojaa kultaiseen käteensä metallitorninsa syövereissä” ja joka ”tappion päivänä, tuomion alla [- -] katselee valtakuntaansa alas” (I, 2). Voittaja ilmaantuu neljännessä tekstikappaleessa, kun ”yleisellä taajuudella äänet viimein helähtää / ja puhuu niin kuin puhuu ääni lopullisen voittajan” (I, 4). Taistelun häviämisen kehys laajenee taistelun kehykseksi toisen kappaleen alkaessa, kun lukija yhdistää *Resurssikysymyksessä* käynnissä olevan sotilaiden rekrytoinnin osaksi taisteluihin liittyvää kuvastoa. Taistelun skriptiin liittyy olennaisesti sotajoukkojen kasvaminen, jotta sodan tapahtumat olisivat mahdollisia. Sama sodan kehys kohti häviötä ja vallankumousta jatkuu läpi kaikkien albumin kappaleiden.

Toisaalta hyvin pian aktivoituu sodan julmuuden kehys ja sitä myöten kapinahengen skripti. Toisessa kappaleessa syntyy aavistus siitä, etteivät resursseiksi kerättävät sotilaan ole kovin innokkaita ottamaan vastaan tehtävänsä: ”Me pelkäämme tähtiä / emme hamua kylmyyttä syliimme” (II, 2). Tunnelma voimistuu kolmannen ja neljännen kappaleen aikana, jolloin lukija alkaa odottaa tilanteen muutosta eli jonkinlaista muutoskohtaa. Kappaleet viisi ja kuusi eivät sovi kehykseen, eikä kehys aktivoitu uudelleen kuin vasta seitsemännessä kappaleessa, jossa viimein päätetään lopettaa sodat ja suistaa kuninkaat valtaistuimiltaan (VII, 6–7). Kehykseen sopimattomien kappaleiden tulkinnassa auttavat sekä segmentaation analyysiin tuomat mahdollisuudet, mihin palaan myöhemmin että toisenlaiset kehykset. Tällainen täydentävä kehys on avarusseikkailun kehys, joka myös aktivoituu ensimmäisen kappaleen aikana. Jo kappaleen alaotsikko, (*Laertes prime AD 2481, syyspäiväntasa-us*) viittaa tulevaisuuteen ja toisella rivillä mainitut telakointiasemat ja hehkuvakeulaiset alukset on helppo yhdistää tieteisfiktion genreen. Genre on erilainen kehys, kuin mitä Hühn (2005, 150) tarkoitti, mutta se on Fludernikin (2010, 18) määrittelemä kehys kolmannella kognitiivisen peruskategorian tasolla. Genren myötä aktivoituu avarusseikkailun kehys. Tämän kehyksen myötä on helppompaa ymmärtää termejä kuten ”aukeavat taivaat”, ”valomuurin tuolla puolen, nopeuden kantamattomissa”, ”yleisellä taajuudella äänet viimein helähtää”, ”satatuhatta tappajasatelliittia” tai ”teraton-

ni antimateriaa” (I, 1, 3, 4, 7). Avaruusseikkailun kehykseen liittyvät kaukaiset planeetat (VII, 1), matkustaminen pitkien matkojen päähän (V, 5) ja tällä kehyksellä selittyy esimerkiksi viides kappa-  
le, joka tuntuu pelkän sotatekijän puitteissa käsittämättömältä. Toisaalta tässä piirtyy selvästi esiin Hühnin ja Fludernikin ajatus siitä, ettei kerronnallisuutta synny lukijan tulkinnassa ilman tietämystä kirjallisuudesta ja maailmasta. Nimittäin avaruusseikkailun skripti ei pohjaa arkikokemukseen, vaan selvästi tietämykseen kirjallisuudesta ja etenkin genrestä. (Fludernik 2010, 18, 31; Hühn 2005, 149.)

Vaikka kehysten ja skriptien analyysi vie takaisin tekstilähtöiseen kerronnallisuuden havaitsemiseen, ei kehysten ja skriptien analyysi voi täysin sivuuttaa lukijan kompetenssia. Lukija havaitsee kehyksen ja yhdistää sen nojalla eri tekstin osat samaan kehykseen kuuluviksi. Samoin skriptit ovat tiettyjen tapahtumaketjujen ennako-oletuksia, joita lukijalla ei voi olla ilman kokemusta maailmasta, kirjallisuudesta ja muusta kulttuurista. Yllä mainittu avaruusseikkailun skripti on näistä selvin esimerkki, mutta jo pelkkä sodan kehyksen tunnistaminen vaatii rauhan aikana syntyneeltä lukijalta jonkinlaista kulttuurista kompetenssia. Vaikka käytännössä ei olisikaan, teoriassa on mahdollista löytää henkilö, joka ei ole koskaan kuullutkaan sodasta, eikä siksi voi hahmottaa sodan kehystä. Ellei lukijalla ole aavistustakaan, mitä sodassa yleensä tapahtuu, ei hän voi käyttää tulkinnan apuna sodan skriptiä. Näin kehysten ja skriptien tulkinta nojaa lukijan kompetenssiin, joka on olennainen osa myös segmenttien ja säeysikköjen väliin jäävän valkoisen tilan analyysia.

#### 6.4. Segmenttien seassa

Siinä missä kehysten ja skriptien analyysi ei juuri eroa juonen analyysistä aiemmissä luvuissa, segmentaatio sen sijaan on sellainen ominaispiirre, jota en ole työssäni aiemmissä vaiheissa huomionut lainkaan. Toki on mahdollista argumentoida, että laululyriikka on muodoltaan niin vakiintunutta, ettei sen segmentaatiota voida pitää merkittävänä. Musiikillisesti konventionaalinen rock-kappale koostuu A- ja B- säkeistöistä (esimerkiksi IV, 1, 3), kertosäkeestä (IV, 2, 4, 7), ja C-osasta (IV, 5, 6) ja on mitaltaan sääntöläinen. Säkeistöt jakautuvat neljään tai kahdeksaan riviin, kertosäe toistuu useamman kerran. Tyhjä tila säkeistöjen välillä ilmenee siinä kohdassa, missä se on musiikillisesti järkevää tai välttämätöntä. Kun lisäksi riimit liittyvät yleisesti rock-lyriikkaan, voi pohtia, kumpi nöyrytyy kumman edessä: sisältö muodon vai muoto sisällön. En kuitenkaan pidä segmentaatiota merkityksettömänä rock-lyriikan kohdalla. Ensinnäkään suurin osa *Talvikuninkaan* kappaleista ei ole konventionaalisia rakenteeltaan. Esimerkiksi albumin toinen kappale, *Resurssikysymys* on hyvin

epätavallinen rakenteeltaan, eikä nojaudu rockin lainalaisuuksiin. Eivätkä kaikki kappaleet ole kauttaaltaan riimitettyjäkään. Toisekseen, kuten seuraavaksi osoitan, valkoinen tila on erityisen välttämätöntä *Talvikuninkaan* kerronnallisuuden kannalta, sillä monin paikoin hankalasti rakennettu juoni, fragmentaarinen rakenne ja irrallisilta tai absurdeilta tuntuvat osat vaativat katkoksen tekstissä mahdollistaakseen tulkinnalliset hyppäykset.

Runous eroaa proosasta muotona monellakin tavalla, mutta mikä mielestäni on merkityksellistä kerronnallisuuden kannalta, on runouden vähäsanainen muoto. Runoissa ei yleensä proosan tavoin käytetä selittäviä tai kuvailevia lauseita. Proosateksteissä lukijaa on mahdollista ohjailla esimerkiksi kertojan tai dialogin avulla ja selittää eksplisiittisesti ja tarkasti, mitä on juuri tapahtunut ja mitä henkilöt siitä ajattelevat. Runomuoto harvemmin mahdollistaa tiiviytensä takia samanlaista suorasanaista kerrontaa. Siinä kohtaa, kun runon rivi katkeaa ja säe tai säkeistö vaihtuu toiseksi, saateen siirtyä pitkiäkin matkoja ajassa tai paikassa tai vaihtaa kertojaa tai fokalisaatiota kertomatta siitä lukijalle. Lukijan on rivi riviltä yritettävä pienistä tekstin vihjeistä päätellä, mitkä asiat kuuluvat yhteen ja mitkä ovat kenenkin sanoja, tekoja tai ajatuksia. Tällaisessa koherenssin etsinnässä segmenttien ja säeysikköjen merkitys korostuu.

McHalen (2009, 15) mukaan runon segmenttejä voivat olla kirjain, sana, lause, rivi, kappale ja tekstikappale. *Talvikuninkaassa* pienimpiä mahdollisia merkityskokonaisuuksia ovat lauseet ja suurempia segmenttejä ovat rivit ja tekstikappaleet. Esimerkiksi jo koko albumin ensimmäinen lause ”taivas alkaa punertaa” on segmentti, joka viittaa aamuruskoon. Tieteisfiktiota, fantasiaa tai ylipäätään kirjallisuutta laajasti tunteva voi havaita segmentissä intertekstuaalisuutta<sup>27</sup> ja siten tulkita segmentin myös veriseksi, taistelun jälkeiseksi aamuksi. Tulkinta vahvistuu samalla rivillä, kun viitataan, että jotain merkittävää on tapahtumassa, kun taivaskin tietää ”mitä odottaa”. Lopulta seuraavat kolme riviä muodostavat yhdessä ensimmäisen rivin kanssa suuremman segmentin, jossa nousevan auringon punainen valo valaisee telakointiaseman väsyneet alukset, kun saarrettu kaupunki herää viimeiseen aamuunsa. Tärkeämpi runon merkitykseen vaikuttava tekijä kuin segmentti on McHalen mukaan segmenttien väliin jäävä valkoinen tila ja tekstin aukkoisuus (McHale 2009, 15–16). Onkin totta, että joka kerta, kun teksti katkeaa jakautuakseen tekstikappaleiksi, tapahtuu siirtymä. Käsitellen aluksi ensimmäisen kappaleen segmentit kokonaisuudessaan ja siirryn sitten analysoimaan niidenomaan kerronnallisuuden kannalta keskeisimpiä segmenttejä.

---

<sup>27</sup> Esimerkiksi J. R. R. Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta* : Kaksi tornia -kirjasta tehdyssä elokuvaversiossa Legolas sanoo: ”A red sun rises, blood has been spilled this night.”



Kappaleen *Kaikkivaltias* (I) ensimmäisen tyhjän rivin kohdalla siirrytään kertojan yleisestä kerronnasta ja siitä, mitä kohta tapahtuu, kuninkaan luo metallitornin syövereihin. Tämä hyppäys ei vielä ole kovin suuri, eikä eksytä lukijaa, sillä siirtymä yleisestä kuvailusta henkilöahmon, tässä tapauksessa protagonistin fokalisaatioon ei ole mitenkään epätavallinen. Seuraava tyhjä rivi vie kuninkaan muisteleman vanhan tarinan sanoihin, mikä motivoidaan edellisen säkeistön viimeisellä rivillä eksplisiittisesti: ”ja kivisin ilmein hän siteeraa tyhjille seinille vanhaa tarinaa.” (I, 2). Etenkin väli-merkki antaa odottaa, että seuraavat rivit ovat tätä nimenomaista tarinaa. Tähän samaan tarinaan palataan myöhemmin kappaleen aikana, mikä selittyy yhtäältä rock-musiikin kertosäkeen konventiolla, mutta toisaalta kappaleen loppu on muutenkin tappionsa kohtaavan kuninkaan ajatuksia ja pohdintoja.

Kolmas tyhjä rivi hyppää ajassa eteenpäin, sillä segmentissä todetaan, että voittajan esiin astumista on ehditty jo odottaa: ”äänet viimein helähtää” (I, 4, kursii vi EH). Näin palaamme Talvikuninkaan tarinasta takaisin nykyhetkeen, jossa tapahtumaa kerrotaan. Neljäs tyhjä rivi sen sijaan vaihtaa näkökulman kuninkaaseen, vaihtaa puhujaksi kuninkaan itsensä ja muuttaa muutenkin tunnelmaa ja tilannetta. Siirrytään ikään kuin kuninkaan päin sisään huomaamatta ja siksi lukija on aluksi hukassa, että mitä juuri tapahtui. Avun aukon täyttämiseksi antaa kohta ”mitä tehdä siis kun tietää, että tarina on loppuillaan” (I, 5). Kuninkaan tarina on loppuillaan, joten kappaleen voi tulkita olevan kuninkaan ajatuksia. Sen sijaan seitsemännelle tekstikappaleelle, jossa joku kertoo, että ”minun hautaani vartioi tuulenhenkäys kevyt (1, 7), ei löydy yhtä selkeää selitystä. Olennaista on sekin, että myös diskurssin tasolla tapahtuu muutos. Viimeinen tekstikappale on sitaateissa ilman, että kerrotaan, kuka puhuu. Tässä kohdassa esiintyy selvimmin McHalen esittämä segmenttiivinen aukko. Tapahtuu hyppäys, jonka jälkeen merkityksellistävän lukijan on pakko kamppailla muodostaakseen jonkinlaista siltaa aukkojen yli (McHale 2009, 16). Myös seitsemännen tekstikappaleen voi kuitenkin tulkita viittaavan kuninkaaseen, vaikkei sitä eksplisiittisesti sanotakaan. Kun kuningas on hävinnyt ja kohtaa tuomionsa, on todennäköistä, että hänen kohtalonaan on hauta. Hän voi esimerkiksi mieltä juuri ennen kuolemaansa, kuinka hänen hautaansa ”vartioi pisara aamukastetta” tai sitaatti voi olla lainaus hänen kirjoituksistaan, jossa hän on asettanut, että kuninkaan hautaa on vartioiva ”satatuhatta tappajasatelliittia” (I, 7). Olisi epätodennäköisempää ajatella, että hauta olisi valloittajan, sillä valloittajan kohtalona tuskin ainakaan kovin pian on kuolema. Lukijan taipuvaisuus yhdistämään eri osia kerronnallisiksi kokonaisuuksiksi ohjaa tulkitsemaan, että hauta on kuninkaan. Ensimmäisen kappaleen segmenttien väliset tyhjet tilat ovat siis suhteellisen ymmärrettäviä ja siirtymät eri segmenttien välillä ovat helposti tulkittavissa. *Talvikuninkaassa* eri segmentit limittyvät

pääasiassa toisiinsa, toiset selvemmin ja toiset haastavammin. Käsittelen noita haastavampia segmenttejä seuraavaksi.

Toisessa kappaleessa ensimmäinen ja kolmas tekstikappale ovat puhuttelevassa muodossa esitettyä sodan lietsontaa. Keskimmäinen tekstikappale sen sijaan on kursivoitu ja me-muotoista kerrontaa siitä, kuinka ”*Me pelkäämme tähtiä / emme hamua kylmyyttä syliimme [- -] ja siirtokunnat ennen pitkää / on jokainen niistä tulella*” (II, 2). Aluksi lukijan on hyvin vaikea hahmottaa, kuka puhuu ja mistä tekstikappaleessa on kysymys. Pätkän voisi tulkita olevan rekrytoitujen sotilaiden haluttomuutta lähteä rajallisten resurssien kanssa karvaisten, pitkien ja raskaiden matkojen taakse sotimaan. Viimeiset kaksi riviä aiheuttavat kuitenkin päänvaivaa. Miten nyt vasta rekrytoitava sotilasjoukko voisi tietää, että ennen pitkää siirtokunnista jokainen on tulella? Tulkinnallisen aukon voi täyttää joko niin, että rekrytoitavat sotilaat ovat olleet sotilaita jo kauan ja tietävät siksi, että tulevaisuus on synkkä ja siirtokunnat ovat aina lopulta tulella tai he ovat voineet kuulla tarinoita menneistä sodista ja osaavat siksi ennustaa tai pelätä synkkää tulevaisuutta. Toisaalta futuuri viittaa kertomuksen yleistettävyyteen ja voi olla osa edellisessä luvussa esiin nostamaani sekä eepin tai tieteisfikttiivisen kirjallisuuden että sodan ja vallan kommentointia. Tyhjä tila auttaa spekuloidaan (McHale 2009, 14–15).

Neljännessä kappaleessa viides ja kuudes tekstikappaleet ovat identtiset:

vain yksi yksityiskohta voi jäädä mielen  
jäädä mieleen koko elämästä  
jokin valkea hehku päivän jo mentyä  
jokin katse kumppanin (IV, 5, 6)

Kun neljännessä tekstikappaleessa tehtävän mielekkyyttä pohtivat ”me ratsastajat kaaoksen”, tulee irrallinen viides tekstikappale yllätyksenä ja irrallisuutta korostaa myös musiikissa tapahtuva tyyllinen hyppäys. Siltaa aiempaan on mahdollista rakentaa kolmannen tekstikappaleen avulla, jossa lauletaan, kuinka kaikista ihmeistä kaunein on ”*tahto ja luottamus rakkauteen*” (IV, 3). Siis sotilaat sodan keskelläkin tahtovat ja uskovat rakkauteen, jolloin se yksityiskohta, joka koko elämästä jää mieleen onkin sodan julmuuden sijaan ”jokin katse kumppanin” (IV, 5).

Viidennessä kappaleessa kursivoitu kolmas tekstikappale tuntuu jälleen muusta kappaleesta irralliselta. Siinä missä muu kappale on hyvin voimakkaasti läsnä tilanteessa preesensin ja minä-kertojan avulla, kursivoitu tekstikappale on imperfektissä. Se kertoo kuinka ”*Läpi painajaisten tiesin että*

*olen muualla / että outo tehtävä on kannettavanani*” (V, 3). Aikamuodon muutos ja kursiivi luovat vaikutelman, että ulkopuolinen ääni kommentoi preesensissä kertovan minä-kertojan kerronnan päälle. Kertoja kertoo ikään kuin jälkikäteen, että huolimatta pitkästä ja painajaisentäyteisestä matkasta, hän silti tiesi, että outo tehtävä on hänen kannettavanaan. Tuo jälkikäteen selvältä näyttäytyvä kohtalo, ”*kuinka vala sitoo syviin kuiluihin ja virtoihin / salaisuuden ylitse on sydämessä sinetti*” (V, 3 & 6) on kappaleen lopuksi myös preesensissä kertovan ”minän” tiedossa oleva tehtävä.

Läpi työni irralliselta tuntuneessa kappaleessa *Kosmologisen vakion laulu* luetellaan ensimmäisessä ja kolmannessa tekstikappaleessa albumin muiden kappaleiden alaotsikkoja. Aiemmin olen tulkinnut, että nämä tekstikappaleet muistuttavat *Talvikuninkaan* eepisistä, katkelmallisesta luonteesta ja siitä, että kappaleet ovat vain paloja joiden välillä on samaa tulkinnallista valkoista tilaa kuin segmenttien välillä. Samalla tavoin kuin segmentin loppuessa, myös kappaleen loppuessa tapahtuu siirtymä, hyppäys, aukko. Hankalampia ovat toinen ja neljäs tekstikappale, jotka ovat nekin identtiset ja niissä ”[- -] kerrotaan, hänen hautaansa vartioi / satatuhatta tappajasatelliittia” (VI, 2). Hautaa vartioivat tappajasatelliitit esitellään ensimmäisen kappaleen lopussa, jossa lainausmerkeissä minäkertoja kertoo, että hänen hautaansa vartioi tappajasatelliittien lisäksi pisara aamukastetta. Aiemmin tulkitsin, että ensimmäisen kappaleen lainaus liittyy kuninkaaseen ja hänen tulevaan hautaansa. Samaan viittaa sekin, että samassa tekstikappaleessa ”[- -] kerrotaan, hänen voittaneen ajan ja hävinneen sielunsa pimeydelle” (VI, 2). Talvikuningas, jonka katse on sieluton (I, 1) ja jolla on rajaton tahto ja voima pahaan (XI, 2) on hävinnyt sielunsa pimeydelle. Metakappaleena albumin kuudes siis paitsi muistuttaa lukijaa kertomuksen luonteesta myös kertomuksen kertomisesta.

Yhdeksäs kappale on alaotsikon mukaisesti (*Kuninkaan mekaanisesta yökirjasta*) ja sen nimi on *Langennut valo*. Kun kappaleen ensimmäisessä ja kolmannessa tekstikappaleessa kaivataan kevättä, joka voi olla joko vuodenaika tai planeetta (vrt. VII, 1), syntyy hämmennys. Kevään planeetalle on matkustanut seitsemännessä kappaleessa valloittaja, ei kuningas ja sama hämmennys jatkuu, kun kappaleen viimeisessä tekstikappaleessa minä-kertoja ottaa tehtävän vastaan ja katoaa heidän kauemman laivansa kannella (IX, 7), mikä on aiemmissä kappaleissa ollut valloittajan kohtalo. Aiemmin työssäni olen analysoinut kappaleen kertojaa ja kokijaa, jolloin kuninkaan ja valloittajan hahmojen yhteensulautuminen tuntui ilmeisimmältä selitykseltä. Segmenttien välinen tyhjä tila mahdollistaa tulkitsemaan niin, että kuudennen ja seitsemännen tekstikappaleen välissä kertoja vaihtuu kuninkaasta valloittajaan. Se ei kuitenkaan tunnu kovin luontevalta selitykseltä, eikä sellaista siirtymää motivoi mikään muu kohta kappaleessa. Aiempaa tulkintaa segmenttien tyhjä tila voi-

mistaa siten, että aiemmin kappaleessa kevään planeettaa kaivannut kokija siirtyy viimeisessä tekstikappaleessa muistelemaan, kuinka aikanaan katosi laivan kannella.

Kappaleen toinen ja neljäs tekstikappale muodostavat toisen kiinnostavan segmenttiivinen aukon. Tekstikappaleissa toistuvat ensimmäisen kappaleen sanat: ”*Valomuurin tuolla puolen / nopeuden kantamattomissa / asuu tyhjyys, joka meidät yhdistää*” (IX, 2; vrt. I, 3). Samassa tekstikappaleessa lauletaan kaikesta kylmyydestä, joka meidät voi metsästää (IX, 2) ja se viittaa jälleen kappaleeseen *Rusalkai*, jossa kuninkaan *kylmät käskyläiset* lähtevät matkaan ja tuovat pian saaliinsa *metsästäjiin* palatsiin (XI, 2–4). Ensimmäisessä kappaleessa valomuurin tuonpuoleiset asiat olivat kuninkaan tyhjille seinille siteeraamaa vanhaa tarinaa (vrt. I, 2–3). Yhdeksännessä kappaleessa sen sijaan sama tarina viittaa kuninkaan omiin kylmiin käskyläisiin, jotka metsästävät myös tekstikappaleessa minäkertojan me-joukon osana: ”*kaikki kylmyys, joka meidät voi metsästää*” (IX, 2, lihavointi EH). Kuinka kuninkaan omat käskyläiset voisivat metsästää myös kuninkaan itsensä? Kappaleen nimi *Langennut valo* ja kuninkaan ja valloittajan yhteensulautuva minuus ajavat tulkitsemaan niin, että aikanaan hyveellinen kuningas on lankeamassa, muuttumassa Talvikuninkaaksi, jonka kalpeat käskyläiset voivat metsästä kaiken. Tämä prosessi on täyttynyt yhdennessätoista kappaleessa, jossa kuningas on muuttunut lopullisesti *Talvikuninkaaksi*, jolla on ”rajaton tahto ja voima pahaan” (XI, 2).

Viimeinen segmenttiivinen aukko yhdeksännessä kappaleessa on kahden identtisen tekstikappaleen muodostama kokonaisuus kappaleen loppupuolella. Kertoja laulaa, että ”Mutta se on unta, unta vaan, / kaikki unta täällä kaukana, / kaiken lohdun tuolla puolen, / kauneuden rannoilta karkotettuna.” (IX, 5, 6). Ensin lukija miettii, että mikä on unta. Onko unta edellisessä tekstikappaleessa mainittu ”*kaikki kauhu joka jatkuu aina vaan* (IX, 4)? Typografisesti kuitenkin ensimmäinen, kolmas, viides ja kuudes tekstikappale ovat normaalisti ladottuja kun taas toinen, neljäs ja seitsemäs ovat kursiivissa. Kursivoitujen segmenttien voisi helpommin tulkita olevan samaa kuningas–valloittajahahmon pohdintaa, kun taas normaalisti ladotut tekstikappaleet nivoutuisivat toisiinsa. Tällöin ”unta, unta vaan” (IX, 5, 6) on kevään planeetta, jossa valon kevät kajastaa ja jossa pilvet kantavat aatteita ylväitä (IX, 1). Kauneuden rannoilta karkotettuna ja lohdun tuolla puolen tuntuu kevään planeetta olevankin pelkkää unta.

Kymmenennessä kappaleessa haasteellinen segmentti on viimeinen tekstikappale. Koko aiempi kappale on käsitellyt taistelua, radiosignaalia taistelulaivasta (X, 1–2), korvissa kaikuvaa paraati-

kenttien propagandaa (X, 3) ja minä-kertojan sotaan liittyvää pohdintaa ja kerrontaa, kuinka hänen otsaansa iskeytyi emp<sup>28</sup> ja hän vajoaa koomaan (X, 3). Viimeinen tekstikappale on irrallinen, kursivoitu ja pohdiskeleva:

*Kerran jäätyy kaikki aine  
pimeys ottaa omakseen  
joka hiukkashitusen  
ja entropia lakaisee  
peilin tyhjäksi fotoneista  
muistoista ja tallenteista  
avaruus on tyhjä taulu, aika loputon (X, 4)*

Työni aiemmissa luvuissa kappaleen *Quanta* on tulkittu kuuluvan kappaleiden neljä ja viisi väliin, jolloin kymmenennen kappaleen lopussa koomaan vajoava minä-kertoja havahtuisi laivasta muistinsa menettäneenä viidennessä kappaleessa. Tällöinen *Quantan* viimeinen tekstikappalekin tuntuisi motivoitulta. Pimeys on pyyhkinyt minä-kertojan, eli kuninkaan luoman kyborgin mielen muistoista ja tallenteista. Kursivoitu segmentti vaikuttaa ulkopuolisen kertojan kertomalta, tapahtumia eteenpäin vievältä palaselta.

Lopuksi teen katsauksen albumin viimeiseen kappaleeseen. Ensimmäiset kaksi tekstikappaletta vievät kertomusta eteenpäin, mutta kolmas, kursivoitu tekstikappale sen sijaan on jälleen irrallinen ja vieras. Siinä on mainittu esimerkiksi viidennessä kappaleesta tuttu salaisuus sydämessä (V, 3) ja seitsemännestä kappaleesta tuttu pitkä ja vaarallinen tie (VII, 3), mikä viittaisi valloittajaan. Toisaalta toisessa tekstikappaleessa kuninkaan tuhoa uhonnut valloittaja on jo hiljalleen muuttumassa kappaleen nimen mukaisesti Kaikkivaltiaan peiliksi, jolloin hänen kymmenennessä kappaleessa tyhjentyneen tajuntansa läpi voi tihkua muistoja ajoilta, jolloin hän ei vielä ollut vallankumouksen tehnyt uusi hallitsija. Neljäs tekstikappale ei ole enää kursivoitu ja se tuntuu tuovan edellisen kappaleen utuisen pohdinnan ikään kuin nykyhetkeen ja todeksi: ”minä muistan / itseni vain niin kuin muistaa painajaisen” (XII, 4). Tällä selittyy myös kappaleen viimeinen tekstikappale, jossa Kaikkivaltiaan peili, Valloittaja havahtuu pohtimaan, onko pimeyden kasvoja kohti kohoava kuolevaisen uhma lopulta järjetöntä, kun viimein joka ikinen valtakunta sortuu tomuun ”ja hallitsijain nimet vaipuu unohduksen tuonelaan” (XII, 5). Viimeisen kappaleen viimeinen tekstikappale palaa takaisin koko albumin teemaan, vallan vääjäämättömyyteen hallitsijoiden vaihtuessa.

---

<sup>28</sup> EMP on sähkömagneettinen pulssi (engl. electromagnetic pulse). CMX:n kotisivuilla lukija kysyy, kuinka joku voi vaipua koomaan EMP:n osumasta, sillä sähkömagneettinen pulssi vahingoittaa vain sähkölaitetta, jolloin CMX vastaa: ”So? kyborgihan on pitkälti sähkölaite.” (CMX-yhtyeen Kysy-palsta. Sivustolla: <http://cmx.fi/kysy/single.php?d=201211117341>)

Kerronnallisesti merkittäviä tai hankalia aukkoja on siis lähes jokaisessa kappaleessa. Usein segmenttien välisen siirtymän analyysi auttaa rakentamaan siltaa näiden selittämättömältä tuntuvien osien välille. Aina kuitenkin siltaa ei löydy. Kuudennen kappaleen viimeinen tekstikappale, jossa ”Hän palaa kun lateranimyrsky repii taivaan halki taas” (VI, 5) on tällainen mahdottomalta tuntuva segmentti. Yhtäältä se viittaa kappaleeseen *Rusalkai* kohdassa, jossa lauletaan, kuinka ”hän nousee kun julmuuden rusalkat palaavat metsästäjän palatsiin” (vrt. XI, 2, 4). Toisaalta staasipuvussa elämäänsä uneksiva vanki sen sijaan voisi olla kuningas (vrt. I, 2) tai toisaalta myös valloittaja (vrt. V, 4). Vaikka tekstikappaletta pyörittelisi kuinka, ei voi edellisten tekstikappaleiden tai edes albumin muiden kappaleiden nojalla selvittää, kuka on tuo hän, joka ”palaa kun metaanihydraattisoihdut horisonttia valloittaa” (VI, 5). Toinen tulkinnallista epätoivoa aiheuttava segmentti on kappaleessa *Pretoriaanikyborgit*. Aukon muodostaa edellä jo moneen kertaan lainattu viides, intertekstuaalisia viittauksia viljelevä tekstikappale: ”Muuntogenei susilauman tekee meistä kimairoista, / kyborgeja, kerubeja vastaan meitä heitetään.” (III, 5). Vaikka kuinka yritän etsiä siltaa neljännen ja viidennen tekstikappaleen välille, en onnistu. Tekstikappale on lainausmerkeissä, siis sitaatti tai lainaus, mutta sen lähde jää epäselväksi. Se ei tunnu kiinnittävään mihinkään, joten lopulta jäljelle jää pelkkä epäily siitä, että ehkä sen ei ole tarkoituskaan.

#### 6.5. Futuuri houkuttelee allegorisen tulkinnan esiin

Ennen kuin lopetan *Talvikuninkaan* runouden erityispiirteiden tarkastelun, on syytä ottaa analyysin alle viimeinen kuriositeetti, nimittäin futuuri. Futuuri otettiin ohimennen käsittelyyn jo toisessa luvussa, jossa käsiteltiin kertojan mahdollisuutta tietää tulevia tapahtumia. Silloin sivuutin futuurin kertomuksen tapahtumien ajallisuuden nojalla. Tämä ei kuitenkaan aivan riitä, sillä futuuri houkuttelee myös allegorisuuden äärelle. Runous itsessään on lajina varsin kuvallista, metaforista ja aukkoista, eli runouden tekstuuri on ”surreaalista”, mitä Pirjo Lyytikäinen pitää allegorisuuden kannalta merkittävänä. Hän siteeraa Angus Fletcheriä:

Hiljaisuus allegoriassa merkitsee yhtä paljon kuin täytetty tila, sillä rakentamalla siltoja hiljaisuuden aukkojen yli, toisiinsa kummallisesti liittymättömien kuvien välillä, saavutamme ajatuksien pinnan alla olevan alarakenteen. (Lyytikäinen 1991, 32, suom. EH)

Runous allegoriaa palvelevana muotona ei ole yleinen näkemys, vaan allegoria ymmärretään yleisemmin kertomukseksi. Esimerkiksi Pirjo Lyytikäisen mielestä allegoria tulee ymmärtää yhtenä kertomuksena, yhtenä kertovana tekstinä, jolla on kaksi tarinaa. Tämä ”toinen” eli kuvaannollinen

tarina on abstrakti ja kirjaimelliseen tarinaan nähden toisella abstraktiotasolla ja liittyy usein sielulliseen, myyttiseen tai metafyyssiseen. (Lyytikäinen 1991, 29, 31.) Olen periaatteessa samaa mieltä Karoliina Lummaan kanssa, joka ehdottaa, että allegorialta ei pidä aina olettaa kertovaa muotoa etenkin, kun analysoidaan runoja ja niiden allegorisuutta. Hän jatkaa, että kertovuuden sijaan voisikin puhua tekstin suhteista, jotka siirtyvät allegoriassa tulkinnalliselta tasolta toiselle. (Lummaa 2007, 206.) En kuitenkaan hylkää kertovuutta kokonaan, kuten Lummaa tekee, vaan haluan laven-taa kerronnallisuutta niin, että myös heikosti kerronnalliset tekstit voivat olla allegorisia. Olen siis sitä mieltä, että allegoria tarvitsee aina syntyäkseen kerronnallisuutta, mutta tuon kerronnallisuuden ei tarvitse olla vahvaa ja ehdotonta, vaan se voi olla vihjailevaa ja pirstaleista ja silti synnyttää alle-gorisen tulkinnan. Näin tapahtuu *Talvikuninkaassa*.

Vihjaileva ja pirstaleinen kerronnallisuus synnyttää myös vihjailevaa ja pirstaleista allegorisuutta. Tästä syystä en oleta, että allegorian täytyisi aina viitata johonkin yhteen tiettyyn ”toiseen kerto-mukseen”, vaan yhdellä allegorisella tekstillä voi olla useita mahdollisia tarinoita, joista se vihjaa. Kuten Lyytikäinen (1991, 39) artikkelissaan kirjoittaa: ”Moderni allegoria on avoin metaforien ket-ju, joka vihjaa moneen mahdolliseen toiseen tarinaan mutta ei vahvasta yhtäkään niistä”. Myös Tuomas Lehtonen (1991, 11) määrittelee allegorian tulkintaprosessiksi kielenkäytön tekniikan sijas-ta. Ymmärrän allegorian siis laveammin ja avoimemmin tulkintaprosessina, joka aktivoi vaihtoehtoisia tulkintoja kerronnan ilmeisen tason rinnalle. Tässä tutkimuksessa allegorisuutta ei siis ym-märretä sen konventionaalisessa, tiukkarajaisessa merkityksessä tekstinä, joka viittaa johonkin yh-teen tiettyyn toiseen kertomukseen. Sen sijaan allegorinen teksti viittaa useisiin mahdollisiin toisiin tarinoihin tai jopa abstraktimpaan pohdintaan kertomuksen ilmeisen tason takana. Selvyiden vuoksi onkin järkevämpää käyttää allegorian sijaan termiä allegorinen tulkinta.

Lyytikäisen mukaan erityisen allegorisia tekstejä ovat sellaiset, joiden kirjaimellista tarinaa on mahdoton hyväksyä. Tällöin lukija lähtee etsimään toista tulkintaa, toista tarinaa kirjaimellisen rin-nalle. Olennaista *Talvikuninkaan* kannalta on Lyytikäisen huomautus, kuinka fantasia ei voi olla allegorista. Hän kirjoittaa, että fantasiakirjallisuudessa rationaalinen ja irratiionaalinen, realistinen ja yliluonnollinen tarina saattavat kulkea päällekkäin, mutta laji edellyttää, ettei toinen saa olla toisen allegoria. (Lyytikäinen 1991, 30–31.) Lyytikäinen on yhtäältä oikeassa väittäessään, että fantasiaan tai tieteisfiktioon kuuluu maailman epärationaalisuuden ja yliluonnollisuuden hyväksyminen kir-jaimellisena. Toisaalta kuitenkin uskon, että fantastinenkin kertomus voi lisäksi olla metaforinen ja

allegorinen. Käytän seuraavaksi *Talvikuningasta* esimerkkinä tieteisfiktioista, jossa fantastisuudesta huolimatta aktivoituu myös allegorinen tulkinta.

Futuurin käyttö runouden tehokeinona viittaa yleistettävyyteen: koska aina ennenkin on käynyt näin, kohta käy näin jälleen. Futuuria esiintyy *Talvikuninkaassa* useita kertoja, toisinaan selkeämmin ja toisinaan tulkinnanvaraisemmin. Selkeä esimerkki on ensimmäisessä kappaleessa, kun kesken ensimmäisen tekstikappaleen segmentti katkeaa ja kerronta vaihtuu futuuriin. Kertoja puhuu, kuinka ”kohta yöstä aikain marssii” ja ”kohta aukeavat taivaat” (I, 1). Futuuria esiintyy myös toisessa kappaleessa, jossa lauletaan, kuinka ”siirtokunnat ennen pitkää / on jokainen niistä tulessa” (II, 2). Viidennessä kappaleessa minä-kertoja itse ennakoi tulevaa kertoessaan: ”siis loki, laiva ja avaruus, jonkin salatun määränpään vuoksi / jonka itse vain lopulta tietäisin, vaikka enää en tiennytkään mitään” (V, 5). Kuudennessa kappaleessa ennustetaan, että ”Hän palaa kun lateraanimyrsky repii taivaan halki taas / hän palaa kun metaanihydraattisoihdut horisonttia valloittaa” (VI, 5). Seitsemännen kappaleen lopussa futuuri sekoittuu uhoon ja ennustukseen: ”On ruhtinaat suistuva istuimiltaan korkeilta ja kylmiltä / on kuninkaat sortuva, maailma muuttuva” (VII, 7). Viimeisessä kappaleessa on jälleen futuuria, kun kertoja laulaa:

Sortuu valtakunta tomuun viimein joka ikinen  
ja hallitsijain nimet vaipuu unohduksen tuonelaan  
kaatuu järjestelmät, kuolee sanat suuret huulille  
ja raunioilla yksinäinen tuulenhenkäys vaeltaa (XII, 5)

Etenkin ensimmäinen ja viimeinen esimerkki houkuttelevat allegorisen tulkinnan äärelle. Läpi *Talvikuninkaan* toistunut sodan julmuuden pohdinta kietoutuu yhteen vallan vääjäämättömyyden kanssa. *Kaikkivaltias* (I) ja *Kaikkivaltiaan peili* (VII) kappaleiden niminä viittaavat syklisyyteen ja itsensä ympärille kiertyvään tarinaan, jossa alku ja loppu nivoutuvat erottamattomasti yhteen. Kuninkaan ja valloittajan hahmojen yhteneväisyys, josta kirjoitin työni ensimmäisessä osassa, yhtäältä vahvistaa tätä tulkintaa.

Tätä samaa tulkintaa vahvistaa myös albumin aikarakenne, jota sivusin luvussa 3.3. ja jota käsittelin tieteisfiktio yhteydessä luvussa 5.2. Tieteisfiktio selittää, kuinka ensimmäisen ja toisen kappaleen välillä on mahdollista olla sadan vuoden ajallinen hyppäys juonen koherenssin siitä kärsimättä. Tieteisfiktio mahdollistaa, että henkilöhahmot voivat olla satoja vuosia vanhoja, mutta ei välttämättä edellytä sitä. Tästä syystä on albumin tieteisfiktioivisesta luonteesta huolimatta mahdollista tulkita, että ensimmäisen kappaleen kuningas ja toisessa kappaleessa sotilaita rekrytoiva kuningas ovat täy-



sin eri hallitsijoita. Juonellista koherenssia on toki vaikeampi hahmottaa, jos ajatellaan, että albumi käsittelee useiden eri aikakausien hallitsijoita ja sotia. Tällainen aikarakenne vahvistaa kuitenkin syklisyyttä ja sitä myöten teemaa. Voi ajatella, että albumi on läpileikkaus useiden satojen vuosien ajalta ja ottipa aikajanalta minkä kohdan hyvänsä, on silti meneillään samanlainen sotilaiden rekrytointi, samanlainen sota ja samanlainen valtataistelu, joka alkaa aina vain alusta. Koska vain ensimmäisen, toisen ja viimeisen kappaleen aika on määritelty, voivat loput kappaleet edustaa yksittäisiä tapahtumia minkä tahansa hallitsijan valtataistelusta vuosien 2234 ja 2481 väliltä.

Albumin tematiikka yleistää *Talvikuninkaan* tarinan vain yhdeksi esimerkiksi ikuisesta valtataistelusta, joka on päättymätöntä, vääjäämätöntä ja mieletöntä. Lyytikäinen (1991, 31) kirjoittaa, että mimesis alkaa kääntyä kohti allegorista tulkintaa, kun yksilöiden ja individuaalisten tapahtumien edustavuus korostuu. *Talvikuninkaassa* hahmojen sattumanvaraisuuteen ja tapahtumien yleisyyteen viittaa muikin kuin pelkkä futuurin tuoma yleistävyys. Kuten olen jo työni aiemmissa osissa käsitellyt, albumin teksteissä viitataan henkilöiden roolin sattumanvaraisuuteen:

Vankiko, vaiko pakolainen, orja tahikka kuningas  
ei muistissa mitään tunnetta, vaan huone alkaa puhua  
*nouskaa ylös, pukekaa päällenne, me olemme pian perillä*  
missä, kuka puhuu ja kenelle minä vaadin lisätietoja (V, 4)

”Maailmojen tuhoaja, elävien jumala  
taivaankannen kannattaja, vuori kultainen  
ne nimiä on vain ja nimet otetaan nyt pois  
jos kasvoillesi lankeat, se mitä pelastaa” (XII, 3)

Lainauksissa korostuu, kuinka henkilö voi olla periaatteessa kuka tahansa tai mitä tahansa ja esimerkiksi nimetty valta voidaan ottaa pois. Tämä osaltaan korostaa kertomuksen yleistettävyyttä.

Jan Alber (2010, 48) on kirjoittanut, että ”allegoriseksi hahmottuva teksti ei kerrokaan enää yksittäisistä ihmisistä vaan sanoo jotakin maailmasta yleensä”. Tästä syystä *Talvikuninkaan* allegorinen tulkinta tuntuu luontevalta. Kautta aikain on taisteltu vallasta ja vaikka vanha valta tuhottaisiin, uusi astuu tilalle. Valtamuoto ja hallitsija vaihtuvat, mutta tyytymättömyys säilyy, sillä aina riittää niitä, joiden mielestä nykyinen vallan muoto on toimimaton ja jotka nousevat kapinaan vallitsevia oloja vastaan. Lyytikäinen lainaa Nietzscheä ja muistuttaa, että allegoria tarvitsee abstraktioita: liika mi-meettisyys tuhoaa allegorian ja henkilöiden kaikkien ääriviivojen tarkan määrittelyn myötä ne lakkaavat edustamasta ”ikuista tyyppiä” (Lyytikäinen 1991, 35). *Talvikuninkaassa* on ikuisia, edustavia hahmotyyppejä, kuten kuningas, jolle ei ole annettu edes nimeä. Toki talvea *Talvikuninkaan*

nimessä voi pitää epiteettinä, mikä personoi ja tekee Talvikuninkaasta tietyn kuninkaan, mutta toisaalta talvi viittaa myös ominaispiirteisiin, kuten julmaan, kylmään, kuolettavaan ja on siksi vain huonon ja mielivaltaisen hallitsijan ansaitsema liikanimi. Muutenkin henkilöhahmot jäävät varsin litteiksi, eräänlaisiksi tyypeiksi. Tapahtumat on sijoitettu aikaan, mutta Kevään planeetan lisäksi muita tapahtumapaikkoja ei nimetä, jolloin yleistettävyyks korostuu. Myös albumin kuudennen kappaleen nimi johtaa allegorisiin ajatuksiin. Koko albumin alaotsikkoja sekaisin heittävän kappaleen nimi on *Kosmologisen vakion laulu*, mikä kiinnostavasti vihjaa lukijalle, että koko kertomus on vain yksi kosmologinen vakio, vääjäämättömyys. Lisäksi vaikka *Talvikuningas* on tieteisfiktiota ja sellaisenaan sen kertomus tulee lukea kirjaimellisena, samalla se viittaa itsensä ulkopuolelle, yleistää itsensä. Kuten jo *gerne*-luvussa totesin, *Talvikuninkaan* eepinen tieteisfiktio tuntuu liittyvän enemmän miljööseen ja puitteisiin kuin tarinan juonta kannatteleviin, ihmeen tuntuun nojaaviin tapahtumiin. Tämäkin osaltaan johdattelee albumin allegoriseen tulkintaan.

*Talvikuninkaan* allegorinen tulkinta ja syklinen rakenne vievät kiinnostavasti takaisin kohti Phelanin määritelmää siitä, mitä runous käsittelee. Phelanin mukaan lyriikka on sitä, kun joku kertoo jollekulle, mitä *on* tai mitä joku *ajatteli*. (Phelan 2005, 18, 216–217.) Jos ajatellaan *Talvikuninkaan* allegorista tulkintaa sodan ja valtataistelun vääjäämättömyydestä ja pysyvyydestä, ja toisaalta kertomuksen syklistä rakennetta, jossa sama kertomus aina vain alkaa alusta, tavallaan *Talvikuningas* käsittelee paitsi sitä, mitä tapahtuu, myös sitä, mitä *on*. Valtataistelu on ikuista ja omalla, kerronnallisella tavallaan *Talvikuningas* käsittelee nimenomaan tuota pysyvyyttä.

## 6.6. Runous tarkastelun alaisena

Olen tässä työni viimeisessä käsittelyluvussa yrittänyt tehdä korjausliikkeen ja paneutua kohdeteokseni runollisiin ominaispiirteisiin ja rakentanut siltaa segmenttien välisten aukkojen yli tekstin antamalla vihjeillä. McHalen mukaan runoudessa lukijan tehtäväksi jää arvioida ja päättää, mitkä osat kuuluvat yhteen ja koota hajanaiset kerronnallisuuden fragmentit. Lukija havaitsee kerronnallisuutta ja jo pienimmätkin viitteet aktivoivat ”kertomuksia aistivan apparaattimme”. (McHale 2001, 162, 164.) Fludernik vie ajatuksen vielä pidemmälle ja väittää, että lukija soveltaa kertomukseen aina luonnollisen kertomuksen kognitiivisia kehyksiä, jotka lukijalle on syntynyt kokemusten nojalla. Todellisten kehysten, opittujen näkökulmien kehysten ja kirjallisuuden kehysten avulla lukija tulkitsee tekstin kertomukseksi, *kerronnallistaa* sen. Siksi Fludernikin mukaan kertomus on lukijan, ei tekstin ominaisuus. (Fludernik 2010, 18.) Samaa mieltä on myös Hühn (2005, 149), jonka mukaan

koherentin kertomuksen havaitseminen on pelkästään mahdollista sen tietämyksen nojalla, joka lukijalla entuudestaan on maailmasta ja kirjallisuudesta. Myös Herman (2010, 148–149) kirjoittaa, että kerronnallistaminen on mentaalinen prosessi, jossa lukija etsii ja löytää tekstistä kerronnallisia vihjeitä, joiden avulla lukija yhdistää erilaiset elementit samaan kontekstiin. Lukija ei kuitenkaan havaitse kerronnallisuutta, ellei tekstissä ole jotain, joka saa ”kertomuksia aistivan apparaatin” aktivoitumaan, eli jotain, joka mahdollistaa kerronnallistamisen.

Siinä missä tekstissä olevat vihjeet mahdollistavat kerronnallisuuden, myös säkeiden väliin jäävä tyhjä tila vaikuttaa kerronnallisuuteen. Samoin kuin elokuvissa kohtauksen vaihtuessa siirrytään usein ajasta, paikasta, näkökulmasta ja tilanteesta toiseen, myös runoudessa tyhjän tilan ilmetessä siirtymän havaitseminen helpottuu. Siitä syystä olen käyttänyt valtaosan tätä lukua käsitelläkseni *Talvikuninkaan* segmenttien välisiä siirtymiä ja jättänyt kehykset ja skriptit auttamatta vähemmälle huomiolle. Lopuksi nostin esiin *Talvikuninkaan* allegorisen tulkinnan mahdollisuuden, sillä sen sivuuttaminen tuntui mahdottomalta. Osaltaan se kuitenkin liittyi runouteen surreaalien tekstuurin kautta, mikä houkuttelee allegorista näkökulmaa esiin. Olen omaan korjausliikkeeseeni tyytyväinen, sillä vaikken *Talvikuninkaan* runoutta täydellisesti käsittelekään, olen onnistunut mielestäni poimaan tekstistä ne runouden erityispiirteet, jotka olennaisesti vaikuttavat kerronnallisuuden havaitsemiseen ja tunnistamiseen. Kokoankin seuraavassa, työni toisen osan päättävässä luvussa sekä näiden runouden erityispiirteiden että genren vaikutukset *Talvikuninkaan* kerronnallisuuteen.

## 7. Lajin vaikutus kerronnallisuuteen

Työni toisessa osassa olen pyrkinyt ottamaan huomioon muita kuin narratologisia lähtökohtia *Talvikuninkaan* kerronnallisuutta hahmottaessani. Yritin kääntää katseen tekstilähtöisestä kerronnallisuuden analysoinnista kontekstilähtöiseen analyysiin. Tässä tehtävässä olen huomionut genren ja runouden ominaispiirteet ja niiden myötä osaksi analyysia ovat päätyneet myös teoksen metaforisuus ja allegorisuus. Viidennessä luvussa käsittelin *Talvikuningasta* osansa tieteisfiktio- ja epiikan genreä. Molemmilla genreillä on kohdeteokseeni samankaltainen vaikutus: genre auttaa hyväksymään tekstin vierauden ja siinä esiintyvät yliluonnolliset ja myyttiset elementit. Kääntöpuolena taas genreä tuntemattomalle *Talvikuningas* näyttäytyy todennäköisesti sekavampana, fragmentaarisempana tai mahdollisesti metaforisempana. On selvää, että teoksen tulkinnalle jokainen genre tai tulkintakonteksti tuo aina jotain uutta. On eri asia lukea *Talvikuningasta* tieteisfiktio- näkökulmasta kuin esimerkiksi rock-musiikista käsin. A. W. Yrjänän runoteoksia lukevalle kohdeteokseni näyttäytyy eri valossa kuin *Iliaan* ja *Odyseiaan* hurahtaneelle. Jokaisessa tulkinnassa korostuu kuitenkin tulkitsijan itsensä tekstihistoria ja kulttuurinen kompetenssi.

Eräs teoksen rakentumistapa on se, että se viittaa kaiken aikaa kaikkialle. Se viittaa viitataksaan, mikä on A. W. Yrjänälle ominainen tapa kirjoittaa ja toistuu hänen teksteissään. Samalla tämä kauttaaltaan viittaaminen demonstroi erinomaisesti kommunikatiivisen genre-ajattelun idean: teksti on aina suhteessa muihin teksteihin. Kuitenkaan nuo viittaukset eivät pääse rakentamaan *Talvikuningasta* siten, kuin voisi viittausten runsaudesta kuvitella. Pitkin ja poikin sirotellut ja ripotellut viittaukset eivät jätä tilaa lukijalle syventyä, mitä uutta viittaus tuo kohdetekstiin. Tästä syystä ja siitä syystä, että teoksesta puuttuu tieteisfiktioille tyypillinen ihmeen tuntu, tulin viidennessä luvussa siihen tulokseen, että genret näyttäytyvät koko albumissa jokseenkin yleisluontoisina. Yleisluontoisuus ja tekstissä paikoin esiintyvä futuuri tuntuvat osaltaan viittaavan siihen, että eepiset sankar kertomukset on jo kerrottu useaan kertaan ja siksi kaikki tapahtumat ovat tavallaan eepisten sankareiden jo kertaalleen kokemia.

Toisaalta tällainen yleisluontoisuus ja futuuri tuntuvat voimistavan teoksen allegorista tulkintaa. Samaan tulkintaan johtaa silloin tällöin tekstissä vilahtava metateksti. Esimerkiksi seitsemännen kappaleen viidennessä tekstikappaleessa implisiittisesti todetaan, kuinka valloittaja iätön nainen ”Suunnitellen ja oppien, toisistaan voimaa imien / he sekoittaa toden, synnyttää tarun / he päättää nyt sodat saa loppua” (VII, 6). Tällainen omaehtoinen tarinan luominen muistuttaa lukijaa ker-

tomuksen rakennetusta luonteesta. Albumissa muutenkin *siteerataan* seinille vanhaa tarinaa (I, 2), *kerrotaan* hautaa vartioivista tappajasatelliiteista (VI, 2), paljon tarinoita *kerrotaan* (II, 1), ja tiedetään, että *yksikään kerro ei tarina* (VII, 5). Tällainen metateksti estää uppoutumasta tarinan maailmaan ja rikkoo kerronnallisuutta. Kun lukija havahtuu pohtimaan kertomuksen rakennetta, muotoa ja sitä myöten esimerkiksi kertojaa ja teemaa, alkaa allegorinen tulkinta voimistua.

Allegorisen tulkinnan mahdollisuuteen paneuduin työni kuudennessa luvussa, jossa tarkkailun alla oli kohdeteokseni muoto eli runouden erityispiirteet. Sieltä poimin analysoitavaksi ensin kehykset ja skriptit, joiden analysointi ei juuri tuonut uutta työni aiempiin lukuihin, mutta kiinnitti kuitenkin huomion lukijan rooliin teoksen koherenssin havaitsemisessa. Eniten minua kiinnosti kuitenkin segmenttien välisen tyhjän tilan vaikutus analyysiin ja siksi varasin sille suurimman osan kuudennessa luvusta. Olen yllättynyt siitä, miten paljon valkoisen tilan analyysi ja segmenttien välisten semanttisten siirtymien etsiminen rakensi kertomusta entisestään. Koko albumin mitassa löysin vain kaksi kohtaa, jotka tuntuvat kaikkien erilaisten näkökulmien ja tutkimusmetodien jälkeenkkin mahdollisilta selittää. Vaikka valkoisen tilan analyysi nojaa tekstissä oleviin vihjeisiin, se nojautuu kehysten ja skriptien tavoin myös lukijan kykyyn yhdistää eri osien väliset vihjeet toisiinsa liittyviksi. Osaltaan tämä liittyy Brian McHalen heikkoon kerronnallisuuteen ja siihen, että lukijalla on halu yhdistää näennäisen irralliset palat toisiinsa hyvinkin pienien vihjeiden avulla. Ilman genretietoutta, osa tällaisista vihjeistä jää ehkä havaitsematta.

Allegorian lisäksi analysoin viidennessä luvussa *Talvikuninkaan* metaforisuutta ja osoitin, että tieteisfiktio muuttaa useimmat metaforat konkreettisiksi. Vaikka tuo konkreettisuus vähensi teoksen metaforisuutta, se samalla rakensi teoksen kerronnallisuutta. Lisäksi huomasin, että vaikka tieteisfiktio tuo metaforaan myös konkreettisen tulkinnan mahdollisuuden, se ei silti pysty poistamaan sanojen kuvallista luonnetta. Samalla kun lukija havaitsee konkreettisen ja tarinaa eteenpäin kuljetavan yksityiskohdan, aktivoituu myös kuvallinen tulkinta, joka paikoin syventää tunnelmaa ja toisinaan taas korostaa tematiikkaa.

En ehkä päässyt aivan niin syvälle kontekstilähtöiseen analyysiin kuin olisin halunnut. Vaikka genretietous valaisee lukijan kompetenssin merkitystä, runouden erityispiirteiden analyysi nojaa kuitenkin enemmän tekstin kuin lukijan ominaisuuksiin. Lisäksi on vaikeaa hahmottaa lukijan kompetenssin vaikutuksia, kun ainoa lukija, jonka kompetenssi analyysityössä vaikuttaa, olen minä itse. Omaa kulttuuriperimää ja siitä kumpuavaa kompetenssia on hyvin vaikea analysoida objektiivisesti.

Vaikka en ehkä päässyt niin syvälle kontekstien vaikutukseen, kuin olisin tahtonut, jotain uutta työni toinen luku *Talvikuninkaan* kerronnallisuuteen epäilemättä tuo: se muistuttaa siitä, että myös geneerisillä piirteillä, metaforilla ja tyhjällä tilalla on vaikutusta, jonka analysointi herkästi unohtuu, jos pitäydytään pelkästään narratologisissa kertomuksen määritelmässä ja niiden analyysissä. Siirryn nyt arvioimaan koko työni tuloksia ja vetämään yhteen, millaisen kuvan kerronnallisuudesta kaikki työssäni käyttämät eri näkökulmat rakentavat. Samalla arvioin, miten pääsin johdannossa asettamiini tavoitteisiin ja luotaan, miten tästä voisi jatkaa eteenpäin.

## Lopuksi

Kun tutkielmani oli aivan alkutekijöissään, istuin kesäaamuna Laukontorilla aamukahvilla ja pyysin vieressä istunutta ystävääni kertomaan minulle, mikä kertomus on. Hitaasti miettien hän vastasi, että ”kertomus on tarina, joka on pala jostakin ajasta ja jossa on joitakin merkityksellisiä, kertomisen arvoisia tapahtumia, joita joku kertoo edelleen kuulijalle”. Samaan hengenvetoon hän lisäsi, että ”se, mikä on kertomisen arvoista, on tietenkin tilanteesta, kertojasta ja kuulijasta riippuvainen asia”. Hän tuli tietämättään tiivistäneeksi koko tutkielmani ennen kuin olin sitä edes kirjoittanut. Olen kaikkien näiden eri lähestymistapojen ja näkökulmien kautta tullut pohtineeksi kertomusta tapahtumina, kertomisen tekona ja kokemuksina ja huomionut sekä tekstin itsensä että kontekstien vaikutukset. Kaiken tämän jälkeen olen aika tavalla samaa mieltä ystäväni kanssa: mielestäni kertomus on joukko kertomisen arvoisia tapahtumia, jossain ajassa, joltain kertojalta jollekin yleisölle.

Tutkimuskysymykseni oli, mikä kertomus tai mitä kerronnallisuus on ja onko *Talvikuningas* kertomus. Valitsin tutkimuskohteekseni *Talvikuninkaan*, koska se epäkonventionaalisen kirjallisuuden tutkimuksen kohteena, fragmentaarisen rock- ja runoteoksena haastaa vallitsevat tavat määritellä kertomus. Minua kiinnosti erityisesti se, miksi lukija havaitsee *Talvikuninkaassa* kerronnallisuutta sen epäkerronnallisista piirteistä huolimatta ja tästä uteliaisuudesta kumpusi halu tutkia, millaisista eri tekijöistä kerronnallisuus on riippuvainen. Lähdin kokoamaan työni tuloksia hahmottelemani nelikenttämallin avulla, jossa otetaan huomioon sekä määrällinen että laadullinen kerronnallisuus.

Työni ensimmäisessä osassa arvioin *Talvikuninkaan* tekstin kerronnallisuutta kertomuksen määritelmistä käsin. Tapahtumalähtöisen kerronnallisuuden ja juonellisen koherenssin etsintä liittyivät selkeimmin kerronnan määrällisiin puoliin. Vaikka *Talvikuninkaan* tapahtumat eivät ole kronologisessa järjestyksessä, eivätkä kaikilta osin selkeässä kerronnallisessa yhteydessä toisiinsa nähden, jonkinlainen karkea juoni tekstistä on silti hahmoteltavissa. Toisinaan juoni näyttäytyi selvänä, toisinaan ei, mutta mitä enemmän löysin *Talvikuninkaasta* juonellisuutta, sitä määrällisesti vahvemmalta kerronnallisuus tuntui. Toisaalta eheä juoni yksinään ei vielä tee kovin kiinnostavaa kertomusta. Kertojan etsintä sen sijaan vaikutti sekä kertomuksen määrällisyyteen että laadullisuuteen. Yhtäältä kertoja rakensi kertomukseen koherenssia mutta toisaalta kertojat toivat myös näkökulmia ja samaistumispintaa. Yleisesti ottaen kertoja erottaa tapahtumat luettelosta kerrotuksi kertomukseksi. *Talvikuninkaassa* ei ollut aina selvillä, kuka kertoo ja välillä kertoja tuntui olevan kahden eri

henkilöhahmon yhteensulautuma. Toisaalta välillä tekstissä esiintyi varsin yksiselitteisesti minäkertoja tai ulkopuolinen kertoja, välillä sotajoukkoihin samaistettava me-kertoja. Niiltä osin, kun kertoja oli vahvasti läsnä ja helposti tunnistettavissa, määrällisesti kerronnallisuus oli vahvempaa. Toisaalta silloin, kun kertojaa oli mahdotonta eritellä, koherenssi kärsi, mutta kertomuksen kiinnostavuus osaltaan lisääntyi. Etenkin kahden henkilöhahmon yhteensulautuminen vahvisti kertomuksen tematiikkaa ja teki *Talvikuninkaasta* tulkinnallisesti mielekkäämmän. Mielekkyyteen ja kiinnostavuuteen vaikutti osaltaan myös kokemuksellisuus, joka oli työni ensimmäisessä osassa käsitellyistä määritelmistä selvimmin kertomuksen laadullisuuteen vaikuttava tekijä. *Talvikuninkaassa* kokemusten kuvailu ei ole erityisen suuressa roolissa ja silloinkin, kun kokemuksellisuutta on, se tuntuu esiintyvän vain sattumanvaraisesti ja lyhyinä katkelmina. Koska kerronnallisuutta oli kuitenkin havaittu jo tapahtumien ja kertojan analyysin yhteydessä, ei kokemusten vähäisyys pystynyt purkamaan *Talvikuninkaassa* kerronnallisuutta. Tästä syystä oletan, että kokemuksellisuus ei niinkään vaikuta kertomuksen määrällisyyteen kuin sen laadullisuuteen. Vahvimmin kokemuksia esittävät kappaleet tuntuivat minusta lukijana kaikista kiinnostavimmilta ja yleisesti teoreetikkojen mielestä kertomus, joka esittää kokemuksia vetoaa tunteisiin ja on täten kerrottavampi. Kerrottavampi kertomus on laadullisesti vahvempi.

Olisin periaatteessa voinut pitäytyä pelkästään kertomusten määritelmässä ja rakentaa tutkimukseni pelkästään ensimmäisen osan varaan määritelmiä käsittelevää analyysiä laajentaen ja syventäen. En kuitenkaan halunnut tutkia, mikä kertomuksen määritelmä on parhain saati pyrkinyt luomaan omaa määritelmää, vaikka oman tiivistelmäni kertomuksesta edellä esitänkin. Olin etukäteen kiinnostuneempi siitä, mitkä muut kuin tekstin piirteet vaikuttavat kerronnallisuuteen. Olen *Talvikuninkaassa* analyysin nojalla pyrkinyt osoittamaan, että kertomus on jotain, minkä lukija havaitsee tekstistä oman kompetenssinsa nojalla ja tuohon kompetenssiin vaikuttaa koko tietämys kulttuurista. Kuten ystäväni korosti, kertomus on riippuvainen siitä, kuka kertoo mitä ja kenelle. Kaikki kertomukset eivät ole kertomisen arvoisia kaikille vastaanottajille kaikissa konteksteissa. Esimerkiksi kertomuksen genre, intertekstuaalisuus tai metaforisuus voivat parhaimmillaan tehdä kertomuksesta vastaanottajan näkökulmasta todella kiinnostavan, kerrottavan, vahvan tai koherentin. Pahimmillaan ne kuitenkin saavat tekstin näyttämään irrationaaliselta tai pirstaleiselta, voivat etäännyttää lukijan tekstistä tyystin tai jäädä vastaanottajalta täysin huomaamatta. *Talvikuninkaassa* tapauksessa voi käyttää kummin tahansa ja siksi käsitelin puolikkaan tutkielman verran erilaisten kontekstien vaikutusta.



Työni toisessa osassa analysoin *Talvikuninkaan* konteksteja ja muodon vaikutusta kokonaisuuteen etsiessäni niitä kohtia, joissa lukijan kompetenssi vaikuttaa kerronnallisuuden havaitsemiseen. Näistä ensin käsittelyssä oli genre. *Talvikuninkaassa* on sekä tieteisfiktivisiä että eepisiä piirteitä, jotka genren konventioita tuntevalle osaltaan vahvistavat kertomuksen määrällisyyttä. Juoni on helpompi hahmottaa ja osaltaan epärealistiset tekstin osat muuttuvat loogisiksi genren kontekstissa. Samalla tieteisfiktioista tai epiikasta kiinnostuneelle lukijalle myös laadullisuus vahvistuu. Metaforista löytyy tieteisfiktioin nojalla konkreettisempikin tulkinta, joka vahvistaa kertomuksen koherenssia, mutta samalla konkreettisuuden ohella ilmenevä kuvaannollinen puoli tukee tematiikkaa ja tuo tekstiin moniulotteisuutta. Näin *Talvikuninkaan* kerronnallisuus vahvistuu molemmilla akseleilla. Toisaalta *Talvikuninkaan* runsas intertekstuaalisuus osaltaan heikentää koherenssia, sillä mitä enemmän intertekstuaalisia viitteitä on, sitä useampi niistä jää huomaamatta ja sitä rikkonaisempi tekstistä tulee. Lisäksi *Talvikuninkaan* viitteet jäävät usein pintapuolisiksi. Toisaalta intertekstuaalisuus, metaforisuus ja rikkonainen rakenne kietoutuvat osaltaan muotoon, mikä olikin työni viimeinen analyysin kohde. Kerronnallisuuden havaitseminen runoudessa voi yllättävyydessään riittää tekemään *Talvikuninkaasta* laadullisesti vahvemman, vaikka konseptialbumilta kerronnallisuutta osaakin odottaa. Suurin vaikutus kerronnallisuuteen oli kuitenkin typografisen valkoisen tilan analyysillä. Samalla tavalla kuin elokuvissa kohtauksien väliset hetket on opittu tulkitsemaan siirtyminä, myös runoissa tyhjä rivi mahdollistaa semanttisen siirtymän. Tuo siirtymän analyysi vahvisti monin paikoin *Talvikuninkaan* kerronnallisuutta, vaikka runomuoto muutoin metaforisena, lyhytsanaisena ja rikkonaisena ei kerronnallisuutta usein palvelekaan.

Kaiken tämän nojalla väitän, että *Talvikuningas* sijoittuu kerronnallisuuden nelikenttämallissa sekä määrällisellä että laadullisella janalla enemmän vahvempaan kuin heikompaan puoleen. En väitä, että *Talvikuningas* on ehdottoman varmasti kertomus. Taatusti se ei ole kertomus kaikille, etenkin niille, jotka lukevat tai kuulevat sen kerran ohimennen. Se on tuskin kovin vahva kertomus sellaiselle vastaanottajalle, jota ei kiinnosta tieteisfiktio vähääkään saati sellaiselle vastaanottajalle, joka on tottunut lukemaan kronologisia, koherentteja kertomuksia. On kuitenkin täysin mahdotonta väittää, etteikö *Talvikuninkaassa* olisi kerronnallisuutta, sillä niin monet eri puolet teoksessa sen kerronnallisuutta vahvistavat. *Talvikuningas* on erinomainen esimerkki teoksesta, jossa heikon ja vahvan kerronnallisuuden vaiheet vuorottelevat kuin aallot niin, että lukija vuoroin on varma kertomuksesta ja vuoroin kadottaa sen kokonaan. Tarvitsin nelikenttämallia ymmärtääkseni sen, kuinka paljon kertomuksen kiinnostavuus ja kerrottavuus vaikuttavat siihen, miten voimakkaasti lukija kerronnallisuutta havaitsee tai haluaa havaita. Käytin nelikenttää ajatuskehikkona, kun yritin muistuttaa itsel-

leni, ettei kerronnallisuus ole riippuvainen pelkästään tapahtumista tai kertojasta, vaan myös esimerkiksi kokemuksista, tunteista, genrestä, muodosta, metaforista, intertekstuaalisuudesta ja myös ajasta, lukijasta ja kulttuurista.

Urakka on ollut suuri. Kunnianhimoinen tavoitteeni ymmärtää kerronnallisuutta mahdollisimman laaja-alaisesti sai aikaan sen, etten voinut paneutua mihinkään näkökulmaan erityisen syvällisesti. Toisaalta valitsin tarkoituksella sellaisen tutkimuskohteen, jonka läpikotainen analysointi monelta eri kantilta olisi edes lähestulkoon mahdollista. Tunnin mittainen albumi, kahdentoista sivun verran lyriikkaa ei ole suuruudenhullu tutkimuskohde, vaikka sitä lähestyykin yhdessä tutkielmassa viidestä eri suunnasta. Olen yhtä aikaa sekä tyytyväinen että tyytymätön. Yhtäältä olen mielestäni onnistunut osoittamaan heikon kertomuksen mahdollisuuden etsiessäni *Talvikuninkaasta* kerronnallista koherenssia. Samalla olen pystynyt näyttämään lukijan vaikutuksen kerronnallisuuden havaitsemisessa. Nämä olivat ne kaksi kysymystä, jotka johdannossa työni tavoitteeksi asetin. Toisaalta olen tyytymätön siksi, että paljon jäi tutkimatta, pohtimatta ja analysoimatta. Olen varmasti välillä sortunut yleistyksiin ja vetänyt joitain mutkia suoriksi siksi, että työni laaja-alainen tutkimusote ei mahdollista yhden asian liian kokonaisvaltaista tutkimista eikä sen joka ikiseen nyanssiin tarttumista.

Tästä on hyvä jatkaa eteenpäin. Pohja kertomuksen ymmärtämiseen on luotu ja kiinnostus aiheeseen on pelkästään kasvanut. Sitä mukaa kun yksi kertomuksen puoli alkaa raottua, syntyy taas monta uutta kysymystä, joihin haluaisin paneutua. Jatkotutkimus vaatisi vielä syvempää ymmärrystä kertomuksesta ja esimerkiksi lukijan kompetenssista, jotta nelikenttämallia voisi hyödyntää tutkimuksessa eteenpäin. Koska kertomus ja kerronnallisuus ovat niin kokonaisvaltaisesti läsnä kulttuurissamme, on mielestäni äärimmäisen kiinnostavaa yrittää ymmärtää, miksi ja miten ”kertomuksia aistiva apparaattimme” toimii. Sitä ennen voin hetkeksi unohtaa teorian ja määritelmät ja heittäytyä *Talvikuninkaan* heikkojen ja vahvojen kerronnallisuuden aaltojen vietäväksi.

## LÄHTEET

### Kohdeteos

CMX 2007: *Talvikuningas*. Oy EMI Finland Ab. CD-levy.

YRJÄNÄ, A. W. 2007: *Talvikuninkaan kappaleiden sanoitukset*. Sivujen ylläpito: CMX. Päivitetty 5.9.2007. Sivustolla: <http://www.cmx.fi/levyt/index.php?album=talvikuningas&type=album>. [Tarkistettu: 06.11.2012]

### Tutkimuskirjallisuus

ALBER, JAN 2010: "Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä". Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. (Toim. Hatavara, Mari; Lehtimäki, Markku & Tammi, Pekka; suom. Karttunen, Laura). Helsinki: Gaudeamus. 44–61.

ALBER, JAN & FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Introduction". Teoksessa: *Postclassical narratology. Approaches and Analyses*. (Toim. Alber, Jan & Fludernik, Monika). Columbus: The Ohio State University Press. 1–23.

BUTLER, ANDREW M. 2003: "Postmodernism and science fiction". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. (Toim. James, Edward & Mendlesohn, Farah). Cambridge: Cambridge University Press. 137–148.

BROOKS, PETER 1984: *Reading for the plot*. Oxford: Clarendon Press.

CARROLL, NOËL 2001: "On the Narrative Connection". Teoksessa: *New Perspectives on Narrative Perspective*. (Toim. van Peer, Willie & Chatman, Seymour). Albany : State University of New York Press. 21–41.

CLUTE, JOHN 2003: "Science fiction from 1980 to the present". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. (Toim. James, Edward & Mendlesohn, Farah). Cambridge: Cambridge University Press. 64–78.

CULLER, JONATHAN 1981: "Apostrophe". Teoksessa: *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. (Toim. Kegan, Paul). Lontoo: Routledge. 149–171.

DORSON, RICHARD M. 1978: "Introduction". Teoksessa: *Heroic epic and saga: an introduction to the world's great folk epics*. (Toim. Oinas, Felix J.). Bloomington: Indiana University Press. 1–6.

FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit". Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. (Toim. Hatavara, Mari; Lehtimäki, Markku & Tammi, Pekka; suom. Bruun, Katariina). Helsinki: Gaudeamus. 17–43.

FRITH, SIMON 1988: *Rockin potku*. (Suom. Tolvanen, Hannu). Jyväskylä: Gummerus Oy Kirjapaino. (Englanninkiel. alkuteksti ilm. 1983.)

HATAVARA, MARI & LEHTIMÄKI, MARKKU & TAMMI, PEKKA 2010: "Johdanto". Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. (Toim. Hatavara, Mari; Lehtimäki, Markku & Tammi, Pekka). Helsinki: Gaudeamus. 7–14.

- HAASJOKI, PAULIINA 2007: "Vapaarytmisyyden analyysistä". Teoksessa: *Lentävä hevonen* (Toim. Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina). Vastapaino. Tampere. 93–117.
- HERMAN, DAVID 2005: "Events and event-types". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge. 151–152.
- HERMAN, DAVID 2007a: "Cognition, emotion, and consciousness". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Narrative*. (Toim. Herman, David). Cambridge: Cambridge University Press. 245–259
- HERMAN, DAVID 2007b: "Introduction". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Narrative*. (Toim. Herman, David). Cambridge: Cambridge University Press. 3–21.
- HERMAN, DAVID 2010: "Directions in Cognitive Narratology". Teoksessa: *Postclassical narratology. Approaches and Analyses*. (Toim. Alber, Jan & Fludernik, Monika). Columbus: The Ohio State University Press. 137–162.
- HÜHN, PETER 2005: "Plotting the lyric: forms of narration in poetry". Teoksessa: *Theory into poetry: new approaches to the lyric*. (Toim. Mülle-Zettelmann, Eva & Rubik, Margarete). Amsterdam: Rodopi. 147–172.
- HÄGG, SAMULI & LEHTIMÄKI, MARKKU & STEINBY, LIISA 2009: "Esipuhe". Teoksessa: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (Toim. Hägg, Samuli; Lehtimäki, Markku & Steinby, Liisa). Helsinki: SKS. 7–25.
- JAMES, EDWARD & MENDLESOHN, FARAH 2003: "Chronology". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. (Toim. James, Edward & Mendlesohn, Farah). Cambridge: Cambridge University Press. xx–xxvii.
- JONES, GWYNETH 2003: "The icons of science fiction". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. (Toim. James, Edward & Mendlesohn, Farah). Cambridge: Cambridge University Press. 163–173.
- KAINULAINEN, SIRU & KESONEN, KAISU & LUMMAA, KAROLIINA 2007: "Lentävän hevosen lukijoille". Teoksessa: *Lentävä hevonen* (Toim. Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina). Tampere: Vastapaino. 9–13.
- KINNUNEN, AARNE 1989: *Kertomuksen opissa*. Helsinki: WSOY.
- KIVISTÖ, SARI 2007: "Roomalainen epiikka". Teoksessa: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. (Toim. Kivistö, Sari; Riikonen, H. K.; Salmenkivi, Erja & Sarasti-Wilenius, Raija). Helsinki: Teos. 192–218.
- LEHTIMÄKI, MARKKU & LAHTINEN, TONI 2006: "Intro". Teoksessa: *Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta*. (Toim. Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku). Tampere: Tampere University Press. 17–37.
- LEHTONEN, TUOMAS M. S. 1991: "Metafora, allegoria ja tulkinta". Teoksessa: *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 45*. (Toim. Ihonen, Markku). Helsinki: SKS. 11–27.

- LUMMAA, KAROLIINA 2007: "Symboli ja allegoria". Teoksessa: *Lentävä hevonen* (Toim. Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina). Tampere: Vastapaino. 191–210.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: "Allegoria ja modernismi". Teoksessa: *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 45*. (Toim. Ihonen, Markku). Helsinki: SKS. 28–42.
- McHALE, BRIAN 2001: "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry". *Narrative* 9:2. 161–167.
- McHALE, BRIAN 2005: "Narrative in Poetry". Teoksessa: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge. 356–358.
- McHALE BRIAN 2009: "Beginning to Think about Narrative in Poetry". *Narrative* 17:1. 11–30
- McHALE, BRIAN 2010: "Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature". Teoksessa: *Genre and Interpretation*. (Toim. Lyytikäinen, Pirjo; Klapuri, Tintti & Maijala, Minna). Helsinki : Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. 11–27.
- MENDLESOHN, FARAH 2003: "Introduction: reading science fiction". Teoksessa: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. (Toim. James, Edward & Mendlesohn, Farah). Cambridge: Cambridge University Press. 1–12
- NÜNNING, VERA 2010: "The Relevance of Generic Frames for the Interpretation of Novels". Teoksessa: *Genre and Interpretation*. (Toim. Lyytikäinen, Pirjo; Klapuri, Tintti & Maijala, Minna). Helsinki: Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. 66–89.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PETTERSON, BO 2010: "On the Interrelation of Genre and Mimesis, Especially in Science Fiction and Realist Fiction". Teoksessa: *Genre and Interpretation*. (Toim. Lyytikäinen, Pirjo; Klapuri, Tintti & Maijala, Minna). Helsinki: Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. 90–108.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to tell about it*. Ithaka: Cornell University Press.
- PRINCE, GERALD 1982: *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berliini: Mouton, cop.
- RICHARDSON, BRIAN 2006: "'We' Narration from Conrad to Postcolonial Fiction". Teoksessa: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. (Toim. Richardson, Brian). Columbus: The Ohio State University Press. 37–60.
- RIDELL, SEIJA 2006: "Genre ja mediatutkimus". Teoksessa: *Genre – tekstilaji*. (Toim. Mäntynen, Anne; Shore, Susanne & Solin, Anna). Helsinki: SKS. 184–213.
- RYAN, MARIE-LAURE 2005: "Narrative". Teoksessa: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge. 344–348.

SALMENKIVI, ERJA 2007: ”Kreikkalainen epiikka”. Teoksessa: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. (Toim. Kivistö, Sari; Riikonen, H. K.; Salmenkivi, Erja & Sarasti-Wilenius, Raija). Helsinki: Teos. 172–191.

SEUTU, KATJA 2009: *Olla elävän sanat : roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo : vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.

SHUKER, ROY 1998: *Key concepts in popular music*. Lontoo: Routledge.

ŠKLOVSKI, VIKTOR 2001. Taiteesta – keinona, teoksessa: *Venäläinen formalismi. Antologia* (Toim. Pesonen, Pekka & Suni, Timo. Suom. Suni, Timo.). Helsinki: SKS. 29–49. (Venäjänkiel. alkuteksti ilm. 1917.)

SOLIN, ANNA 2006: ”Genre ja intertekstuaalisuus”. Teoksessa: *Genre – tekstilaji*. (Toim. Mäntynen, Anne; Shore, Susanne & Solin, Anna). Helsinki: SKS. 72–95.

STERNBERG, MEIR 2003: ”Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)”. *Poetics Today* 24:3. 517–638.

TAMMI, PEKKA 1994. Tositoimintaa ja tekstin hurmaa. Yleisen kirjallisuustieteen tavoitteista. *Parnasso* 44:2. 171–176.

TAMMI, PEKKA 2009: ”Kertomusta vastaan (”Ikävä kertomus”)”. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (Toim. Hägg, Samuli; Lehtimäki, Markku & Steinby, Liisa). Helsinki: SKS. 140–166.

TAMMI, PEKKA 2010: ”Kertomusta vastaan ja ei-vastaa”. Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. (Toim. Hatavara, Mari; Lehtimäki, Markku & Tammi, Pekka). Helsinki: Gaudeamus. 65–93.

TODOROV, TZVETAN 1973: *The Fantastic A structural approach to a literary Genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University. (Ranskankiel. alkuteksti ilm. 1970.)

### **Painamattomat lähteet**

TOOLAN, MICHAEL: ”Coherence”. *the living handbook of narratology*. Päivitetty 29.9.2011. Sivustolla: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php/Coherence> [Tarkistettu: 09.11.2012]