

TAMPEREEN YLIOPISTO

Markus Laukkanen

“SOMETIMES THE KNIGHTS ARE THE MONSTERS”

George R. R. Martinin *A Song of Ice and Fire* ja genren lukeminen

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma

Tampere 2015

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

LAUKKANEN, Markus: ”SOMETIMES THE KNIGHTS ARE THE MONSTERS”

George R. R. Martinin *A Song of Ice and Fire* ja genren lukeminen

Pro gradu -tutkielma, 110 s. + 2 s. liitteet.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Syyskuu 2015

Tutkielma käsittelee genren ja luennan dynaamista vuorovaikutusta uudessa fantasiafiktiossa. Yhtäältä genren rakentuminen geneettisesti tai semanttisesti ja toisaalta rakenteellisten ja kuvastollisten genrekonventioiden tapa ohjata luentaa on täten tutkielman alkuosan keskeistä sisältöä. Huomiota kiinnitetään eritoten siihen, miten luentaa voidaan manipuloida manipuloimalla konventiosidonnaisia odotuksia tietyn tyyppisten tarinoiden luonteesta. Tutkimus keskittyy sellaiseen nykyfantasiaan, joka ottaa poetiikkaansa vaikutteita postmodernismista. Fantasian ja postmodernismin leikkauspistettä ja sen merkitystä luennalle käsitellään ilmiön kannalta esimerkillisen, George R. R. Martinin romaanisarjan *A Song of Ice and Fire* avulla. Kohdeteos ei ole tutkimuksen näkökulmasta ainutlaatuinen, vaan ennemmin edustaa laajempaa tyyliä: sitä, millaiseksi fantasiafiktio muuttuu sen siirtyessä keskeiseksi osaksi fiktion valtavirtaa.

Tutkielman teoreettisen kehikon ydin koostuu genreteoriasta, postmodernismin teoriasta sekä lukemisen prosessuaalisuutta käsittelevistä teorioista. Tukena kehykselle toimivat eritoten mallit immersioista ja metafiktioista ja näiden kahden ilmiön suhteesta. Tutkielman taustalla näkyy myös keskustelu postmodernismin kuolemasta ja siitä, mitä postmodernismin jälkeinen kirjallisuus, jota Martinin sarjan esitetään edustavan, tarkoittaa.

Martinin sarja on samanaikaisesti postmodernismille tyypillisellä tavalla itsetietoinen ja fantasiafiktioille tyypillisellä tavalla immersiiivinen teksti, joten metafiktio ja immersion käsitteitä uudelleenmääritellään ja sovitetaan yhteen tutkielmassa. Tutkielmassa hahmotellaan mallia interaktiivisesta immersion muodosta, joka kohdistuu tekstin rakenteen ja merkitysten ennemmin kuin sen tapahtumien ja ympäristöjen tasolle.

Asiasanat: George R. R. Martin, *A Song of Ice and Fire*, genre, fantasiafiktio, postmodernismi, immersio, metafiktio, lukemisen dynamiikka

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimuksen lähtökohdat	5
1.2. Tutkielman rakenne	8
2. Lajeista	10
2.1. Fantasia – taru jonkin jostakin, eli sinne sun tänne	14
2.2. Postmodernismi	22
2.3. Fragmenteista rakennettu maailma	25
2.4. Taikuuden ontologia	28
3. Juoni ja johdattelu	34
3.1. Lukemisen dynamiikka	39
3.2. Dynaaminen luenta ja genrekonventiot – Your proof is in the dagger	43
3.3. Kuoleman dynamiikka – The Rains of Castamere	47
4. Kuviteltu historia	53
4.1. Postmodernismin kuolema	55
4.2. Suurista kertomuksista ja postmodernista vallasta	62
4.3. Sankarilauluista	68
4.4. Kuvia kohtalosta	73
5. Immersio ja metafiktio	75
5.1. Tekstuaalinen todellisuus	77
5.2. Maailmaan uppoaminen	81
5.3. Balrog-kaivon tapaus ja muut mysteerit	84
5.4. Profetiat ja varjotarinat	89
6. Lopuksi – kuvia tarinoista	98
Lähteet	103
Liitteet	

1. Johdanto

”What is the song of ice and fire?” “It’s no song I’ve ever heard” (*Clash* 876)

Tämän luvun ja samalla tämän tutkielman avaava lainaus kohdeteoksestani, George R. R. Martinin massiivisesta ja massiivisen suositusta fantasiasarjasta *A Song of Ice and Fire* (johon viitataan tästedes lyhenteellä *Song*), on miellyttävän metafiktiivinen. Käsittelen metafiktiota tarkemmin työni loppuvaiheilla Martinin epätyypillisen tarinan syitä ja merkityksiä pohtiessani, mutta lainauksen tarkoitus johdannon kontekstissa on metafiktion alleviivaamisen sijasta kiinnittää huomio seuraavaan kysymykseen: mikä on tämä tulen ja jään laulu? Jorah Mormont, orjakauppaan sekaantumisesta kiinni jääneenä maanpakoon ajettu ritari, on asian ytimessä sanoessaan, ettei kyse ole ainakaan mistään sellaisesta laulusta, jonka hän on aiemmin kuullut. Yhtäältä kyse on jostakin tuntemattomasta asiasta tarinamaailman sisällä, salaperäisestä unenomaisessa näyssä kuullusta profetiasta joka kuuluu: ”He is the prince that was promised and his is the song of ice and fire” (*Clash*, 701) ja toisaalta Martinin kirjoittamasta kirjasarjasta. Koska kyse on fantasiakirjallisuudesta, tuntuu turvalliselta olettaa, että luvattu prinssi on jokin valon valittu esitaistelija, jonka tehtävä on kukistaa paikallinen Sauron, palata valtaistuimelle ja tuoda mukanaan uusi rauhan ja oikeudenmukaisuuden aikakausi. Ser Jorah on kuitenkin yllättävän tarkkanäköinen huomioidessaan, ettei hän ole kuullut tätä laulua aiemmin.

Äkkiseltään olisi helppoa uskoa, että *Song* on kaikista lauluista tutuin, että J. R. R. Tolkienilta perimänsä soihdun kantajana Martinin seuraama reitti olisi kiveen hakattu ja lukemattomien askelten kuluttama. Näin ei kuitenkaan ole, ja lopulta profeettallisemmiksi kuin loputtomat profetiat osoittautuvat Jorahin monitasoisesti merkitykselliset sanat. Kohdeteokseni on salakavalalla tavalla monimutkainen teos, jota on äärimmäisen helppoa lähestyä ikään kuin se olisi juuri sitä, miltä se näyttää, eli huomattavan korkealaatuinen mutta pohjimmiltaan hyvin tavanomainen fantasiafiktio edustaja. Tällainen oletamus osoittautuu kuitenkin tarkemmassa tarkastelussa nopeasti virheelliseksi. Martinin fiktion suhde fantasiagenreen on monimutkainen ja sen ontologisessa rakenteessa ja fiktiivisen maailman tekstuurissa on paljon kaikuja postmodernismin kulta-ajan eklektisestä kirjallisuudesta.

Käsittelen siis pro-gradu -tutkielmassani postmodernismin ja fantasiakirjallisuuden leikkauspintaa sellaisena kuin se esiintyy kohdeteoksessani. Teosten hahmottaminen fantasiasarjan kontekstin lisäksi nykykirjallisuuden edustajina ja postmodernismin perillisinä valaisee niiden luonnetta erinomaisesti ja mahdollisesti myös onnistuu selittämään tämän kaltaisen kirjallisuuden valtavaa, maailmanlaajuista suosiota. Tarkastelen siis sitä, mikä tekee Martinin sarjasta erityisen. Tutkimuskysymykseni on kuitenkin kaksijakoinen. Hyödynnän tutkielmassani teorioita postmodernismista, koska niiden avulla uskon näkeväni kohdeteoksestani jotakin, joka ei ole ilmeistä, mutta samalla kohdetekstini väistämättä nostaa esiin kysymyksiä soveltamastani teoria-apparaatista. Deskriptiivisen poetiikan periaatteiden mukaisesti kuvailen joitakin kohdeteokseni kertomuksen ulottuvuuksia ja käytän niitä tulkintojen apuna luomiseen ja toisaalta teorian kehittämisen välineenä (vrt. Hägg 2008, 6).

Osallistun siis siihen keskusteluun, jota postmodernismin nykytilasta on viime aikoina yhä enenevässä määrin käyty, ja osallistun siihen erikoisesta näkökulmasta: kohdeteokseni ei nimittäin ole varsinaisesti postmodernistinen teksti. Ongelma on pintapuolisempi kuin äkkiseltään voisi kuvitella, sillä postmodernismi on kuollut (Hutcheon 2002, 165–166) ja meneillään on sen hautaaminen. Kirjallisuuden kulttuurinen dominantti ei ole enää postmodernismi (tämä on suhteellisen yleisesti hyväksytty havainto), vaan jokin muu, uusi ja ihmeellinen kirjallisuus. Linda Hutcheon nimeää uuden kirjallisuuden mielikuvituksettomasti post-postmodernismiksi (emt.) mutta pyytää muita tutkijoita keksimään jonkin paremman termin. Uusien mallien mukana onkin tullut loputtomasti uusia termejä, mutta konsensusta sen paremmin siitä, mitä kirjallisuus postmodernismin jälkeen on kuin siitä, miksi sitä pitäisi kutsua, ei ole. Nähdäkseni on kuitenkin ilmeistä, että post-postmodernismi on kirjallisuutta, jolla on suhde postmodernismiin toisin kuin postmodernismilla itsellään. Kirjoitan tutkielmassani postmodernismista paljon, mutta keskityn kuitenkin enemmän tähän uuteen post-postmodernismiin. Vaikka itse koenkin, että tutkimani kirjallisuus on perinyt paljon postmodernismilta, ei kohdeteostani ole kuulusteltu testamentin sisällöstä. Tämä johtunee siitä, että kyse on fantasiakirjallisuudesta: genrestä, joka *vakavan* kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa hahmotetaan usein lapsellisena, immersiohakuisena eskapismina, tai kuten Marie-Laurie Ryan asian ilmaisee, kuin porealtaaseen uppoamisena, toimintana joka on hetkellisesti nautinnollista, mutta lopulta löysää, väsyttävää ja jopa epämiellyttävää (Ryan 2001, 11). Tämä johtuu siitä, että genrekirjallisuus on määritelmällisesti stereotyyppistä ja tylsämielistä (emt.).

Lienee ilmeistä, että olen näiden väittämien suhteen eri mieltä Ryanin kanssa, mistä johtuen tutkielmassani kulkee mukana (jos ei varsinaisena agendana niin jonkinlaisena taustavireenä) fantasian legitimointi relevanttina kulttuurisena ilmiönä. Kyseisen genren tutkimus taantuu kuitenkin

harmillisen usein juuri sen todisteluun, että fantasiakirjallisuudella voi olla ”kirjallisuudellista” arvoa, ja usein aihetta käsittelevät kirjoitukset itse jäävät täysin joko tämän uskottavuuskysymyksen tai vaihtoehtoisesti loputtoman terminologisen debatin varjoon. Uskon, että sen kaltainen teos kuin *Song* puolustaa itse omaa asemaansa uskottavana kirjallisuutena paremmin kuin mikään teoreetikkojen, fanien ja kirjailijoiden armeija pystyisi, mistä syystä en aio käsitellä kysymystä eksplisiittisellä tasolla juurikaan tämän syvemmin.

Vaikka *Song* on yhä keskeneräinen kirjasarja, on se noussut genrensä sisällä jonkinlaisen modernin klassikon asemaan. Osittain tämä varmasti johtuu tuoreesta HBO:n tekemästä televisioadaptaatiosta. Uskoakseni syynä on kuitenkin enimmäkseen kirjasarjan laatu ja luonne, sen suhde fantasiaan, joten keskityn tämän työn rajauksen puitteissa käsittelemään ensisijaisesti Martinin romaaneja niistä tehdyn, sinänsä suhteellisen onnistuneen adaptaation sijasta. Sarjaa on julkaistu viisi osaa seitsemästä:¹ *A Game of Thrones* (tästedes *Thrones*; 1996), *A Clash of Kings* (tästedes *Clash*; 1999), *A Storm of Swords* (tästedes *Storm*; 2000), *A Feast for Crows* (tästedes *Feast*; 2005) ja *A Dance with Dragons* (tästedes *Dance*; 2011). Saagan juonta on perin hankala tiivistää, mikä ei suinkaan johdu pelkästään tekstin määrästä, joka toki on huomattavan suuri.² Erillisiä tarinalinjoja on lukemattomia, ne poukkoilevat ja katkeilevat, katoavat ja muuttuvat jatkuvasti yli kolmenkymmenen eri näkökulmahenkilöhahmon kautta fokalisoituina. Tarina etenee pääpiirteittäin kronologisesti, mutta siihen lineaarisuus loppuukin. Kolme (näennäisesti) tärkeintä ja suurinta tarinaa teoksissa ovat: 1) sisällissota, joka mukaillee tarkasti Ruusujen sotaa, 1400-luvulla Englannin kruunusta käytyä väkivaltaista ja monimutkaista kamppailua, ja jonka vastakkaiset puolet, äärimmilleen yksinkertaistettuina, ovat Starkin ja Lannisterin suvut (historiallisten Yorkien ja Lancastereiden sijasta), 2) lähitulevaisuudessa oletettavasti hämöttävä pitkä ja katastrofaalinen talvi, jonka mukanaan tuoma pimeys muistuttaa viikinkimytologioiden ragnarökiä edeltävää ”talvien talvea” tai jotakin käänteistä ilmastokatastrofia ja 3) nuoren kuningattaren, Daenerys Stormbornin, kampanja, jonka tarkoitus on valloittaa takaisin tämän valtaistuimelta suistetun (hullun) isän kuningaskunta.

Song on osa fantasiakirjallisuuden genreä. Fantasiakirjallisuudella, kuten kaikilla muillakin genreillä (suorastaan määritelmällisesti), on omat konventionsa ja traditionsa. Genren tunteva lukija esimerkiksi tietää, että taikuudella on hintansa, että enteet pitäisi ottaa vakavasti vaikei niihin ikinä uskotakaan, että vain oikeamieliset ja jalot voivat kantaa taikamiekkvoja ilman kauhistuttavia seurauksia, ja että kuolleen monarkian palauttaminen valtaan tuo mukanaan paremman

¹ Oletettavasti seitsemästä: alun perin kyseessä oli tarkoitus olla trilogia, joten on asiallista olettaa, että lopullisessa teoksessa osia tulee olemaan jotakin seitsemän ja yhdeksän väliltä.

² Viidennen kirjan julkaisun myötä koko sarjan yhteenlaskettu sanamäärä on noin 1770000.

ajan. *Song*, kuten edellä mainittu genrensä tuntija, tietää tämän myös, ja käyttää tätä tietoa hyväkseen: virittää sen avulla ansoja juuri niille lukijoille, jotka ovat kaikkein kompetenteimpia sen vaatiman kontekstuaalisen tiedon suhteen, eli tuntevat fantasiakirjallisuuden konventiot hyvin. Martin käyttää lukijan odotuksia, jotka kumpuavat konventionaalisten tarinarakenteiden ja kuvastollisten elementtien ja niiden tavanomaisten roolien tuntemuksesta hyväkseen yllättääkseen ja hämmentääkseen lukijoitaan. Toki sarjassa on ansoja toinen toistaan yleisemmällä tasolla kontekstuaalisesti tietoisia lukijoita varten.³

Kohdeteokseni on fantasiasarja, mutta se myös esittää olevansa fantasiasarja, tai vaihtoehtoisesti simuloi fantasiafiktiota. Tästä näkökulmasta ei olekaan yllättävää, että *Song* kertoo ihmisten taistelusta (kirjaimellista) ikuista pimeyttä vastaan, kuningattaren paluusta (Daenerys Targaryen, tuhoutuneen dynastian viimeinen vesa), sodasta, ihmisen tuhoisasta ylpeydestä, menneen maailman ihmeistä ja, luonnollisesti, lohikäärmeistä. Koska *Song* vertautuu niin voimallisesti tuttuihin kertomuksiin, on sitä helppoa lukea ikään kuin se olisi pohjattoman kaavamainen tarina. Tämä pitää paikkansa huolimatta siitä, että sarja tunnetaan jopa ensisijaisesti siitä, että kyse on *erilaisesta* fantasiasta. On kiehtovaa seurata, kuinka sarjan (ja myös HBO:n tuottaman suositun televisioadaptaation) fanit vaikuttavat yhä vakaasti uskovan, internetyhteisöjensä sydämistä, että tarina tulee jatkumaan niin geneerisesti ja helposti ennakoitavasti kuin mahdollista, että lopussa Jon Snow, Daenerys Targaryen ja Tyrion Lannister⁴ ratsastavat rinta rinnan lohikäärmeiden selässä, ihmiskunnan viimeisenä toivon säteenä, pelastamaan valtakunnan jonkin jäisen Sauronin ikeen alta. *Song* on keskeneräinen sarja ja on luonnollisesti mahdotonta tietää, tulevatko nämä ekstratekstuaaliset profetiat käymään toteen. Vaikka näin kävisikin, ei se muuttaisi mitään. Huolimatta siitä, että lukijat *tietävät* että *Song* pelaa omilla säännöillään ja jatkuvasti subvertoi fantasian konventioita, on sarjaa äärimmäisen vaikeaa lukea minkään muun kuin juuri niiden konventioiden kautta.

Tarkoitukseni on analysoida yhtäältä sitä, miten *Song* saa tämän efektin aikaan, ja toisaalta myös sitä, miksi näin tehdään ja millaisia merkityksiä näin luodaan. Näiden kahden keskeisen kysymyksen tarkastelua varten olen koonnut välineistöksi suhteellisen laaja-alaisen teoria-
apparaatin kirjallisuudentutkimuksen kentältä. Kommentoin teoriaa samalla kun hion sitä tarkoitukseeni sopivaksi ja käytän sitä kohdeteokseni analyysiin.

³ Toisinaan ansaan astumiseen tuntuu riittävän se, että osaa lukea ja on päättänyt käyttää kyseistä taitoa juuri Martinin fantasiaepoksen lukemiseen.

⁴ Sarjan sadoista henkilöihahmoista ne kolme, jotka on helpointa lukea sen päähenkilöiksi, sankareiksi. Jon Snow on ylhäissyntyinen äpärä (kuten niin monet muutkin fantasiasankarit), Daenerys Targaryen on, kuten jo aiemmin olen maininnut, vallasta syöstyn suvun viimeinen elossa oleva jäsen ja Tyrion Lannister on kääpiö, mistä lisää pian.

1.1. Tutkimuksen lähtökohdat

Fantasiakirjallisuuden tutkimus keskittyy useimmiten genren itsensä määrittelyyn ja terminologiseen debattiin. Kyse on tärkeästä tutkimuksesta, sillä on välttämätöntä tietää, mikä jokin on, jotta siitä voi sanoa mitään mielekästä. Myös oma tutkimukseni on väistämättä genreteoreettista, sillä käsittelen fantasiakirjallisuutta, postmodernismia ja postmodernismin jälkeistä kirjallisuutta. Genren on tutkielmassani tarkoitus olla enemmän työkalu kuin päämäärä. Fantasia ja postmodernismi ovat kuitenkin käsitteellisiä kolosseja, niin yleisemmin tutkimuksessa kuin myös oman työni kontekstissa, joten niiden määrittelylle, pyörittelylle, suhteuttamiselle ja muille asiaankuuluville toimille on varattu oma lukunsa. Tarkoitukseni on hahmotella itselleni toimivat ja yhtenäiset mallit näistä genreistä tai kirjallisista traditioista, joita voin sitten hyödyntää kohdeteokseni analyysissä.

Määrittelen fantasiakirjallisuuden käytännössä kahdella tavalla. Abstraktimman ja kuvaavamman puolen mallista pohjaan Rich Cooperin väitöskirjassaan (2011) esittämään ajatusmaailmaan, jonka mukaan fantasiaa ei ole mielekästä määritellä yliluonnollisuuden (luonnonlakien vastaisten tai mahdottomien tapahtumien) kautta, vaan ennemminkin sen äärettömien mahdollisuuksien kautta: fantasia kykenee luomaan uudet kehykset tarinankerronnalle korvaamalla todellisen maailman aksioomat jollakin muulla ja täten representoimaan asioita ja ilmiöitä kognitiivisesti vieraannutetussa ympäristössä. Vähemmän kuvaava, mutta helpommin sovellettava osa mallistani tulee Farah Mendlesohnin rakentamasta fantasian retorisen taksonomiasta ja Brian Atteberyn hahmottelemista fantasiagenren määritelmistä. Mendlesohn jakaa genren neljään selkeähköön alakategoriaan, joilla kullakin on omat määrittävät tapansa ja mallinsa. Taksonomia ei ole alkuunkaan tyhjentävä, minkä lisäksi suuressa osassa konkreettisista teksteistä esiintyy huomattavan paljon elementtejä useista, ellei jopa kaikista, nimetyistä kategorioista. Tästä huolimatta koen kyseisen luokittelun jokseenkin hyödyllisenä analyysin kannalta, ainakin koska se on käytännössä ainoa kattava ja nykyaikainen teoreettinen yritys systematisoida fantasian rakenteellisia konventioita millään tavalla.

Postmodernismi, eräs viime vuosikymmenten suurista kirjallisuustieteellisistä kiistanaiheista, on nykyään suhteellisen teräväpiirteisesti määritelty, joskin yhä paljon kiistelty, kirjallisuudenhaara. Lähestyn sitä tässä työssä olennaisesti kolmen eri teorian kautta: postmodernismi ontologiana (McHale), postmodernismi pastissina (Jameson) ja postmodernismi metanarratiivien hajoamisena (Lyotard). Kaikki näistä ovat yleisesti käytettyjä, suhteellisen vakiintuneita ja jopa hyväksytyjä malleja, ja mikä ilahduttavinta, ne ovat oman tulkintani mukaan myös yhteensopivia,

jopa toisiaan tukevia. Pohjimmiltaan näkisin postmodernismin olevan tapa hahmottaa maailmaa. Se on vajoamista epätoivoiseen kyynisyyteen. Kyse on jonkinlaisesta aikakauden tunnelmasta, johon erinäiset historialliset tapahtumat liittyvät. Postmodernismi syntyi toisen maailmansodan raunioista⁵ ja kasvoi kylmän sodan, markkinakapitalismin nousun ja television dominanssin aikana. Se on pettymystä modernistisiin ideologioihin, tulevaisuuden uskon puutetta ja voimattomuuden tuntua. Abstrakteimmillaan tämä näyttäytyy kaunokirjallisuudessa Lyotardin kuvailemana suurten kertomusten kyseenalaistamisena. Kyse on kuitenkin taas äärimmäisen abstraktista mallista, ja Jamesonin ja McHalen ajatukset auttavat konkretisoimaan näkökulmaa hyvin.⁶

Postmodernismin ja genren teorioiden lisäksi keskeisin teoreettinen kehys työssäni on lukemisen dynamiikka. Tutkin lukemista dynaamisena prosessina sellaisen tekstin kontekstissa, joka identifioi itsensä osaksi fantasiagenren traditiota. En keskity kriittisen, retrospektiivisen luennan pohdintaan ja siitä kumpuaviin tulkintoihin vaan ennemmin jonkinlaiseen valistuneeseen perusluentaan. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että etsin ja käsittelen kohdeteokseni niitä elementtejä, joita lukija käyttää hyväkseen navigoidessaan siinä fiktion maailmassa, josta tämä itsensä löytää lukiessaan kohdeteostani. Analysoin niitä odotuksia, joita konventionaalisten elementtien tutuus herättää lukijassa sekä niitä tapoja, joiden avulla Martin manipuloi näitä odotuksia saadakseen aikaan joitakin tiettyjä reaktioita lukijoissaan. Tätä kautta edellä mainittu fantasiakirjallisuuden määrittely ja sen yleisten piirteiden ja rakenteiden tiedostaminen sitoutuu dynaamisen lukemisen analysointiin. Metodini on sikäli viallinen, että minun on mahdotonta *tietää* kuinka aktuaaliset lukijat reagoivat tekstiin, ja oma *Song*-luentani on tässä vaiheessa kaukana siitä neitseellisestä lähestymistavasta, jota tarkoitukseni on tarkastella. Korjatakseni tämän virheen, tai ainakin ohittaakseni sen, lähestyn lukemista ja lukijuutta retorisen kertomusteorian tekijyyttä ja lukijuutta käsittelevien mallien kehyksestä käsin.

Tutkimukseni keskittyy metodisesti pitkälti niiden asioiden analyysiin, jotka kohdetekstissäni ovat fantasialle tyypillisiä. Tästä johtuen on relevanttia pohtia sitä, miksi oletan, että kyse on jotenkin erityisen intertekstuaalisesta ilmiöstä ennemmin kuin vain fantasiakirjasta, joka on kuin fantasiakirja. Tämänkaltaista asiaa ei luonnollisesti ole mahdollista todistaa vedenpitävällä ja lopullisella tavalla suuntaan eikä toiseen. Martinin sarja kuitenkin luo siinä esiintyvillä asioilla kontekstin, johon suhteutettuna monet sellaiset seikat, jotka saattaisivat jossakin muussa sarjassa olla aivan odotuksenmukaisia asioita, näyttäytyvät selvästi tietoisina keinoina. Monilla tavoin *Song* on

⁵ Monet varhaisimmista aidosti postmoderneina pidetyistä romaaneista, kuten Joseph Hellerin *Catch 22*, ovat pohjimmiltaan sotatarinoita toisen maailmansodan rintamilta.

⁶ Tämä pitää paikkansa huolimatta varsinkin Jamesonin huterasti määritellystä käsitteistöä ja agonistisesta asenteesta.

hyvin epätyypillinen sarja, joka on ilmeisen tietoinen genrensä konventioista ja myös kommentoi niitä. Useimmiten tällä tavoin itsetietoiset teokset ovat, ainakin fantasian kentältä, perusluonteeltaan humoristisia. Esimerkiksi Terry Pratchettin *Kiekkomaailma* -sarjan kirjat käsittelevät fantasiagenren konventioita systemaattisesti ja laajasti. Kyse on kuitenkin genren parodiasta, ja tämä parodinen impulssi heikentää teosten immersiiivistä ulottuvuutta. Martinin itsetietoisuus on luonteeltaan paljon vakavampaa, eikä se vaikuta särkevän lukijan immersiota samalla tavoin kuin metafiktio yleensä.

Esimerkkinä tästä toimikoon eräs tarinan pidetyimmistä näkökulmahenkilöistä, Tyrion Lannister, joka on kääpiö. Kääpiöt ovat fantasiakirjallisuudessa yleinen rotu aina Tolkienin Keski-Maasta lähtien. Tavanomainen fantasiakääpiö on lyhyt, roteva, yrmeä ja parrakas mies joka pukeutuu *mithril*⁷-panssariin, asuu vuoren sisällä⁸ ja, kaikkein olennaisimmin, ei ole ihminen. Tyrion ei ole fantasiakääpiö, vaan niin kutsuttu lyhytkasvuinen ihminen.

Then he saw the other one, waddling along half-hidden by his brother's side. Tyrion Lannister, the youngest of Lord Tywin's brood and by far the ugliest. All that the gods had given to Cersei and Jaime, they had denied Tyrion. He was a dwarf, half his brother's height, struggling to keep pace on stunted legs. His head was too large for his body, with a brute's squashed-in face beneath a swollen shelf of brow. One green eye and one black one peered out from under a lank fall of hair so blond that it seemed white. Jon watched him with fascination. (*Thrones*, 51)

Hyvin varhaisessa vaiheessa sarjaa, käytännössä sen ensisivuilla, esitellään lukijoille fantasiakirjassa kääpiö, joka on suorastaan groteskin epämuodostunut ihminen eikä suinkaan veikeän yrmeä kaivostyöntekijä. Tämä lienee ensimmäinen merkittävä esimerkki niistä loputtomista genrekonventioiden subversioista, joita kohdeteokseni pitää sisällään. Martin tekee näin lukijalle selväksi hyvin varhaisessa vaiheessa sen, että *Song* ei ole tavallinen fantasiasarja. Se tiedostaa genren kliseet ja myös hyvin eksplisiittisesti kommunikoi tämän tosiasian lukijalle. Genrekonventioiden subvertoiminen ja sen kautta tapahtuva fantasian dekonstruktio on kohdeteokselleni lähestulkoon yhtä tyypillinen keino kuin sen (näennäinen) vastakohtakin, eli systemaattinen kaiken fantasialle tyypillisen (kuvaston, juonikuvioiden, henkilöahmojen...) sisällyttäminen osaksi itseään. Huolimatta siitä, ettei Tyrion ole perinteinen fantasiakääpiö, manifestoi hän yllättävän paljon kääpiöihin fantasiassa liitettävää kuvastoa: tarinan edetessä Tyrion taistelee kirveellä, kasvattaa

⁷ Tolkienin maailman tarunomainen kääpiömetalli joka on kevyttä, kestäväää ja arvokkaampaa kuin kulta, viittaa tässä kontekstissa mihin tahansa fantasiametalliin, jonka keskeinen ominaisuus on olla kuin terästä mutta parempaa, ehkä jopa hieman maagista.

⁸ Useimmiten kääpiö asuu kaivoksessa, rakastaa kultaa, ja laulaa kullasta kertovia kääpiölauluja juodessaan kääpiöolutta.

parran (joskin vasten tahtoaan), juopottelee ja puhuu kodistaan Casterly Rockista, jonka vauraus perustuu linnoituksen alla sijaitseviin kultakaivoksiin. Martin pitää kliseisen kuvaston läsnä tekstissä subversion kanssa samanaikaisesti: kohdeteokseni suhde genreen on monimutkainen.

1.2. Tutkielman rakenne

Aloitan tutkielmani toisen luvun lyhyellä yleisen genreteorian pohdinnalla ja siirryn siitä fantasiatutkimuksen sekavaan suohon. Tarkoitukseni on määritellä tutkielman kannalta toimivalla tavalla se genre, johon kohdeteokseni kuuluu, ja toisaalta myös kommentoida sitä usein hyvin riittämätöntä tutkimusta, jota genrestä on tehty. Fantasiagenren jälkeen käsittelen postmodernia, viime vuosisadan loppupuolen ajattelun kolossia, jota on määritelty ja uudelleenmääritelty loputtomasti. Keskityn luonnollisesti nimenomaan postmodernismiin sellaisena kuin se näyttäytyy kaunokirjallisenä suuntauksena, poetiikkana, joskin nähdäkseni ilmiön historiallista ja filosofista kontekstia on välttämätöntä käsitellä jonkin verran, jotta sitä on mahdollista ymmärtää. Postmodernismia käsitellessäni keskityn ensisijaisesti yhtenäistämään eri tutkijoiden näkemyksiä ja määritelmiä kyseisen suuntauksen rakentumisesta, merkityksistä ja poetiikasta. Lopuksi analysoin Martinin kirjasarjan sellaisia elementtejä, joissa fantasiakirjallisuuden konventiot ja postmodernismin logiikka leikkaavat ja aikaansaavat jotakin kiinnostavaa ja uutta. Eritoten ajatus pastissista fiktion rakentumisen logiikkana ja toisaalta mallit ontologian roolista postmodernismia määrittävänä piirteenä ovat hyödyllisiä tämän analyysin kannalta.

Luvussa kolme esittelen lukemisen ja lukijuuden teorioita. Keskityn lukemiseen dynaamisena prosessina, mutta käyn lyhyesti läpi myös muuta sitä sivuavaa, relevanttia keskustelua. Otan kantaa retorisen kertomusteorian hierarkkisiin kommunikaatiomalleihin ja myös niiden osakseen saamaan kritiikkiin, mutta kyse on ennemmin juuri tästä omaa analyysiani sivuavasta, relevantista keskustelusta kuin niistä teorioista, joita hyödynnän analyysissäni. Tämä johtuu pitkälti siitä, että James Phelanin ja Seymour Chatmanin kaltaisten tutkijoiden mallit kirjallisuuden toiminnasta ja etenemisestä ovat luonteeltaan liian staattisia ja jäykkiä omien tarkoitusteni kannalta. Kaksi keskeistä mallia, joita sovellan luvussa kohdeteokseni arvoitusten ratkaisemiseen, ovat Peter Rabinowitzin malli lukemista ohjaavista säännöistä ja tavoista, joilla fiktio niitä hyödyntää, sekä Peter Brooks'n psykoanalyttiset ajatukset kuoleman roolista fiktion dynamiikassa. Käsittelen sitä, miten

Martin johtaa lukijaa harhaan hyödyntäen erinäisiin konventioihin pohjautuvia odotuksia fiktiosta ja sen etenemisestä.

Luvussa neljä palaan siihen keskusteluun, jota postmodernismista on käyty, mutta tällä kertaa käsittelen postmodernismin loppua. Aikakauden on nähty päättyneen viimeistään samalla kun 1900-luku loppui, mutta mahdollisesti jo aikaisemmin. Osallistun keskusteluun siitä, mitä kirjallisuus postmodernismin jälkeen on. Keskustelu saattaa kuitenkin olla liian optimistinen sana tässä kontekstissa, sillä aiheen käsittely on vielä toistaiseksi äärimmäisen hajanaista: harvat tutkijat viittaavat muiden teoreetikkojen ajatuksiin aiheesta lainkaan. Tästä huolimatta mallit, joita postmodernismin jälkeisen kirjallisuuden luonteesta on esitetty, jakautuvat yllättävän siististi kahteen ryhmään. Osa tutkijoista hahmottaa uuden kirjallisuuden radikaalin interaktiivisena postmodernismina, joka on postmodernistisempää kuin alkuperäinen postmodernismi. Toinen tutkimuksen suuntaus puolestaan näkee post-postmodernismin kirjallisuutena, joka heilurimaisesti liikkuu yksittäisten teosten sisällä postmodernistisen merkitysentropian ja jopa tarkoituksenmukaisesti naiivin merkitysten rakentamisen välillä. Jean-François Lyotardin ja Peter Brooks ajatukset metanarratiiveista ja niiden roolista yhteiskunnassa ja kirjallisuudessa ovat kantava kehys teoretisoinnilleni. Analysoin Martinin ristiriitaista suhtautumista näihin suuriin kertomuksiin ja sitä, miten tämä ristiriita on eräs koko kohdeteostani eteenpäin ajavista voimista.

Käsittelen jo luvussa neljä metafiktiota suurten kertomusten kontekstissa jonkin verran, mutta luvun viisi ytimessä on teoreettinen keskustelu immersion ja metafiktio suhteesta toisiinsa. Määrittelen molempia käsitteitä ja otan kantaa siihen keskusteluun, jota niistä on käyty. Metafiktiosta sinänsä on kirjoitettu yllättävän vähän termin valokeilaan nousun jälkeen 1980-luvulla, mistä johtuen turvaudunkin vanhoihin malleihin sitä määriteltäessä. Immersiokeskustelu puolestaan on keskeinen osa nykytutkimuksessa muodikasta kognitiivista kirjallisuudentutkimusta, ja siitä on puhuttu paljon eritoten suhteessa metafiktioon. Nähdäkseni kognitiivinen teoria kuitenkin suhtautuu fiktion ja sen lukijan kanssakäymiseen äärimmäisen yksinkertaisella tavalla, mistä syystä kommentaarini aiheen puitteilta on hyvin kriittistä. Analysoin kohdeteokseni omalaatuista tapaa tehdä ja hyödyntää metafiktiota ja sitä, mitä Martinin harjoittaman kaltainen metafiktio tarkoittaa teorian näkökulmasta. Tässä viimeisessä varsinaisessa käsittelyluvussa pohdin myös paljon sitä *miksi* kohdeteokseni on sellainen kuin se on: mitä se tarkoittaa. Lopuksi esittelen ajatuksiani erikoisesta, pelillisestä metatason immersioista, jota kohdeteokseni (mutta uskoakseni myös monet muut nykyfiktio) hyödyntävät kerronnassaan. Aiemmissa luvuissa käsittelemäni konventioista kumpuavat odotukset ja toisaalta myös Martinin postmodernistinen taustavire luovat edellytykset syvästi interaktiiviselle kanssakäymiselle lukijan ja fiktion välillä.

2. Lajeista

“Sometimes Old Nan would tell the same story she’d told before, but we never minded, if it was a good story. Old stories are like old friends, she used to say. You have to visit them from time to time.” (*Storm*, 337)

Fantasiakirjallisuus nähdään usein populaarin genrekirjallisuuden malliesimerkkinä: kaavamaisuudessaan ennalta arvattavana ja kaupallisena, laiskana kulutusfiktiona. *Song* ei ole genrensä tavanomainen edustaja. Se on määrittelyä pakeneva, outo ja niin subversiivinen, että on helppoa tulkita sen hyökkäävän fantasiafiktiota vastaan. Kohdeteokseni on, huolimatta sen näennäisestä vihamielisyydestä genreään kohtaan, kuitenkin häpeilemättömästi osa juuri fantasian traditiota. Se kritisoi konventioita, mutta siitä huolimatta hyödyntää ja toisinaan jopa noudattaa niitä. Tämän luvun aloittava lainaus on Brandon Starkin, erään sarjan näkökulmahahmon, perustelu kaikkien tuntemaan tarinan kertomiselle. Samalla se kuitenkin antaa ymmärtää, että Martinin teoksessa kyse on kunnianosoituksesta genrelle enemmän kuin hyökkäyksestä sitä vastaan tai edes siitä irtisanoutumisesta. Ilmiselvä metafiktiivinen tulkinta sanoo, että Martin kannattaa hyvien kirjojen uudelleenluentaa, mikä sinänsä on varmasti totta. Genre ilmiönä on helppoa nähdä uudelleenluentana, uudelleenkirjoittamisena, ja tästä muiden muassa fantasiaa on paljon kritisoitukin: samat tarinat ja samat maailmat toistuvat yhä uudestaan ja uudestaan uusilla nimillä ja maalikerroksilla teoksesta toiseen. Cooper kutsuu tätä ilmiötä, genren tapaa kertoa uudelleen samoja tarinoita, geneeriseksi ylideterminaatioksi (Cooper 2011, 24). Martin vaikuttaa hahmottavan ilmiön samanaikaisesti positiivisena ja negatiivisena asiana: yhtäältä loputon toisto on lohdullista, mutta toisaalta se myös jumittaa ajattelun ja tarinankerronnan muuttumattomiin rakenteisiin.

Dance sisältää sarjan etenemisen kannalta näennäisen tarpeettoman sivujuonen. Dornen prinssi Quentynin harteille asetetaan tehtävä (*quest*), rakenne joka on arkkityyppinen fantasiafiktiossa. Tunnetun maailman toisella laidalla, vieraassa maassa on lohikäärmeitä ja Quentynin täytyy saattueineen matkustaa niiden luokse voittamaan prinsessa, tai enemmän kuningatar, puolisoakseen. Toisin kuin Tolkienin teksteissä ja loputtomissa legendoissa, ei sankarimme kuitenkaan matkusta lohikäärmeen luolaan surmaamaan sitä ja vapauttamaan kansaa sen paremmin kuin kyseistä prinsessaa sen ikeestä, eikä edes viekkauksellaan varastamaan takaisin

kääpiöruhtinain katonnutta aarretta. Quentynin matkan päämäärä on voittaa lohikäärmeet puolelleen ja palata kuningattaren kanssa vapauttajana ja valloittajana kotiin. Seikkailu ei kuitenkaan ole aivan sitä, mitä Quentyn olettaa: ”Adventure stank” (*Dance*, 95), alkaa ensimmäinen luku, jossa Quentyn koko sarjassa esiintyy. Adventure on laivan nimi, mutta myös varsinaisten seikkailujen suhteen lainaus pitää paikkansa. Myöhemmin, kun tilanne on monimutkaistunut ja politiikka sekä muut hyvin epäsanakarilliset todellisen maailman ongelmat ovat estäneet Quentynin seikkailun onnistumisen, keskustelevat kumppanukset, saattueen yhä hengissä olevat jäsenet, tarinoista ja sankaruudesta:

”Men die on grand adventures.”

He was not wrong. That was in the stories too. The hero sets out with his friends and companions, faces dangers, comes home triumphant. Only some of his companions don't return at all. The hero never dies, though. I must be the hero. (*Dance*, 1036)

Quentynin tarinaa on faniyhteisöjen toimesta kritisoitu turhaksi, mitä se ei suinkaan ole. Se saa merkityksensä vasta kohdeteokseni itsereflektiivisellä tai genretietoisella tasolla. Kyse on itsetietoisesta fantasiafiktion konventioiden kommentaarista, varsinkin siinä vaiheessa kun sankari päättää kesyttää lohikäärmeen ja kuolee saamiinsa palovammoihin. Jotta tätä kommentaaria olisi mahdollista ymmärtää, on kuitenkin välttämätöntä tuntea kyseinen genre. Quentyn ei ole väärässä sanoessaan, ettei sankarin kuulu kuolla oman seikkailunsa varrella, vaan kokea vastoinkäymisiä ja kasvaa ihmisenä. Ehkä Quentyn, huolimatta omasta näkemyksestään, ei ole Martinin tarinassa sankari vaan eräs uhrattavissa olevista sivuhahmoista, tai ehkä sankaritkaan eivät tällä kertaa ole fantasiafiktion konventioista huolimatta turvassa. Martin tiedostaa oman tarinansa etäisyyden perinteisen fantasian konventioista.

Genreteoria on kirjallisuudentutkimuksen haara, jonka muodikkaus ja uskottavuuden taso on historiallisesti vaihdellut suuresti. Toisinaan kirjallisuus nähdään kategorisoitavien lajien kenttänä, toisinaan taas jonakin suurena määrittelemättömänä kakofoniana. Postmodernismia käsittelevä teoria on vastustanut ajatusta selkeistä kategorioista. Genreteoria on helppoa nähdä kaavamaisen viihdekirjallisuuden taksonomiana, jonka kehittäminen saattaa olla kiinnostavaa, muttei sinänsä ole arvokasta tutkimustyötä. Toisaalta genretutkimuksen kentällä on kuultavissa sellaisiakin ääniä, joiden mukaan genren tunteminen on väistämätöntä minkä tahansa tekstin ymmärtämiseksi. Alastair Fowler esittää, että genre on lajittelun kannalta lähestulkoon hyödytön käsite, mutta toisaalta lukemisen ja tulkinnan välineenä välttämätön (Fowler 1982, 259). Edellä käsittelemäni sankaritarina

toimii tästä esimerkkinä: ilman genren käsitettä ja siitä kumpuavia odotuksia ja tulkintakehyksiä, on kyse järjettömästä ja antikliimaattisesta tarinasta, joka ei ala mistään eikä johda mihinkään. Vain geneeristen rakenteiden (sankarin matka ja tehtävä ovat fantasiakirjallisuutta universaalimpia rakenteita, mutta ne ovat siitä huolimatta luonteeltaan geneerisiä) avulla on mahdollista hahmottaa, miksi Quentynin seikkailu on sellainen kuin se on, mitä se merkitsee. Fowlerin väittämän taustalla on käsitys genrestä orgaanisena, lähestulkoon geneettisenä kategoriana enemmän kuin luokkana, jonka rajat voidaan määritellä. Genre on traditio, jonka sisäinen samankaltaisuus kumpuaa vaikutteista, suorasta imitaatiosta ja toisaalta peritystä koodistosta tai konventioiden joukosta, joka luo genrelle muotoa ja yhdistää sen erinäiset teokset (emt. 41–42). Genre on siis traditio, jonka osaksi tekstejä kirjoitetaan ja jonka osana niitä luetaan.

Tommi Niemisen semioottinen käsitys genrestä on nähdäkseni yhteensopiva Fowlerin ajatusten kanssa. Genren sisäisten tekstien välillä ei ole välttämätöntä olla suoraa intertekstuaalista suhdetta. Genressä on kyse joukosta sellaisia tekstejä, joiden välillä ei lähtökohtaisesti ole väistämättä mitään ilmeistä samankaltaisuutta tai linkkiä, mutta joiden kaikkien tulkinnan kannalta jokin ulkopuolinen muu asia, jonka ei tarvitse edes manifestoitua käsitellyissä teksteissä, on välttämätön (Nieminen 2004, 109). Tämä muu asia on genre. Niemiselle genre ei siis ole intertekstuaalinen vaan intersemioottinen ilmiö: se ei määriy edustajiensa välisten viittausten vaan semioottisten merkitysrakenteiden kautta. Tätä kautta genre voidaan hahmottaa kielenä (emt. 110). Ajatus genrestä kielenä on pohjimmiltaan hyvin samankaltainen kuin Fowlerin näkemys geneettisesti rakentuvasta traditiosta: kyse on koodistosta ja merkitysjärjestelmästä, jota erinäiset kirjailijat, toisistaan suoraan riippumatta (samoin kuin kielen puhujat eivät ole suoranaisesti riippuvia toisistaan vaan kielestä itsestään), hyödyntävät luodessaan fiktiota. Genre, kuten kielikään, ei ole jäykkä koodisto saati sitten jokin noudatettava kaava, vaan se muokkaantuu ja kehittyy käytön myötä. Genre on kuitenkin tunnettava ainakin välttävästi, sen kieltä on osattava, jotta sitä hyödyntäviä tekstejä on mahdollista ymmärtää. (emt.)

Tzvetan Todorov esittää fantastista fiktiota⁹ määrittelevän kirjansa *The Fantastic* alussa yhdeksi genreteorioiden ongelmaksi kaunokirjallisten teosten persoonattoman käsittelyn esteettisinä objekteina: ei kai ole kiinnostavaa, miten tietyt teosyksilöt ovat toistensa kaltaisia, vaan enemmän

⁹ Terminologia on tämän suhteen vajavaista. Se populaarikirjallisuuden (termi josta en varsinaisesti pidä myöskään) osa johon usein viitataan spekulatiivisena fiktiona tai tuttavallisemmin spefinä muodostaa uskoakseni mielekkään kokonaisuuden: jokin yhteinen poetiikka määrittää tieteisfiktion, fantasian, kauhun, vaihtoehtohistorian jne. rakentumista. Spekulatiivinen fiktio, jota näistä genreistä puhuttaessa usein käytetään, on kuitenkin ongelmallinen termi johtuen siitä, että kaikki fiktio on hyvin keskeisellä tavalla spekulatiivista. ”Spefia” tuntuu määrittävän kattokäsitteen alleen kokoamien genrejen mielikuvituksellisuus tai enemmän se, että tarinamaailmat ovat teeskentelemättömällä tavalla erillisiä todellisuudesta.

miten ne ovat erilaisia kuin muut kirjat (Todorov 1970, 5). Todorov itse kuittaa ongelman harmillisena mutta epäolennaisena. Hänen tarkoituksensa on ensisijaisesti määrittellä tiettyä genreä. Oma tarkoitukseni on erilainen. Määrittelen genrejä, jotta voisin verrata tiettyä teosta, joka on tässä tapauksessa *Song*, jonkinlaiseen yleisempään samankaltaisten fiktioiden joukkoon. Käytän tätä vertailua hyväkseni hahmotellessani, mikä tekee kohdeteoksestani omanlaisensa, miten juuri se toimii. *Song* on genrekirjallisuutta ja sellaisena sitä myös tulkitsen. En kuitenkaan tarkoita genrekirjallisuudella sellaista kirjallisuutta, joka noudattaa tuttuja kaavoja kaupallisen menestyksen toivossa, vaikka termi niin usein ymmärretäänkin. Tarkoitan genrekirjallisuudella sellaista kirjallisuutta, joka tiedostaa jonkin tietyn fiktion tradition ja siitä tietoisena on osa tätä traditiota, kommunikoi kyseisen tradition tai kulttuurin totunnaisella kielellä, on osa tradition muodostavien tekstien geneettistä jatkumoa. Luen kohdeteostani yhtäältä osana fantasian traditiota ja toisaalta tekstinä, joka ottaa paljon vaikutteita postmodernismin traditiosta: yhdistelmä josta on puhuttu vähän, mutta joka on nähdäkseni relevantti ja jopa yleinen nykykirjallisuuden kentällä. Fantasia on aikamme genre: sen suosio, arvostus ja jopa laatu ovat kasvaneet tällä vuosituhanella valtavan paljon. Fantasia on käynyt läpi muutosta, joka muistuttaa tieteisfiktion uutta aaltoa: nykyfantasia on terävää ja taiteellisesti kunnianhimoista. Kyse ei ole vain yhden alakulttuurin liukumisesta valtavirtaan, vaan laajemmasta kulttuurisesta muutoksesta, joka näkyy voimakkaasti fantasiafiktion kentällä.

Tässä luvussa tarkoitukseni on ensin käydä läpi ja määrittellä sitä, mitä fantasiakirjallisuuden traditio tarkoittaa ja miten kyseistä genreä on tutkimuksessa käsitelty. En pyri määrittelemään fantasiaa tyhjentävästi, mutta tarkoitukseni on rakentaa siitä jonkinlainen toimiva malli, jota voin hyödyntää myöhemmässä analyysissäni. Fantasiagenren jälkeen suuntaan katseeni toiseen suureen traditioon joka, kuten fantasiakin, syntyi 1900-luvun puolivälin tienoilla: postmodernismiin. Teen postmodernismille saman kuin fantasiallekin, eli määrittelen sen käyttökelpoiseksi malliksi leikaten ja liimaten ajatuksia monista aiheita käsitelleistä teorioista. Tämän jälkeen analysoin kohdeteokseni fantasiaelementtejä juuri postmodernistisen poetiikan linssin kautta. Analyysini tässä luvussa keskittyy ontologiaan, maailmallisiin rakenteisiin ja on sellaisenaan suhteellisen staattista: progressio ja dynaamisempi analyysi alkavat luvussa kolme, mutta tässä luvussa problematisoidut fantasian ja postmodernismin leikkauspisteet ovat läsnä läpi koko tutkielmani.

2.1. Fantasia – taru jonkin jostakin, eli sinne sun tänne

Fantasian määrittely kaunokirjallisenä genrenä on osoittautunut perin hankalaksi, jopa siinä määrin, että monet lajia käsittelevät tutkijat päätyvät ohittamaan tehtävän olankohauksella. Käydyn keskustelun monimutkaisuuden ja usein epäolennaisuuksiin takertuvan luonteen valossa tämä on ymmärrettävää: on toki kiinnostavampaa analysoida jotakin kaunokirjallista teosta kuin teorioita ja metodeja, kuten Todorovkin edellä huomioi. Näkemykseni mukaan teoreetikon kuuluisi kuitenkin ainakin jossain määrin tietää ja tiedostaa, mikä tämän oma tutkimuskohde on: ilman käsitystä siitä muodosta ja traditiosta, jota kohdeteokseni niin ilmeisesti edustaa, olisi minun mahdotonta analysoida kohdeteostani osana sitä. Kattavaa määritelmää, joka sulkisi sisäänsä ja selittäisi jokaisen jo kirjoitetun ja vielä kirjoittamattoman fantasiateoksen ei varmastikaan ole mahdollista luoda, mutta jonkinlaisia perustavanlaatuisia väittämiä käsitteeseen täytyisi liittää, jotta siitä puhuttaessa puhuttaisiin jostakin. Esittelen ja kommentoin seuraavaksi joitakin usein esiin nousevia malleja ja pyrin löytämään (tai ennemmin kokoamaan: leikaten, liimaten ja täydentäen) niiden joukosta omani.

Eräs keskeinen fantasian määrittelyn ongelma on uskoakseni sen näennäinen helppous ja tuttuus. Fantasiasta tulee mieleen tietynlainen kuvasto ja tunnelma, joka on varsinkin Harry Potter -ilmiön ja fantasiaelokuvien nousun jälkeisessä maailmassa osa kulttuurista alitajuntaa: ihmiset tunnistavat Orlando Bloomin esittämän haltian, Legolasin, ja yhdistävät sen fantasiaan. Harmillisesti tämä toimii myös toisin päin, eli ihmiset määrittelevät fantasian genrenä Orlando Bloomin ja Harry Potterin kautta. Brian Attebery tiivistää epäteoreettisimman mahdollisen ja samalla luultavasti laajimmin hyväksytyyn fantasian määritelmän seuraavasti: “Fantasia on eskapistisen populaarikirjallisuuden muoto joka kasaa kokoon tukkuhahmoista ja väsyneistä keinoista (velhoista, lohikäärmeistä, taikamiekoista ja muusta vastaavasta) ennalta arvattavan juonen, jossa jatkuvasta työvoimapulasta kärsivät hyvyyden joukot kukistavat monoliittisen pahan”¹⁰ (Attebery 2004, 293–294). Kyseessä on Tolkienia imitoimaan pyrkivä *kaupallinen kaava*, jonka mukaista fantasiakirjallisuutta ja -elokuvaa eittämättä tuotetaan paljon, joskaan ei läheskään niin paljon kuin usein oletetaan. Kaava on kuitenkin äärimmäisen pinnallinen: haltiat, profetiat ja palaavat kuninkaikat eivät määritä fantasiaa sen enempää kuin kirjeet, kartanot ja upseerit määrittävät austenilaista romanssia. Tämänkaltaiseen määritelmään on myös sisäänrakennettu negatiivinen suhtautuminen genreen, mikä ei ole tutkimuksen kannalta alkuunkaan antoisaa. Kohdeteokseni status fantasiana on tällaisen määritelmän kannalta ambivalentti. *Song* vilisee lohikäärmeitä ja taikuutta, mutta sen tarina

¹⁰ Käännökset omiani, ellei toisin mainita.

tuntuu vääränlaiselta. Tämä on varmasti syy siihen, miksi niin usein kuulee *Game of Thrones* tv-sarjaa, adaptaatiota kohdeteoksestani, suosittelavan teoksena, jossa on ikään kuin fantasian kulissit, mutta muuten oikeasti kiinnostava tarina ja hyvät henkilöahmot.¹¹

Attebery itse kannattaa jotakin, jota hän kutsuu ”fuzzy set”¹² -teoriaksi, jossa määriteltävä asia hahmotetaan kenttänä, jonka keskuksessa on jokin arkkityyppinen esimerkki määriteltävästä, fantasiakirjallisuuden tapauksessa Tolkienin romaani *Taru sormusten herrasta* (tästedes *TSH*; 1954–1955). Muita kirjoja voidaan sitten verrata Tolkienin eepokseen ja sen pohjalta, kuinka samankaltaisia ne ovat, arvioidaan ovatko ne fantasiaa vai eivät. Vertailtavia asioita ovat sisältö, rakenne ja vastaanotto. Sisällöllä Attebery viittaa yliluonnolliseen: teoksen sisältö on samankaltainen kuin *TSH*:ssa silloin, kun siinä tapahtuu asioita, joita teoksen kirjoittaja pitää *selvästi* luonnonlakien vastaisina (huolimatta siitä että Tolkienin maailmassa taikuus sinänsä on hyvin harvinaista). Muoto tarkoittaa tässä kontekstissa *quest*-rakennetta: alussa annetaan tehtävä joka on lopussa suoritettu, useimmiten kuitenkin katkeraan hintaan. Viimeinen verrattava, vastaanotto, viittaa lukijan kokemaan ilon, lohdun, ihmeen ja tunteellisen tyydyttävyyden kokemukseen, joihin rakenteen puolesta liittyy ratkaisevasti Tolkienin keksimä termi *eucatastrophe*¹³ (Attebery 2004, 305–307).

Suhteellisesta eleganssistaan huolimatta en pidä tämänkaltaista sumean joukon teoriaa sellaisenaan juurikaan sen parempana kuin sitä edeltänyttä yleiskäsitystä. Yhtä teosta ei voi nostaa määritelmäksi, vaikka kyse sitten olisikin *TSH*:n kaltaisesta klassikosta, huolimatta jopa siitä, että kyseinen teos on koko genren tradition ytimessä, sen aloittaja, ja siitä, että Tolkienin vaikutukset ovat yhä genren kentällä kaikkialla. Kyseisen teoksen nostaminen fantasiakirjallisuuden absoluuttiseksi ytimeksi myös irrottaa sen historiasta. Modernin fantasian alkulähteet löytynevät, ennemmin kuin Tolkienilta, romantiikasta ja sen esimuodot saduista ja myyteistä (ks. Nikolajeva 2003, 139). Tolkienista irrotettuna ja selkeämpiin osiin purettuna Atteberyn asettama kehikko ei ole varsinaisesti epäkuvaava. Monissa fantasiana pidettävissä kirjoissa 1) tapahtuu yliluonnollisia asioita, 2) on *quest*-muotoinen rakenne ja 3) onnellinen loppu (vrt. myös Manlove 1983, ix). Lista yleisistä rakenteellisista piirteistä ei kuitenkaan ole paljoakaan mielekkäämpi määritelmä kuin lista yleisistä olennoista ja esineistä. Tällaiseen listaan ei sisälly minkäänlaista ymmärrystä käsitelystä ilmiöstä. Fantasiakirjallisuus on traditio, jonka luonteen sitominen pysyvästi yhteen teokseen tai sen piirteisiin

¹¹ Esimerkki tv-sarjan kuvauksesta: “*Games of Thrones* has quickly established itself as one of TV’s most exciting shows combining political intrigue and family dysfunction against an epic fantasy backdrop.” (<https://johnblakebooks.com/games-of-thrones-a-z-an-unofficial-guide-to-the-hit-tv-series-ebook.html>)

¹² Matematiikassa tähän käsitteeseen viitataan suomeksi nimellä ”sumea joukko”.

¹³ Käsite tarkoittaa onnellista katastrofia, traagisen lopun vastakohtaa: epätodennäköistä tapahtumaa, joka pelastaa sankarin ja tämän tehtävän varmalta tuholta. (Tolkien 2002, 90–91)

tekee ajatuksen genren kehityksestä mahdottomaksi: mitä kauemmas traditio kehittyi Tolkienista, sitä vähemmän se on fantasiaa.

Sovellan Atteberyn määritelmää myöhemmässä analyysissä kuitenkin jonkin verran. En siksi, että se olisi nähdäkseni vedenpitävä, vaan ennemmin siksi, että *Song* itsessään tuntuu käyttävän sitä: teos hyödyntää nimenomaan fantasian kuvastoa ja sen yleisiä piirteitä todistellessaan lukijalle olevansa fantasiaa. Huolimatta siitä, että *Song* hyödyntää tämänkaltaista määritelmää fantasiasta pelatessaan lukijan genretietoisilla odotuksilla, ei kohdeteokseni kuitenkaan väistämättä ole fantasiaa sumean joukon määritelmän mukaan. Yliluonnollisia asioita kohdeteoksessani kiistämättä tapahtuu toisinaan, mutta sen rakenteen kuvaaminen *quest*-muotoiseksi vaatii paljon tulkintaa ja vääristelyä minkä lisäksi onnelliset loput ovat tarinallinen rakenne joka loistaa poissaolollaan Martinin saagassa.

Rich Cooper esittää väitöskirjassaan fantasiatutkimuksen jakautuvan kahteen lohkoon sen perusteella, mitä tutkitaan: *mytopoeeista* vai *paraksiaalista* fantasiaa (Cooper 2011, 2). Mytopoeeinen fantasia viittaa genreen, jossa kerrotaan myyttisiä tarinoita fantasiamaailmassa: *luodaan* uusia mytologioita. Edellä esitetty Atteberyn fantasian määritelmä on pohjimmiltaan mytopoeeinen. Marek Oziewicz joka hyväksyy pitkälti Atteberyn määritelmät täsmentää ajatusta: fantasiakirjallisuus on moodi ennemmin kuin genre. Se on maailmankuva ja tapa kertoa tarinoita, joka tiheytyy juuri mytopoeeiseen fantasiaan (Oziewicz 2008, 36). Tämän kaltainen maailmankuva on myyttinen ja mustavalkoinen monoliitti, joka perustuu ajatukselle siitä, että fantasiaa määrittää jonkinlainen mahdottomuus, luonnonlakien vastaisuus: yliluonnollisuus.

Paraksiaalinen fantasia puolestaan viittaa sellaiseen kirjallisuuteen, jossa siirrytään arkisesta ”todellisesta” maailmasta maagiseen fantasian maailmaan, ja suurin osa genreä käsittelevästä tutkimuksesta kohdistuu juuri tämän kaltaiseen kirjallisuuteen. Fantasia tunnistetaan sen eroista luonnolliseen maailmaan. Paraksiaalisen fantasian tutkimuksen perinne kumpuaa Todorovin fantastisen ajatuksesta, jota määrittävät toden ja kuvitteellisen käsitteet. Fantastinen on olemassa luonnollisen ja ihmeellisen tai luonnollisen ja oudon välillä: se katoaa siinä vaiheessa kun päätetään, kummasta on kyse (Todorov 1970, 25). Harva fantasiatutkija väittää, että esimerkiksi *Harry Potter* -teokset olisivat fantastisia todorovilaisessa mielessä, mutta liike luonnollisesta ihmeelliseen tapahtuu kyseisessä tarinassa kiistämättömästi, ja myös epäilyksen hetki on olemassa. Jostakin syystä monet tutkijat ottavat tämän siirtymän määrittäväksi tekijäksi kaikelle fantasialle. Esimerkiksi Maria Nikolajeva puhuessaan satujen ja fantasiakirjallisuuden eroista väittää, että fantasiassa siirrytään aina ”todellisesta” (primääristä) maailmasta maagiseen (sekundaariin)

maailmaan, useimmiten jonkinlaisen portaalin kautta (Nikolajeva 2003, 141–142). Tämä on luonnollisesti ongelmallista, sillä *Song*-teoksessa, kuten monissa muissakaan aikuisyleisölle suunnatuissa fantasiateoksissa, ei suinkaan liikuta tutusta todellisesta maailmasta maagiseen fantasiamaailmaan.¹⁴ Nähdäkseni olettaisin siitä, että kaikessa fantasiassa siirrytään portaalin kautta maagiseen maailmaan, on outo: esimerkiksi *TSH*:ssa (sen paremmin kuin omassa kohdeteoksessanikaan) tätä liikettä ei tapahdu, ja kyse on kuitenkin romaanista, jonka kautta koko genreä on pyritty määrittelemään.

Riippumatta siitä, määritelläänkö mytopoeista tai paraksiaalista fantasiaa, nostetaan genren kulmakiveksi seuraava: luonnonlakien vastaisia asioita tapahtuu. Todorov vastustaa yliluonnollisen asettamista genreä määrittäväksi ilmiöksi, sillä muuten fantasiagenreen jouduttaisiin sisältämään muiden muassa Homeros, Shakespeare, Goethe ja Cervantes – käsite olisi liian laaja tarkoittaakseen mitään (Todorov 1970, 34). Myös Cooper vastustaa mahdottomuutta (joka kautta hän ymmärtää yliluonnollisen) fantasian määritteenä, ja korvaa sen ennemmin mahdollisuudella: fantasia on *äärettömien mahdollisuuksien* kirjallisuutta, ei mahdottoman. Se ymmärtää maailman äärettömänä joukkona mahdollisuuksia, joita se sitten sekoittaa saaden aikaan jotakin uutta (Cooper 2011, 162–165). Fantasiakirjallisuus pystyy vapauttamaan itsensä kaikista totunnaisista rakenteista: se ei vieraannuta maailmaa, se vieraannuttaa kognitiota. Tällainen vieraantunut kognitio mahdollistaa monimutkaisten konseptien ja ajatusrakenteiden tarkkailun konkreettisten tilanteiden kautta (emt.). Fantasian geneerinen ylideterminaatio, sen tapa kertoa samoja tarinoita uudestaan ja uudestaan luo todellisuudesta riippumattoman kontekstuaalisen taustan kognitiivisesti vieraantuneille rakenteille ja tekee niistä ymmärrettäviä (emt. 24). Määritelmä on abstraktiudessaan hankalasti sovellettava, mutta mielestäni se tavoittaa fantasiakirjallisuuden metafysisen ytimen paremmin, kuin mahdottomuuden kautta ilmenevät määrittelyt: se sitoo genren vahvemmin todellisuuteen, sillä fantasia ei ole (ainakaan sen ei tarvitse olla) kirjallisuutta asioista joita ei ole, ja samalla se heikentää toden ja epätoden rajan ylivaltaa fantasiaa määriteltäessä. Näkisin Cooperin elegantissa mallissa ongelmana kuitenkin sen, kuinka se kadottaa jotakin intuitiivisella tasolla olennaista genren ytimeä. Fantasia ei, ainakaan tavallisen lukijan näkökulmasta, ole äärettömien mahdollisuuksien kirjallisuutta, joka kykenee käsittelemään monimutkaisia sosiaalisia kysymyksiä omaperäisellä tavalla vieraannutetun kognition

¹⁴ Nikolajeva tutkii enimmäkseen lastenfantasiaa, mikä saattaa selittää erikoisen väitteen. Siirtymät todellisesta maailmasta fantasiamaailmaan ovat lastenfantasiassa huomattavasti yleisempiä kuin niin sanotussa aikuisten fantasiassa. Tämä johtunee siitä, että päähenkilö, joka ei tunne maailmaa jossa seikkailee mahdollistaa luontevasti hyvin helposti lähestyttävän kerronnan.

avulla. Fantasia on traditio, johon liittyy myös kuvastollisia seikkoja, epätarkkaa intertekstuaalisuutta genreen itseensä ja jonkinlainen fantasialle ominainen tunnelataus.

Vaikka periaatteessa hyväksynkin edellä esitetyn Cooperin määritelmän, joudun toteamaan sen abstraktiudessaan olevan hankalasti sovellettavissa. Yritän ohittaa tämän ongelman Farah Mendlesohnin luonnostelemalla fantasiakirjallisuuden retorisen taksonomian avulla. Kyseessä on ainoa millään tasolla kattava analyttinen yritys eritellä fantasiakirjallisuudelle tyypillisiä keinoja ja ilmentymiä. Mendlesohnin malli on myös uudehko ja sittemmin systemaattisesti viitattu ja sellaisena vähintään relevantti, ellei jopa hyödyllinen. Mendlesohn jakaa fantasiakirjallisuuden neljään alalajiin: 1) *portaalifantasia* (*portal-quest*), 2) *immersiivinen* fantasia, 3) *intrusiivinen* fantasia ja 4) *liminaalinen* fantasia (Mendlesohn 2008, xiv–xv).

Portaalifantasia on keskeisesti sama asia kuin aiemmin kuvailtu paraksiaalinen fantasia, jossa sankari siirtyy tutusta maailmasta vieraaseen, maagiseen maailmaan. Koska Mendlesohnin malli on retorinen enemmän kuin ontologinen, ei maailmojen kuitenkaan tarvitse olla mitään selvärajaisia vaihtoehtodellisuuksia. Olennaista on henkilöhahmojen ymmärrys heitä ympäröivästä fantasiamaailmasta. Esimerkiksi *TSH* on Mendlesohnin mukaan portaalifantasiaa enemmän kuin immersiiivistä fantasiaa, sillä maailma, jossa seikkailu tapahtuu, on hobiteille äärimmäisen vieras, eivätkä nämä alkuunkaan ymmärrä sen käytäntöjä. Hobittien kompetenssi toimijoina siinä maailmassa, josta he itsensä löytävät on hyvin alhainen (emt., xix). *Song*-teoksen alussa voidaan nähdä samankaltaista rakennetta kuin *TSH*:ssa, erityisesti kotoisasta Winterfellistä poistuvat Starkin lapset joutuvat itselleen vieraaseen ympäristöön, jota he eivät ymmärrä. Sarjassa on kuitenkin niin paljon näkökulmahenkilöhahmoja ja ympäristöjä, että portaalifantasialle tyypillinen fantasiamaailman matkaoppaan rooli (vrt. Jones 1996) hajoaa hyvin pian käsiin immersiiivisen maailman tieltä: *Song*-teoksessa vieraana esitetyt asiat ovat vieraita myös sen fantasiamaailman kontekstissa. Nähdäkseni portaalifantasian retorisessa määrittelyssä on syvästi ongelmallista myös se, kuinka se tekee tavanomaisesta kerronnallisesta rakenteesta tiettyä fantasian kategorian määrittävän piirteen. Esimerkiksi sotakirjallisuudessa on yleistä, etteivät henkilöhahmot ole kotonaan siinä uudessa kontekstissa, johon he päätyvät. Kaikki siirtymät tutusta ympäristöstä vieraaseen eivät mitenkään voi olla retoris-ontologisia portaaaleja ainakaan siinä mielessä, jossa Mendlesohn niitä käsittelee.

Immersiivinen fantasia on fantasiaa ilman Watsonia. Se on kokonainen maailma, jonka keskelle lukija heitetään: hahmot tuntevat maailman, jossa he elävät ja sen käytännöt. He ovat täysin kompetentteja toimijoita sen sisällä, heille ei tarvitse selittää sen sosiaalista järjestelmää eikä

luonnonlakeja. Immersiivisellä fantasialla ei siis ole tekstin sisäistä suhdetta todelliseen arkimaailmaan, mistä syystä tämänkaltaisessa fantasiassa esitetyt eksplisiittiset vertaukset todellisuuteen tuntuvat kömpelöiltä ja naiiveilta. Martinin luoma maailma esittäytyy lukijalleen immersiiivisessä kehyksessä, eikä kukaan ihmettele esimerkiksi sitä, kuinka saattaa olla mahdollista, että vuodenajat toimivat miten sattuu. *Song* on tyypillinen immersiiivinen fantasia myös siinä, ettei se varsinkaan aluksi ole järin maaginen: magiaan ei uskota, ja jos siihen uskotaan, niin uskotaan sen tapahtuvan jossain muualla tai ehkä kauan sitten. Westerosin¹⁵ maailma on suhteellisen köyhä ihastusta herättävän ihmeenkokemuksen saralla, ja kuten immersiiiviselle fantasialle on tyypillistä, sitä leimaa enemmän kyyninen *ennui* (Mendlesohn 2008, xx–xxi). Mendlesohn esittää, että eräs keino, jonka avulla immersiiivinen fantasia viestii maailmansa sääntöjä lukijalle, on mukailla tuttuja tarinoita, asettua kontekstiin, josta lukija tunnistaa tekstin kuuluvaksi fantasian genreen huolimatta luonnollistavasta kerronnasta. Usein tämä tarkoittaa tuttujen maagisten tarinoiden, kuten satujen, uudelleenkirjoittamista luonnollistettuina (emt. 99–105). *Song* toimii hieman eri tavoin siinä, että sen hyväkseen käyttämät tutut, maagiset tarinat ovat eepisen fantasian konventioita. Kuvasto, henkilöhahmot ja tarinalinjat muistuttavat niin usein muita fantasiakirjoja, että kyseisen genren edes auttavasti tunteva lukija väistämättä kohdistaa tietynlaisia odotuksia kirjaan: sen tarinan muodosta, maailman luonteesta, moraalista ja muista vastaavista aksiomaattisista piirteistä syntyy selkeä kuva heti sarjan alusta lähtien, vaikkei niitä missään vaiheessa suoraan ilmaista. Aiemmin esitetyn sumean joukon teorian termein voidaan sanoa, että Martin rakentaa tekstinsä hyvin tietoisesti näyttämään siltä kuin se olisi fantasiakirjallisuuden kentän keskeisimmässä, tavanomaisimmassa ytimessä.

Kolmas Mendlesohnin määrittelemä fantasian retorinen laji on *intrusiivinen* fantasia, joka portaalifantasian tavoin alkaa tavanomaisesta maailmasta. Tällä kertaa fantasiamaailma kuitenkin tunkeutuu tuohon tavalliseen maailmaan sen sijaan, että arkisesta maailmasta lähdetäisiin suorittamaan jotakin tehtävää fantasian maailmaan. Fantastiset elementit ovat intrusiivisessa fantasiassa lähestulkoon poikkeuksetta kauhistuttavia, kaoottisia ja maailmanjärjestyttä häiritseviä. Niitä vastaan taistellaan eikä niihin totuta. Kauhistuttavuuden ja häiritsevyyden ylläpitämiseksi intrusiiofantasiassa on yleensä useita päähenkilöitä, ja fantasiaelementtien läsnäolo voimistuu tarinan edetessä (emt., xxi–xxii). Näkemykseni mukaan *Song* on intrusiiofantasiaa melkein samassa määrin kuin se on immersiiivistä fantasiaa. Sarjan ensimmäisessä osassa ei yksinkertaisesti tapahdu lähestulkoon mitään ylliluonnollista: se vain tapahtuu maailmassa, joka muistuttaa kovasti fantasiamaailmaa. Kirjan lopussa Daeneryksen kolme lohikäärmettä kuitenkin kuoriutuvat

¹⁵ *Song*:n maailmalla kokonaisuutena ei ole nimeä. Westeros on se manner, jossa suurin osa tarinasta tapahtuu. Osittain johtuen tv-adaptaation vaikutuksesta koko sarjan maailmaan viitataan kuitenkin usein Westerosina, kuten itsekin teen välttääkseni toistoa.

kivettyneistä munista ja siten aloittavat fantastisen intruusion fantasiamaailmaan. Siitä lähtien magiaa on kirjoissa jatkuvasti enemmän ja se on voimakkaampaa, vaarallisempaa ja kauhistuttavampaa. Jo sarjan kolmannessa osassa herätetään epäkuolleita ja surmataan vääriä kuninkaita kirouksin.

Neljäs ja viimeinen taksonomiaan sisältyvä yläkategoria on *liminaalinen* fantasia, jota Mendlesohn pitää kaikkein harvinaisimpana ja on siinä todennäköisesti aivan oikeassa. Liminaalisessa fantasiassa fantastinen vilahtelee näköpiirin reunamilla. Se sijoittuu yleensä arkiseen maailmaan, jossa on olemassa vahvoja implikaatioita mystisten voimien olemassaolosta, mutta joita ei koskaan todella kohdata. Tämänkaltaisessa fantasiassa esiintyy tyypillisesti jokin kohtaus, jossa törmätään maagiseen maailmaan ja saadaan mahdollisuus osallistua siihen. Mahdollisuudesta kieltäydytään (emt. xxiii). Tulkintani mukaan liminaalinen fantasia on Mendlesohnin lajeista kaikkein lähimpänä Todorovin fantastista. En käsittele kyseistä kategoriaa enempää, sillä se ei uskoakseni ole relevantti *Song*-teoksen kontekstissa.

Mendlesohn onnistuu ajoituksellaan (genre on juuri nyt tutkimuksen kannalta kovin kiinnostava, mutta siitä ei vielä ole tehty paljoakaan modernia, korkealaatuista tutkimusta), ja toisaalta tekstinsä laajuudella, asemoimaan oman taksonomiensa keskeiseen asemaan modernissa fantasiatutkimuksessa, mistä syystä käytän ja käsitteelen sitä suhteellisen laajasti, vaikkei kyse olekaan erityisen kuvausvoimaisesta mallista. Mendlesohnin mallia on käytetty uudessa fantasiatutkimuksessa paljon, ja se onkin hyvin yksityiskohtainen, analyttinen ja monin tavoin oivaltava. Kyse on kuitenkin erittäin vajavaisesta lähestymistavasta genreen. Vaikka Mendlesohn kirjoittaakin mallinsa olevan luonteeltaan retorinen, on se todellisuudessa enemmän epistemologinen: tärkeää on mitä tiedetään ja kuka tietää. Kyse on tuttuuden ja vierauden dynamiikasta. Mendlesohn, kuten suurin osa muistakin fantasiatutkijoista, määrittää genreä sen yliluonnollisten elementtien kautta. Taksonomian erilaiset alalajit muodostuvat tekstin epistemologisesta suhteesta yliluonnolliseen: mitä taikuudesta tiedetään ja miten siihen suhtaudutaan, miten se kohdataan, ovat tämän määritelmän puitteissa keskeisiä kysymyksiä. Fantasiatutkimus on nykyisellään lapsenkengissä ja laadukkaita, koherentteja esityksiä genrestä kokonaisuutena on olemassa hyvin vähän.

Mikään edellä esittelemistäni fantasiagenren määritelmistä tai lähestymistavoista siihen ei ole omien tarpeideni näkökulmasta tyhjentävä tai edes riittävä, joten pyrin yhdistämään, tiivistämään ja hiomaan ajatuksista sellaisen kokonaisuuden, jonka kanssa kykenen työskentelemään. Fantasia genrenä on ensisijaisesti traditio: teoksesta tekee fantasiaa se, että se kirjoitetaan ja luetaan fantasiana. Genre on yksi suuri keskustelu, johon kaikki sitä edustavat teokset osallistuvat, se on

geneettinen jatkumo tai mahdollisesti jopa kieli, kuten luvun alussa esitin. On järjetöntä lähteä vetämään rajoja kirjallisuuden kentälle joitakin arbitraarisia piirteitä rajapyykkeinä käyttäen niin, että kaikki lajityypit muodostavat oman siistin sektionsa. Fantasiakirjallisuutta ei ole mahdollista tai mielekästä määritellä minkään tiettyjen piirteiden tai elementtien läsnäolon kautta sillä anomalioita on aina helppoa löytää: ottakaamme esimerkiksi Mark Lawrencen *The Broken Empire* -trilogia (2011–2013), joka sijoittuu post-apokalyptiseen Eurooppaan, jossa loputtomat tieteettömiksi regressoituneet provinssit käyvät ainaista sotaa keskenään. Huolimatta siitä, että Lawrencen maailma on ”todellinen” maailma, että henkilöhahmot lukevat Eukleidestä, Shakespearea ja Nietzscheä, on sarja hyväksytty avosylein osaksi nimenomaan fantasiagenreä (ennemmin kuin tieteisfiktiota), eikä kyseisiä tekstejä olisi mielekästä tai mahdollista edes lukea ilman fantasian kontekstia, sillä *The Broken Empire* osallistuu nimenomaan fantasiagenren sisäiseen keskusteluun, se on kirjoitettu kyseisen genren kielellä. Edes yliluonnolliset elementit eivät ole täysin välttämättömiä, mistä esimerkkinä saa luvan toimia Joe Abercrompien *Shattered Sea* -sarja (2014–2015) joka kertoo viikinkiajan skandinaviaa muistuttavan valtakunnan poliittisesta valtapelistä. Kyse on kuitenkin suhteellisen ilmiselvästi fantasiakirjasta, huolimatta siitä, ettei tarinassa ole magiaa: loputtomin tarinallisin ja kerronnallisin keinoin Abercrombie sitoo teoksensa osaksi fantasian traditiota. Fantasian määrittely yliluonnollisten tai mahdottomien elementtien tai edes loputtomien mahdollisuuksien kautta tuottaa ongelmia myös toisesta suunnasta. Olisi järjetöntä väittää, että Márquez tai Gogol ovat fantasiakirjailijoita koska heidän teostensa maailmat eivät ole luonnollisia. *Nenä* tai *Sadan vuoden yksinäisyys* eivät ole osa fantasiakirjallisuuden traditiota eikä niitä siten voi mitenkään tulkita fantasiakirjallisuudeksi. Samankaltaisuudet ovat sattumanvaraisia ja pintatasoisia: geneettistä tai semanttista yhteyttä fantasian traditioon ei ole. Tämä sinänsä ei ole alkuunkaan yllättävää, sillä maailmat, jotka sisältävät yliluonnollisia elementtejä eivät ole niin harvinaisen tai omaperäisen ilmiö, että niiden kautta olisi mahdollista määritellä mitään joukkoa.

Tästä näkökulmasta käsin väitänkin, että aiemmin esittelemistäni malleista Atteberyn ajatus sumeasta joukosta on kaikkein kuvaavin, vaikka siinä onkin useita ongelmia. Suurin näistä ongelmista lienee se, että logiikka jolla Attebery yrittää määritellä kirjallisuuden genreä on matematiikan ja biologian logiikkaa. Kirjallisuus ei ole matematiikkaa eikä toimi kuten matematiikka toimii. Matematiikassa sumeiden joukkojen kaltaisia kompromisseja joudutaan tekemään silloin, kun kausaalista määrittelevää kaavaa ei ole. Jos fantasia määritellään ilman ajallisia tai kausaalisia elementtejä niin, ettei sitä nähdä jatkumona vaan kokoelmana ominaisuuksia, joudutaan aidosti kysymään, millä perusteella esimerkiksi Cervantes ei olisi fantasiakirjallisuutta ja vaihtoehtoisesti on vaikeaa perustella uskottavasti, miksi esimerkiksi edellä mainitsemani *The Broken Empire* on.

Fantasia, kuten mikä tahansa muukin kirjallinen genre, on helposti nähtävissä Attebryn kuvaileman kaltaisena joukkona, mutta väitän, ettei tämä joukko ole alkuunkaan sumea muuten kuin näennäisellä tasolla. Fantasiakirjallisuus on itsetietoinen joukko, joka pitää itsensä kasassa erityisen intertekstuaalisen (tai ehkä ennemmin intersemioittisen) verkoston kautta. Mendlesohnin kuvailemat retoriset rakenteet ovat osa tämän intertekstuaalisen verkoston tekstuuria, mutta ne eivät määritä sitä. Genre on itsetietoinen rakenne ja sellaisena erittäin joustava ja monimuotoinen, mutta siitä huolimatta suhteellisen selkeä, varsinkin jos hyväksytään ajatus siitä, että yksi teos voi olla osa useaa tällaista itsetietoista verkkoa. Tätä kautta on luonnollista ajatella, että esimerkiksi *Song* voi olla fantasiasarja, joka on tästä huolimatta myös postmodernistinen teos ja hyvin mahdollisesti myös jotakin muuta.

2.2. Postmodernismi

Postmodernismi, huolimatta siitä, että se on paljon suositumpi ja uskottavampi tutkimuskohde kuin genrekirjallisuus, on lähestulkoon yhtä moninaisesti määritelty ja sekavasti käsitelty kokonaisuus kuin fantasiakin, vaikka tässä historiallisessa ajassa jonkinlainen konsensus siitä, mitä postmodernismi oli, alkaakin hahmottua. Postmodernismia on pyritty määrittelemään synonyyminä metafiktioille (Dipple 1988, 8–9), sen on nähty heijastavan toisen maailmansodan jälkeistä toivottomuutta, olevan joko luontainen jatkumo modernismin projektille tai vaihtoehtoisesti sen antiteesi. Postmodernismi on nähty yhteiskuntakriittisenä, poliittisena kirjallisuutena, mutta myös apaattisena ja heikkona markkinakapitalismin välineenä. Postmodernismi on tulkittu moniksi ristiriitaisiksi asioiksi, useimmiten hyvin asenteellisista lähtökohdista. Postmodernismi on joko korkeakulttuurin kuolema tai vaihtoehtoisesti sen viimeinen suuri linnake. Lopulta ei siis ole alkuunkaan selvää, mitä postmodernismi tarkoittaa. Käsitellen tässä kuitenkin kolmea mahdollisesti kaikkein tunnetuinta ja käytetyintä mallia, jotka nähdäkseni tukevat toisiaan niiden näennäisistä näkökulmaeroista huolimatta: suhteutan niitä kohdeteokseni fantasiaan.

Brian McHalen mukaan postmodernismi on ontologisen dominantin kirjallisuutta, erotuksena modernismin epistemologiseen dominanttiin (McHale 1987 ja 1992). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että postmodernistiset teokset keskittyvät jollakin tapaa maailmoihin, ne etualaistavat maailmojen problematiikkaa. Tämä sinänsä kuulostaa suorastaan taas yhdeltä yritykseltä määritellä fantasiakirjallisuutta: maailmojen luominen on keskeinen elementti kyseisessä genressä (ks. Roine

2013, 1). Fantasiassa on aina ontologinen pohja siinä mielessä, että se tapahtuu ympäristöissä, jotka ilmiselvästi ja hyvin häpeilemättömästi eivät ole todellisia. Myös intrusiivisessa ja liminaalisessa fantasiassa, joiden tapahtumat usein sijoittuvat todellisiin ympäristöihin, vuotaa toismaailmainen voima (tai ainakin toiset maailmat genre-intertekstuaalisuuden muodossa) määritelmällisesti mukaan peliin. Maailmojen rajat ovat selkeästi läsnä, eritoten silloin, kun niitä rikotaan. Nikolajeva menee niinkin pitkälle, että hän väittää modernin fantasian olevan aina jollain tavoin postmodernia: fantasiaa ei voi olla ilman multiversumia ja kvanttifysiikkaa, se kuvastaa aina postmodernin ihmisen kamppailua maailman luonteen kanssa (Nikolajeva 2003, 140). Tämä on liioittelua. Ontologia on fantasiassa rakenteellisella tasolla aina läsnä, mutta mielestäni ei olisi perusteltua väittää sen olevan missään määrin *dominanttia* esimerkiksi *TSH*:ssa. Tekstuaaliset maailmat ovat aina ontologisesti erillisiä todellisuudesta, mutta mikäli teksti itse ei kohdistu niihin huomiota, en näe mielekkäänä pitää ilmiötä alkuunkaan postmodernina: muuten kaikki koskaan kirjoitettu fiktio olisi ontologisen dominanssin kirjallisuutta, ja ajatus menettäisi merkityksensä täysin. Fantasialle tyypillinen vieraiden maailmojen käsittely ei myöskään tule osaksi kulttuurista diskurssia vasta kvanttifysiikan teorioiden kehittelyn myötä. Perinteiset eurooppalaiset tarinat keijuista ja näiden maagisista kotimaista lienevät riittävä esimerkki tästä. Martinin suhde ontologiaan, maailmojen rajoihin, on kuitenkin huomionarvoinen, ja käsittelen sitä suorasti ja epäsuorasti myöhemmin tässä tutkielmassa paljon.

Fredric Jamesonin marxilaisessa teoriassa postmodernismi (eli myöhäisen kapitalismin logiikka) hahmotetaan keskeisesti pastissin kautta manifestoituvana ilmiönä (Jameson 1991, 1). Jameson ja tämän seuraajat käyttävät pastissin termiä hieman hämärästi. Kuten Sanna Nyqvist väitöskirjassaan toteaa, tarkoitetaan pastissilla nykyään helposti kahta eri asiaa. Nyqvist nimeää ne erikseen: kompilaatiopastissi ja tyylipastissi. Tyylipastissi on perinteinen kirjallisen pastissin muoto, joka on ollut suosittu eritoten Ranskassa. Kuten sen nimestä voi päätellä, tarkoittaa se jonkin teoksen tai kirjailijan tyylin imitointia ilman varsinaista parodista impulssia. Jamesonin pastissi vastaa kuitenkin enemmän kompilaatiopastissia, joka viittaa useista eri lähteistä lainatuista elementeistä (joko tyyllillisistä tai sisällöllisistä) koostuvaan kertomukseen (Nyqvist 2010, 135–136). *Song* hyödyntää kompilaatiopastissia paljon. Se on täynnä mukaelmia niin todellisista historiallisista tapahtumista kuin myös muiden kirjojen, sekä fantasian että kirjallisuuden yleisemmin, tarinoista ja asetelmista. Monilla Westerosin historiallisilla hahmoilla ja tapahtumilla ilmiselvät esikuvansa todellisessa historiassa (ei suinkaan vähäisimpänä näistä se, kuinka sarjaa eteenpäin puskeva taustatarina on yllättävänkin tarkka mukaelma todellisesta Ruusujen sodasta). Useimmat päähenkilöt myös ottavat itselleen intertekstuaalisia rooleja: esimerkkinä yksi monista kuninkaista, Stannis Baratheon, joka asettuu kierosti *Moby Dick* -romaanista tutun Ahabin rooliin *Clash*:ssa. Hänellä on

mahdottomalta tuntuva tehtävä, jota hän ei edes erityisemmin tahdo suorittaa, mutta jonka hän kokee täysin välttämättömäksi. Tulenpalvoja, eksoottinen Melisandre yllyttää tätä kohti myyttis-sävytteistä kohtaloaan, kun taas lojaali Davos yrittää saada kuninkaan ymmärtämään tälle annetun tehtävän (mahdollisesti näennäisen) mielettömyyden. Asetelma on täysin analoginen Ahabin, Starbuckin ja Fedallahin kanssa.

Jean-François Lyotard näkee postmodernismille keskeisenä piirteenä uskon menettämisen metanarratiiveihin, suuriin tarinoihin, joiden avulla maailma voidaan selittää: postmodernistisen taiteen keskeiseksi funktioksi jää siis näiden suurten tarinoiden tuhoaminen (Lyotard 1984, xxiv–xxv). Ajatus liittyy keskeisesti historiaan – historia itse on metanarratiiveista keskeisin: kun usko suuriin tarinoihin menetetään, menetetään samalla usko historiaan. Metanarratiivien äärimmäisen vahva läsnäolo fantasiakirjallisuudessa lieneekin keskeisin ongelmakohta fantasian ja postmodernismin yhdistymiselle. Tai, ennemmin, se on syy sille, miksi fantasia ei äkkiseltään tunnu alkuunkaan yhteensopivalta postmodernismin kanssa. Fantasia on nimittäin genre, jonka ytimessä ovat merkitykselliset suuret kertomukset, historian käännekohtat, yksilön kamppailun tärkeys. Tolkienin eskapistinen yksilön kunniallisuutta ja esimerkillisyyttä korostava maailmankuva, epätoivoiset seikkailut ja henkilökohtaiset uhraukset, jotka johtavat koko maailman parempaan tulevaisuuteen, ovat tarinan rakentumisessa eräs fantasiakirjallisuuden voimakkaimmista konventioista. *Song* itsessään tuntuu kuitenkin äärimmäisen vakavasti horjuvalta historialliselta metanarratiivilta. Tapahtuvilla asioilla on ehkä jonkinlainen suunta (tätä on lopulta vaikea arvioida, kun sarja on vielä kesken), mutta yksittäisten tapahtumat ovat usein kaoottisen sattumanvaraisia ja niiden suhde toisiinsa on kausaalinen ennemmin kuin teleologinen, yksilön rooli ei ole ohjata maailmaa omilla toimillaan kohti parempaa tulevaisuutta, vaan ennemmin selviytyä. Tässä kohdin *Song* poikkeaa vahvasti perinteisen tolkienilaisen fantasian traditiosta. Martinin rakentama historia etenee, mutta se tuntuu etenevän jostakin suunnasta käsin ennemmin kuin jotakin tiettyä päämäärää kohti. Fantasiakirjalle tyypillisesti se sisältää profetioita, usein tosin ristiriitaisia ja sekavia, sellaisia joita on mahdollista tulkita vasta niiden toteuduttua tai osoittauduttua vääriksi. Sarjassa kuitenkin on fantasian ylideterminoituneen tarinan tunnelma. Sitä rikotaan jatkuvasti, mutta se ei tunnu katoavan täysin: ehkä johtuen ihmisten jääräpäisestä tarpeesta tarinallistaa maailmaa, ehkä jonkinlaisesta postmodernin kaaoksenkin läpitunkevasta uskosta. Metanarratiivien ehkä toivotaan olevan totta, vaikka niihin ei varsinaisesti uskottaisi.

Tämänkaltaisesta näkökulmasta Martinin saaga eittämättä näyttäytyy postmodernistisena teoksena vähintään samassa määrin kuin perinteisenä fantasiateoksena. *Song* on kuitenkin uusi, liian uusi mahtuakseen sievästi historialliseen postmodernismiin, ja kuten edellä kävi

ilmi, sen suhde metanarratiiveihin ei välttämättä ole aivan niin kriittinen, kuin puhdasveriseltä postmodernismilta olettaisi. Se on myös fantasiakirjallisuudelle tyypilliseen tapaan äärimmäisen immersiiivinen, mikä on yleisten postmodernismiteorioiden vastaista. Postmodernismi nähdään yleensä leimallisen metafiktiivisenä kirjallisuutena, kun taas metafiktion ajatellaan nimenomaan rikkovan immersiota (ks. esim. Dipple 1988, 8–9). Käsittelen metafiktion ja immersion suhdetta tarkemmin myöhemmin tässä tutkielmassa. Nyt suuntaan katseeni konkreettisempaan postmodernismin ja fantasian yhteispelin tarkasteluun.

2.3. Fragmenteista rakennettu maailma

Fredric Jamesonille postmodernismi on pastissia (Jameson 1991, 1) ja pastissi on pahasta. Pastissi on nimittäin lähinnä parodiaa, jonka satiirinen impulssi on amputoitu, joka on muotonsa neutraaliudessa merkityksetöntä ja turhaa (emt. 17). Pastissin statusta amputoituna parodiana on pohdittu ja kritisoitu paljon tutkimuksessa, toisinaan jopa Jamesonin kanssa muuten samoilla linjoilla olevien tutkijoiden toimesta (vrt. Foster 1985, 136). Oma näkemykseni siitä, miksi pastissi (edes sellaisena ilmiönä jona Jameson puhuu siitä) ei ole apaattinen, ikävä ja voimaton keino on yksinkertainen. Vaikka hyväksyttäisiin ajatus siitä, että pastissi lainaa, varastaa tai jopa kannibalisoii satunnaisia historiallisia diskursseja neutraaliin sävyyn (mikä on ongelmallinen väite), tuo jamesonilainen kompilaatiopastissi nämä diskurssit uuteen tekstuaaliseen ympäristöön ja kontekstiin, ja kuten marxilaisen tutkijan olettaisi tiedostavan, muuttaa konteksti väistämättä uuteen ympäristöön lainattujen elementtien merkitystä. Pastissin tulkinta on toki haastavaa siinä mielessä, että erilaisista lähteistä kumpuavien fragmenttien suhteita täytyy lukijan itse tutkailla ja muodostaa niiden kautta tekstin merkitykset (Rose 1991, 37).

Kaiken genrekirjallisuuden kontekstissa pastissi on hankala kysymys. Itse lähestyn sitä fantasian kehyksestä, mutta sama ilmiö esiintyy myös esimerkiksi dekkareissa, tieteiskirjallisuudessa ja vaikkapa niin sanotussa romanttisessa kioskikirjallisuudessa. Kun pastissin merkitys hahmotetaan näin laajana, on fantasiakirjallisuus lajina helppoa hahmottaa kokonaan jonkinlaisena pastissina: se on ketju samojen konventioiden toisintoja yhä uudestaan ja uudestaan. Ketjun alkupäästä löytynee sellaisia teoksia kuin J. R. R. Tolkienin *TSH* ja C. S. Lewisin *Narnia*-sarja, mutta sillä ei enää ole varsinaisesti mitään merkitystä. Toisinnetuista konventioista on kehittynyt genre, joka ei enää ole

riippuvainen Sauronista sen paremmin kuin Aslanistakaan: intertekstuaaliset viittaukset ovat muuttuneet osaksi kulttuurista muistia (ks. Kukkonen 2008, 263). Kuten Nyqvist toteaa, on ongelmallista määritellä kompilaatiopastissin käsite intertekstuaaliseksi rakenteeksi, jossa eklektinen kokoelma erilaisia, joko yhteen sopimattomia tai sopivia elementtejä muodostaa uuden kokonaisuuden (Nyqvist 2010, 142). Käytännössä pastissin termi näin laajasti sovellettuna muistuttaa hyvin paljon kristevalaista intertekstuaalista verkkoa, johon kaikki kirjallisuus sisältyy. Esimerkiksi Ingeborg Hoesterey kuitenkin määrittää pastissin nimenomaan intertekstuaalisuuden *aktiiviseksi* toimijaksi (Hoesterey 2001, 99), minkä tulkitsen tarkoittavan lähinnä sitä, että pastissi on eksplisiittistä ja itsetietoista intertekstuaalisuutta. Oikein sovellettuna näkisin kompilaatiopastissin täten soveltuvan genren sisäisen intertekstuaalisuuden käsittelyyn.

Song on fantasiaa, mutta se myös esittää olevansa fantasiaa, hyödyntää kirjallisena keinona pastissia fantasiasta. Erotuksena sen välillä, mikä kohdeteoksessani on fantasiaa ja mikä on pastissia fantasian genrestä, toimii jälkimmäisen tarkoitushakuisuus ja itsetietoisuus. Tiedostan, että kyse on suhteellisen sekavasta rakenteesta, eikä pastissin termi varmasti ole ainoa tai edes paras tapa sanallistaa havaitsemaani ilmiötä. Se kuitenkin toimii, ja se myös osoittaa kohdeteokseni yhteyden postmodernismin traditioon sitomalla sen Jamesonin ajatukseen postmodernismista pastissina.¹⁶

Song rakentaa maailmansa fyysiset ympäristöt hyvinkin pitkälti pastissisesti. On selkeää, että suuri osa fantasiakirjallisuuden maailmoista on jonkinlaisia sekasotkuisia kokoelmia yhtäältä myöhäiskeskiaikaisen ja renessanssiajan Euroopan representaatioista ja toisaalta erilaisten mytologioiden ja satujen tavoista kuvata maailmaa. Tämä jo itsessään muistuttaa pastissin rakentumisen tapaa paljon, joskin väittämä siitä, että fantasiakirjallisuus viittaa todelliseen maailmaan intertekstuaalisesti, olisi epäilyttävä, johtuen siitä että todellinen maailma ei sellaisenaan ole tekstuaalinen rakennelma. Myös Westeros on täynnä maisemia, jotka vaikuttavat sijoittuvan enemmän Cornwalliin tai Skotlantiin kuin johonkin vieraaseen toismaailmaiseen tilaan. Luonnollisesti tämäkin liittyy siihen, että *Song* on fantasiakirjallisuutta ja fantasiakirjallisuus on aina Tolkienin teksteistä lähtien sijoittunut useimmiten juuri tällaisiin ympäristöihin (joskin esimerkiksi viikinkiaikaista Skandinaviaa muistuttavat ympäristöt eivät ole myöskään harvinaisia), mutta on mahdotonta todentaa sen olevan jotenkin erityisen itsetietoista tai metafiktiivistä, luonteeltaan genren tyyppilliset maisemat tiedostavaa ja niihin ironisesti osallistuvaa. On täysin mahdollista, että *Song*-teoksen maantiede kuvaillaan sellaiseksi kuin se kuvaillaan juuri tästä itsetietoisesta syystä, mutta lienee aivan yhtä mahdollista, että Martin ottaa osaa genrekonventioon ilman mitään erityistä taka-

¹⁶ Yhtä lailla Jameson olisi voinut tehdä ajatustensa esittämisen kannalta monia parempiakin terminologisia valintoja kuin pastissi.

ajatusta. Siksi keskitynkin käsittelemään Valyrian kadonnutta kaupunkia, jossa tiivistyy niin paljon sitä, mikä tekee fantasiasta fantasian, että sitä olisi vaikea perustella sattumaksi.

Valyrian historia ja siihen liittyvät tarinat ovat äärimmäisen tärkeitä sille tarinalle jota *Song* kertoo, mistä huolimatta niitä mainitaan sarjassa harvoin ja useimmiten lähinnä ohimennen. Lukijalle kuitenkin tehdään selväksi, että Valyria oli lohikäärmeruhtinaiden mahtava kaupunki, joka tuhoutui ja upposi mereen tapahtumassa, joka tunnetaan yksinkertaisesti nimellä ”The Doom of Valyria”. Muinainen ihmeiden kaupunki, joka on vajonnut mereen kuulostaa tutulta, ja sen taustalta löytyykin todellisen maailman myytti Atlantiksesta. Tai ennemmin, sen taustalla lienee se tosiasia, että Atlantis ja muut tarinat kadonneista kaupungeista asiana on kiehtonut fantasiaa genrenä niin suhteettoman paljon.¹⁷ Jo Tolkienin Keski-Maasta löytyy esimerkki tämän platonilaisen myytin uudelleenkäytöstä (mikä luonnollisesti saattaa olla osasy syy sen yleisyydelle fantasiagenressä): ylväiden ihmisten Númenor, joka tuomittiin uppoavaksi mereen, kun kuningas Ar-Pharazôn päätti käydä sotaan jumalia (Valar) vastaan. Muita esimerkkejä olkoon Weissin ja Hickmanin *Dragonlance*-sarjan myytokseen kuuluva Istar, C. S Lewisin *Narnia*-sarjassa esiintyvä Charn ja H. P. Lovecraftin R'lyeh. Työni tähänastisen logiikan mukaisesti väitänkin siis, ettei Valyria ole kuva Atlantiksesta. Valyria on kuva Númenorista, joka taas puolestaan on kuva Atlantiksesta.

Käsittelen seuraavassa alaluvussa magiaa ja sen intrusiivista paluuta Westerosiin joka motivoi kohdeteokseni tarinaa. Magia on selvästi valyrialainen ilmiö. Lohikäärmeet yhdistyvät aina esiintyessään magiaan ja magia yhdistyy aina esiintyessään Valyriaan, joka puolestaan yhdistyy tuhoon ja vereen ja tuleen. Käsittelin johdannossa sitä, kuinka kohdeteokseni subvertoi fantasialle tyypillisen kuvan, kääpiön, vääristää sen ainakin näennäisesti realistisemmaksi, poistaa kuvasta mytologisen siisteyden. Haltioita, kääpiöiden ohella toista fantasian arkkiirotua, ei *Song*-teoksessa nimetä lainkaan, mutta toisaalta Valyrian lohikäärmeruhtinaat kansana sisältävät paljon niitä piirteitä, jotka tekevät haltioista haltioita, jotka tekevät niistä fantasiakirjallisuutta symboloivan kansan. Kyse on päinvastaisesta rakenteesta verrattuna kohdeteokseni representoimiin kääpiöihin, sillä ainoa asia, joka yhdistää Martinin kääpiöt fantasiakirjallisuuden arkkityypiseen rotuun on se, että molempia kutsutaan kääpiöiksi, kun taas valyrialaisia ei missään vaiheessa eksplisiittisesti yhdistetä haltioihin. Assosiaatio luodaan pastissilla siitä, millaisia haltiat konventionaalisesti fantasiassa ovat. Valyrialisten nimet ovat outoja siinä missä suurin osa sarjan henkilöihahmoista kantaa hyvinkin

¹⁷ Oikeudenmukaisuuden nimissä mainittakoon kadonneiden utopioiden olevan aivan yhtäläisen suosittuja ainakin tieteiskirjallisuudessa.

tavanomaisia nimiä,¹⁸ ja kuten Fowler kirjoittaa, ovat henkilöhahmojen nimet eräs tyypillisistä genren identifikaattoreista (Fowler 1982, 75). Valyrialaiden silmät ovat violetit ja hiukset hopeiset tai kultaiset, prekognitio ja hulluus ovat osa kyseisen kansan perimää. Kaiken kaikkiaan Valyria ja sen kansa edustavat fantasiagenren outoa, maagista, kliseistä ydintä: ne ovat kohdeteosteni tarinan ytimessä, mutta hädin tuskin läsnä. Lohikäärmeruhtinain ihmeiden Valyria on yhtäältä osa myyttistä ja ylpeää historiaa ja toisaalta vieras, epävakaa ja vaarallinen uhka maailman normaalille järjestykselle, kuten magiakkin, kuten kaikki fantasialle tyypilliset elementit tässä epätyypillisessä fantasiatarinassa.

2.4. Taikuuden ontologia

Kaikki se, mikä kohdeteoksessani on eniten fantasiakirjallisuuden kaltaista vaikuttaa samalla olevan sen maailmalle vierasta, ja *Song*-teoksen maailmassa on ainakin jollakin tasolla läsnä kuvastollisesti käytännössä kaikkea, mitä fantasiakirjallisuudessa voisi olettaa olevan, aina taikamiekoista lähtien. Martinin taikamiekat ovat valyrialaista terästä: ne eivät tylsy koskaan ja niiden takomiseen on käytetty lohikäärmeen tulta ja taikuutta. Kyse ei varsinaisesti ole saman kaliiberin taikamiekoista kuin vaikkapa Excalibur tai Andúril, mutta valyrialainen teräs kohdistaa valon olennaiseen suuntaan: kohti edellä käsittelemääni Valyriaa. Lohikäärmeet, taikuus, taikamiekat ja ainakin suurin osa fantasian genrekuvastosta, kulttuurisessa muistissa fantasiaan viittaavista ilmiöistä, liittyy keskeisesti juuri Valyriaan. Tässä alaluvussa keskityn yhtäältä postmodernismiin ontologiana ja toisaalta käsittelemään sitä, miten ja miksi nämä fantasiakirjallisuuden arkkityypilliset elementit, joista rakennetulta pastissilta *Song* helposti vaikuttaa, ovat niin outoja tässä maailmassa, jossa niiden olettaisi olevan kotonaan.

Postmodernismi ontologisena dominanttina on, kuten aiemmin selvitin, suhteellisen laajasti hyväksytty tai ainakin käytetty malli, jos ei muuten niin vähintään johtuen siitä, että se on helposti sovellettavissa käytännön tasolla verrattuna Lyotardin ja Jamesonin teorioihin. Mallia, kuten mitä tahansa kirjallisuustieteessä, on toki kritisoitu monelta eri kantilta, jopa kehittäjänsä Brian

¹⁸ Vertaa esim. Westerosin muun väen nimiä Brandon, Rob, Catelyn ja Jaime valyrialaisiin nimiin Aegon, Jaehaerys, Rhaenyra ja Viserys.

McHalen toimesta.¹⁹ Mallin suurin heikkous on se, että se käsittelee yhtä postmodernismille tyypillistä rakenteellista ilmiötä irrotettuna tyyliuuntauksen taustalla vaikuttavasta filosofiasta ja maailmankuvasta, ja tästä syystä McHalen jälkiä seuratta on helppoa tulkita postmodernistiseksi sellaisia tekstejä, jotka eivät minkään muun kuin ontologian näkökulmasta sellaisilta vaikuta. Jokseenkin ironisesti tällainen liiallisen strukturalistinen tulkintavirhe vastaa vahvasti sitä, kuinka erästä McHalen keskeisimmistä tutkimuskohteista, *Gravity's Rainbow* -romaanin on tulkittu modernistisena postmodernismin sijasta. McHale tiukasti kritisoi tällaista kapeakatseista tulkintaa oman kohdoteoksensa kontekstissa.

Vaikka olenkin Nikolajevan kanssa eri mieltä siitä, että fantasia olisi luonteeltaan niin perustavanlaatuisen ontologista, että se on mielekästä aina nähdä jollakin tasolla postmodernina kirjallisuutena (vrt. Nikolajeva 2003, 140), en kiistä ontologian vahvaa läsnäoloa kaikessa fantasiassa. Genre on ontologista, koska se etualaistaa maailmoja. Fiktiolla on aina oma erillinen maailmansa, mikään romaani tai novelli ei tapahdu todellisessa maailmassa, mutta useimmat eigenrekertomukset pyrkivät luomaan tekstuaalisen illuusion todellisuudesta. Fantasia puolestaan myöntää olevansa fiktiota luodessaan maailmoja, joita johtuen niiden ilmiselvästä, suorastaan määritelmällisestä, erilaisuudesta suhteessa todelliseen maailmaan on mahdotonta naamioida miksikään muuksi kuin fiktioksi. Tällainen maailma, joka ei vastaa täysin todellista ja tiedostaa sen, on välttämätön (muttei yksin riittävä) edellytys sille, että tekstiä voidaan pitää fantasiana. Useimmat genreen identifioivat teokset kuitenkin pyrkivät lukuprosessissa häivyttämään tätä tosiseikkaa, vaikeivat sitä myöskään kiistä. Jopa portaali-, intruusio- ja liminaalinen fantasia, joissa toinen maailma on läsnä rinnakkain ”todellisen” maailman kanssa, ja joissa näiden ero näyttäytyy kaikkein eksplisiittisimmin, useimmiten sivuuttavat aiheen filosofisen käsittelyn täysin.

Tämä johtuu siitä, että genreen on sisäänrakennettu tekstien ja lukijoiden välinen sopimus, jonka mukaan todellisen maailman ja fantasiamaailman eroista johtuvia ontologisia kysymyksiä ei oteta tekstin tulkinnassa huomioon. Hypoteettinen lukija, joka lähestyy esimerkiksi *TSH*:ta olettaen sen olevan realistista, todellisuutta vastaavaa, historiankirjoituksen kaltaista, hämmentyy. Toisin sanoen kompetentti fantasiakirjallisuuden lukija ei pysähdy vakavasti pohtimaan, *miksi* tarinamaailma on sellainen kuin se on, miksi vaikkapa fysiikasta tuttu energiaperiaate ei tunnu toimivan taikuuden kontekstissa, tai millainen planetaarinen kiertorata Martinin luomalla maailmalla täytyy olla jotta sen vuosia kestävät, satunnaisen pituiset talvet ja kesät mahdollistuvat. Käsittelem

¹⁹ McHale kommentoi ja hyväksyy mallinsa universaaliuuden (kansainvälisyyteen) kohdistetun kritiikin, mutta pitää yhä tiukasti kiinni sen perusajatuksista. (McHale 2013, 362)

genretietoisuutta ja sen hyväksikäyttöä juonen näkökulmasta yksityiskohtaisesti luvussa kolme, mutta periaatteen tiedostaminen on tärkeää myös kohdeteokseni maailman rakentumista tutkittaessa.

Kuten aiemmin esitin, Martinin saaga on retorisen taksonomian näkökulmasta immerssiivistä fantasiaa, eli sen maailmaa ei esitetä ihmeellisenä. Westeros on sarjan kaikkien henkilöhahmojen näkökulmasta tavallinen maailma, jossa on tavallisen maailman säännöt, ja kaikki informaatio, jota lukija maailmasta saa, suodattuu näiden henkilöhahmojen kautta. Teoksessa ei koskaan kiinnitetä huomiota todellisen maailman ja Westerosin eroihin, mistä syystä ne jäävät lukijan huomattaviksi. Mendlesohnin malli, johon immerssiivinen fantasia kategoriana sisältyy, keskittyy retoriikkaan, ja juuri retoriikan (tai ennemmin epistemologian) näkökulmasta *Song* onkin suhteellisen suoraviivaisesti immerssiivistä fantasiaa. Tämä luku käsittelee kuitenkin ontologiaa, ja ontologian näkökulmasta tilanne on monimutkaisempi. *Song* on ontologisesti latautunut sarja siinä missä mikä tahansa muukin fantasia, aiemmin esitetyistä syistä (sen maailma ilmiselvästi ei vastaa todellisuutta), mutta myös muista syistä. Kohdeteosteni maailma on nimittäin toismaailmaisen intruusion alainen: fiktion maailma alkaa muuttua, kun lohikäärmeet ja niiden mukana taikuus tulevat osaksi sen metafyyssistä tekstuuria.

Magia ei kuulu *Song*:n maailmaan, ainakaan enää varsinaisen tarinan ajassa. ”Perhaps magic was once a mighty force in the world, but no longer”, kuten Maester Luwin kertoo asiasta kiinnostuneelle Branille (*Clash*, 442). Taikuus alkaa kuitenkin toimia Westerosissa tarinan edetessä, aluksi harvaksen ja hyvin hienovaraisesti, mutta jatkuvasti voimakkaammin. Daenerys näkee kaukaisessa Quarthin kaupungissa varkaan, joka hämää ihmisiä speaktaakkelilla antaakseen rikoskumppaneilleen aikaa tyhjentää näiden taskut. Speaktaakkeli, jonka Daenerys kumppaneineen todistaa muodostuu siitä, että huijari manaa tyhjästä tuliset portaat, joita pitkin hän sitten kiipeää korkeuksiin tukematta niitä mihinkään.

”Half a year gone, that man could scarcely wake fire from dragonglass. He had some small skill with powder and wildfire, sufficient to entrance a crowd while his cutpurses did their work. He could walk across hot coals and make burning roses bloom in the air, but he could no more aspire to climb the fiery ladder than a common fisherman could hope to catch a kraken in his nets.” (*Clash*, 582)

Varkaan silmäkääntötemput ovat itsestään korvaantuneet oikealla, toimivalla taikuudella. Varkaan vanhat temput toimivat hämäyksenä hyvin, joten on perusteltua olettaa, että taikuus on

yksinkertaisesti alkanut toimia ilman mitään muutosta sen harjoittajien puolelta. Maailman luonne, sen perimmäiset ontologiset säännöt ja rajat, ovat muuttuneet. Taikuuden selittämätön valuminen maailmaan on, huolimatta siitä kuinka keskeistä se on kohdeteokseni tapahtumien suhteen, helposti sivuutettava tarinalinja. Kysehän on kuitenkin fantasiaromaanista, kuten lukijaa jatkuvasti erilaisin tekstiä kyseiseen genreen sitovin identifikaattorein muistutetaan, ja magia on eräs niistä asioista, joista fantasian tunnistaa fantasiaksi, magia on keskellä genren sumeaa joukkoa, geneettistä verkostoa, kielioppia. Mendlesohn esittää fantasian kirjallisuudenlajina perustuvan kirjoittajan ja lukijan yhteisymmärrykseen siitä, mitä kyseinen genre tarkoittaa: tarinan alkaessa fantasian muodossa se asettuu genren totunnaiseen malliin ja lukija odottaa sen myös jatkavan kyseisen mallin mukaisesti loppuun saakka (Mendlesohn 2008, xiii). Tämä voimassa oleva genresopimus kuuluu, ettei fantasiakirjassa esiintyvään taikuuden mahdottomuuteen kuulu kiinnittää erityistä huomiota, sillä magian esiintyminen fantasiakirjallisuudessa on täysin odotuksenmukaista, enemmän sääntö kuin poikkeus.

Sopimus on kuitenkin lukijan tulkintaa, ja Martin käyttää sitä tehokkaasti hyväkseen. HBO:n adaptaatio on muuttanut maailmanlaajuisesti tutuksi kulttuuriseksi artefaktiksi Starkin suvun sanat (”winter is coming”), joiden ymmärretään tarkoittavan sitä, että pahat ajat hämmöttävät lähitulevaisuudessa. Tämän abstraktion lisäksi sanat tarkoittavat myös sitä, että talvi on tulossa. Talvia sinänsä on aina toisinaan jopa kohdeteokseni maailmassa, ja ne ovat aina hankalia ajanjaksoja seitsemän kuningaskunnan väelle johtuen niiden sattumanvaraisesta pituudesta: talvet kestävät Westerosissa usein vuosia. Erityisen huolestuttavan siitä talvesta, jota tarina-ajassa odotetaan (ja joka viidennen osan lopussa virallisesti alkaa) tekee sen ilmeinen maagisuus: luonnottomia kylmyyden ja pimeyden olentoja on havaittu valtakunnan pohjoisrajan takana, ja enteet lupaavat, ettei tämä talvi lopu koskaan. Kyse on maailmanlopusta, eräänlaisesta ilmastokatastrofista. Talvea ei kuitenkaan pelätä, sillä sen maagisuuteen ei uskota: Martinin maailmassa ei tavallisesti tapahdu yliluonnollisia asioita. Epäkuolleet jääolennot ovat uhka, jonka paikka on legendoissa, ei Westerosin todellisuudessa. Magian paluu on suurimman osan sarjan tapahtumista taustalla, mistä huolimatta se näyttäytyy lähinnä sivujuonteena. Westerosin ontologisesti näennäisen vakaaseen maailmaan on tekstuaalisin keinoin piilotettu postmodernistinen pommi, joka tekee siitä kauttaaltaan epävakaa ja arvaamattoman.

Obsidiaanista valmistetun kynttilän (jonka ei pitäisi pystyä palamaan, koska se on tehty kivistä) kuvauksessa näkyy magian ontologisesti arveluttava luonne:

The candle was unpleasantly bright. There was something queer about it. The flame did not flicker even when Archmaester Marwyn closed the door so hard that papers blew off a nearby table. The light did something strange to colors too. Whites were bright as fresh-fallen snow, yellow shone like gold, reds turned to flame, but the shadows were so black they looked like *holes in the world*. (*Feast*, 973; kurssiivit minun)

Kynttilä muuttaa värejä, ja juuri niillä väreillä, joita katkelmassa kuvataan, on kaikilla omat merkityksensä kohdeteokseni kontekstissa. Valkoinen on Starkin suvun, kohdeteokseni näennäisten sankareiden, väri, kullankeltainen puolestaan assosioidaan Lannistereihiin, sarjan alun antagonisteihin. Punainen viittaa yhtäältä Targaryenien vallasta syöstyyn dynastian, mutta toisaalta se on yhtä lailla R'hllorin, mystisen tulen ja valon jumalan kultin pyhä väri. Kiinnostavin kuvailtu on kuitenkin musta, joka saa varjot näyttämään rei'iltä maailmassa. Musta on Night's Watchin, Westerosin pohjoisrajaa muinaiselta pahalta vartioivan veljeskunnan, väri, mutta luonnollisesti myös pimeyden, valon puutteen, punaisen R'hllorin dualistisen uskonnon ikuisen pahan, nimettömän toisen väri. Näin kohtauksessa kuvailut värit muodostavat miniatyyrin kohdeteokseni keskeisistä teemoista ja tarinoista ja magia, palava obsidiaankynttilä, tuo olemassaolevan kuvion esille, muuttaa sen myyttiseksi. Ilman taikuutta *Song* olisi kertomus valtataistelusta myöhäiskeskiaikaisessa maailmassa. Taikuus, joka vuotaa maailmaan, tekee siitä fantasiaa, tuo mukanaan kontekstin joka muuttaa tarinoita ja toisaalta luo tilaa sankareille ja hirviöille, jumalille ja taikureille.

Lopulta *Song*:n ontologisen huteruuden ytimessä ovat lohikäärmeet, nuo mystiset pedot, joiden asema fantasiakirjallisuudelle on aivan yhtä keskeinen kuin itse magiainkin, johon ne myös ovat voimakkaasti sidoksissa. Jotkut henkilöahmot jopa olettavat lohikäärmeiden olevan uuden taikuuden lähde, se asia joka on tehnyt intruusion, avannut tulvaporitit joista kaikenlainen yliluonnollinen pääsee läpi (ks. *Clash*, 283). Lohikäärmeet palaavat Westerosiin kutakuinkin samoihin aikoihin kun magia alkaa toimia, joskin on epäselvää ja mahdollisesti epäolennaista kumpi on syy ja kumpi on seuraus, kun juuri nämä kaksi elementtiä ovat ainakin kuvastollisesti fantasiagenren ytimessä. Martinin luoma maailma on, kuten esitin, intruusion alainen, ja nähdäkseni maailmaan tunkeutuva ontologisesti vieras voima on nimenomaan fantasiagenre: sen konventionaaliset rakenteet, tarinat, kuvastolliset elementit sekä ne odotukset ja kerronnalliset paineet, joita genre tuo mukanaan.

Mahdollisuus jopa metafiktiiviseen tulkintaan aukeaa. Lohikäärmeiden ja magian tuleminen fiktion maailmaan yhdistyy kolmanteenkin muutokseen, eli tarinan alkamiseen. Westeros muuttuu fantasiakirjallisuudelle otolliseksi maailmaksi kun siitä kertovan fantasiakirjan tarina-aika

alkaa. Ehkä lohikäärmeet kuoriutuvat kivettyneistä munista, obsidiaanikynttilät palavat ja varkaat kiipeävät palavia portaita johtuen juuri siitä, että kyse on fantasiaromaanista. Ajatus siitä, että Martinin luoman maailman rajat horjuvat ja nimenomaan fantasiakirjallisuuden konventiot tunkeutuvat niiden sisälle, konkretisoituu fiktiossa kun sarjan alkaminen, sen lukeminen ja kirjoittaminen, vaikuttavat tarinamaailman luonteeseen tällaisella tavalla. Yhtäältä sarja alkaa siitä kohdasta, kun fantasiakirjallisuuden konventionaaliset elementit alkavat vuotaa fiktion maailmaan, mutta toisaalta tämä ontologinen vuoto alkaa juuri siitä syystä, että kertomus alkaa. Maailma muuttuu otolliseksi sellaiselle kertomukselle, jota siitä kerrotaan. Tällainen lukemisen ja fiktion metaforien konkretisointi voidaan nähdä yhtenä keskeisenä piirteenä uudessa, taiteellisesti kunnianhimoisessa fantasiafiktiossa (ks. Kraatila 2015, 86), ja se yhdistyy myös postmodernistisen kirjallisuuden taipumukseen korostaa metaforien konkreettisia tulkintoja abstraktien sijasta, joskin postmodernismin harjoittamana tällaisen konkretisoinnin tarkoitus on yleensä kyseenalaistaa metaforien roolia merkityksellisinä rakenteina (ks. McHale 1987, 134). Martinin tapa konkretisoida fiktion prosessuaalista luonnetta ja siihen liittyviä metaforia on enemmän reflektiivinen kuin suoranaisesti subversiivinen. Seuraavassa luvussa analysoin tapaa, jolla Martin käsittelee fiktion prosessuaalisuutta ja hyödyntää siihen liittyviä odotuksia ja dynamiikkoja.

3. Juoni ja johdattelu

A smile played across Euron's blue lips. "I am the storm, my lord. The first storm, and the last. I have taken the Silence on longer voyages than this, and ones far more hazardous. Have you forgotten? I have sailed the Smoking Sea and seen Valyria." [...]

"Have you?" the Reader asked, so softly.

Euron's blue smile vanished. "Reader," he said into the quiet, "you would do well to keep your nose in your books." (*Feast*, 627–628)

Lainaus näyttää syvästi metafiktiiviseltä, jopa metafiktiivisyydessään postmodernistiselta, sillä on hyvin epätavallista, että lukija näin suoraan puhuu fiktiossa henkilöahmolle. Tilanne ei kuitenkaan ole aivan sellainen, kuin äkkiseltään saattaisi kuvitella, sillä ”Reader” on toisen katkelmassa puhuvan lordin liikanimi, ei suinkaan hänen statuksensa fiktion kommunikatiivisessa hierarkiassa. Tämä ei toki poista katkelman metafiktiivistä aspektia, mutta alentaa sen yhdeksi merkityksellistämisen ja tulkinnan tasoksi muiden joukossa. Euron on eräs kohdeteokseni mystisimmistä henkilöahmoista. Hän palaa maanpaosta kaksi päivää veljensä, Iron Islandsin kuninkaan kuoleman jälkeen, ainakin mikäli hänen itsensä kertomaan tarinaan on uskomista. Euronissa tiheytyy muinaisen Valyrian taikuus, ja kuten edellisessä luvussa esitin, on tämä taikuus ja sen vuotaminen fiktion maailmaan eräs koko sarjan tarinaa rakentavista taustavoimista. Readerin suhtautuminen tarinoihin Euronin fantastisista seikkailuista on skeptinen, mutta selvästi kiinnostunut, eli pitkälti analoginen todellisen lukijan odotuksenmukaisen suhtautumisen kanssa, mikä voimistaa katkelman metafiktiivistä tulkintaa. Euronin antama vastaus lukijan esittämään kysymykseen on jatkaa lukemista: tarina on yhä kesken. Vihjeitä, vaikutelmia ja epäilyksiä on loputtomasti, mutta tässä vaiheessa on mahdotonta tietää, mikä Euronin rooli kohdeteokseni tarinassa on. Odotukset ja epäilykset siitä, miten tarinat kehittyvät Martinin sarjassa, ovat monin tavoin perin epäluotettavia johtuen siitä, miten teksti itsetietoisesti hyödyntää genrekonventioita. *Song* sitoo itsensä loputtomilla tavoilla fantasiagenren traditioon, mikä näkyy myös edellisessä luvussa tekemästäni analyysistä, eivätkä syyt tälle sitoutumiselle ole viattomia.

Kuten olen jo aiemmin esittänyt, on *Song* enemmän fantasiagenren simulaatio kuin sen varsinainen edustaja. Simuloimalla genreä Martin pystyy manipuloimaan lukijan odotuksia ja täten kertomaan kahta tarinaa samanaikaisesti: sitä, mitä tarinassa varsinaisesti tapahtuu ja tämän lisäksi konventioista ja niihin perustuvista odotuksista (jotka useimmiten jäävät aktualisoimatta)

muodostuvaa varjoversiota sarjan tapahtumista. Näiden ja muiden samankaltaisten varjotarinoiden roolia ja rakentumista käsittelemän myöhemmin tässä työssä, mutta dissonanssi lukijan odotusten ja tarinan etenemisen kannalla on olennainen dynamiikka Martinin sarjassa. Käsittelemän tässä luvussa konkreettisesti sitä, miten kohdeteokseni systemaattisesti johtaa lukijaansa harhaan hyödyntämällä genren ja muiden fiktion konventionaalisten rakenteiden aikaansaamia lukukehyksiä.

Käsittelemän tässä tutkielmassa fantasiagenreä pitkälti juonen ja sen elementtien kautta. Juoni on dynaaminen rakenne, joka väistämättä sivuaa lukemista, tai tarkemmin ottaen sitä, miten teksti on kirjoitettu luettavaksi. Lukeminen puolestaan liittyy lukijuuteen, jolle rinnasteisena ajatuksena myös tekijyys tulee väistämättä peliin. Tekijän ja lukijan suhde on eräs kirjallisuustieteen keskeisimmistä ja suurimmista kysymyksistä: siitä ja siihen liittyen on vuodatettu mittaamattomia määriä painomustetta ja kiivaita sanoja. Kirjallisuus on (ainakin retoristen kertomusteoreetikoiden näkökulmasta) kommunikaatiota, ja kommunikaatio tapahtuu aina kahden tai useamman osapuolen välillä. Tarkoitukseni on, kuten edellisessäkin luvussa, navigoida erilaisten mallien ja mielipiteiden lävitse, selvittää hengissä ja kerätä kasaan jokin sellainen toimiva työkalusto, jota kykenen soveltamaan omiin tarkoituksiini.

Modernissa länsimaisessa tutkimuksessa diskurssi lukijuudesta ja varsinkin tekijyydestä on pyörinyt pitkälti kerronnallisen epäluotettavuuden, eli sen, miten tekstissä sanotaan jotakin mutta tarkoitetaan jotakin ihan muuta, ympärillä. Fokus johtuneen siitä, että epäluotettava kerronta etualaistaa fiktiivisen tekstin kommunikatiivisen monimutkaisuuden: tekstin pinta kommunikoi jotakin tiettyä asiaa, mutta lukija tunnistaa pinnan ironiseksi ja kykenee siten vastaanottamaan jonkin syvemmän kommunikaation. Wayne C. Boothin *The Rhetoric of Fiction* käsittelee erinomaisessa analyysissään kirjailijan ja lukijan välistä salaista ja sanatonta kanssakäymistä, joka jää epäluotettavalta kertoja-agentilta huomaamatta (Booth 1961, 300–301). Boothin analyysi näkyy käytännössä kaiken sitä seuraavan tekijyyskeskustelun taustalla, joskin usein sitä sovelletaan hyvinkin luovasti. Oma käsittelyni ei kuitenkaan keskity epäluotettavaan kerrontaan. Kohdeteoksestani löytyy toki kiinnostaviakin esimerkkejä tiedollisesta epäluotettavuudesta, mutta kyseinen keino ei ole *Song*-teoksen näkökulmasta järin olennainen. Ajatus siitä, että tekijän ja lukijan välillä tapahtuu jotakin sellaista kommunikaatiota, joka kumpuaa tekstin pinnasta mutta on siitä erillinen, on kuitenkin luennalleni keskeinen.

Implisiittinen tekijä on käsite, jonka tausta johdetaan useimmiten edellä mainittuun Boothin kirjaan. Boothille implisiittinen tekijä on kuitenkin moraalinen hahmo enemmän kuin osa tekstin kommunikatiivista rakennetta: se on tekstin todellisen kirjoittajan idealisoitu versio, jossa

tiivistyy tekstin hyveellinen ydin (ks. Booth 1961, 74). Implisiittinen tekijä ei siis ole tekstin sisäinen, kertojaan rinnastuva rakenne, vaan kirjailijan luoma versio itsestään.

Monet myöhemmät narratologit ovat kuitenkin tulkinneet implisiittisestä tekijästä tiukasti tekstuaalisen, kertojaan vertautuvan rakenteellisen käsitteen. Chatman menee niinkin pitkälle, että tekee kaavion:

Real author → Implied author -> (Narrator)->(Narratee)-> Implied reader → Real reader

(Chatman 1978, 151)

Kaavio antaa siis ymmärtää, että on olemassa todellinen tekijä, aktuaalinen ihminen joka on kirjailija. Tämä todellinen tekijä kirjoittaa kirjan kommunikoidakseen jotakin todelliselle lukijalle. Saavuttaakseen tämän päämäärän todellinen tekijä luo implisiittisen tekijän, eräänlaisen tekstuaalisen sätkynuken, jonka hän sitten laittaa luomaan kertojan. Kertoja kertoo kertomuksensa hypoteettiselle yleisölle ja implisiittinen lukija, jonka todellinen tekijä on myös luonut, esittää salakuuntelevansa kertojan yleisölle kertomaa kertomusta. Tämä implisiittinen lukija ymmärtää kaiken sen, mitä implisiittinen tekijä on (todellisen tekijän komennuksesta) kertojansa narratiiviin kätkenyt, vaikkei sen paremmin kertoja kuin se yleisö, jolle kertoja kertomustaan kertoo, väistämättä kykene ymmärtämään kaikkia tekstin merkityksiä. Todellinen lukija sitten puolestaan lukee teosta niin, että esittää lukiessaan sitä olevansa implisiittinen lukija, ja täten kommunikaatio kaunokirjallisessa teoksessa toteutuu mutkattomasti. James Phelanin kontribuutio tähän fiktion kommunikatiivisen rakenteen malliin on, kyseisen tutkijan tyylille uskollisesti, etiikka. Boothille implisiittinen tekijä on nimenomaan eettinen, hyveellinen olento, tihentymä tekijän parhaista puolista. Chatman muuttaa ajatuksen äärimmäisen rakenteelliseksi ja Phelan tuo Chatmanin rakenteelliseen malliin Boothin eettisen puolen takaisin (ks. Phelan 2005, 34).

Toisin sanoen Chatmanin symmetrinen tulkinta Boothin ajatuksista on epäintuitiivinen ja Phelanin käsittely tekee siitä entistä monimutkaisemman. Genetten mukaan tekstuaalisten agenttien tarpeeton monentaminen on ongelma (Genette 1988, 148), minkä nähdäkseni todennan edellisessä kappaleessa. Huolimatta epäelegantista luonteestaan, on malli kuitenkin toimiva: sen avulla on mahdollista selittää tai ainakin havainnollistaa juuri vaikkapa epäluotettavan kerronnan periaatteita. Vaikka vastustankin tällaista itsetarkoituksellisen rakenteisiin keskittyvää ajattelua fiktiosta, on malli sovellettavissa käytännössä mihin tahansa teokseen. Ottakaamme *Song* esimerkiksi. Todellinen tekijä on George R. R. Martin, joka asuu Santa Fessä, New Mexican

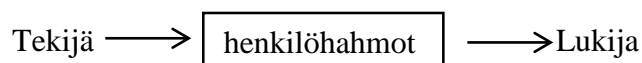
osavaltiossa ja tekee mitä tekee (toivottavasti kirjoittaa sarjan seuraavaa osaa). Aktuaalinen lukija ei tunne aktuaalista Martinia. Lukiessaan teosta tämä kuitenkin väistämättä luo mielessään kuvan jonkinlaisesta Martinista, siitä pirusta taustalla, joka suunnittelee tarinan ja järjestelee sen luvuiksi. *Song* näyttäytyy lukijalle synkkänä teoksena, joka käsittelee hahmojen sisäistä kamppailua hyvän ja pahan välillä. Se myös subvertoi ja subversion kautta tuntuu kommentoivan fantasiakirjallisuudelle tyypillisiä ilmiöitä ja piirteitä. Luonnollisesti lukija olettaa tämän kommentaarin tulevan Martinilta, ei henkilöahmoilta tai kertojalta. Martin puolestaan mitä todennäköisimmin kirjoittaa sarjaa olettaen, että joku tulee lukemaan sen ja ennakoiden miten kyseinen lukija reagoi erinäisiin asioihin, joita tekstissä tapahtuu.

Tämänkaltaisen sovellutuksen ongelma on siinä, ettei se kerro keskimääräisestä tekstistä mitään mikä ei olisi ilmiselvää ilman taulukkoakin. Esimerkiksi Ansgar Nünning joka, kuten suurin osa muistakin tätä aihetta tutkineista, keskittyy nimenomaan epäluotettavaan kerrontaan, on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka epätydyttävän metaforisia ja hämääviä kuvaukset epäluotettavuuden rakentumisesta implisiittisen tekijän normiston kautta ovat (Nünning 1999, 57). Tutkimuksessa paljastetaan, että epäluotettavuus syntyy rivien välistä lukemisesta ja toisaalta salaisesta implisiittisen lukijan ja implisiittisen tekijän välisestä kädenpuristuksesta ja myhäilevästä silmäniskusta kertojan selän takana, oletettavasti auton takapenkillä (vrt. Riggan 1981, 13; Booth 1961, 300). Tämä on toki ongelma, sillä vaikka metaforat ovat viehättäviä ja tuntuvat oikeilta, ne eivät selitä mitään. Nünning lähtee itse hakemaan selitystä epäluotettavalle kerronnalle kognitiivisten tulkintakehysten teorioista. Nünningin malli ei kuitenkaan poikkea niin valtavan suuresti formalistisemmasta mallista: onhan hänenkin kehyksistään viimeinen (muttei vähäisin) tekstin itsensä luomat rakenteet ja normit (ks. Nünning 1999, 68). Tämä ajatus on välttämätöntä tulkita synonyymisesti implisiittisen tekijän normiston kanssa, sillä mitä muuta implisiittinen tekijä lopulta on, kuin metafora tekstistä itsestään, sen kokonaisuudesta, normeista ja rakenteista (ks. Chatman 1990, 81).

Richard Walsh, kuten Nünningkin, hylkää implisiittisen tekijän käsitteen täysin luodessaan retorisi-pragmaattista mallia fikcionalisuudesta ja fiktion luonteesta. Walsh katsoo implisiittisen tekijän ajatuksen kumpuavan tarpeesta nähdä tiukka ja suljettu raja representatiivisen tekstin ja tekijän diskurssin välillä (Walsh 2007, 84). Walshin syy vastustaa implisiittisen tekijän mallia pohjautuu Genetten ajatteluun. Genette huomioi, että ”[Implisiittisen Tekijän malli] rakentuu kahdesta toisilleen sokeasta erottelusta: (1) Implisiittinen tekijä ei ole kertoja, (2) Implisiittinen tekijä ei ole tekstin todellinen tekijä. Näkemättä jää se, että ensimmäinen erottelu liittyy todellisen tekijän asemaan fiktiossa ja jälkimmäinen puolestaan kertojan luonteeseen, eikä kummassakaan näistä

erotteluista ole paikkaa ylimääräiselle, kolmannelle toimijalle joka ei olisi sen paremmin kertoja kuin tekstin todellinen tekijäkään.” (Genette 1988, 145). Walsh kuitenkin vie ajatuksen huomattavasti pidemmälle ja poistaa implisiittisen tekijän lisäksi mallistaan myös kertojan samalla perustelulla. Fiktiota siis kertoo aina joko sen tekijä tai sitten jokin henkilöahmo (Walsh 2007, 70–74). Tämänkaltainen malli lähestyy sitä, miten itse hahmotan tekijyyden ja lukijuuden. Kuten Walshkin myöntää, implisiittisen tekijän konseptissa järkevää on sen tiedostaminen, ettei se tekijä, jonka lukija väistämättä kuvittelee tekstin taustalle, välttämättä vastaa todellista henkilöä, joka tekstin on luonut (ks. emt. 82). Sama lienee kuitenkin totta kaikessa kommunikaatiossa: muodostamamme kuva toisesta ihmisestä ei koskaan ole toinen ihminen itse, vaan nimenomaan kuva toisesta joka määrittyy painotustemme ja tulkintojemme kautta.

Mukaillen Walshia luon oman versioni edellä esitetystä Chatmanin kaunokirjallisen kommunikaation kaaviosta, jossa erinäiset läsnä olevat agentit ja niiden suhteet on eritelty:



Tässä mallissa tekijä kirjoittaa teoksen, jossa henkilöahmot toimivat ja kommunikoivat ja lukija lukee tämän teoksen. Malli on huomattavasti selkeämpi kuin Chatmanin vastaava, muttei tämäkään luonnollisesti ole tyhjentävä. Kaunokirjallinen kommunikaatio on nimittäin kaksisuuntaista: yhtäältä tekijä kirjoittaa teoksen ja kirjoittaessaan teosta todennäköisesti olettaa itselleen jonkinlaisen lukijakunnan, jolle teos kohdistetaan. Lukija puolestaan lukee tekijän kirjoittamaa teosta olettaen tekstille jonkinlaisen tekijän. Lukijalta tekijälle suuntautuva kommunikaatio, tekijän lukijakuva, on kirjallisuustieteen näkökulmasta epäolennainen ja mahdollisesti mahdoton kysymys. Tekijältä lukijalle suuntautuva kommunikaatio on puolestaan koko alan ydin. Seuraavaksi pyrin hahmottelemaan mallia siitä, miten lukija lähestyy tekstiä ja konstruoi merkityksiä ja kommunikaatiota lukiessaan sitä.

3.1. Lukemisen dynamiikka

Puhuttaessa lukemisesta puhutaan useimmiten tulkinnasta, jonkinlaisesta kokonaisuudesta, muodon ja rakenteen hermeneuttisesta ymmärtämisestä. Lukeminen yhdistyy siis tulkintaan ja tulkinta puolestaan yhdistyy merkitykseen: se on lukijan tapa rekonstruoida luetun tekstin rakenteellinen koherenssi ja toisaalta merkityksellistää kyseinen teksti (ks. Mikkonen 2001, 68–69).

Peter Rabinowitzin mukaan lukemis-tulkinnallinen prosessi voidaan kuitenkin jakaa kolmeen osaan: 1) tulkinnalliseen rekonstruktion lukemisen jälkeen, 2) lukemisen aikana tapahtuvaan tulkintaan ja 3) ennakoivaan, ennen lukemista tapahtuvaan tulkinnalliseen taustaan (Rabinowitz 1987, 2–3). Suurin osa tulkinnan tutkimuksesta keskittyy lukemisen jälkeen tapahtuvaan tulkintaan ja esimerkiksi Roland Barthes esittää kirjansa *S/Z* alussa, ettei ensimmäisellä luennalla, siis tulkinnalla joka tapahtuu ennen luentaa tai sen aikana, ole juurikaan analyttistä arvoa, ja että se, kuin huume joka ohjaa kaupalliseen kertakäyttöluentaan, on orja kerronnan ajallisuudelle, ennakkoletuksille ja tarinan mimeettisille ja immersiiivisille ominaisuuksille (Barthes 1974, 14–15).

Pyrin itse analysoimaan Martinin tapaa hyödyntää lukemisen kehyksiä ja ennakkoletuksia tietynlaisen kaunokirjallisen efektin saavuttamiseksi, joten lukemisen jälkeinen, puhtaan älyllinen ja epäkaupallinen tulkintaprosessi, tai ainakaan sen systematisointi ja analysointi, ei toimi työni kannalta hyvin. Keskityn siis luentaa edeltäviin tulkinnallisiin kehyksiin ja siihen, millaisin tavoin *Song* hyödyntää niitä. Luonnollisesti se luenta, jota itse teen teoksesta, ei ole sitä luentaa, jota tutkin, sillä olen jo lukenut teokset. Pyrkimykseni ei sinänsä ole tutkia lukukokemusta vaan sitä, miten tekstiin on rakennettu mekanismeja, jotka ohjaavat lukukokemusta. Jotta voin tulkita Martinin tekstiin sisäänrakennettua lukemisen ohjailua ja (harhaan)johdattamista, minun on välttämätöntä hahmotella jonkinlainen malli siitä, millaisin tavoin lukijan voidaan olettaa lähestyvän tekstiä.

Keskityn olennaisesti käsittelemään tekijä-luentaa (*Authorial-reading*), eli teoksen itsensä ohjaamaa tapaa lukea tekstiä. Keskeinen termi tekijä-luennan näkökulmasta on tekijän tarkoittama yleisö (*Authorial-audience*), jota on pidetty jopa synonyymisenä implisiittisen lukijan kanssa. Tekijän tarkoittama yleisö muodostuu niistä yleisöistä, joille jokin teos on kirjoitettu, eli niistä henkilöistä, joiden kirjallinen kompetenssi on sellainen, jota teoksen onnistuneeseen lukemiseen vaaditaan (vrt. Mikkonen 2001, 75). Käytännössä minkä tahansa teoksen tekijän tarkoittama yleisö voidaan nähdä äärimmäisen laajana ja moninaisena, eikä ole syytä olettaa, että kukaan yksittäinen lukija pystyisi vastaamaan tekijän tarkoittamaa yleisöä täydellisesti. Teoksen vaatimasta kompetenssista täytyy kuitenkin lukijalla olla tietty osa, jotta sitä pystyy ymmärtämään. Esimerkiksi

Martinin tapauksessa odotettuun lukijakompetenssiin kuuluu selvästi ainakin jonkin asteinen fantasiakirjallisuuden geneeristen konventioiden tunteminen, sen genre-kielen, jolla sarja on kirjoitettu, osaaminen. Sarjan lukeminen on varmasti mahdollista, jopa nautinnollista, myös sellaisille lukijoille, jotka eivät ole eläessään kuulleet Tolkienista tai tiedä, että fantasiassa esiintyy usein kääpiöitä, profetioita, lohikäärmeitä ja taikamiekkvoja, mutta ilman genren tuntemusta on mahdotonta huomata millaisin tavoin *Song* kommentoi sitä traditiota, johon se kuuluu, ja kyseinen kommentaari on keskeinen osa koko sarjan merkitystä. Samalla myös osa (muttei varmasti kaikki) Martinin harjoittamasta ohjailusta, tietynlaisten odotusten luomisesta, menee ohi, sillä fantasian kehyksiä hyödynnetään kohdeteoksessani voimakkaasti sen lukukokemuksen dynamiikkaa luotaessa.

James Phelanin usein viitattu, aiheeseen liittyvä tutkimus *Experiencing Fiction* (2007) jakaa prosessiluontoisen lukemisen kokemuksellisuuden kahteen pääkategoriaan: tuomioihin (*judgements*) ja progressioon, jotka puolestaan jakautuvat useisiin alatyyppeihin (x–xi). Tuomiot ovat lukijan tulkintaa tekstin ja sen sisäisten agenttien (hahmot, kertoja, tekijä) luonteesta, moraalista selkärangasta, luotettavuudesta ja muista vastaavista ominaisuuksista (emt. 9). Tämän kaltainen tulkinnallisten tuomioiden tekeminen on osa sitä analyysiä, jonka kohdistan kohdeteokseeni, mutta Phelan jää kiinni kerronnan moniin kerroksiin, mistä syystä hänen teoriansa ei tässä kohdin ole tutkimukselleni järin hyödyllinen. Kiinnostavampi Phelanin kategorioista on progressio.

Phelanin ajatus progressiosta on suhteellisen yksinkertainen mutta samalla äärimmäisen selkeä, jopa hyödyllinen. Progressio on fiktion etenemisen logiikka niin narratiivisesti kuin myös eettisesti katsottuna, eli toisin sanoen fiktiiviset tekstit rakentuvat alusta, keskiosasta ja lopusta, ja jokaisella näistä osista on oma roolinsa tarinan etenemisessä (emt. 15). Tekstin osien rooli fiktion dynamiikassa on hyvin konventionaalinen, eikä sitä Phelanin mukaan ole soveliasta rikkoa, jottei lukija kokisi tulevansa huijatuksi ja jotteivät lukijan oletukset siitä, millaista tekstiä tämä lukee, osoittautuisi vääriksi (ks. emt. 95). Tällainen eettinen lähestymistapa on Martinin näkökulmasta outo: usein yllättävien käännteiden ja tarinan dynamiikan muutosten rooli kohdeteoksessani on nimenomaan hämmentää lukijaa, rikkoa tämän odotuksia, pakottaa tämä tarkastelemaan omia oletuksiaan siitä, miten tarinat toimivat. Martinin yllätykset eivät ole Phelanin mielessä eettisiä, mikä nostaa esiin ongelman tämänkaltaisessa tutkimuksessa: onko *Song* jotenkin moraaliton teos, koska se ei kunnioita lukijansa odotuksia?

Rabinowitz jakaa ne kehykset, jotka tiettyjen konventioiden tunteminen tuo lukuprosessiin, erilaisiksi säännöiksi. Näille lukemisen säännöille hän osoittaa neljä yläkategoriaa jotka ovat: 1) huomiosäännöt (*Rules of Notice*), 2) merkityssäännöt (*Rules of Signification*), 3)

rakennesäännöt (*Rules of Configuration*) ja 4) yhtenäisyysäännöt (*Rules of Coherence*) (Rabinowitz 1987, 43–45). Näistä kategorioista kolmas, rakennesäännöt, on oman analyysini kannalta kaikkein merkittävin, mutta kaikkia sääntöjä hyödynnetään ja vääristellään kohdeteoksissani, joten avaan niiden toimintaa lyhyesti seuraavaksi.

Huomiosäännöt ovat, kuten niiden nimenkin perusteella olettaa saattaa, sääntöjä, joiden mukaan lukija määrittää mihin teoksen osiin tämä kiinnittää erityisesti huomiota. Tutkimuksessa ajatellaan usein, että tekstin jokainen osa, sen jokainen lause ja yksityiskohta, on yhtäläisen tärkeä ja merkityksellinen. Kokemuspohjalta on kuitenkin selvää, että ainakin romaaneissa on aina liikaa sisältöä, jotta kaikkeen tekstissä esiintyvään voisi keskittyä. Mikäli olettaa romaanin jokaisen sanan olevan äärettömän tärkeä ja erillisen tulkinnan arvoinen, on tekstin lukeminen täysin mahdotonta. Huomiosäännöt ovat niitä keinoja, joiden avulla lukijan on mahdollista ilman varsinaista analyysiä päätellä lukuprosessin aikana, mitkä seikat ovat tärkeitä tekstin merkityksen muodostumiselle. Kuten kaikki Rabinowitzin säännöt, pohjautuvat myös huomiosäännöt konventioihin. Aikaisempien lukukokemusten perusteella osataan summittain ennakoita miten sellaiset asiat, jotka tulevat olemaan tarinalle tärkeitä, esitellään käsillä olevassa tekstissä. Tiettyihin asioihin voidaan siten lukiessa kiinnittää erityistä huomiota, vaikkei vielä ollakaan varmoja siitä, mitä tekstissä tulee tapahtumaan myöhemmin (emt. 44.) Esimerkkeinä huomiosäännöistä toimikoot etuoikeutetut sijainnit ja häiriöt: etuoikeutetuissa osissa tekstiä, kuten joko koko kertomuksen tai yhden luvun alussa tai lopussa olevat asiat tuntuvat tärkeiltä, kuten myös esimerkiksi teoksen nimi. Muitakin huomiota herättäviä, tarinan kannalta tärkeitä asioita alleviivaavia keinoja toki on, kuten esimerkiksi selkeät poikkeamat tekstin muusta tyylistä ja sisällöstä.

Merkityssäännöt puolestaan viittaavat niihin kehyksiin, joiden avulla lukija tulkitsee huomiosääntöjen avulla huomioimiensa asioiden merkityksiä. Esimerkiksi tärkeiden hahmojen nimiin, varsinkin jos ne ovat erikoisia, kiinnitetään helposti huomiota. Niiden voidaan olettaa kertovan jotakin syvempää henkilöahmoista: *Breaking Bad* -televisiosarjan päähenkilön, Walter Whiten synkkä alter ego on Heisenberg, mikä yhdistyy natsisaksan ydinohjelmaa johtaneeseen kvanttifyysikkoon, Werner Heisenbergiin, ja tuo siten Whiten hahmoon, jonka oikeakin nimi kuvailee tämän luonnetta, synkkiä taustasävyjä. Toisaalta myös vaikkapa nopeat moraalituomiot määräytyvät merkityssääntöjen kautta: henkilöahmo, jota kuvaillaan fyysisesti epämiellyttäväksi ja jolla on huono maku taiteen suhteen, tiedetään helposti moraaliltaan epäilyttäväksi hahmoksi. Hahmojen ulkomuodot, siinä missä nimensä, kuvastavat usein sitä, millaisia he ovat luonteeltaan. On käytännössä aina ainakin jossakin määrin yllättävää mikäli ulkoisesti vastenmieliseksi kuvailtu hahmo osoittautuu empaattiseksi ja moraaliltaan yleväksi. Esimerkki tästä on eräs kohdeteokseni

keskeisimmistä henkilöhahmoista, kääpiö Tyrion Lannister, jonka ulkomuotoa kuvataan systemaattisesti suorastaan groteskiksi. *Song* tyylilleen uskollisesti tietenkin subvertoi odotuksen siitä, että hirviömäinen hahmo olisi hirviö, ja Tyrion osoittautuu sivistyneeksi humanistiksi.

Rakennesäännöt ovat oman tutkimukseni kannalta kaikkein olennaisin Rabinowitzin kategorioista. Ne viittaavat siihen kuinka lukijat olettavat tietynlaisten kerronnallisten tilanteiden tai kuvioiden johtavan tiettyihin asioihin. Kyse on siis konventionaalisten tarinoiden projisoinnista luettavaan tekstiin. Jos henkilöhahmo ilmaisee tilanteensa olevan stabiili ja onnellinen, voidaan olettaa käytännössä varmaksi, ettei kyseinen tilanne säily. Jos henkilöhahmo antaa ymmärtää, että jokin suunnitelma on täysin vedenpitävä eikä ole pienintäkään mahdollisuutta että mikään menisi pieleen, menee jokin varmasti pieleen. Samaan kategoriaan kuuluvat myös sellaiset kehykset, joiden pohjalta lukija osaa odottaa, että mikäli teoksen puolessa välissä vaikuttaa siltä, että konflikti on käytännössä selvinnyt, tulee peliin uusia ongelmia ja komplikaatioita. Monet rakennesäännöt ovat äärimmäisen genresidonnaisia, ja genrekonventioiden mukaiset luennat osuvatkin enimmäkseen tähän kategoriaan. Jos henkilöhahmo löytää fantasiakirjassa viehättävän sormuksen oudosta paikasta, olettaa genren tunteva lukija sormuksen olevan vaarallinen ja jollakin tavoin maaginen.

Yhtenäisyysäännöt, viimeinen ja abstraktein kategoria, kuvaa niitä kehyksiä, joiden lukija pyrkii rakentamaan lukemastaan tekstistä mielekkään kokonaisuuden. Luennan jälkeen tehtävä tulkinta tulee tässä vaiheessa mukaan kuvioon voimakkaasti, mutta koherenssia rakennetaan tekstiin jo luettaessa. Useimmiten lukijalla on jonkinlainen käsitys siitä, miten tarina tulee loppumaan, ja lukuprosessin aikana tekstin elementtejä pyritään merkityksellistämään niin, että ne muodostavat järjellisen kokonaisuuden projisoidun lopun kanssa. Koherenssin luominen lienee myös se keino, jonka avulla lukija pystyy täyttämään tekstiin jätettyjä aukkoja. Fantasiakirjallisuuden konventioiden kontekstissa yhtenäisyysäännöt ohjaavat lukijaa tulkitsemaan tekstiä kohti genren perinteisiä teemoja ja sen perinteistä lopetusta, usein tolkienilaista *eukatastrofia*, loppua joka on surullinen mutta onnellinen, transendentti ja aiempia tapahtumia merkityksellistävä.

Kaikki lukemisen säännöt, joita Rabinowitz käsittelee, ovat ennakoivia: niitä käytetään luomaan kontekstia ja merkityksiä tekstimassaan. Useimmiten kaunokirjalliset teokset on myös kirjoitettu niin, että näiden sääntöjen noudattaminen, ainakin mikäli lukijan genretietoisuus ja kompetenssi vastaavat tekijän tarkoittaman yleisön genretietoisuutta ja kompetenssia, helpottaa lukemista ja johdattaa lukijaa oikeaan suuntaan. Sääntöjä on toki mahdollista hyödyntää myös subvertoimalla niitä, aktivoimalla tiettyjä lukukehyksiä ja hyödyntäen niiden herättämiä odotuksia tarinasta yllättävillä ennemmin kuin odotukset täyttävillä tavoilla. Lukukehysten aktivointi ja sitten

hylkääminen, eli tyydyttämättä tai subvertoimatta jättäminen liian suuressa määrin, herättää lukijassa turhautumista ja pahimmillaan tekee tekstistä vaikeasti ymmärrettävän ja tylsän. Lukukehysten herättämien odotusten subvertointi tai jopa hylkääminen voi kuitenkin, sen turhauttavuudesta huolimatta, saada aikaan perin kiehtovia efektejä. Analysoin seuraavaksi näitä kiehtovia efektejä ja tapoja joilla niitä luodaan sellaisina kuin ne esiintyvät Martinin fantasiasarjassa.

3.2. Dynaaminen luenta ja genrekonventiot – *Your proof is in the dagger*

Kirjallisuudentutkimuksessa puhutaan paljon erilaisista sopimuksista tekstin ja lukijan tai mahdollisesti kirjailijan ja lukijan välillä. Tämä viittaa useimmiten siihen, että lukija tietää (tai kuvittelee tietävänsä) millaista tekstiä lukee, ja siten lukee sitä juuri sellaisena tekstinä. Kun kyse on genrekirjallisuudesta, tarkoittaa tämä sitä, että lukija tunnistaa kulloinkin kyseessä olevan genren ja tuntee sen konventionaaliset tavat esittää maailmaa, osaa genren kieltä. Lukijan täytyy siis tunnistaa tekstilaji ja genre, jotta hän kykenee vastaanottamaan tekstiä. Genrekonventioiden tuntemus helpottaa lukemista ja toisaalta auttaa ennakoimaan teoksen rakenteita. Karin Kukkonen käsittelee rinnakkaista (tai päällekkäistä, suurempaa) ilmiötä kirjoittaessaan populaarikulttuurisesta muistista (*Popular Cultural Memory*). Ajatus pohjautuu Jan ja Aleida Assmanin kulttuurisen muistin malliin, joka on alun perin arkeologian käsitteistöä, mutta jota on sovellettu paljon myös taiteen tutkimuksessa. Käytännössä kyse on epätarkasta intertekstuaalisuudesta: kulttuurinen muisti muistaa tarinoita, hahmoja, kuvia ynnä muita tekstuaalisia elementtejä abstraktissa (objektivoidussa) muodossa, koodeina ja konventioina (Kukkonen 2008, 262). Muut tekstit viittaavat alkuperäisiin esitysten koodeihin ja konventioihin muistamatta niiden lähdettä, ja lukijat lukevat niitä tietämättä välttämättä mihin tarkalleen viitataan. Kun tätä tapahtuu tarpeeksi, syntyy genrejä ja traditioita, konventionaalisia tarinoita, joissa tietyt asiat liittyvät aina toisiinsa (emt.), yksittäistapausten toisinto muuttaa tavanomaiset kaavat konventioiksi, osaksi genren kielioppia. Genren sisällä lukemiseen tarvitaan siis kontekstuaalista tietoa: ymmärrystä siitä, miten asiat tavallisesti esitetään. Fantasia on genrenä täynnä tällaisia konventioita, niin tarinan etenemisen kuin myös henkilöhahmojen, ympäristön ja teemojen näkökulmasta.

Kohdeteokseni sitoo itsensä osaksi fantasian genreä ja täten pakottaa lukijan lähestymään sitä fantasiana, lukemaan sitä sillä kielellä, jolla se on kirjoitettu. *Song* vaatii tiettyä

lähestymistapaa, jotta sitä on mahdollista ymmärtää, mutta samalla asettaa loputtomia ansoja lukijalle, joka lähestyy sitä juuri tästä vaaditusta näkökulmasta. Nämä ansat voidaan hahmottaa helposti edellä esitetyn Rabinowitzin lukemisen sääntöjen mallin kautta. Kuten aiemmin esitin, eräs merkityssääntöjen alalaji on nopean moraalisen tuomion sääntö: kehykset, joiden avulla lukija pystyy jakamaan henkilöahmot ”hyviksiin” ja ”pahiksiin” nopeasti ja ilman liiallista sekaannusta. Kaikkein yksinkertaisin ja perinteisin sääntö henkilön moraalisen laadun määrittelyyn on ulkonäkö, eli se, että lukija voi olettaa henkilöahmon ulkokuoren olevan metaforinen ilmentymä tämän sisäisyydestä. (Rabinowitz 1987, 86). Martin hyödyntää tätä sääntöä siinä missä lähes kuka tahansa kirjailija, ja varsinkin monet sarjan loputtomista sivuhahmoista tuomitaan nopeasti ja ilmeisen oikeudenmukaisesti pahoiksi tai hyviksi näiden ulkonäön takia. Pahisten ja hyvisten problematiikka on kohdeteokselleni olennainen, koska kyse on fantasiasta. Genre on viimeistään Tolkienista lähtien keskittynyt tyypillisesti²⁰ suureen hyvän ja pahan taisteluun, johonkin apokalyptimäiseen sotaan, jossa hyvyyden edustajat taistelevat monoliittista pahaan vastaan. Myös Martin käsittelee hyvän ja pahan taistelua teoksessaan, mutta hyvin erilaisesta näkökulmasta. Martinin on kuultu useaan otteeseen haastatteluissa sanovan, että hankalin kysymys silloin, kun puhutaan hyvän ja pahan taistelusta, on erottaa puolet toisistaan, tunnistaa kuka on hyvä ja kuka on paha.

Ottakaamme esimerkki sarjan ensimmäisestä kirjasta (ja myös tämän tutkielman alusta, mutta laajennettuna), jossa Lannisterin veljekset Jaime ja Tyrion esitellään ensimmäisen kerran:

The Lion and the Imp; there was no mistaking which was which. Ser Jaime Lannister was twin to Queen Cersei; tall and golden with flashing green eyes and a smile that cut like a knife. He wore crimson silk, high black boots, a black satin cloak. On the breast of his tunic, the lion of his House was embroidered in gold thread, roaring its defiance. [...]

Jon found it hard to look away from him. *This is what a king should look like*, he thought to himself as the man passed.

Then he saw the other one, waddling along half-hidden by his brother’s side. Tyrion Lannister, the youngest of Lord Tywin’s brood and by far the ugliest. All that the gods had given to Cersei and Jaime, they had denied Tyrion. He was a dwarf, half his brother’s height, struggling to keep pace on stunted legs. His head was too large for his body, with a brute’s squashed-in face beneath a swollen shelf

²⁰ Poikkeuksia löytyy useita myös vanhemmasta, klassikko-asemaan nousseesta fantasiakirjallisuudesta. Esimerkkinä näistä poikkeuksista toimikoon Ursula Le Guinin *Maameren Tarinat* -sarja (1968–2001). Käsittelem tässä tutkielmassa kuitenkin genreä ensisijaisesti sen säännönmukaisuuksien ennemmin kuin poikkeusten kautta, ja Le Guinin sarja on monin tavoin hyvin epätyypillinen fantasiateos.

of brow. One green eye and one black one peered out from under a lank fall of hair so blond that it seemed white. Jon watched him with fascination. (*Thrones*, 51; kursiivit alkuperäiset)

Tietenkin pian käy ilmi, että Tyrion, tuo kauhistuttava olento, on älykäs humanisti ja Jaime, tuo kultainen ritari, harrastaa seksiä kaksoissiskonsa kanssa ja on valmis tappamaan lapsia ilman suuria sieluntuskia. Tärkeiden henkilöhahmojen kohdalla tämän tasoinen säännön subversio on jopa siinä määrin tavanomainen, että on ennemmin suorastaan säännön mukaista olettaa, etteivät kyseiset henkilöhahmot ole niin yksiselitteisiä kuin pelkän ulkonäöllisen kuvauksen pohjalta voisi olettaa. Hahmoja tuomitaan myös sen kautta, kuinka taitavia he ovat itse arvioimaan muiden luotettavuutta. Se, että Jon arvioi sekä Tyrionin että Jaimen väärin kertoo kyseisestä hahmosta paljon. Jon on nuori ja naiivi, eikä hänen arvostelukykynsä ole erehtymätön. Jon soveltaa todellisessa elämässään Rabinowitzin nopean moraalisen tuomion sääntöä ja täten ohjaa lukijaa joko noudattamaan sääntöä tai huomioimaan sen.

Martinin henkilöhahmot eivät kuitenkaan useinkaan ole selvärajaisen hyviä tai pahoja, joten lukijan ei pitäisi yllättyä siitä, että kolmannessa kirjassa, jossa Jaimeen, tuohon lapsia tornin ikkunasta pudottavaan ylimieliseen valkoisen ritarin subversioon, tutustutaan paremmin, alkaa hahmo humanisoitua. Tämä subversion subversio on paljon hämäävämpi ja vaikeammin ennakoitava käänne tekstin odotusarvoisessa dynamiikassa. Fiktiivisten henkilöhahmojen luonteen ja moraalin arviointi toimii pitkälti samoin mekanismein kuin todellisten ihmistenkin kohdalla (Sklar 2013, 14). On kuitenkin huomioitava, että ne tavat, joilla hahmot esitellään ja lukijan tuomioita näistä kertomuksen edetessä muutetaan, ovat äärimmäisen kontrolloituja verrattuna todellisiin ihmisiin kohdistuviin arvioihin (Sternberg 1978, 96–97). Toisin sanoen se, että Jaime esitetään ensin urheana ja hyvänä, paljastetaan sen jälkeen hirviöksi ja sitten inhimillistetään, on tahallista ja tarkoituksenmukaista: lukijan vaihtelevat tulkinnat hahmon roolista ja luonteesta on kirjoitettu tarinaan sisään. Se on lukijan sympatian ja odotusten manipulointia.

Song alkaa tehtävällä. Kuningas saapuu tapaamaan vanhaa ystäväänsä Eddard Starkia (tuttavallisemmin Ned), Winterfellin lordia ja pohjoisen hallitsijaa ja pyytää tätä neuvonantajakseen ja oikeaksi kädekseen (Hand of the King) (*Thrones*, 46). Eddard on vastentahtoinen, mutta päättää ottaa haastavan pestin vastaan saadakseen salaa selvittää, miten ja miksi hänen edeltäjänsä (joka käytännössä on myös sekä Nedin että kuninkaan itsensä ottoisä) Jon Arryn kuoli. Samaan aikaan aloitetaan toki joukko muitakin tarinoita, mutta Jon Arrynin kuolema tuntuu liittyvän myös niihin keskeisesti. Tehtävä (*quest*) on fantasiakirjallisuudessa äärimmäisen tyypillinen rakenteellinen

elementti, ja tehtävän etenemiselle on olemassa selkeät mallinsa, joissa tehtävän suorittaja kohtaa erilaisia vastoinkäymisiä ja altistuu erilaisille häiriöille jotka vievät tämän huomion tehtävästä. Loppua kohden tehtävä kuitenkin onnistuu, usein jonkinlaisen uhrauksen kautta, usein yllättävällä tavalla. Kirjan edetessä mysteeri etenee osa osalta hyvin odotustenmukaisella tavalla, vastoinkäymisiä on paljon, ja Ned löytää itsensä maanpetturiksi syytettynä tyrmästä. Vangitsijoiden kanssa sovitaan, että mikäli Ned tunnustaa, myöntää olevansa syyllinen kaikkiin rikoksiin joista häntä syytetään, hänen henkensä säästetään ja hän saa liittyä Night's Watchiin, paikalliseen muukalaislegioonaan. Ned tunnustaa, mutta hänet mestataan silti. Hän ei kuole sankarillisesti, ei uhraudu, ei puhdistaudu. Kukaan ei koskaan saa tietää, että Eddard Stark oli selvittänyt suuren mysteerin: sarjan ilmiselvän päähenkilön seikkailu päättyy kesken kaiken, sen ensimmäisessä osassa, ja jää siten täysin merkityksettömäksi. Kyseessä on voimakas esimerkki rakenteellisten lukukehysten rikkomisesta: päähenkilö voi toki kärsiä odotuksenmukaisessakin tarinassa, mutta on hyvin poikkeuksellista että tämä kuolee sarjan ensimmäisen osan puolenvälin jälkeen, kun sarjassa on tarkoitus olla seitsemän osaa.

Edellä kuvattu keskustarinan mitätöinti on ensimmäinen todellinen merkki siitä, että Martinin maailma ei toimi, kuten fantasiamaailman sopii odottaa. Eritoten HBO:n adaptaation ensimmäistä tuotantokautta esitettäessä oli kiinnostavaa seurata, kuinka järkyttyneitä ja *loukkaantuneita* katsojat olivat tapahtumasta: ei niinkään siksi, että Eddard Starkia olisi jääty mitenkään erityisen syvästi kaipaamaan (hahmo on jäykkä, usein jopa tylsä), vaan koska odotuksia oli rikottu väärällä tavalla. Tarina ei ottanut yllättävää käännettä uuteen kiinnostavaan suuntaan, vaan se romahti kasaan kesken kaiken jättäen ympäröivät sivutarinat täyttämään paikkansa.

Song koostuu pitkälti tarinoista, joita ei lopulta ollutkaan, sillä ne loppuivat ennen kuin ne ehtivät aktualisoitumaan. Lukemisen kehyksiä aktivoidaan, ja täten luodaan odotuksia, implikoidaan tulevia tarinoita, salaisuuksia ja juonia. Teoksessa ei välttämättä sisällöllisesti vihjata, että näitä implikoituja tarinoita tulisi koskaan tapahtumaan, mutta fantasiagenren konventiot tunteva lukija tietää, millaisia tarinoita tietynlaisista tilanteista seuraa. Sarjan ensimmäisessä osassa Nedin ja Catelynin poika Brandon putoaa kiipeillessään tornista. Lukijalle paljastetaan, ettei Bran (*Thrones*, 85) todellisuudessa putoa, vaan hänet pudotetaan koska hän näkee asioita, jotka auttaisivat Nediä selvittämään mysteerinsä. Bran ei kuitenkaan kuole, vaan vaipuu koomaan. Kyseisen kooman aikana hänet yritetään salamurhata epäonnistuneesti: murhaajalta jää kuitenkin jälkeensä erittäin tunnistettava veitsi (emt. 132–133). Ned on jo poistunut kuninkaan kanssa etelään, ja Catelyn päättää lähteä selvittämään tapausta itse. Lähtöoletuksena salapoliisintyölle toimii Ser Rodrikin toteamus ”Your proof is in the dagger” (emt. 137): täytyy vain selvittää, kenen veitsi on kyseessä ja mysteeri

ratkeaa sen jälkeen itsestään. Tikarikeskeisessä ongelmanratkaisussa on kuitenkin ongelmansa: kaikki vihjeet ja tiedot, joita Catelyn aiheen tiimoilta seikkailullaan löytää paljastuvat valheellisiksi tai muuten vain vääriksi, eivätkä ne lopulta johda mihinkään. Paljon myöhemmin, edellä mainitun Rodrikin jo kuoltua oman väkivaltaisen kuolemansa käy vielä ilmi, ettei tikarista tai sen omistajan löytymisestä olisi mitään hyötyä koskaan ollutkaan. Salamurhayrityksen syyt ovat epämiellyttävän henkilöhahmon kantamassa pikkumaisessa kaunassa, eikä sillä ole mitään tekemistä Jon Arrynin kuoleman mysteerin, tai oikeastaan minkään muunkaan mysteerin kanssa (*Storm*, 810). Paljastus ei ole sinänsä mullistava, se ei anna merkityksellistä uutta informaatiota mistään henkilöhahmosta tai tilanteesta, se ei ratkaise tai lopeta alun etsiväkertomusta, vaan kumoo sen. Kyse on juonilinjan lopusta, joka tarinan yhteen sitomisen ja merkityksellistämisen sijasta hajottaa ja banalisoi kirjan aiempia tapahtumia.

3.3. Kuoleman dynamiikka – The Rains of Castamere

Peter Brooks'n kirja *Reading for the Plot* (1984) käsittelee juonta ja lukemisen dynamiikkaa psykoanalyttisesta kehyksestä käsin. Kiinnitän eritoten huomiota siihen, millaista roolia kuolema, tai Thanatos, freudilainen kuolemanvietti, pelaa juonen dynamiikassa kirjan esittelemässä mallissa. Brooks esittää, että kerronta käsittelee fiktiossa sen ajallisuutta, kun taas juoni käsittelee kuolevaisuuden sisäistä logiikkaa (Brooks 1984, 21–22). Tulkintani mukaan Brooks tarkoittaa kuolemalla kahta asiaa: yhtäältä aktuaalista kuolemaa tarinassa, henkilöhahmon inhimillistä matkaa elävästä olennoista kohti hautaa, mutta toisaalta metaforisesti myös juonen väistämätöntä kulkua kohti sen loppua. Nämä kaksi kuolemaa, aktuaalinen ja temaattinen kuolema sekä juonen kuolema, tarinan loppu, linkittyvät toisiinsa metonyymisesti. Juonen eksplisiittinen suunta on aina sen loppuminen, tarinan kuolema, ja lukeminen on prosessi, jossa tarkoituksenmukaisesti saatetaan tekstiä yhä lähemmäs ja lähemmäs sen loppua, kunnes lopussa tekstin kuolema kasaa yhteen ja merkityksellistää kaiken sen, mitä tarinassa on tapahtunut (emt. 104). Henkilöhahmon kuolema yhdistyy tarinan loppuun ja ottaa fiktion kontekstissa samoja merkityksiä (tai mahdollisesti juonen loppu ottaa omakseen kuoleman merkityksiä), ja siten juonen eteneminen on jonkinlainen tekstuaalinen versio

kuolemanvietistä. Kuolema, niin hahmon kuin tarinankin, elävöittää tai tekee eläväksi merkityksen (emt. 96)²¹.

Käsittelen siis Martinin suhdetta kuolemaan ja kuolemanviettiin kahdesta näkökulmasta: yhtäältä henkilöhahmojen kuolevaisuuden ja loputtomien kuolemien, toisaalta tarinoiden loppumisen perspektiivistä. Brooksian elegantti malli kertoo, että kuolema ja loppu luovat tai ainakin aktualisoivat tekstin merkitykset. Juonen tehtävä on pitkittää matkaa kohti loppua ja kuolemaa, olla välitila joka ruokkii kuolemanviettiä ja toisaalta mahdollistaa ansaitun, oikean ja tyydyttävän kuoleman (Brooks 1984, 107). Toisin sanoen, kuoleman täytyy olla jonkin tietyn kaltainen, jotta se tyydyttää fiktion merkityksen kaipuun. Epäsoveliaan, väärän kuoleman uhka on aina läsnä tekstissä, ja juonen tehtävä on vältellä sitä (emt. 103). Kuten edellisessä alaluvussa esitin, hyödyntää Martin ainakin joidenkin juonikuvioiden kohdalla nimenomaan epäsoveliaita, epätyydyttäviä loppuja, jotka hajottavat tarinoita niiden kasaamisen sijasta ja sumentavat merkityksiä niiden eläväksi tekemisen sijasta. Kyse on genrekonventioita astetta syvempien tarinoiden konventioiden subvertoimisesta, systemaattisesta tarinallisuuden hajottamisesta efektin aikaansaamiseksi.

Sarjan ensimmäisen kirjan *de facto* päähenkilö Eddard Stark, Winterfellin lordi ja pohjoisen suojelija, lähtee etelään ja kuolee turhan kuoleman kesken etsiväkertomuksensa. Ne vastaukset, joita Ned on salapoliisityöllään löytänyt, murhat jotka hän on ratkaissut, häviävät samaan hautaan kuin niiden kantajakin, eikä niistä ole enää sen paremmin hyötyä kuin haittaa kenellekään. Robb Stark, Nedin vanhin poika, hermostuu kuullessaan isänsä mestauksesta ja julistaa itsensä pohjoisen kuninkaaksi, kerää armeijan ja lähtee sotaan Lannistereita vastaan. Robb, joka tunnetaan nimellä ”the Young Wolf”, voittaa viekkauksella ja strategisella häikäilemättömyydellä mahdottoman taistelun toisensa jälkeen, ottaa vangikseen kuningattaren kaksoisveljen ja rakastajan, Jaime Lannisterin, ja suunnittelee valtaavansa Casterly Rockin, Lannisterin suvun muinaisen linnoituksen. Robbin eno lordi Edmure Tully on menossa naimisiin poliittisesti neutraalin lordi Walder Freyn tyttären kanssa, ja pohjoisen kuningas on luonnollisesti vieraana häissä, parantamassa heikentyneitä välejään tilaisuuden isäntään. Samaan aikaan Arya, Robbin nuorempi sisko on aivan Freyn linnoituksen ovella, palaamassa läpi vaarojen äitinsä helmoihin. Tulevaisuus on kerrankin selkeä: Nedin kuolema kostetaan, Freyt ja Starkit liittoutuvat ja tuhoavat Lannisterit, Arya on turvassa,

²¹ Kuoleman roolia merkityksen eläväksitekemisessä käsittelee modernissa fantasiafiktiossa esimerkiksi Robin Hobbin fantasiasarja *Liveship Traders* (1998–2000) jossa maagiset elolaivat heräävät henkiin kun niiden kolmas kapteeni kuolee. Kapteenin elinvoima siirtyy laivaan joka säilyttää muiston tämän elämästä ja viisaudesta, muuttuu konkreettiseksi perinnöksi jälkipolville.

pohjoisen itsenäisyys on taattu vastoinkäymisistä huolimatta. Ruoka on häissä huonoa ja muusikot vaikuttavat kyvyttömiltä: vihkiseremonia kuitenkin tapahtuu ja lordi Frey vaikuttaa olevan epätavallisen hyvällä tuulella.

Tilaisuuden tunnelma ottaa kuitenkin käänteen synkkään suuntaan, kun taitamattomat trubaduurit alkavat soittaa henkilöhahmoille tuttua laulua ”Rains of Castamere”. Kyseinen viisu on Lannistereiden epävirallinen tunnuslaulu. Se on kertomus Tywinin, suvun päämiehen, koston kauheudesta. Häät ovat ansa, muusikoilla on varsijouset. Tilaisuus vajoaa kaoottiseksi, humalaiseksi verilöylyksi, jossa lojaalit pohjoisen sotilaat teurastetaan. Catelyn, Robbin äiti ja Nedin vaimo, nappaa Freyn lapsenlapsen vangikseen ja uhkaa tätä tikarilla:

“On my honor as a Tully,” She told lord Walder, “on my honor as a Stark, I will trade your boy’s life for Robb’s. A son for a son.” [...] *Boom*, the drum sounded, *boom doom boom doom*. The old man’s lips went in and out. The knife trembled in Catelyn’s hand, slippery with sweat. “A son for a son, *heh*,” he repeated. “But that’s a grandson... and he never was much use.”

A man in dark armor and a pale pink cloak spotted with blood stepped up to Robb. “Jaime Lannister sends his regards.” He thrust his longsword through her son’s heart, and twisted.

Robb had broken his word, but Catelyn kept hers. She tugged hard on Aegon’s hair and sawed at his neck until the blade grated on bone. Blood ran hot over her fingers. His little bells were ringing, ringing, ringing, and the drum went *boom doom boom*. [...] and a hand grabbed her scalp just as she’d done with [Aegon], and she thought *No, don’t, don’t cut my hair. Ned loves my hair*. Then the steel was at her throat, and its bite was red and cold. (*Storm* 704–705)

Ja näin loppuu pohjoisen itsenäistymistaistelu: kuningas on surmattu pikkumaisen lordi Walder Freyn pettämänä. Syynä petokselle on se, että Robb kieltäytyi naimasta Freyn tytärtä. Tarina hajoaa taas käsiin, juuri siinä kohdin, jossa se vaikuttaa tiheytyvän, jossa erinäisiä tärkeitä henkilöhahmoja ollaan saattamassa yhteen. Kyse on selvästi Brooksia kuvailemasta väärästä kuolemasta, ja efekti on sen mukainen. Nedin kuolema, jonka vääryyttä käsittelin edellisessä alaluvussa, aiheuttaa sen, että Robb ryhtyy avoimeen sotaan: eli ehkä Nedin kuolema ei olekaan väärä, ehkä se toimii motivaationa pohjoisen itsenäistymiselle huolimatta siitä että se tuhoaa huomattavan määrän aiemmin pohjustettuja ja aloitettuja tarinoita. Mutta Robb kuolee aivan yhtä turhan kuoleman kuin Nedkin, ja täten kuollessaan samalla viimeistelee Nedin kuoleman turhuuden. Robbin kuoleman järkyttävyyttä lisää Phelanin kuvailema eettisen immersion elementti. Astuessaan tarinamaailmaan lukijan on

hyväksyttävä fiktion maailman normisto ja hyödynnettävä sitä tuomitessaan tarinan tapahtumia (Phelan 2009, 19). Martinin maailmassa on selvää, että niin sanottu ”guest right” on suorastaan pyhä, rikkomaton arvo: vieraan, joka on syönyt isäntänsä pöydässä, surmaaminen on teko, joka vertautuu kauheudessaan veljensurmaan ja inestiin ennemmin kuin mihinkään muihin rikoksiin.

Sen sijaan että kuolemat tihentäisivät tekstin merkitystä tai toimisivat mielekkäinä, ansaittuina loppuina teoksen tarinoille, kuten Brooksian oikeat kuolemat tekevät, ne muuttavat ja kumoavat aiempien tapahtumien merkityksiä ja lopettavat tarinan kesken täysin avonaisena. Tarinalla pohjoisen kapinasta, sen paremmin kuin Nedin etsiväkertomuksellakaan, ei ole loppua, se ei muodosta mielekästä tarinan kaarta, joten sitä on vaikea merkityksellistää. Epäonnistunut kansannousu sinänsä ei ole mitenkään automaattisesti huono tai käyttökeltoton tarina, mutta toimiakseen konventionaalisen tarinan muodon sisällä täytyy sillä olla aristoteelisten periaatteiden mukaan alku, keskiosa ja loppu.

Kyse on kerronnallisesta rakenteesta ennemmin kuin tarinan sisältöön liittyvästä epäkonventionaalisuudesta, ainakin sikäli kuin se soveltuu tässä yhteydessä. Mistä tahansa tapahtumista on mahdollista tehdä alku, keskikohta tai loppu, mutta *Song*-teoksen tarinassa kohtaus, jossa Robb kuolee, ei tunnu lopulta: tarina on vielä kesken. Tapahtumien tasolla Robbin vallankumous muodostaa kokonaisen ja täysin toimivan tragedisen tarinan kaaren: poika lähtee kostamaan surmattua isäänsä, sotii taitavasti, tekee diplomaattisia virheitä, rakastuu ja menee naimisiin väärän naisen kanssa ja täten tuomitsee itsensä ja ajamansa asian kuolemaan, joka kuvataan aiemmin lainaamassani kohtauksessa. Martinin kertomuksen dynamiikka on kuitenkin ristiriidassa tämän luonnollisen kertomuksen rakenteen kanssa. Kun Ned kuolee, vaikuttaa ilmiselvältä, että Robb ja Robbin kostoretki ovat sarjan keskeisin tarina, sitä eteenpäin työntävä moottori. Keskustarinan loppuminen sarjan kolmannen kirjan puolella välissä, sen sijasta että se päättyisi edes kirjan lopussa, on äärimmäisen epäkonventionaalista ja antiklimaattista. Osittain tämä dynamiikka saadaan aikaan sympatian avulla: Martinin kerronnan voimakkaan fokalisaation vuoksi lukijan ja näkökulmahenkilöhahmojen välinen etäisyys on mitättömän vähäinen, mistä syystä on äärimmäisen vaikeaa havaita tekstistä sellaisia tarinalinjoja ja rakenteita, jotka eivät ole yhteensopivia fokalisoitun henkilöahmon maailmankuvan tai ymmärryksen kanssa (vrt. Sklar 2013, 49). Tekstissä myös eksplisiittisesti esitetään, mihin suuntaan tarina on jatkumassa: tie takaisin pohjoiseen on yllättäen auki, kun matkan varrella sijaitsevan tärkeän linnoituksen vallanneiden joukkojen sisäpolitiikka syöksyy kaaokseen Balon Greyjoyn, Iron Islandsin hallitsijan, kuollessa.

Hypoteettinen jatkumo, joka tarinalle näin luodaan, on uskottava ja kiinnostava. Tekijäluennassa lukija myös on vakaasti Starkien puolella tässä vaiheessa tarinaa, joten Robbin suunnitelmiin on helppo tarttua. Myös Aryan ja Robbin uudelleenkohtaaminen on kohtaus, jonka tapahtumista lukijan on vaikea olla toivomatta. Jos ei mistään muusta syystä, niin ainakin siksi, että molemmat henkilöhahmot tietävät asioita, jotka ovat relevantteja ja salattuja toiselle. Käyttäen hyväkseen yhtäältä lukijan sympatioita ja toisaalta genren ja kerronnallisuuden konventioita Martin uskottelee, että tarina tulee kehittymään tiettyyn suuntaan. Tämä informaatio aktivoi Rabinowitzin yhtenäisyys- tai koherenssisääntöjen mukaisen tulkinnallisen prosessin, eli toisin sanoen lukija pyrkii hahmottamaan tarinan koherenttina kokonaisuutena. Kerronnan hetki tulkitaan sitten osana tätä tekstiin projisoitua koherenssia. Martin pakottaa lukijan konstruoimaan jonkinlaisen pitkäaikaisen jatkon kertomukselle ja alleviivaa sitä luodessaan suunnitelmia jatkotoimenpiteille juuri ennen kuin lopettaa koko tarinan. Yllättävät käänneet ja tarinan suunnan muutokset ovat tavanomaisia keinoja fiktiossa, eikä projisoidun kokonaistulkinnan muuttuminen tekstin edetessä sinänsä ole järjestyttävä ilmiö. Robbin tarina kuitenkin loppuu kesken, mikä on yllättävää käännettä huomattavasti häiriöllisempää: johtuen siitä, että tekstiä tulkitaan yhtenäisyysääntöjen mukaisen kokonaistulkinnan kehityksessä, olettaa lukija olevansa noin puolessa välissä tarinaa sen loppuessa.

Näin Martin subvertoi genrekonventioiden lisäksi syvempiä tarinallisuuden ja kertomuksen dynamiikan konventioita. Tämän kaltaiset konventiot ovat keskeinen osa sitä kehystä jonka kautta kaikkea fiktiota luetaan ja ymmärretään ja, kuten Rabinowitz huomauttaa, niiden hajoaminen on äärimmäisen hämmentävää ja turhauttavaa lukijalle. Kohtaus, jossa Robb kuolee, tunnetaan niin tarinan sisällä kuin sen ulkopuolella lukijayhteisöjen keskuudessa nimellä ”Red Wedding”. Kyseinen kohtaus, ainakin mikäli Internetin loputtomia keskusteluja on uskomisen, on yksin saanut useita lukijoita jättämään sarjan kesken. Kyse on varmasti osittain siitä, että sympaattisia hahmoja kuolee kohtauksessa paljon, mutta uskoakseni keskeisin turhautumista herättänyt elementti on kuitenkin se, kuinka teksti rikkoo kerronnallisia odotuksia: sen sijaan, että kohtaus *edistäisi* tarinaa se hajottaa jo valmiiksi kaoottisen tilanteen pirstaleiksi. Tarina, jota lukija on seurannut aina sarjan ensimmäisestä osasta asti, loppuu ja sen merkityksellisyys muuttuu ja heikkenee. Lukijan tekstiin rakentama tarinallinen koherenssi menettää pohjansa: Robbin vallankumouksen tarina on teoksen keskustarina pitkään ja projektiot sen etenemisestä määrittävät koko teoksen tulkintaa ja ymmärrystä. Yhtäkkiä on mahdotonta ennakoita, mikä teosten suuren linjan tarina on: mistä mihin ollaan matkalla. Kun kuva tästä menetetään, katoaa samalla myös kiinnepisteet kaikkien muiden tarinalinjojen suunnasta ja merkityksestä. Phelanin termin kyse on äärimmäisen moraalittomasta yllätyksestä, sillä eettisesti hyväksyttävän käänneen on välttämätöntä täyttää ainakin kaksi kriteeriä: 1) käännettä täytyy

ennakoida ennen sen tapahtumista niin, että kun lukijan on käänteen myötä välttämätöntä rekonfiguroida käsityksensä tekstin progressiosta, osoittautuvat tarinan aiemmat osat mielekkäiksi ja kiinnostaviksi, käänne välttämättömäksi ja 2) lukijan henkilöihmoja kohtaan tuntema sympatia palkitaan, lukijan ja fiktion välinen suhde syvenee tai muuttuu muuten merkityksellisemmäksi (Phelan 2007, 95).

Ensimmäinen kriteeri täyttyy kohdeteoksessani välttävasti: verilöylyn jälkeen on helppoa hahmottaa, kuinka tarina on edennyt systemaattisesti sitä kohti. Toisaalta tapahtumia edeltävien osien merkityksellistäminen rekonfiguroidussa fiktion merkitysmaailmassa ei ole helppoa, mikäli se on edes mahdollista, ainakaan niin, että lopputulos vaikuttaisi eettiseltä. Monien verilöylyä edeltävien kohtausten rooli on eittämättä vain ja ainoastaan tehdä tulevasta käänteestä emotionaalisesti raskaampi ja tuhoisampi. Jälkimmäinen kriteeri ei täyty Martinin tarinassa alkuunkaan, vaan ennemmin kääntyy päällelleen. Lukijan Robbia ja muita Starkeja kohtaan tuntemaa sympatiaa ei palkita vaan rangaistaan. Juuri tämä sympatia on keskeinen keino, jolla lukijaa on harhaan johdettu niin, ettei kauhistuttavaa käännettä ole mahdollista (tai ainakaan helppoa) ennakoida.

Martin on äärimmäisen tietoinen fiktion dynamiikasta ja käyttää sitä hyväkseen rakentaessaan tarinaa, joka on luonteeltaan täysin ennalta-arvaamaton. Tämä äärimmäisyyksiin viety ennalta-arvaamattomuus saadaan kohdeteoksessani aikaan systemaattisella konventioiden päällelleen kääntämisellä, usein sellaisin keinoin, jotka saavat lukijan hämmentymään ja turhautumaan. Konventioiden, niin geneeristen kuin syvempien fiktion dynamiikkaan liittyvien, rooli on auttaa lukijaa pysymään kartalla siitä, mitä fiktiossa tapahtuu, ennakoimaan mitä siinä tulee tapahtumaan. *Song* aktivoi loputtoman määrän toistaan tutumpia konventioita ja luo täten illuusion turvallisesta, helposti navigoitavasta fiktiivisestä maailmasta. Subvertoidessaan konventioiden herättämiä odotuksia tekee Martin tekstistä vaikeasti ennakoitavan, jopa vaikeasti ymmärrettävän. Konventiot ja tutut kulissit ovat kuitenkin *Song* -teoksessa jatkuvasti läsnä, eikä tuttuuden ja turvallisuuden vaikutelma koskaan katoa huolimatta siitä, että se on pelkkää harhaa. Virheellisiksi osoittautuneet hypoteesit tarinan koherenssista korvaantuvat välittömästi uusilla hypoteeseilla jotka kumpuavat toisista konventioista. Huolimatta siitä, että myös nämä uudent luennat systemaattisesti hajotetaan sarjan edetessä, ylläpitävät ne tarinallista momentumia, tarjoavat lukijalle tarttumapinnan tekstiin ja mahdollistavat jatkuvan osallisuuden tarinaan.

4. Kuviteltu historia

"Never believe anything you hear in a song, my lady." (*Storm*, 823)

Song on täynnä lauluja ja kertomuksia sankareista, kuten sen nimestäkin voi päätellä. Bardien laulut ovat keskiaikaisessa maailmassa populaaria historiankirjoitusta. Kertomukset menneiden aikojen kuninkaista, sotureista ja varkaista määrittävät sitä, mitä tarkoittaa elää Martinin luomassa maailmassa. Laulut kertovat siitä, mikä on kunniallista, mikä on jaloa, mikä on ihailtavaa. Ne määrittävät odotuksia siitä, miten maailma toimii ja miten siinä tulee käyttäytyä. Laulut ovat siis keskeinen osa Westerosin suuria kertomuksia, ja toisaalta Westerosin suuret kertomukset rinnastuvat fantasiakirjallisuuden konventioihin. Westerosin laulut ovat metafiktiivinen linkki laajemman genretietoisuuden ja tarinamaailman välillä. Genren konventiot jo itsessään ovat omanlaisensa metanarratiivi: ne muodostavat kehikon sille, millaisia fantasiafiktioiden kuuluu olla, millaisia tarinoita niiden on tarkoitus kertoa ja millaisia moraalisia positioita niiden kuuluu ottaa. Tämä fantasiakirjallisuuden metanarratiivi perustuu Tolkienin teksteihin ja tarkoittaa käytännössä sitä, että genren edustajien kuuluu edetä jokseenkin samalla tavalla kuin *TSH*. Kun Tyrion sanoo Sansalle, ettei tämän tulisi uskoa mihinkään, mitä kuulee lauluissa, julistaa Martin avoimesti, ettei genren suuriin kertomuksiin, fiktion merkitykselliseksi kokonaisuudeksi sitoviin odotuksiin, ole luottaminen. Kuitenkin, kuten Sansan, joka öisin juonittelee linnan narrin kanssa pakoa pääkaupungista, koska laulussa narri Florian on jalo ja auttaa nuorta neitoa nimeltään Jonquil, on lukijan välttämätöntä jatkaa geneeristen merkityskehysten hyödyntämistä, sillä muitakaan vaihtoehtoja ei ole. *Song* on kirjoitettu fantasiagenren kielellä, eikä sitä siten ole mielekästä lukea muista konteksteista.

Jätin luvussa 2, käsitellessäni fantasian ja postmodernismin leikkauspisteitä Martinin saagassa keskeisten postmodernismimallien näkökulmasta,²² näkökulmista viimeisen ja nähdäkseni keskeisimmän käsittelemättä: metanarratiivit. Perusteluni on selkeä: postmodernismi on kuollut, joten Martin ei lopulta voi sittenkään olla postmodernistista fantasiaa. Toki postmodernistisia fiktioita luodaan yhä, mutta mutta kulttuurinen dominantti on muuttunut, ja Martinin fiktio on omalla tavallaan erinomainen esimerkki siitä, millaista fiktio nykyään on. Metanarratiivi, eli suuri kertomus, on kertomus, joka jäsentää maailmaa ja asemoi yksilön merkitykselliseksi osaksi sitä: ihminen on

²² Näkökulmat ovat ontologia, pastissi ja metanarratiivien hajoaminen.

tarinankertoja joka ymmärtää ja määrittelee maailman siitä kertomiensa tarinoiden kautta (Sheehan 2004, 29). Brooks esittää, että ennen valistusta, renessanssia ja romantiikkaa länsimaisen identiteetin johtava metanarratiivi oli teologinen (Brooks 1984, 5–6): kaikkivaltiaan jumalan totuus on maailman järjestys ja kaikkivaltiaan jumalan valossa ja vapahtajan veressä jokaisella ihmisellä on tilansa, paikkansa ja merkityksensä tuonpuoleisessa taivasten valtakunnassa ja sitä kautta myös tässä maallisen kuoleman maailmassa.

Koska identiteetti on muisti ja muisti on kertomus menneisyyden merkityksestä ja sen suhteesta nykyisyyteen, jää jumalattoman valistuksen ihminen vaille identiteettiä (ks. Meretoja 2014, 124). Ajatus siitä, että yksilön elämän, ainakin hyvän elämän, rakenne on keskeisesti narratiivinen, on muodikas moderneissa ihmistieteissä (ks. Schechtman 1997, 119; Taylor 1989, 51–52; Ricoeur 1992, 158), ja narratologit ovat iloisesti ottaneet ajatuksen annettuna: lisäähän se tieteenalan uskottavuuden tuntua kovasti. Narratiivisen muistin ylivaltaa ihmisen identiteettiä rakentavana ja elämää arvottavana voimana on myös kyseenalaistettu. Galen Strawson argumentoi, että diakronisen eli yksinkertaistettuna narratiivisen tavan hahmottaa maailmaa ja minuutta lisäksi on olemassa myös episodinen lähestymistapa, jossa yksilö ei hahmota minäänsä ajallisesti stabiilina jatkumona (Strawson 2004, 430). Martinin sarjan henkilöahmot kiistämättä siirtyvät jatkuvasti kohti episodisempaa tapaa hahmottaa minuus, mutta nähdäkseni kritiikki sitä ajatusta kohtaan, että ainoa mielekäs tapa yksilölle elää on kertoa tarinaa itsestään, ei ole relevanttia metanarratiiveista puhuttaessa, ainakaan mitenkään suoraan. Metanarratiivit ovat rakenteita, joiden kautta *kulttuuri* määrittelee itsensä ja siten yksilöiden, olivat he luonteeltaan episodisia tai narratiivisia, täytyy jotenkin asemoida itsensä osaksi kulttuuria, löytää jokin rooli kulttuurisesta metanarratiivista, tai vaihtoehtoisesti olla ulkopuolisia omassa kulttuurissaan. Tämä näkyy myös kohdeteoksissani systemaattisesti: kun henkilöahmot, kuten Sansa, jonka suhdetta suuriin kertomuksiin ja sen muuttumista käsittelen myöhemmin tässä luvussa, menettävät luottamuksensa metanarratiiveihin, menettävät he myös roolinsa kulttuurin ja yhteiskunnan osana. Fiktion kontekstissa henkilöahmot menettävät roolinsa myös arkkityyppisinä henkilöahmoina. Sansa lakkaa edistämästä arkkityyppiä neidosta pulassa.

Palatakseni tähän konstruoimaani metanarratiiviin metanarratiiveista Brooksinkin logiikkaa mukailen, ottaa historia uskonnon paikan kulttuurissa (ks. Waugh 1984, 6–7): historiasta tulee se suuri kertomus, joka määrittää ihmisen roolin maailmassa. Jonkinlaisena epätoivoisena reaktiona tähän tarpeeseen rakentaa uusi identiteetti, joka pohjautuu jumalan totuuden sijasta historian viisauteen, Eurooppa alkaa kertoa tarinoita vimmalli. Koko 1800-luku ja sitä välittömästi edeltävä ja seuraava aika ovat täynnä kertomuksia, uusia totuuksia siitä, mitä merkitsee elää

historiassa ja olla ihminen historian määrittelemässä maailmassa. Jos 1800-luvun kirjallisuus loi sellaista historiaa, johon yksilö voi linkittää itsensä ja sitä kautta merkityksellistää oman elämänsä, perustella identiteettinsä, käytti lyhyen 1900-luvun kirjallisuus aikansa sen historian purkamiseen. Modernistit olivat skeptisiä muodon ja tiedon suhteen, mutta eivät vielä kyseenalaistaneet historian roolia metanarratiivina. Kysymys maailmasta oli modernisteille tiedollinen: pohdittiin *millaisin keinoin* ihmisen on mahdollista saada tietoa todellisesta maailmasta ja siten ymmärtää ja luoda sen merkityksiä (McHale 1992, 32–34). Toinen maailmansota ja sen mahdottomuus historiallisten merkitysten identiteetissä sai postmodernismin puolestaan kyseenalaistamaan todellisuuden ja sen, voiko merkityksiä edes olla olemassa, ainakaan historiallisessa metanarratiivissa. Systemaattisesti ja oletama kerrallaan tämä masentunut kulttuurinen dominantti sitten hajottikin kaiken sen, mikä oli pyhää valistuksen jumalattomaksi jättämässä maailmassa.

Olen aiemmin tässä tutkielmassa käsitellyt kohdeteostani postmodernistisena teoksena, mutta nähdäkseni on selkeää, että Martinin saagan ydin on enemmän post-postmodernismissa, postmodernismin jälkeisessä kirjallisuuden dominantissa haarassa. *Song* jakaa poetiikassaan paljon niiden teosten kanssa, joita analysoimalla on pyritty määrittelemään postmodernismin jälkeisen kirjallisuuden luonnetta. Koska Martinin sarja on genrefiktiota, sitä ei kuitenkaan ole tähän keskusteluun mukaan tuotu, mikä on nähdäkseni ongelma. Genrefiktio ja eritoten juuri fantasia ovat tärkeä osa nykykulttuuria, ne eivät ole enää se outo nörttien alakulttuuri mitä ne olivat 1980-luvulla (lukuun ottamatta *TSH*:ta, joka saavutti suuren suosion heti ilmestyttyään) vaan ne ovat osa valtavirtaa: tämä näkyy jo loputtomissa taiteellisesti kunnianhimoisissa ja siitä huolimatta suosituissa fantasiakirjoissa, televisiosarjoissa ja elokuvissa joita nykyään julkaistaan, sekä myös esimerkiksi uudessa, itsetietoisessa supersankarifiktiossa jonka juuret ovat sarjakuvissa mutta jotka ovat karanneet eritoten television ja elokuvien maailmaan²³.

²³ Täysin riittämätön lista relevanteista fantasiateoksista, kohdeteokseni lisäksi: Robin Hobbins *Realm of the Elderlings* -sarja (1995–), Mark Lawrencen *Broken Empire* -trilogia (2011–2013), Joe Abercrombien *The First Law* -sarja (2006–), Partrick Rothfussin *The Kingkiller Chronicle* -sarja (2007–), Neil Gaimanin tuotanto, esimerkiksi *American Gods* (2001), Susanna Clarken *Jonathan Strange & Mr. Norrell* (2004), Lev Grossmanin *The Magicians* -trilogia (2009–2014) ja monet muut. Jokainen näistä teoksista edustaa omalla tavallaan fantasiakirjallisuuden nopeasti kehittyvää nykytilaa.

4.1. Postmodernismin kuolema

Metanarratiivien ja historian uskottavuuden romahtamisen kautta menetetään myös historiallisuus – nykyisyys ei suhteudu historiaan sellaisenaan, vaan kuviin historiasta. Tarinana historia on nimenomaan kuva tai tulkittu toisinto historiasta, ei historia itse. Juuri tästä ilmiöstä Jameson puhuu kritisoidessaan postmodernistisen pastissin tapaa häivyttää historiaa (Jameson 1991, 16–31). Oireellisena kuvatun kaltaisesta historiattomuudesta voidaan nähdä Francis Fukuyaman väittämä historiallisen ajan lopusta: kehityksen lakipiste on saavutettu, eikä mikään tule, ainakaan poliittisesti, enää muuttumaan (ks. Fukuyama 1992). Jean Baudrillardin mukaan kyse on eräänlaisesta illuusiosta, jonka vaikutukset ovat toki todelliset – historia on toiminut jonkinlaisena ideologisena paperikorina, joka on sittemmin niellyt itsensä: ajatukset eivät enää voi jäädä historiaan, sillä historia itsessään on jäänyt historiaan (Baudrillard 1994, 263). Historian, ja sitä kautta tulevaisuuden (tulevaisuus on nykyisyyttäkin enemmän nykyisyyden kaltainen) loppu kuuluu postmodernismiin, vaikkei postmodernismi välttämättä ole historian loppu.

Huolimatta sen pyrkimyksestä lopettaa historia on postmodernismin itsensä väitetty loppuneen, jääneen historiaan (ks. esim. Kirby 2006). Sikäli, kun postmodernismi nähdään aikakaudellisena ilmiönä, olen valmis seisomaan ajatuksen takana – kyseistä kulttuurillista ilmentymää leimaa keskeisesti toisen maailmansodan jälkeinen ahdistus, kylmän sodan aiheuttama globaali jännite ja television nousu: kaikki nämä ovat ilmiöitä jotka auttamatta kuuluvat nykyään historiankirjoihin enemmän kuin uutisotsikkoihin. Jos postmodernismi toisaalta nähdään poetiikkana, on tilanne monimutkaisempi: metafaktiivisuus²⁴ ja ontologisten kysymysten pohdinta eivät syntyneet 1960-luvulla eivätkä loppuneet Neuvostoliiton romahdettua. Postmodernismi, siinä missä esimerkiksi modernismi ja realismi, on kirjallisena muotona hyvissä voimissa. Aikakaudet kuitenkin luovat myös ilmaisullisia muotoja. Jos entropia ja ydinpommi ovat nykyään vanhoja uutisia, ovat ympäristökatastrofit ja Internetin sosiaaliset ja yhteiskunnalliset vaikutukset nyt valokeilassa. On siis syytä olettaa, tai ainakin mielekästä pitää mahdollisena, että myös taiteellisesta ilmaisusta on löydettävissä uusia tuulia. *Politics of Postmodernism* -teoksen vuoden 2002 painoksen jälkisanoina Linda Hutcheon kehottaa lukijoita kehittämään uuden termin ja uuden teorian sille kirjallisuudelle, sille kulttuurille joka on noussut kuolleen postmodernismin tilalle (Hutcheon 2002, 165–166).

²⁴ Käsittelen luvussa 5 sitä, kuinka metafiktio voi toimia postmodernistisen kontekstin ulkopuolella.

Monet tutkijat ovat ottaneet Hutcheonin haasteen avosylein vastaan ja postmodernismin luonnetta on edellisen vuosikymmenen aikana pohdittu tutkimuksessa paljon. Eräs yleinen tendenssi vaikuttaa olevan nähdä uusi kulttuuri postmodernisminä, joka on postmodernimpaa kuin postmodernismi: kulttuurina joka on individualistisempaa, kyynisempää ja hajanaisempaa kuin koskaan ennen, lähinnä postmodernisminä, jonka päälle on kasautunut digitaalinen teknologia. Tekstiviestit ja Internet ovat ottaneet television roolin suhteessa postmodernismiin. Esimerkkinä tämän kaltaisesta negatiivisesta ajattelusta käytän Alan Kirbyn hahmottelemaa pseudomodernismia.

Kirbyn mukaan digitaalisen teknologian keskeinen vaikutus kirjallisuudelle on tekijän merkityksen romahtaminen, lukijan valtaan nousu: vastaanottaja luo tekstin. Postmodernismi painotti elokuvaa muotona: asiana jota katsotaan, todellisuutena johon ei voi vaikuttaa, kulttuurin metaforana. Pseudomodernismille kulttuuri on muuttunut pelkäksi *Big Brotheriksi*. Tällä kertaa katsojan on välttämätöntä vaikuttaa kulttuuriin, jotta se voisi edes olla olemassa. Kirbyn mukaan pseudomodernistinen teksti on väistämättä primitivistinen ja äärimmäisen banaali. Esimerkillinen pseudomodernistinen teksti on Internet-porno: sitä kontrolloidaan hakusanoin ja klikkauksin, vastaanottajan rooli materiaalin tuottamisessa on keskeinen, eikä pseudomodernistista tekstiä ole tarkoitus lukea vaan *käyttää*. Sillä ei ole arvoa tulla uusituksi, koska se on riippuvainen lukija-tekijänsä toimista. Siinä missä postmodernismi kyseenalaistaa todellisuuden, määrittelee pseudomodernismi sen identtiseksi minälle. Pseudomodernismin määrittävät intellektuellit asenteet ovat tietämättömyys, fanaattisuus ja hermostuneisuus. Pseudomodernisti, eli käytännössä kuka tahansa 1980-luvulla tai myöhemmin syntynyt, on teknologisesti äärimmäisen edistynyt, jopa vaikutusvaltainen, muttei osaa tehdä itselleen ruokaa. Siinä missä modernismin maailma on neuroottinen ja postmodernismin maailma on narsistinen, on pseudomodernistinen maailma autistinen, painoton ja hiljainen epäpaikka. Mitään muuta kuin teksti ei ole ja pseudomodernisti itse on se teksti. (ks. Kirby 2006.)

Kirbyn analyysi nykykulttuurista on kaukana ainutlaatuisesta. Itse koen tämän kaltaiset näkemykset oudoiksi ja asenteellisiksi, lopulta laajemman tieteellisen keskustelun kannalta arvottomiksi. Kirbyn analyysissä kirjallisuuden interaktiivisuutta käsittelevä osa on kuitenkin kiinnostava, jopa hyödyllinen. Martinia tuskin voi verrata Internet-pornoon, mutta pelinä kohdoteokseni on helppoa hahmottaa. Se on peliä lukijan ja tekijän välillä, ja se ei toimi ilman lukijan panosta, ilman lukijan peliin tuomia odotuksia ja reaktioita näiden odotusten vääräksi osoittautuessa. Käsittelem tällaista metapeliä tarkemmin luvussa 5. Kirbyn ajatus tekstin sisällöttömyydestä ja merkitysköyhyydestä tuntuu kuitenkin väärältä. *Song* ei kuitenkaan ole sisällöllisesti tyhjä teksti vaan ennemmin maksimalistinen teos joka hukuttaa lukijansa loputtomaan määrään yksityiskohtia ja

epäolennaista informaatioita, kuten monet modernismin ja postmodernismin klassikoista myös tekevät. Interaktiivisuus kumpuaa informaation valtavan määrän läpi navigoinnista ja siitä, millaisen reitin lukija informaatiomerta navigoidessaan ottaa. David Foster Wallace puhui 90-luvun alkupuolella haastattelussa postmodernismin silloisesta tilasta:

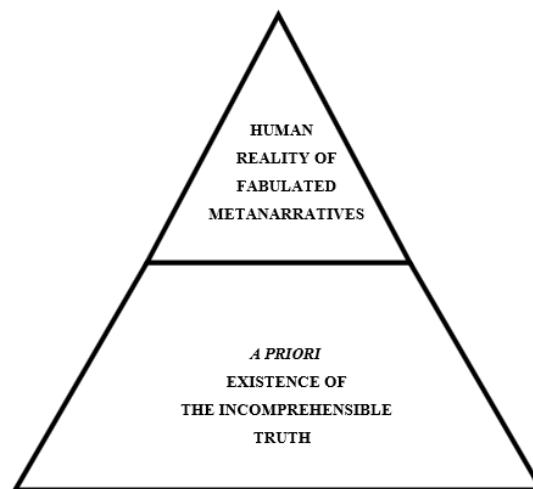
”Postmodernismin perustajien vanhempainsurmatyö oli mahtavaa. Vanhempainsurmasta jää kuitenkin väistämättä jälkeen orpoja, eikä edes loputon ilottelu pysty muuttamaan sitä tosiasiaa että sukupolveni kirjailijat ovat kasvaneet ja kehittyneet kirjallisina orpoina. Toiveemme on, että ainakin jonkinlaiset vanhemmat tulisivat takaisin. Ja se tietenkin saa meidät tuntemaan olomme epämurkavaksi – tarkoitan, mikä meissä on vikana? Olemmeko ihan täysiä nössöjä? Ovatko auktoriteetti ja rajat sellaisia asioita, joita todella tarvitsemme? Mutta kaikkein suurin epämurkavuus tulee siitä hitaasti valkenevasta ymmärryksestä, etteivät kirjalliset vanhemmat koskaan ole tulossa takaisin mikä tarkoittaa, että vanhempien rooli jää meidän velvollisuudeksemme.” (Burn 2012, 52)

Onko Wallacen kuvailema häiritsevä tunne sitten kehittynyt pseudomodernistiseksi egoismiksi? Tuskin. Kirjailijoita ja taiteilijoita kuitenkin luonnollisesti on yhä olemassa, eivätkä he tuota Internet-pornoa, vaikka Kirby niin vaikuttaa pelkäävän. On kuitenkin selkeää, että kirjallisuudella nykyään, toisin kuin vielä edes 1980-luvulla, on *suhde* postmodernismiin. Tämän suhteen mahdollistaa se, ettei uuden kirjallisuuden kohdalla kyse sinänsä ole enää postmodernismista. Uusi suuntaus jakaa edeltäjänsä kanssa paljon erityisesti ontologisesti, mistä syystä sen olemassaoloa on postmodernististen teorioiden kehuksesta hankala edes havaita. Tästä syystä on nähdäkseni mielekästä analysoida Martinin fantasiasaagaa sekä postmodernistisena että post-postmodernistisena, kuten tässä tutkielmassani teen. Seuraavaksi käsittelemme muutamia sellaisia teorioita, jotka pyrkivät selittämään miksi postmodernismin aave kummittelee myös post-postmodernismissä, miksi teokset jotka eivät ole enää postmodernismia ovat kuitenkin myös postmodernismia.

Volha Salman argumentoi väitöskirjassaan, että post-postmodernismi on suuntaus tai aikakausi jonka keskuksessa on fabulaatio: kulttuuri tietoisesti päättää uskoa sellaisiin totaliteetteihin, joita se tarkoituksenmukaisesti konstruoi nimenomaan tätä tarkoitusta varten (Salman 2009, 47). Kyse on postmodernismin illuusioita hajottavan luonteen seurauksesta: maailma on outo ja kauhea paikka, jonka suuruudessa ja kaoottisuudessa pieni ihminen kelluu ulkopuolisten, ymmärtämättömien voimien heittelemänä. Postmodernismi siis tuhoaa modernismin illuusiota siitä, millainen maailma on ja mikä ihmisen rooli siinä on, mutta ilman näitä illuusioita ihmisen asema maailmankaikkeudessa

on sietämätön, joten vanhojen harhojen tilalle luodaan uusia, joskin tällä kertaa niiden luonne keinotekoisina konstruktioina tai jopa harhoina tiedostetaan (emt.).

Baudrillard puhuu simulaatiosta dystooppiseen sävyyn. Jos ihminen esittää olevansa sairas, voi tämä yksinkertaisesti mennä sänkyyn makaamaan ja sanoa olonsa olevan huono, mutta mikäli hän päättää esittämisen sijasta simuloida sairautta, täytyy hänen luoda itselleen oireita. Simulaation ja simulacran²⁵ aikakausi on aikakausi ilman jumalaa, ilman mielekäästä eroa toden ja epätoden välillä sen paremmin kuin todellisuuden ja sen imitaation välillä (Baudrillard 1994, 11–13.) Salman ottaa Baudrillardin ajatuksen ja kääntää sen erikoisella tavalla pääläelleen: post-postmodernismi *simuloi* kokonaisuuksia ja merkityksiä, maailmaa määrittäviä suuria tarinoita, ja kuten Baudrillard sanoo, on todellisuuden ja imitaation ero käytännössä olematon postmodernismin tällä puolen. Näin post-postmodernismin simuloimat tai fabuloimat kertomukset maailmasta, huolimatta siitä, etteivät ne ole totta ja kaikki myös tietävät sen, pystyvät performoimaan aitojen metanarratiivien roolia. Maailma on postmodernismin kuvailema kaaos, jonka päälle ihmiset rakentavat merkityksiä. Salman havainnollistaa tätä kaaviolla:



(Salman 2009, 53)

Postmodernismin kaaos siis vaanii pyramidin alaosassa. Malli kuvaa kohdeteokseni keskeistä dramaattista moottoria nähdäkseni erittäin hyvin, ja käsittelenkin tätä näkökulmaa seuraavissa

²⁵ Simulacrum, jonka monikkomuoto on simulacra, on latinankielinen sana, joka viittaa samankaltaisuuteen tai kuvaan jostakin. Filosofian kontekstissa simulacrumin on kuitenkin ajateltu tarkoittavan enemmän kuitenkin representaation representaatiota, imitaatiota joka ei sellaisenaan viittaa todellisuuteen vaan kuvaan todellisuudesta, ja joka muuttuu omaksi epätodelliseksi todellisuudekseen.

alaluvuissa. Seuraavaksi käänän kuitenkin katseeni hollantilaisten kulttuurintutkijoiden Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin teoriaa uudesta dominantista ajatusmaailmasta. Nähdäkseni tämä teoria on monista terminologisista ja määritelmällisistä ongelmistaan huolimatta hyvin tarkkanäköinen, ja myöskin täydellisen yhteensopiva Salmanin mallin kanssa.

Vermeulen ja van den Akker kutsuvat käsittelemäänsä uutta ilmiötä *metamodernismiksi* (Vermeulen & van den Akker 2010). Äkkiseltään termi on hämmentävä – assosiaatio metafiktioon ei tunnu etäännyttävän tätä uutta kulttuuria vanhasta ja tutusta postmodernismista. Etuliite meta tulee metamodernismiin kuitenkin vaihtoehtoista reittiä: filosofian historiasta. Platonilaisen metaksiksen määrittelyllä on pitkä perinne filosofisessa diskurssissa – kyse on kuitenkin jonkinlaisesta välitilasta (tilasta, jossa ollaan matkalla jostakin johonkin ennemmin kuin sellaisesta, jossa vain kelluskellaan) ja napojen välisestä liikkeestä. Metamodernismin kohdalla se pelkistyy tarkoittamaan juuri tätä – liikettä erilaisten ontologisten ja epistemologisten näkemysten välillä. Ilmiötä voidaan kuvata seuraavan kaltaisesti: taideteos, tässä tapauksessa romaani, pyrkii julistamaan jotakin jo naiivina nähtävää ajatusta, kuten taistelua oikeudenmukaisuuden puolesta, mutta heiluri, jonka vastavoimana toimii postmodernistinen ajatusmaailma, lähtee välttämättä liikkumaan takaisin kohti julistetun asian antiteesiä. Metamodernistinen taide rekonstruoi jonkin modernistisen, romanttisen, realistisen eetoksen vain päätyäkseen dekonstruoimaan sen myöhemmin, tai toisin päin. Metamodernistinen teos uskoo vakaasti uskovansa johonkin tiettyyn arvoon, muttei kykene suostuttelemaan itseään lakkaamaan uskomasta sen vastakohtaan. Kyse on vastakohtien välisestä heiluriliikkeestä, mitä ei tule sekoittaa postmoderniin välitilaan: siinä missä postmodernismi ei usko positiiviseen eikä negatiiviseen, uskoo metamodernismi molempiin samanaikaisesti. Vermeulen ja van den Akker keskittyvät ensisijaisesti kuvataiteeseen ja arkkitehtuuriin analysoidessaan uutta estetiikkaa. Väitän hyvin samankaltaisen estetiikan näkyvän myös uudemmassa kirjallisuudessa, kuten esimerkiksi David Mitchellin romaanissa *Cloud Atlas* (2004), Jennifer Eganin teoksessa *A Visit from the Goon Squad* (2010) sekä Haruki Murakamin, Julian Barnesin ja Kazuo Ishiguron uudemmassa tuotannossa.²⁶

Mielestäni on perusteltavaa väittää, että *Song* tuo fantasian kentälle postmodernismin lisäksi myös post-postmodernismin tai sen, mitä Vermeulen ja van den Akker kutsuvat metamodernismiksi: postmodernismin olemassaolo on välttämätöntä metamodernismille, sillä se on

²⁶ Monia luettelemiani kirjoja on jopa käsitelty esimerkkitapauksina uudenlaisesta tieteis- tai fantasiakirjallisuudesta. Ajatus on omasta näkökulmastani virheellinen. Esimerkiksi David Mitchell hyödyntää romaaneissaan fantasiaelementtejä, muttei sinänsä ole osa genreä. *Cloud Atlas* ei osallistu siihen keskusteluun, joka on fantasiagenren traditio: siinä yksinkertaisesti tapahtuu joitakin yliluonnollisia asioita. Pelkkä yliluonnollisten elementtien läsnäolo ei, kuten aiemmin tässä työssä olen esittänyt, ole riittävä perustelu määritellä romaania fantasiaksi.

luonnollista kehitystä vanhemmasta tyyliuuntauksesta siinä missä postmodernismi modernismista. Sekä postmodernismi että metamodernismi ovat vieraita ja uusia ilmiöitä fantasian kentällä, jossa modernismin epistemologiset rakenteetkaan eivät ole itsestäänselvyys. Martinin tapa pelata näkökulmahenkilöhahmoilla tuo kentälle epistemologisen epäluotettavuuden problematiikan ja aiemmin kuvailut ontologiset elementit postmodernismin. Martin on selkeästi postmodernisti, muttei koko ajan. Maailma on merkitysköyhä ja kaoottinen, mutta henkilöhahmot pyrkivät siitä huolimatta luomaan sen sisään järjestyttä, tarinoita, mielekkyyttä. Maailmassa, jota hallitsee sattuma ja fragmentaarisuus, jossa hyvää ja paha ei ole, hyvä taistelee silti paha vastaan. Maailman postmoderni laatu ei yleensä saa hahmoja (sen paremmin kuin fiktion lukijoitakaan) lannistumaan, antautumaan apaattisiksi ajalehtijoiksi hallitsemattomassa maailmassa, kuten postmodernismissä useimmiten käy (vrt. Joseph Hellerin *Catch 22* 1961, Thomas Pynchonin *Gravity's Rainbow* 1973 tai Don DeLillan *White Noise* 1985). On selvää, että taistelu on kokonaisuuden kannalta turhaa, mutta mitä muutakaan voi tehdä.

Metamodernismi on kuitenkin ongelmallinen konsepti, vaikka se ei olekaan pessimistinen ja masentunut vuodatus, joka ei edes pyri selittämään mitään, kuten Kirbyn pseudomodernismi. Ensinnäkin metamodernismi on nimenä perin harhaanjohtava huolimatta siitä, miten Vermeulen ja Van den Akker valintaansa perustelevat: ”meta” assosioituu metafiktion väistämättä. Toiseksi, kyse on arkkitehtuuriin pohjautuvasta abstraktista teoriasta, jonka soveltaminen mihin tahansa konkreettiseen kulttuuriobjektiin, kuten nyt esimerkiksi romaaniin, on vaikeaa ja väistämättä äärimmäisen tulkinnallista. Metamodernismista on tullut muotisana huolimatta siitä, ettei kukaan oikeasti tiedä mitä se tarkoittaa: Internet on täynnä maallikkojen tekemiä kuvailuja ja analyysyjä ja toisaalta yrityksiä aikaansaada metamodernismista jonkinlainen kulttuurinen liike. Näin ollen termi hukkuu omaan laajuuteensa ja epäselvyyteensä jo ennen kuin sitä on edes määritelty, ennen kuin kukaan on edes kuullut siitä.

Postmodernismin jälkeisen kirjallisuuden hahmottelua vaikeuttaa sitä edeltävän aikakauden määrittelyn vaikeus, mistä kirjoitin luvussa 2. Post-postmodernismi, metamodernismi, pseudomodernismi, sanoi sitä miksi sanoo, on kirjallisuuden suuntaus, jota määritellään, oikeutetusti, postmodernismin perinteen kautta: postmodernismin jälkeinen kirjallisuus näyttää postmodernismilta niin McHalen ontologisen teorian kuin Jamesonin pastisiargumentaationkin valossa, tai kuten Ihab Hassan ilmaisee asian esseessään ”What Was Postmodernism”:

Mitä postmodernismi oli? Mitä postmodernismi on yhä? Uskon, että se on rauhaton sielu, jonkin lannistumattoman asian paluu; joka kerta, kun pääsemme siitä eroon, nousee sen aave uudestaan. Ja kuten aave myös postmodernismi välttää määritelmiä. On selvää, että tiedän postmodernismista nykyään vähemmän, kuin tiesin siitä kolmekymmentä vuotta sitten, kun ensimmäisen kerran aloitin siitä kirjoittamisen. (Hassan 2001)

Postmodernismi on jäänyt kummittelemaan niin kirjallisuudentutkimuksen kentälle kuin kaunokirjallisuuteen itseensä. Samoista teoksista puhutaan systemaattisesti postmoderneina ja post-postmodernismin jälkeisinäkin. Jollakin tasolla tämä lienee oletusarvoista ja vertautuu siihen, kuinka esimerkiksi *Gravity's Rainbow* -teosta luettiin modernismin kehyksestä sen julkaisun aikoihin (vrt. McHale 1992, 61–83). Toisaalta metamodernismi mallina antaa myös selityksen: jos uusi kirjallisuus käy heiluriliikettä postmodernismin ja jonkin muun asian välillä on uudessa kirjallisuudessa väistämättä paljon postmodernismia. Tai kuten Salman asian hahmottaa, postmodernismin maailma, jonka pinnalle post-postmodernismin tarinat on rakennettu (kuin jokin kelluva linnake), on uudessa kirjallisuudessa läsnä, vähintään niin sanotusti pinnan alla. Irmtraud Huber hahmottaa postmodernismin jälkeisen kirjallisuuden tasapainottelevan mimeettisen ja ihmeellisen tai fantastisen välillä niin, että fantastinen ei ole luonteeltaan subversiivista tai dekonstruktiivista vaan ennemmin rekonstruktiivista (Huber 2014, 9) Määrittely on heilurimaisessa välitilallisuudessaan yhteensopiva metamodernismin ajatuksen kanssa ja monin tavoin paljon kuvailevampi ja helpommin sovellettava kuin Vermeulenin ja Van den Akkerin ajatukset, mistä syystä palaankin siihen myöhemmin. Post-postmodernismin määritelmät ovat kuitenkin keskimäärin ohittaneet suuntauksen taustojen analysoinnin: mitä postmodernismin keskeiset teemat olivat ja miten sen jälkeinen kirjallisuus suhteutuu niihin. Väitän, kuten väitin myös postmodernismin suhteen, ettei kulttuurista ilmiötä ole mahdollista ymmärtää jos tarkastelee vain sen ilmentymiä eikä lainkaan sen taustoja.

4.2. Suurista kertomuksista ja postmodernista vallasta

Kuten esitin luvussa kaksi, eräs (ja mielestäni kaikkein olennaisin) postmodernismia määrittävä piirre on sen aggressiivinen suhtautuminen metanarratiiveihin, niihin suuriin kertomuksiin, joita ihmiskunta kertoo itsestään, joiden avulla kulttuurit, yhteisöt ja yksilöt määrittelevät itsensä ja oman merkityksensä maailmassa. Erityisesti postmodernismi vastustaa historiaa ja historiallisuutta: se

pyrkii dekonstruoimaan ajatuksen teleologisesta historiasta tai edes mistään kausaalisesta historiasta, joka antaa merkityksiä tai syitä nykyajalle. Se leikkaa palasia menneisyydestä ja muuttaa ne simulacraksi, kyseenalaistaa historian linkin menneisyyteen täysin. Tämä lienee keskeinen syy sille, miksi Jameson ja monet muut marxilaiset tutkijat vastustavat koko suuntausta niin vahvasti: onhan marxilainen ideologia malli nimenomaan teleologinen. Jos historialla ei ole suuntaa tai merkitystä menettää marxilainen kuva maailmasta pohjansa.

Brooksin mukaan teologisen metanarratiivin romahtaminen pakotti kulttuurin luomaan itselleen uusia suuria kertomuksia, mikä johti 1800-luvun kirjallisuuden tarinalliseen imperatiiviin (Brooks 1984, 5–6). Mikäli tämä logiikka hyväksytään, lienee väistämätöntä olettaa, että kun postmodernismi tuhoaa realismin ja romantiikan suurella vaivalla rakentaman historiallisen metanarratiivin, joutuu kulttuuri taas luomaan identiteetilleen uuden pohjan, jonkin uuden suuren kertomuksen. Hanna Meretoja kirjoittaa nähdäkseni analogisesta ilmiöstä, narratiivisesta käänteestä, ranskalaisessa kirjallisuudessa: *nouveau roman* ottaa postmodernismin roolin, se on kirjallisuutta, joka keskittyy representaation mahdottomuuteen ja luo vaikutelmaa merkityksestä merkityksen sijasta (Meretoja 2014, 224). Narratiivisen käänteen kirjallisuus, kyllästyneenä *nouveau romanin* vieraantuneeseen outouteen, kohdistaa nimensä mukaisesti fokuksen kertomuksiin osana todellisuutta (emt. 221).

Angloamerikkalaisen kirjallisuuden kentällä se asia, mistä on puhuttu postmodernismin kuolemana ja sen jälkeisen uuden mysteerisen kirjallisuuden nousuna on pitkälti sama ilmiö, joskin jokusen vuosikymmenen myöhässä ja voimakkaammalla pop-kulttuurivetoisella fokuksella. Historia ei enää postmodernismin jälkeen ole uskottava pohja kulttuuriselle identiteetille, joten kertomukset itsessään ottavat metanarratiivin aseman historian tai teologian sijasta. Kuten Salman asian ilmaisee, post-postmodernismi on aikakausi, jota määrittää voimakkaan itsetietoinen uusien totuuksien ja metanarratiivien fabulointi (Salman 2009, 48). Narratiivien merkitys osana inhimillistä kokemusta tiedostetaan ja se hyväksytään ontologiseksi ilmiöksi: kertomus ei koostu tapahtumista ja kerronnasta, joka representoi tapahtumia ajallisena sekvenssinä, vaan kerronta on keskeinen osa kertomusta, luo sen merkitykset ja vaikuttaa sen maailmaan (Meretoja 2014, 147). Tämän ajatuksen soveltamisella fiktion ulkopuolelle, todelliseen maailmaan, on filosofisesti järjestyttäviä implikaatioita, mutta jätän ne ilomielin muiden käsiteltäviksi ja palaan kohdeteokseni turvallisen fiktiiviseen olemassaoloon.

Song suhtautuu metanarratiiveihin nykykirjallisuudelle soveliaasti moninaisesti, ja kyseinen suhtautuminen näyttäytyy eepoksessa monella tasolla. Yhtäältä *Song* representoi metanarratiiveja tapahtumiensa tasolla: Westerosin väellä on omat historialliset ja teologiset suuret

kertomuksensa, joiden kautta tekstissä peilataan kaikkea sitä, mitä tarinassa tapahtuu. Suhtautuminen näihin metanarratiiveihin on tarinassa syvästi ristiriitaista. Toisaalta fantasiakirjallisuuden konventionaalinen, Tolkieniin pohjautuva arkkityyppinen kertomus on kertomuksen taustalla läsnä luomassa merkitystä ja identiteettejä: olen käsitellyt tässä työssä paljon sitä, miten Martin sitoo itsensä fantasiakirjallisuuden konventioihin ja toisaalta rikkoo niitä, mutten toistaiseksi niinkään sitä mitä tämä konventioiden yhtäaikainen aktivointi ja hajottaminen merkitsee.

Aloitan tarinan sisäisistä metanarratiiveista, eli siitä, miten *Song* kontekstoi tarinansa ja sen merkitykset oman fiktiivisen maailmansa sisällä eli miten se representoi metanarratiiveja. Kuten Brooksilta opimme, ihmiskunnan määrittelevät suuret kertomukset ovat olleet ensin teologisia ja sitten historiallisia, ainakin Euroopan kontekstissa ja varhaisesta keskiajasta lähtien. Nämä kaksi kertomusta ovat vahvasti läsnä myös Martinin maailmassa.

Postmodernistinen yhteiskuntafilosofia kertoo, että vallan instituutiot, kuten kirkko ja valtio, käyttävät totalistisia metanarratiiveja metodinaan performoidessaan auktoriteettia: niiden valta pohjautuu väitettyyn universaaliin totuuteen maailmasta (ks. Sim 1998, 262). Martinin maailman valtarakenne kiistämättömästi heijastaa tätä logiikka. Kaksi Westerosin keskeisintä eksplisiittisen vallan instituutiota ovat valtio ja kirkko, joiden kertomien metanarratiivien ytimessä ovat niiden symbolit: kirkon seitsenkärkinen tähti, joka on samanaikaisesti ikoni ja teksti sekä valtion *iron throne*, lohikäärmeen tulesta sulatetusta vihollisten miekoista taottu valtava ja vaarallinen valtaistuini (jokunen kuningas on kuollut istuimesta saamiinsa haavoihin). Vallan instituutiot kertovat tarinoita omasta tärkeydestään ja onnistuvat sen kautta tuottamaan tietyn määrän auktoriteettia itselleen, mutta seitsemän kuningaskunnan kansa on maailmankatsomukseltaan yllättävän postmodernia väkeä, varsinkin huomioiden sen, että eletään maailmassa ennen kirjapainoa saati sitten televisiota. Varys, kuninkaallisen vakoojaverkoston hallitsija, esittää Tyrionille arvoituksen, joka käsittelee vallan luonnetta:

”In a room sit three great men, a king, a priest and a rich man with his gold. Between them stands a sellsword, a little man of common birth and no great mind. Each of the great ones bids him slay the other two. ‘Do it’ says the king, ‘for I am your lawful ruler.’ ‘Do it’ says the priest, ‘for I command you in the names of the gods.’ ‘Do it’ says the rich man, ‘and all this gold shall be yours.’ So tell me—who lives and who dies? (*Clash*, 67–68)

Arvoitus painottaa vallan luonnetta illuusiona, joka perustuu tarinoihin ja uskomuksiin, ja toisaalta myös tällaisen statuspohjaisen vallan pohjimmiltaan epävakaa luonnetta. Ehkä miekka on sittenkin mahtavampi kuin kynä ainakin maailmassa, jossa merkityksiin ei uskota. Skeptisyys instituutioita ja suuria kertomuksia kohtaan on sarjassa henkilöhahmojen tasolta yleistä ja arkipäiväistä: "Leave spells and prayers to priests and septon and bend your wits to learning truths a man can trust in" (*Feast*, 12). Uskonto on Martinin maailmassa osa poliittista valtapeliä, ja sellaisena siihen myös suhtaudutaan. Valtion kirkko on korruptoitunut ja helposti lahjottavissa, minkä henkilöhahmotkin tiedostavat: "A suitable gift to the Faith will persuade the High Septon to release you from your vows" (*Storm*, 855). Kun jumalten edessä vannottun valan voi kumota rahalla ja kaikki tietävät sen, ei kirkon valta voi olla vakaalla pohjalla: tarina, jota kirkko kertoo, on syvässä ristiriidassa sen toimien kanssa.

Samalla tavoin poliittinen valtapeli itsessään, aatelisto ja sen arvot ja aatteet, nähdään valheellisina. Septon Meribald, köyhälistön parissa työskentelevä vaeltava pappi, kuvailee kuninkaiden ja lordien kunniallisia sotia rivisotilaiden, lukutaidottomien maanviljelijöiden näkökulmasta:

Poorly shod and poorly clad, they march away beneath his banners. [...] They've heard the songs and stories, so they go off with eager hearts, dreaming of the wonders they will see, of the wealth and glory they will win. War seems a fine adventure, the greatest most of them will ever know. [...]

They see the lord who led them there cut down, and some other lord shouts that they are his now. [...]

And one day they look around and realize all their friends and kin are gone, that they are fighting beside strangers beneath a banner that they hardly recognize. They don't know where they are or how to get back home and the lord they're fighting for does not know their names, yet here he comes, shouting for them to form up, to make a line with their spears and scythes and sharpened hoes, to stand their ground. And the knights come down on them, faceless men clad all in steel, and the iron thunder of their charge seems to fill the world . . . (*Feast*, 534–535)

Meribald ilmaisee asian elegantimmin kuin monet muut, mutta sama ajatus toistuu sarjassa usein. Aatelisto ja valtio kertovat tarinaa siitä, miten ja miksi asiat ovat niin kuin ne ovat, miksi maanviljelijöiden täytyy sotia, tai miksi se, että joku tietty prinssi istuu valtaistuimella toisen sijasta, on tärkeää kaikille eikä pelkästään aatelisille suvuille, jotka hyötyvät valta-asetelmista suoraan. Nämä maailmaa ja sen tapahtumia määrittävät suuret kertomukset eivät kuitenkaan vastaa kansan kokemuksta, eikä niiden kautta voi ainakaan pidemmän päälle muodostaa koherenttia kuvaa

todellisuudesta Martinin maailmassa. Ilman koherentteja metanarratiiveja maailma näyttäytyy kaoottisena ja merkitysköyhänä. Kirkon ja valtion monopoliin totuudesta ei luoteta Seitsemässä kuningaskunnassa alkuunkaan, vaan niiden suuret kertomukset korvautuvat keskenään ristiriitaisilla mikronarratiiveilla, kuten postmodernismin kontekstissa voisi odottaa. Myös Martinin maailman historiakäsitys on täynnä postmodernistista skeptisyyttä. Samwell Tarly, maesterin apulainen ja Jon Snow:n ystävä, selventää sitä, miten Westerosin oppineet ymmärtävät kaukaisen historian:

The First Men only left us runes on rocks, so everything we think we know about the Age of Heroes and the Dawn Age and the Long Night comes from accounts set down by septons thousands of years later. There are archmaesters at the Citadel who question all of it. Those old histories are full of kings who reigned for hundreds of years, and knights riding around a thousand years before there were knights. (*Feast*, 114)

Historia nähdään tarinana, joka on rakennettu sattumanvaraisista jäänteistä, vihjeistä ja perimätiedon palasista, eikä se siten ole objektiivisesti totta. Se on valistuneiden arvausten tulkintaa: kertomus, jonka kautta Westerosin kansa määrittää tarina-ajan nykyhetkessä itsensä ennemmin kuin tietoa siitä, mitä menneisyydessä todella tapahtui. Kyseessä on historiakäsitys, joka vastaa nykyisten, todellisen maailman historioitsijoiden käsitystä todellisen maailmamme historiasta. Varsinaista menneisyyttä on mahdotonta tavoittaa muun kuin siitä jäljelle jääneiden dokumenttien ja objektien kautta. Käsitys historiallisista tapahtumista myös muuttuu uuden informaation ja uusien tulkintojen kautta, mutta sitä myös muutetaan tarvittaessa. Historia on metanarratiivi, jonka kautta kerrotaan tiettyä tarinaa nykyhetkestä. Se, että seitsemän kuningaskunnan oppineet tiedostavat historiankerronnan luonteen nimenomaan kerrontana, ei vielä itsessään tarkoita koko kulttuurin olevan täysin postmodernia, mutta se osoittaa, että postmodernistisia, historiakriittisiä ajatuksia on olemassa aikana, johon ne eivät ainakaan lähtökohtaisesti kuulu. Selkeä esimerkki tällaisesta ajattelusta on se, kuinka Maester Luwin dekonstruoi historialliseksi uskotun sankaritarinan:

“Symeon Star-Eyes,” Luwin said as he marked numbers in a book. “When he lost his eyes, he put star sapphires in the empty sockets, or so the singers claim. Bran, that is only a story, like the tales of Florian the Fool. A fable from the Age of Heroes.” The maester tsked. “You must put these dreams aside, they will only break your heart.” (*Thrones*, 730)

Historialliset kertomukset vaikuttavat luonnollisesti myös siihen, miten muut kuin oppineet hahmottavat todellisuuden. Maester Luwinin kommentti Branille siitä, kuinka tällainen historian tarinoihin tarttuminen ja niiden kautta lohdun, toivon ja merkityksen löytäminen on typerää ja lapsellista on postmodernismin ydintä. Kuten postmodernismi, niin myös Maester Luwin, pyrkii tuhoamaan historialliset metanarratiivit, tarinat joiden kautta ihmiset ymmärtävät maailmaa. Symeon Star-Eyesin tarina kuulostaa fantastiselta, mutta se, kuten muutkin sankaritarinat, on osa suhteellisen kyseenalaistamatonta maailmankuvaa suurimmalle osalle seitsemän kuningaskunnan kansasta. Historia ja laulut myyttisistä sankareista yhdistetään sarjassa toisiinsa, niiden kertoma kertomus nähdään pitkälti samana, lohdullisuudessaan valheellisena ja vääränä kuvana todellisuudesta: ”The septons and singers like to say that the snakes did not bite Baelor, but the truth is very different. He was bitten half a hundred times.” (*Storm*, 806.) Lainauksen sisältö ei sinänsä ole analyysin kannalta kiinnostava, mutta tapa, jolla uskonnollinen totuus ja laulujen totuus yhdistetään populaariin historiakäsitykseen, on olennainen. Kaikki Westerosin suuret kertomukset kietoutuvat näin yhteen nimenomaan bardien lauluissa, ja näitä lauluja käsitellään kohdeteoksessani analogisena kaikkiin suuriin kertomuksiin.

Niin historia kuin uskontokin on Martinin maailmassa täynnä myyttisiä sankaritarinoita. Seitsemän kuningaskunnan laulut ovat lauluja kunniasta ja urheudesta, valkoisista ritareista, jotka pelastavat neitoja ja puhuvat ylväitä sanoja satulassaan. Enimmäkseen sarjan hahmot suhtautuvat näihin ritariromanttisiin tarinoihin, kuten niin historiallisiin kuin uskonnollisiinkin kertomuksiin maailman merkityksestä, syvällä skeptisyydellä. Daenerys pohtii ihmisen valheellisuutta ja todellisuuden ja todellisuutta määrittävien ja kuvaavien laulujen suhdetta seuraavasti:

In the songs, the white knights of the Kingsguard were ever noble, valiant, and true, and yet King Aerys had been murdered by one of them, the handsome boy they now called the Kingslayer, and a second, Ser Barristan the Bold, had gone over to the Usurper. She wondered if all men were as false in the Seven Kingdoms. (*Thrones*, 391)

Tämänkaltainen kyyninen laulujen totuuden ja todellisten tapahtumien kontrastin esiin nostaminen on niin tyypillinen keino Martinin saagassa, että se uhkaa kadottaa merkityksensä. Todellisuus näyttäytyy käytännössä aina vähäisempänä ja ikävämpänä, merkityksettömämpänä ja arvoköyhempänä kuin laulut. Tämän vertailun kautta laulut näyttäytyvät valheina, tai ehkä ennemmin fiktiona, joskaan Martinin maailman henkilöhahmot eivät tunnu tekevän minkäänlaista

konseptuaalista eroa näiden kahden käsitteen välille. Joskus valheet ovat viattomia ja lohdullisia, haitallisia vain, koska ne sokaisevat, mutta toisinaan, kuten aiemmin lainatussa Septon Meribaldin kertomassa tarinassa, laulut ovat vallan väline, eikä niihin luoteta alkuunkaan.

4.3. Sankarilauluista

Huomattava poikkeama edellisessä luvussa käsittelemässäni skeptisyydessä on Sansa Stark, eräs sarjan keskeisistä näkökulmahenkilöhahmoista. Silmät kimaltaen romanttiseen hoviin isänsä kannuksissa matkaa nuori leidi, kruununprinssin kihlattu. Sansa ottaa usein antagonistisenkin roolin sarjan alussa, mikä johtuu täysin siitä, kuinka ritariromantiikan tarjoaman viehättävän maailmankuvan, sen metanarratiivin jonka kautta Westerosin ylimystö ainakin periaatteessa itsensä määrittelee, sokaisema hän on. Nedin virkaanastujaisten kunniaksi järjestetään turnajaiset, joita Ned ei tahdo ja joihin valtakunnalla ei ole varaa. Sansa on kuitenkin haltioissaan: “They watched the heroes of a hundred songs ride forth, each more fabulous than the last” (*Thrones*, 293). Martin ilmaisee hyvin suorasanaisesti sen kontekstin, jonka kautta Sansa tulkitsee maailmaa. Talousvaikeuksien runteleman seitsemän kuningaskunnan aatelisto saapuu kunnian kentille, kuten Catelyn asian ilmaisee, leikkimään sota. Sansan silmissä kyse on kuitenkin laulujen sankareista, ja nimenomaan laulut ja sankaritarinat ovat se kehys, jonka kautta Sansa tulkitsee ympärillään olevaa maailmaa. Tämän kaltainen suhtautuminen maailmaan näyttäytyy kohdeteoksessani naiivina ja lapsellisena, mitä se eittämättä onkin. Lukijan on helppoa nauraa Sansalle.

Samanaikaisesti ne laulut, joiden kautta Sansa hahmottaa maailman linkitetään nimenomaan fantasiakirjallisuuden genrekonventioihin ja toisaalta myös Martinin sarjaan itseensä: onhan se jo nimensäkin perusteella laulu. Sansa, jonka naiiviudelle lukijan on niin helppo nauraa, on kuva lukijasta itsestään, joka tulkitsee lukemaansa tarinaa fantasiakirjallisuuden kontekstissa. Sansan suhtautuminen metanarratiiveihin ja niiden kautta näkyvään maailmaan rinnastuu siihen, kuinka lukija hyödyntää totunnaisista genrekonventioista kumpuavia ennako-odotuksia *Song*-teoksen tulkinnassa. Nuori ritari kuolee turnajaisissa, mikä on luonnollisesti onnettomuus, tai ainakin tapahtuma joka näyttää onnettomuudelta, sillä turnajaisissa esitetään sota, ei käydä sitä.

The young knight in the blue cloak was nothing to her, some stranger from the Vale of Arryn whose name she had forgotten as soon as she heard it. And now the world would forget his name too, Sansa realized; there would be no songs sung for him. That was sad. (*Thrones*, 296)

Sansan suhtautuminen tapahtuvaan on outo, sillä se osoittaa syvää vieraantuneisuutta todellisuudesta. Toisaalta se on kuitenkin taas osa Sansan maailmankuvaa, jossa todellisuus ja fiktio ovat käytännössä sama asia. Turnajaisissa kyse on sodasta (tai ennemmin sodan imitaatiosta), fantasiakirjan tyyppillisestä kehyksestä, ja sodassa, varsinkin fiktiivisessä sodassa, kuolee paljon henkilöitä, joilla ei sinänsä ole mitään merkitystä. Tästä näkökulmasta reaktio on looginen: tapahtuma on fiktion kontekstissa ehkä kiinnostava, surullinen vain siinä mielessä, että kuolleen nuoren ritarin potentiaali olla yksi niistä sankareista, joista lauluja lauletaan, katoaa.

Turnajaiset, jotka ovat kontrolloitu ja rakennettu tilanne, toimivat miniatyyrinä fantasiafiktion metanarratiivista, vaikkeivät muut kuin Sansa tapausta niin hahmotakaan. Martin kiinnittää lukijan huomion genrekonventioiden ja niiden kautta tapahtuvan luennan aikaansaamaan etääntymiseen fiktion sisällöstä, tai ainakin luo kyseisen paralleelin, vaikkei lukija sitä hahmottaisikaan tietoisesti. Mikäli Sansan kylmään lukijaan rinnastuvaan suhtautumiseen nuoren ritarin kuolemaan ei kerronnassa erityisesti kiinnitettäisi huomiota, jäisi lukijan suhtautuminen tapahtumaan aivan yhtä etäiseksi kuin Sansankin. Kuoleman suhde fantasiagenren ja yleisemmin kerronnan konventioihin on jatkuvasti läsnä oleva teema Martinin teoksissa. Kyse ei kuitenkaan ole sinänsä metafiktiivisestä kohtauksesta: rinnastusta genrelukijan ja Sansan reaktioiden välillä ei tässä vaiheessa vielä alleviivata alkuunkaan, ennemmin se piilotetaan henkilöihän raivostuttavan naiivin persoonallisuuden taakse.

Koska turnajaisissa on kyse sodan kuvasta sellaisena kuin fantasiakirjallisuus sen tyyppillisesti esittää, on luonnollista että seuraavaksi peliin tulee mukaan kuva sankarista: Ser Loras Tyrell, joka tunnetaan kukkien ritarina (the Knight of Flowers), kuusitoistavuotias soturi kiiltävässä haarniskassaan.

When the white horse stopped in front of her, she thought her heart would burst.

The other maidens he had given white roses, but the one he plucked for her was red. “Sweet lady,” he said, “no victory is half so beautiful as you.” Sansa took the flower timidly, struck dumb by his gallantry. His hair was a mass of lazy brown curls, his eyes like liquid gold. She inhaled the sweet fragrance of the rose and sat clutching it long after Ser Loras had ridden off. (*Thrones*, 297)

Loras on Sansan silmissä laulujen sankari, komea, urhoollinen ja nuori. Luonnollisesti tämä on pelkkää säkenöivää pintaa, ja lukijalle käy pian selväksi, että kyse on ylimielisestä ja omahyväisestä pojasta. Loras huijaa turnajaisissa, mutta hänen vastustajansa, hirviömäinen Ser Gregor Clegane, ”the Mountain that Rides”, huomaa sen ja on vähällä surmata sankarin siltä seisomalta. Ser Gregorin veli Sandor Clegane, tai vaihtoehtoisesti ”The Hound”, kuitenkin tulee väliin ja pelastaa sankarin. Sansa kokee tämän häiritseväksi, sillä rääväsuinen Sandor, jonka kasvot ovat paloarprien vääristämät, on hänen maailmassaan hirviö siinä missä Gregorin. Tilannetta ei auta alkuunkaan se, kuinka Sandor kertoo Sansalle humalassa omasta lapsuudestaan ja kokemistaan kauheuksista. Sansan ritarilauluihin ei mahdu ajatusta siitä, että Sandorin kaltainen julma soturi voisi olla jotakin muuta kuin paha, tai parhaassa tapauksessa sääliittävä.

Sandor on sellainen sankari, jolle Martinin fiktiossa on tilaa: sankari, joka ei ole sankari alkuunkaan. Sansa siis luonnollisesti sivuuttaa koko tapahtumasarjan, hylkää sen merkityksellisyyden. Gregor päätyy erinäisten tapahtumien johdosta polttamaan Lannistereita vastustavien lordien mailla sijaitsevia maatiloja pian tämän jälkeen. Ned, joka istuu valtaistuimella kuninkaan (viimeiseksi jäävän) metsästysretken ajan lähettää joukkoja tuomaan Gregorin oikeuden eteen ja uljas sankarimme Loras lupautuu johtamaan näitä joukkoja. Sansan hämmennykseksi Ned kuitenkin nimeää vanhemman ja vakaamman ritarin, Beric Dondarrionin, jakamaan oikeutta ja ruusujen ritari jätetään jälkeen.

When the Knight of Flowers had spoken up, she'd been sure she was about to see one of Old Nan's stories come to life. Ser Gregor was the monster and Ser Loras the true hero who would slay him. He even *looked* a true hero, so slim and beautiful, with golden roses around his slender waist and his rich brown hair tumbling down into his eyes. (*Thrones*, 472)

Huolimatta siitä, kuinka todellisuus ei vaikuta vastaavan Sansan kuvaa maailmasta ja hovista kuin toisinaan, pitää hän epätoivoisesti kiinni näkemyksestään niin pitkään kuin kykenee, puolustelee kuninkaan toimia ja uskoo, että ritarit toimivat aina oikeudenmukaisesti, valojensa mukaisesti. Mutta sitten Ned, Sansan isä, kuolee: Sansan kultainen prinssi, Joffrey, mestauttaa tämän hyvän ja kunniallisen lordin välinpitämättömän julmasti lupauksestaan huolimatta. Nedin kuolema on lopulta se tapahtuma, joka romahduttaa ritarirromantiikan ja fantasiakirjallisuuden metanarratiivit sekä Sansalta että samalla monin tavoin myös lukijalta, kun mikään muu ei ole siihen kyennyt. Sansa

menettää isänsä, jonka tämä tietää kunnialliseksi ja oikeudenmukaiseksi ihmiseksi ja lukija menettää lukemansa tarinan päähenkilön:

There are no heroes, and she remembered what Lord Petyr had said to her, here in this very hall. "Life is not a song, sweetling," he'd told her. "You may learn that one day to your sorrow." In life the monsters win. (Thrones 746)

Petyr Baelish, tuttavallisemmin Littlefinger, viekas ja vallanhimoinen rahastonhoitaja joka on noussut asemaansa alhaisista lähtökohdista häikäilemättömällä viekkaudellaan, tekee selvän eron todellisuuden ja siitä kerrottujen tarinoiden välille, kannustaa Sansaa hylkäämään romanttisen maailmankuvansa. Isänsä kuoleman myötä Sansa on valmis hyväksymään Littlefingerin tarjoaman tulkinnan siitä, miten maailma toimii. Sansa kuitenkin lisää ajatukseen siitä, että elämä ei ole laulu kategoriset väittämät, joiden mukaan sankareita ei ole olemassa ja hirviöt voittavat todellisessa elämässä aina. Näin Sansa korvaa aiemman ritarimanttisen, sankarilliseen korkea-fantasiaan yhdistettävän metanarratiivin toisella, synkällä metanarratiivilla, joka puolestaan vertautuu moderniin ja omaan synkkyyteensä ihastuneeseen matalaan fantasiaan.

Martinia on luettu, sikäli kun häntä on aiheeseen relevantissa kriittisessä keskustelussa luettu lainkaan, postmodernistina: metanarratiiveja hajottavana, mikronarratiiveihin ja moninaisuuteen kääntyvänä kirjailijana (ks. Hubber 2013, 3). Edellä esitetyn pohjalta tämä ei ole yllättävää tai edes kohtuutonta tulkintaa, vaikka se onkin oman argumentaationi valossa väärin. Hubberin mukaan Martin kääntää halveksuvasti selkensä Tolkienin modernistisille suurille kertomuksille ja hajottaa ne postmodernistiseksi mikronarratiivien kakofoniaksi (Hubber 2013, 22). Tämä tulkinta on ongelmallinen monestakin näkökulmasta, joista vähäisimpiä eivät suinkaan ole se, että Tolkienia ei voi varsinaisesti pitää modernistina, ja että Martinin status postmodernistina on hyvin kyseenalainen.

Tolkienin fantasia on suhteessa omaan aikaansa jotakin ihan muuta, se on postmodernismin varjo, vastakkainen reaktio niihin samoihin huoliin, joista postmodernistinen estetiikka kumpuaa. Toinen maailmansota ja se synkkyys, josta postmodernismi kumpuaa, on läsnä Tolkienin teksteissä siinä missä postmodernismissäkin. Mutta sen sijaan että Tolkien, kuten postmodernistit, pyrki hajottamaan maailmaa määrittäviä suuria kertomuksia luo hän uuden, vaihtoehdoisen kertomuksen: maailman, jossa postmodernismin kyseenalaistamille kertomuksille on

tilaa. *TSH* ei ole reaktio postmodernismiin suuntauksena sen paremmin kuin modernistinen tai postmodernistinenkaan teos: se on päinvastainen reaktio niihin samoihin asioihin, joista myös postmodernismi kumpuaa. Martinin suhtautuu metanarratiiveihin ristiriitaisesti ja Tolkienin tarina sisältää tai jopa luo metanarratiivin, muttei termin modernistisessa tai romanttisessa mielessä, vaan metatasolla, genrenä. *TSH* on fantasiagenren tradition ytimessä, se on teos joka määrittää genren suhtautumisen maailmaan, sen esteettiset ja eettiset arvot muodostavat genreä määrittävän metanarratiivin. Tolkien luo fantasiakirjallisuuden suuren kertomuksen joka on eskapismia. Tolkienille fantasian pohja on saduissa ja satujen ytimessä on maailman hengellinen elvytys ja toisaalta aktiivinen pako nykytodellisuuden kuristavista elementeistä, niiden hyväksymättä ennemmin kuin huomioimatta jättäminen: ”pako on säännönmukaisesti hyvin käytännöllinen ja jopa sankarillinen teko” (Tolkien 2002, 81).

Hubberin mukaan Nedin on välttämätöntä kuolla, koska hän on liiaksi ”hyvis”, liiaksi kunniallinen fantasiatankari, voidakseen elää Martinin postmodernissa maailmassa (ks. Hubber 2013, 9). Ned on siis hahmo joka kuuluu sellaiseen maailmaan, jossa Sansan ritarilaulujen metanarratiivi on totta, huolimatta siitä, että Sansa tulkitsee Lorasin tähän rooliin. Ned edustaa fantasian konventionaalista järkkymätöntä ja kunniallista hyvää, jolla ei ole paikkaa Martinin maailmassa.

Sansa ja kertomus kertomuksista, historiallinen metanarratiivi fiktion muodossa maailmankuvan luojana on tarinan sisäisistä metanarratiiveista relevantein. Martin linkittää sen avulla fiktion maailmassa tapahtuvan keskustelun metanarratiiveista niiden laajempaan temaattiseen käsittelyyn teoksessa nokkelan metafiktiiivisen käänteen kautta. Käsittelem tätä uudestaan metafiktion näkökulmasta seuraavassa pääluvussa, jossa keskityn immersioon ja metafiktioon kohditeokseni kontekstissa. Tässä vaiheessa on kuitenkin olennaista huomioida, kuinka Sansan romanttiset tarinat vertautuvat fantasiagenren konventionaaliisiin tarinoihin. Sansan edellä kuvattu oivallus metanarratiivin valheellisuudesta on vain yksi puoli keskustelua, ja toisaalta myös naiivin, juuri isänsä menettäneen teinitytön tulkinta tilanteen filosofisista aspekteista.

4.4. Kuvia kohtalosta

Fiktion voidaan nähdä olevan aina kuvia kuvista, representaatioita, jotka pohjautuvat enemmän aiempiin representaatioihin kuin representoitavaan itseensä. Tämä on totta myös genrekirjallisuuden kentän ulkopuolella. Erityistä postmodernismin jälkeisessä (ja myös postmodernistisessä) kirjallisuudessa on se, kuinka vahvasti tämä fiktion simulacrum-luonne tunnustetaan, kuinka tietoisesti sitä käytetään. Postmodernismin jälkeisen kirjallisuuden suhde metanarratiiveihin on moninainen: yhtäältä postmodernistien nihilismin perusteet hyväksytään, mutta toisaalta metanarratiiveja kaivataan ja luodaan, kuten aiemmin tässä luvussa olen esittänyt. Myöskään Martin kyseenalaistaessaan Tolkienin maailmankuvaa ei suinkaan tee sitä kyynisesti vaan enemmän surumielisesti, etsien tapaa rakentaa todellisuuden kauheuden vuoksi menetetyn suuren kertomuksen uudestaan. Salmanin pyramidimallin mukaisesti voidaan ajatella, että se postmodernistinen kaaos, joka uhkaa hajottaa Tolkienin lohdullisten suurten kertomusten uskottavuuden on Martinilla jatkuvasti läsnä. Se on voima, joka tappaa Nedin ja tappaa Robbin ja tuhoaa loputtomia määriä koherentteja fantasiakirjallisuuden narratiiveja läpi koko sarjan. Mutta toisaalta *Song* jatkuvasti myös toisintaa tai rekonstruoii metanarratiiveja, pyrkii luomaan sellaisen sankarilaulun, joka kestää keinotekoisuudestaan huolimatta postmodernismin kaaoksessa.

Song on nimittäin täynnä sankareita, uskoi Sansa mitä uskoi, eivätkä hirviöt aina voita. Littlefinger sanoo, että elämä ei ole laulu, kuten edeltävä lainaus näyttää, mutta *Song* on kuitenkin fantasiakertomus. Kyseinen genre rinnastetaan teoksissa sarjan nimen ja edellä kuvailemani paralleelin kautta nimenomaan trubaduurien lauluihin sankareista. Sansan elämä siis on osa jotakin laulua, mutta kuten jo johdannossa opimme, kyse ei ole ainakaan mistään sellaisesta laulusta, jonka maanpakoon ajettu ritari, Jorah Mormont, olisi koskaan kuullut. Ristiriita laulun ja kakofonian tai merkityksellisten metanarratiivien ja merkityksettömien mikronarratiivien välillä on koko sarjan kerronnallinen moottori: jatkuva liike dekonstruktion ja rekonstruktion välillä on se voima, joka pitää tarinan liikkeellä.

Martinin sankarit noudattavat fantasiakirjallisuuden kaavoja samalla kun he subvertoivat niitä, dekonstruoivat ja rekonstruoivat vuorotellen ja heiluvat jatkuvasti kyynisen ja naiivin välillä. Toisaalta se historiallinen metanarratiivi, johon ihmiset eivät usko, on juuri se magia, joka palaa maailmaan. Metanarratiivin ytimessä ovat lohikäärmeet, jotka ovat kauan sitten kuolleet, ja pimeys pohjoisessa muurin takana, joka uhkaa taas maailmaa koska ihmiset eivät enää osaa suhtautua siihen. Kuten esitin luvussa kaksi, on maailmaan takaisin vuotava magia konkretisoitu

metafora juuri fantasiafiktion konventiosta. Nämä uudet sankarit, kuten Jon Snow, Daenerys Targaryen ja Tyrion Lannister toistavat Westerosin myyttejä ja toteuttavat ennustuksia uudella tavallaan ja samalla voimistavat fantasiakirjallisuuden metanarratiivia, jonka he ovat itse särkeneet loputtoman inhimillisellä erehtyvyydellään. Kohtalon nimeämät sankarit, lohikäärmeet ja tarinat pimeydestä tulevat maailmaan, johon ne eivät kuulu ja syvästä dissonanssista huolimatta kuuluvat kuitenkin.

Melisandre, asshailainen taikuri ja papitar, yrittää rakentaa Stannis Baratheonista, sarjan ensimmäisessä osassa kuolleen kuninkaan veljestä, profetioiden lupaaman sankarin Azor Ahain, joka yksin pystyy palavalla miekallaan kukistamaan pimeyden ja tuomaan maailmaan ikuisen kesän. Muinaiset profetiat eivät kuitenkaan enää ole osa Westerosin metanarratiiveja, kuten eivät ole myyttiset sankaritkaan. Melisandren pyrkimys on nimenomaan rakentaa profetioiden sankari ulkoisten tunnusmerkkien avulla, antaa tälle palava miekka ja tulkita enteet sellaisiksi, että ne sopivat Stannisiin. Olennaista Stannisissa Azor Ahaina on se, että Melisandre, joka on auktoriteetti oman uskontonsa mytologiassa, väittää, ehkä jopa uskoo, että tämä simuloitu sankari on ennustusten lupaama pelastaja.

Uudelleen rakennetut metanarratiivit eivät ole aitoja ja alkuperäisiä metanarratiiveja, vaan ne ovat tiedostetusti kertomuksia, jotka hyväksytään osaksi maailmaa. Ne ovat metanarratiiveja joissa maailmaa määritellään kerronnallisuuden kautta ja fiktion ja todellisuuden rajojen annetaan haihtua olemattomiksi. Palava miekka, varsinkaan kun miekan tuli on pelkkää illuusiota, ei tee Stannisista aitoa sankaria, vaan kuvan sankarista. Kyse on teeskentelystä, mutta koska tarinankerronta on ihmisyyden ja identiteetin ytimessä, voivat tarinatkin olla tavallaan totta, vaikka postmodernismin nihilistinen totuus taustalla häilyykin: postmodernismin jälkeen suuret kertomukset eivät voi enää olla varsinaisesti totta, vaikkeivät ne varsinaisesti olisikaan harhaa, joten niiden tiedostetaan olevan fiktiota. Tästä huolimatta, epätoivoisesti, nämä fiktiivisiksi tiedostetut kertomukset hyväksytään siihen rooliin, mikä joskus oli historialla ja jumalalla. Ehkä Melisandre uskoo kuten Salmankin, että imitaatio merkityksestä, sankarin simulacrum, pystyy ajamaan aidon sankarin aseman, ainakin paremman puutteessa, ja että kuviteltu suuri kertomus ja kuva siitä muuttuvat osaksi todellisuutta. Meretoja kirjoittaa, että osa narratiivisen käänteen kirjallisuuden ydintä on kertomusten roolin muuttuminen: kertomukset muokkaavat maailmaa, järjestävät sen merkitykset, ovat olennainen osa ontologista todellisuutta (ks. Meretoja 2014, 147). On epäselvää, miten Martin hahmottaa tämän kysymyksen, mutta Melisandre selvästi uskoo tulkinnan ja tarinankerronnan muuttavan maailmaa konkreettisesti.

5. Immersio ja metafiktio

The longer he lived, the more Tyrion realized that nothing was simple and little was true, (*Clash*, 272–273)

Välittömän lukukokemuksen tasolla kohdeteokseni on suoraviivaisen immersiiivinen ja helposti lähestyttävä seikkailukertomus. Fantasiakirjallisuuden konventiot kutsuvat lukijan uppoamaan tuttuun maailmaan, vaihtelevat näkökulmat ja psykologisesti kiinnostavat henkilöhahmot lupaavat lukijalle keskiveroa kypsempää perusfantasiaa. Pian kuitenkin käy ilmi, että sarjan tarina on epätyypillinen ja yllätyksellinen: tärkeitä henkilöhahmoja kuolee, poliittinen peli on julmaa ja äärimmäisen monimutkaista. Lukija imaistaan syvemmälle fiktion maailmaan, kyse ei olekaan niin helppoa fantasiasta kuin alun perin vaikutti. Sen sijaan, että tämä vieraus saisi lukijan nyrpistämään nenäänsä tekstille, laittamaan kirjan syrjään ja etsimään jotakin odotuksenmukaisempaa luettavaa, voimistaa se immersiota: kehys on yhä dogmaattisen genrelukijankin silmissä aivan riittävän tuttu, ja lopulta kyse on kuitenkin vain monimutkaisesta tarinasta.

Seuraava askel pois tutuista lukemisen kehyksistä on osa tämän luvun ydintä: se konventioiden vastainen tarina, johon lukija on vähä kerrallaan totutettu, upotettu, onkin pelkkää kulissia. Tarina on täynnä salaisuuksia ja valheita. Kuten Tyrion edellä lainatussa katkelmassa huomioi, mikään ei ole yksinkertaista ja harvat asiat ovat totta. Tämä eittämättä pitää paikkansa sankarikääpiön kokemusmaailmassa, mutta kuten on niin tyypillistä, kommentoi se myös kohdeteokseni itsensä laatua. *Song* näyttäytyy aluksi tavanomaisena fantasiafiktiona, mutta kyse on kulissista, jonka alta paljastuu monimutkainen poliittinen peli. Myös tämä peli paljastuu kulissiksi: kukaan ei ole Martinin maailmassa sitä, miltä näyttää, ei ole niiden puolella, joiden puolella vaikuttaa olevan, eikä kukaan aja niitä asioita, joita heidän voisi olettaa ajavan. Poliittisen pelin takaa löytyy lisää pelejä, salaliittoja, historiallisia painolasteja, okkultistisia tarkoituseriä, uskonnollista fanaattisuutta, jopa puhdasta kaaosta. Magia, jonka rooli fantasiafiktiossa on tavanomaisesti merkityskoheesion luominen maailmanaikana, jona mikään ei enää merkitse mitään, hajottaakin fiktion ontologisia rajoja, tekee merkityksistä luonnottomia, hahmojen motiiveista sellaisia joita on mahdoton ymmärtää. Olen argumentoinut tässä tutkielmassa, että *Song* ei ole postmodernistinen teos,

ja pidän väitteestäni tiukasti kiinni. Tämä ei kuitenkaan tarkoita (vaan jopa ennemmin vaatii), ettei teoksen maailmankuvan pohjana voisi Salmanin pyramidin mukaisesti olla postmodernistinen kaaos.

Immersio ja metafiktio ovat kaksi fiktiolle tyypillistä ilmiötä tai efektiä, jotka tutkimuksessa sitoutuvat toisiinsa epämukavasti: niistä puhutaan usein yhdessä, mutta samalla ne myös määritellään keskenään ristiriitaisiksi, toisensa pois sulkeviksi ilmiöiksi. Useimmiten tämä silta löytyy postmodernismikeskustelun kautta: metafiktio on nähty postmodernismia määrittävänä, jopa sille synonyymisenä ilmiönä (Dipple 1988, 8–9), ja koska postmodernismilla on voimakkaita dekonstruktivisia taipumuksia, on luonnollista ajatella sen olevan immersiota väistämättä rikkova keino. Nähdäkseni kuitenkin se, että niin immersiota kuin myös metafiktiota on kirjoitettu niin paljon juuri postmodernismin kontekstista, on sitonut kaikki nämä keskustelut toisiinsa sellaisella tavalla, että on vaikeaa hahmottaa, mitkä asiat kuuluvat mihinkin fiktion ominaisuuteen.

Song on immersiivinen ja mukaansa tempaava, mutta samalla myös metafiktiivinen teos. Niin immersio kuin myös metafiktiokin rakentuvat ja toimivat kohdeteoksessani epätyypillisellä tavalla. Immersion ajatellaan usein tarkoittavan uppoutumista tekstiin, fiktion fiktiivisyyden väliaikaista unohtamista, ja metafiktion puolestaan tämän väliaikaisen unohtamisen, hypnoosinomaisen tilan, rikkoutumista. Tämä on ajatus, jota on kyseenalaistettu viimeaikaisessa tutkimuksessa jonkin verran eritoten Richard Walshin ja muiden fiktiivisyyteen kommunikatiivisena strategiana keskittyvien tutkijoiden toimesta (ks. Walsh 2007, 148). Olen Walshin kanssa samoilla linjoilla, mutta oma lähestymistapani on toisenlainen. Uskon, että metafiktio, kuten väitetään, on keino joka muuttaa immersion luonnetta, pystyy jopa hajottamaan sen, kuten postmodernistinen metafiktio osoittaa. Walsh määrittelee fiktiivisyyden fiktion keskeiseksi retoriseksi keinoksi, osaksi sitä, miten kaikkea fiktiota luetaan (emt. 70), ja tätä kautta hän päättelee, ettei tekstin fiktiivisyyden tiedostaminen voi itsessään rikkoa immersiota. Ongelmallista tässä on se, että jotkin fiktiot alleviivaavat omaa fiktiivisyyttään enemmän kuin toiset, ja tällä alleviivauksella on kiistämätön vaikutus lukijan kokemukseen. Nähdäkseni se, mistä Walsh kirjoittaa käsitellessään fiktiivisyyden tiedostettua olemusta ei ole sama asia kuin se, mikä tutkimuksessa on useimmiten nähty metafiktiota määrittävänä tekstuaalisuuden etualaistamisena. Walshin argumentin ytimessä on ajatus siitä, että lukija tietää lukevansa fiktiota, mikä on varmasti totta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö maailmaan eläytymisen taso voisi vaihdella eri tekstien välillä paljonkin.

Hahmottelen tässä luvussa ensin, mitä nämä käsitteet tarkoittavat ja mitä niistä on kirjoitettu, ja sen jälkeen analysoin niiden erikoista yhteispeliä kohdeteoksessani.

5.1. Tekstuaalinen todellisuus

Edellä esittelemäni Walshin malli, tai ainakin sellainen (väärin)tulkinta siitä, jossa ei puhuta yleisestä lukuprosessin taustalla operoivasta fiktiivisyyden tiedostamisesta, vaan tarinamaailman välittömästä samaistuttavuudesta ja luonnollistettavuudesta, soveltuu uskoakseni fantasiakirjallisuuteen paremmin kuin realistiseen proosaan. Fiktion fiktiivisyys tiedostetaan fantasiassa ja muissa Todorovin mallin mukaan fantastisiksi määrittyvissä genreissä eksplisiittisesti ja jatkuvasti. Fantasia ja tieteisfiktio (genrefiktion suuri kaksikko) ovat luonteiltaan perustavanlaatuisen hypertodellisia, eli ne siis luovat jotakin todellisuuden malleilla perustumatta todellisuuteen (ks. Baudrillard 1994, 169). Hypertodellisuuden ajatukseen periaatteessa kuuluu, ettei kokeva subjekti erota sitä todellisuudesta, mutta fiktiosta puhuttaessa erottelu tuntuu tarpeettomalta: henkilöhahmoille, jotka kokevat fiktion todellisuutena, kyse on todellisuudesta. Fantastinen fiktio on siinä mielessä rehellinen moodi, että se tekee lukijalle alusta asti selväksi luonteensa ei-totena tai simulaationa.

Harvat fiktiiviset tekstit aidosti esittävät olevansa totta tai pyrkivät hämäämään lukijaa tämän suhteen, mutta suurin osa ei-genrefiktiosta kuitenkin vähintään häivyttää luonnettaan epätotena. Jotkut 1700-luvulla kirjoitetut romaanit jopa yrittävät uskotella lukijalleen olevansa aktuaalisesti totta, dokumentteja epätodennäköisistä tapahtumista, mikä johtunee kyseiselle ajalle tyypillisestä romaanimuodon arvostuksen puutteesta ja tarpeesta tulla otetuksi tosissaan. Nähdäkseni tämä on kuitenkin eri asia kuin postmodernismin paikoittainen tapa luoda referentiaalista illuusiota, sillä postmodernismissä illuusion luonne on selvä. Vaikka esimerkiksi Mark Z. Danielewskin romaani *House of Leaves* (2000) väittääkin kiven kovaa olevansa totta, ei vaikuta todennäköiseltä, että lukijan olisi tarkoitus uskoa tätä väitettä. Kyse on monimutkaisesta kommunikatiivisesta pelistä, jonkinlaisesta älyllisestä leikistä. Fantasiakirjallisuuden tapauksessa voitaneen puhua mielikuvitus- tai ajatusleikistä tai muusta vastaavasta ennemmin kuin pelistä, sillä kyse on paljon vähemmän aggressiivisesta kommunikaatiosta tekijän ja lukijan välillä.

Väitän siis, että fantastinen fiktio mahdollistaa simulacran ja hypertodellisuuden käsittelyn ja jopa käytön ainutlaatuisen selkeässä ja ”turvallisessa” ympäristössä. Jim Casey ottaa esimerkiksi konkreettisesta simulacrumista fantasiakirjallisuuden tyypillisen troopin, kartan maailmasta jota ei ole olemassa, ei ole koskaan ollut olemassa (Casey 2012, 119). Tällainen kartta löytyy fantasiagenren kontekstissa operoitaessa lähes minkä tahansa teoksen alusta.²⁷ Tämä on

²⁷ Liite 3. koostuu kahdesta Martinin kirjojen alusta löytyvästä kartasta. Nämä kaksi karttaa eivät suinkaan ole sarjan ainoat kartat, mutta riittävät esimerkiksi.

pinnallinen tulkinta: simulacrum on filosofisesti paljon monimutkaisempi konsepti kuin kuvitteellisen maailman kartta, eikä Casey vie tulkintaansa toteamusta pidemmälle. Kartat fantasiakirjallisuudessa ovat kuitenkin tästä näkökulmasta kiehtovan kaksisuuntainen ilmiö. Yhtäältä ne ankkuroivat aloittamansa tekstin todenkaltaisemmaksi ja auttavat fantasian *pseudoreferenssin* luomisessa huomattavasti, sillä on helpompi uskoa, että Ned kumppaneineen on matkalla Winterfellistä King's Landingiin, kun voi katsoa kartasta millaisesta ja kuinka pitkästä matkasta on kyse. Toisaalta kartat juuri korostavat teoksen kokonaisuuden keinotekoisuutta, varsinkin sellaisissa yleisissä tapauksissa, joissa kartan kuvaama maa vaikuttaa mahdottomalta esimerkiksi mannerlaattojen tai jokien valuma-alueiden näkökulmasta. Myös sellaiset kuvitteellisten maiden kartat, jotka eivät ole maantieteellisesti mahdottomia, alleviivaavat tekstin luonnetta fiktiona samalla kun ne voimistavat referentiaalisuuden vaikutelmaa.

Patricia Waugh määrittelee metafiktio fiktioksi, joka systemaattisesti ja itsetietoisesti kiinnittää huomion omaan luonteeseensa konstruktiona esittääkseen kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta (Waugh 1984, 2). Linda Hutcheonin määritelmä on hieman laajempi ja huomattavasti yleisemmin käytetty: metafiktio on fiktiota fiktiosta, tai fiktiota joka kommentoi omaa kerronnallista tai lingvististä identiteettiään (Hutcheon 1980, 1). Määritelmät ovat hyvin samankaltaiset ja keskenään täydellisen yhteensopivat, mahdollisesti jopa keskenään identtiksi tarkoitettut. Tästä huolimatta Waughin määritelmään kuuluu ajatus metafiktio tarkoitus: itsetietoinen fiktio on metafiktiota vain, jos sen tarkoitus on esittää kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta. Tämä erotus on olennainen johtuen siitä, että kuten Mika Hallila väitöskirjassaan esittää, on metafiktiota analysoitu erottamattomana osana nimenomaan postmodernismia (Hallila 2006, 15). Ajatus siitä, että metafiktio määritelmällisesti esittää kysymyksiä todellisuuden ja fiktion suhteesta on osa tätä käsitteiden yhteen kietoutuneisuutta, ja sen johdosta esimerkiksi Waugh käsittelee metafiktiota osana postmodernismia, postmodernistisena kirjoittamisen moodina (Waugh 1984, 21). Elizabeth Dipple vie ajatuksen entistä pidemmälle ja päätyy jopa täysin korvaamaan termin postmodernismi metafiktiolla määritellessään kyseistä käsitettä (Dipple 1988, 8–9).

Kuten edellä esitin, on fantasiafiktion ontologinen status keskimäärin perin suoraviivainen: fiktio eksplisiittisesti myöntää olevansa fiktiota. Olennainen kysymys on: tarkoittaako tämä sitä, että genrekirjallisuus on aina metafiktiivistä? Huolimatta fokuksistaan postmodernismiin huomioi Waugh, että metafiktio on osa kaikkea romaanikirjallisuutta (Waugh 1984, 5). On epäselvää, miksi väittämä sulkee sisäänsä pelkästään romaanimuodon, mutta oman tutkimukseni kannalta se ei liene olennaista. Waugh'n väittämän voi tulkita tarkoittavan joko sitä,

että kaikissa romaaneissa hyödynnetään metafiktiota keinona, tai vaihtoehtoisesti sitä, että romaanimuodossa itsessään on jotakin metafiktiivistä. Jälkimmäinen tulkinta vaikuttaa uskottavammalta, ja se on myös yhteensopiva Walshin edellä esitettyjen uudempien ajatusten kanssa. Tästä voinee päätellä, kuten väitän, että metafiktio on asteittainen ilmiö: teksti ei ole joko metafiktiivistä tai ei-metafiktiivistä, vaan vaihtelevalla tasolla jotakin siitä väliltä. Tämä ajatus on hankala sovittaa yhteen immersion ja metafiktion binäärisen opposition kanssa, mutta käsittelen ongelmaa tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Jos kaikki kirjallisuus siis on metafiktiivistä johtuen siitä, että kyse on kirjallisuudesta eikä todellisuudesta, ja siitä, että lukija tietää tämän, on uskoakseni kaikki fantastinen fiktio vielä asteen verran metafiktiivisempää. Fantastisessa fiktiossa sen paremmin lukija kuin teksti itsekään ei teeskentele, että kyse olisi mistään muusta kuin fiktiosta. On kuitenkin kyseenalaista, onko tällaista metafiktiota mielekästä kutsua metafiktiivisyydeksi: ehkä Walshin ajatus fiktiivisyydestä kommunikatiivisena strategiiana soveltuu paremmin puhuttaessa luennassa jatkuvasti taustalla olevasta tekstin tekstuaalisuuden tiedostamisesta. Tästä näkökulmasta täytyisi kuitenkin väittää, että fantastinen fiktio on fiktiivisempää kuin muu fiktio, mikä vaikuttaa väärältä. Fiktiivisyys, toisin kuin metafiktio, ei ole modaalinen ominaisuus tekstissä. Sanokaamme siis, että fantastinen fiktio on keskimääräistä eksplisiittisemmin fiktiivistä ja jättäkäämme kysymys siihen. Tästä huolimatta väitän, että teksti voi olla enemmän tai vähemmän metafiktiivistä. Kyse on metafiktiivisestä kommentista, kun Jogen Reed sanoo Branille “A reader lives a thousand lives before he dies, said Jogen. The man who never reads lives only one.” (*Dance*, 526.) Yhtälailla metafiktion äärelle päädytään kun kertoja puhuttelee lukijaa suoraan Thomas Pynchonin romaanissa *Gravity's Rainbow*:

”—*what?* You didn't like that haiku. It wasn't *ethereal* enough? Not Japanese at all? In fact it sounded like something *right outa Hollywood?* Well, [...] *you*, have just had, the Mystery Insight! (gasps and a burst of premonitory applause) and so *you*—are our *Paranoid...For The Day!*” (*Gravity's Rainbow*, 705)

On kuitenkin selvää, etteivät nämä kaksi metafiktion ilmentymää ole suoraan verrattavissa. Martin flirttailee maailmansa ontologisten rajojen kanssa siinä missä Pynchon vasaroi ne sirpaleiksi. Väitänkin siis, että metafiktion voimakkuutta määrittää pitkälti se, kuinka pitkälti se sabotoi juuri näitä ontologisia rajoja. Mitä tuhoisampaa metafiktio on fiktion maailman ontologiselle koherenssille, sitä voimakkaampaa, helpommin huomattavaa ja väkevämmin immersiota rikkovaa se on.

Kohdeteoksissani on paljon metafiktiivisiä elementtejä, mutta ne eivät kaikkein aggressiivisimmillaankaan kumoa ei-metafiktiivistä tulkintaa täysin. Näin ollen Martin on äärimmäisen metafiktiivinen kirjailija, ja suuri osa sarjan tematiikasta on riippuvaista tästä metafiktiivisestä tasosta. Tästä huolimatta kyse ei ole erityisen voimakkaasta, immersiota rikkovasta metafiktiosta. Westerosin ontologinen epävakaus on, kuten suurin osa muistakin sarjan olennaisista tarinallisista, temaattisista ja rakenteellisista aspekteista, piilossa loputtomien hämäysten ja illuusioiden takana. Käsittelen tätä efektiä tarkemmin myöhemmin tässä luvussa.

Intertekstuaalisuus on fiktion ominaisuus, josta on puhuttu paljon ja monenlaista asiaa. Tarkoitukseni ei ole sukeltaa erityisen syvälle tähän teoreettiseen keskusteluun, mutta sen huomioiminen on välttämätöntä myöhemmän analyysini kannalta. Genre, eräs tämän tutkielman johtavista käsitteistä, linkittyy intertekstuaalisuuteen voimakkaasti. Uskoakseni genre on liiaksi kulttuurinen ja myös tekstien ulkopuolella performoitu ilmiö, jotta sitä voisi suoriltaan pitää yhtenä intertekstuaalisuuden alakategoriana, vaikka se sellaisenaikin on toisinaan nähty (ks. Nieminen 2004, 92). Intertekstuaalisuuden, kuten metafiktioinkin, voidaan nähdä jakautuvan kahteen kategoriaan, joista ensimmäinen on osa kaiken kirjallisuuden tekstuuria, kristevalainen intertekstuaalinen verkko, tuo usein puhuttu viittausten mosaiikki, ja toinen puolestaan on spesifiä ja itsetietoista kahden tekstin linkittämistä toisiinsa. Heikki Kujansivu kutsuu näitä kahta intertekstuaalisuuden muotoa heikoksi ja vahvaksi intertekstuaalisuudeksi (Kujansivu 2004, 14). Heikko intertekstuaalisuus, joka ei varsinaisesti ole merkityksellinen keino vaan osa fiktion tekstuuria, ei tämän työn kontekstissa, huolimatta siitä että kyse on huomattavasti alkuperäisemmästä termin määritelmästä, ole kiinnostavaa. Tekstien tapaa viitata genreen, johon ne kuuluvat, voi toki pitää spesifinä esimerkkinä heikosta intertekstuaalisuudesta, mutta nähdäkseni luvussa kaksi esitetyt Fowlerin ja Niemisen ajatukset genrestä geneettisenä traditiona tai kielenä ovat kuvaavampia ja käyttökelpoisempia.

Väitän, että voimakas intertekstuaalisuus on väistämättä luonteeltaan metafiktiivistä, itsetietoista, jopa sellaisissa tilanteissa, joissa sen läsnäolo on voimakkaasti luonnollistettua. Vaikka intertekstuaalinen linkittäminen tapahtuisi henkilöahmon tajunnassa, kiinnittää se lukijan huomion tilanteen rakenteellisuuteen. Kun henkilöahmo ajattelee elämän olevan kuin fiktiota, tiedostaa lukija tämän elämän olevan fiktiota, ja täten alisteista konventioille siinä missä ne fiktiot, joihin kyseinen henkilöahmo elämäänsä vertaa (ks. Mäkelä 2004, 250–251). Martinin sarjassa ei näin voimakkaasti luonnollistettua intertekstuaalisuutta ole (joskin Sansan tapa rinnasta todellinen maailmansa laulujen maailmaan muistuttaa tätä efektiä), eikä voisikaan olla, sillä sen maailma ei muistuta todellista maailmaa, mistä syystä sen henkilöahmojen olisi mahdotonta tuntea samoja tekstejä kuin lukija ja tekijä. Voimakas intertekstuaalisuus kuitenkin rinnastaa aina kaksi tekstuaalista maailmaa, häiritsee

fiktion ontologista rakennetta eksplisiittisen ulkopuolisin vaikuttein ja täten aikaansaa metafiktiivisen efektin.

Tisha Turk elaboroi luvussa kolme esitettyä Rabinowitzin mallia lukemisen säännöistä intertekstuaalisempaan suuntaan. Turk käsittelee artikkelissaan varsinaisesti tekstejä, joita hän kutsuu transformatiivisiksi narratiiveiksi (Turk 2011, 295). Tällä hän tarkoittaa käytännössä jonkin tietyn vanhemman tekstin uudelleenkerrotoja uudesta, subversiivisestä perspektiivistä, erästä myöhäisten postmodernistien suosikkitempuista. Näitä tekstejä on tutkimuksessa nimetty myös ”vastanarratiiveiksi” (vrt. García Landa 2008, 422). Oma tutkimuskohteeni ei ole tällainen vastanarratiivi, mutta Turk pohjaa omat määritelmänsä Genetten ajatuksiin hypertekstistä, eikä hypertekstin ole tarpeellista olla suora vasta-narratiivi (Genette 1997, 5–7). Turkin kuvaamat rakenteet toimivat uskoakseni yhtäläillä *Song*-teoksen kaltaisessa vähemmän suorasti intertekstuaalisessa toisintamisprosessissa. Tekstit, jotka uudelleenkirjoittavat toisia tekstejä, vaativat Turkin mukaan laajennetun version Rabinowitzin säännöistä: pelkkä yleisten konventioiden tunteminen ei riitä selittämään lukijan odotuksia, kun rinnastus johonkin toiseen tekstiin on tehty selväksi (Turk 2011, 297). Tämä lienee sinänsä suhteellisen ilmeinen kaikkeen intertekstuaalisuuteen liittyvä argumentti, mutta olennaista tutkimukseni kannalta on se, kuinka tulkinnallinen informaation siirtymä tekstistä toiseen on kaksisuuntaista ja reflektiivistä tällaisissa paralleelisissa tarinoissa. Kun Martin viittaa Tolkieniin, luo pastissia *TSH*:sta, ankkuroi hän väistämättä tekstit kiinni toisiinsa ja täten muuttaa kummankin niistä merkitystä.

5.2. Maailmaan uppoaminen

Käsittelin edellisessä alaluvussa fiktion maailmoja ja metafiktiota teoreettisena pulmana perinteisen kirjallisuusteorian näkökulmasta. Nyt, siirtyessäni puhumaan tarkemmin immersioista, sukeltamisesta näihin fiktion maailmoihin, joudun kääntämään katseeni kognitiivisen narratologian syviin vesiin. Suurin osa immersioon liittyvästä viimeaikaisesta tutkimuksesta on luonteeltaan nimenomaan kognitiivista, sillä ne tavat joilla lukija samaistuu ja uppoaa fiktion maailmaan, ovat luonnollisesti kiehtovia psykologian näkökulmasta.

Kognitiivisen kirjallisuuden tutkimuksen näkemys fiktion ja sen lukijan yhteispelistä on pitkälti kiinni teorioissa, joiden mukaan lukija lähestyy tekstiä ikään kuin se olisi totta. Tämä pohjautuu Samuel Taylor Coleridgen vuodelta 1817 peräisin olevaan klassiseen ajatukseen epäuskon tahallisesta häivyttämisestä (*willing suspension of disbelief*) ja suhteellisen yksinkertaisiin malleihin siitä, millaiseen kognitiiviseen akrobatiaan ihmismieli kykenee. Immersio on ilmiö, joka on useimmiten hahmotettu ja kuvailtu erinäisten metaforien kautta. Jo termi immersio itsessään on osa tätä trendiä, sillä se kuvastaa lukijan uppoutumista fiktion todellisuuteen. Toinen yleinen tapa hahmottaa immersiota on ajatus transportaatiosta, lukijan tajunnan tilallisesta siirtymästä tämän todellisuudesta fiktion maailmaan (Gerrig 1998, 10–11)

Immersion on usein nähty hajoavan metafiktion tieltä (Dannenbergh 2008, 42). Lukija, joka on unohtanut, että fiktio ei ole totta, ikään kuin järkytyksekseen tajuaa tullessa huijatuksi (esim. Yanal 1999, 103–108 ja Palencik 2008, 272). Tämä ajatus on toistuva huolimatta siitä, mihin kognitiivisen teorian koulukuntaan tutkimus kuuluu, vaikka toki sitä on myös kyseenalaistettu. Oman kohdeteokseni kohdalla ajatus immersioista tilana, jossa lukija aktiivisesti unohtaa lukevansa fiktiota on ongelmallinen: *Song* on fantasiateos, ja koko kyseinen genre perustuu eksplisiittiseen tietoisuuteen siitä, että kyse on fiktiosta, ei todellisuudesta (vrt. Polvinen 2012, 96). Tuntuu absurdilta väittää, että lukija unohtaisi, edes hetkellisesti, ettei taikuutta ja lohikäärmeitä ole todellisuudessa olemassa.

Marie-Laure Ryan jakaa fiktion osallistumisen (*engagement*) kahteen kategoriaan: yhtäältä virtuaalisiin maailmoihin ja toisaalta peleihin (Ryan 2001, 14–15). Virtuaaliset maailmat ovat immersiota, lukija positioi itsensä fiktion sisälle, osaksi sitä, ollessaan immersoitunut. Pelillisissä tai interaktiivisissa fiktioissa lukija puolestaan asemoi itsensä fiktion ulkopuolelle, jollekin toiselle ontologiselle taholle josta käsin fiktion voi suhtautua rakennettuna objektina: metafiktiiviset elementit fiktiossa lasketaan nimenomaan näihin pelillisiin tai interaktiivisiin elementteihin. Lukijan osallistuminen näissä kahdessa erilaisessa suhtautumisessa fiktion tapahtuu erilaisista tilallisista positioista (joko fiktion ulkopuolella tai sen sisäpuolella), minkä kautta Ryan loogisesti pääättelee, että osallistumisen kategoriat sulkevat toisensa pois (emt. 199). Tämä on sinänsä looginen oletus, ettei luonnollisesti ole mahdollista olla saman tilan sisä- ja ulkopuolella samanaikaisesti. Kovasti ongelmallista oletuksessa kuitenkin on se, että Ryanin metafora on sen eleganttiudesta huolimatta vain metafora, eikä tämän kaltainen analoginen päättely ole vedenpitävää. Lukemista ei väistämättä ole mielekästä hahmottaa tilallisena toimintana eikä lukijapositioita konkreettisina positioina. Virtuaaliset todellisuudet ja pelit on siisteydessään viehättävä metafora, mutta toisaalta väitän, että myös monet pelit ovat immersioita: raja kahden kategorian välillä ei ole selkeä. Laura Ermi ja Frans

Mäyvä jopa määrittävät immersioisuuden eräksi videopelien kokemuksellisuuden keskeisistä elementeistä (2005, 4).

Ryanin ajatukset immersion luonteesta eivät ole ainutlaatuisia. Kuten Polvinen huomii, on kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen alalla useimmiten hahmotettu binäärinen oppositio tunnetason eläytymisen ja rationaalisen tiedostamisen välille (Polvinen 2012, 95). Esimerkiksi Norman Holland menee jopa niin pitkälle kehitellessään tätä nimenomaista vastakkainasettelua, että hän esittää minkä tahansa *toiminnallisen* impulssin fiktion kontekstissa, mukaan lukien luettavan tekstin tulkinnan (puhumattakaan metafiktiosta), tuhoavan immersion, tekevän siitä psykologisesti mahdotonta, koska lukijan suhtautuminen muuttuu kokevasta tuomitsevaksi (Holland 2004, 408).

Suuri osa immersion liittyvästä keskustelusta ottaa lähtökohdakseen nimenomaan sen, että lukija jollakin tavalla siirtyy fiktiiviseen maailmaan ja sitten toimii tarkkailijana tässä maailmassa unohtaen, ettei maailma ole oikea. Monet tutkijat ovat kuitenkin argumentoineet, että immersion on keskeisesti henkilöihmiin ja näiden elämään ja mieleen kohdistuvaa samaistumista. Tästä näkökulmasta immersion on jokin fiktiolle ominainen versio empatiasta (Schroeder & Matheson 2006, 26–30). Monet tutkijat uskovat, että empatian tai sympatian tunne, johon immersion kokemus perustuu, on ikään kuin aito tunne, tunne joka kohdistuu todellisiin ihmisiin, joina henkilöihmiot täten on välttämätöntä kokea (esim. Sklar 2013, 9 ja Gerrig & Rapp 2004, 267). Henkilöihmiöjen *kokeminen* todellisina ihmisiin ei toki suinkaan tarkoita sitä, että lukija aidosti *uskoisi*, väistämättä edes lukuhetkellä, että hahmot olisivat todellisia.

Osa empatiaan ja emotionaaliseen osallistumiseen ajatuksensa immersion perustavista tutkijoista kuitenkin argumentoi, etteivät tunteet, joita fiktion lukija kokee, ole aitoja tunteita, vaan tunteiden simulaatioita. Keith Oatley vertaa fiktion lukemista tietokoneeseen, joka prosessoi simulaatiota (Oatley 1999, 105). Näin immersion johtava emotionaalinen osallistuminen on simulaatiota henkilöihmiöiden tunteista. Simulaation logiikalla jotkut tutkijat ovat päätyneet luomaan kognitiivisia immersion luennan malleja, jotka muistuttavat kerrostuneessa monimutkaisuudessaan luvussa kolme käsittelemiäni retorisen kertomusteorian malleja fiktion kommunikaattorakenteista. Lukija simuloi sellaista lukijaa, joka lukee samaa tekstiä kuin aktuaalinen lukijakin, mutta tälle simuloitulle lukijalle teksti ei ole fiktiota. Lukija kokee empatiaa tätä simuloitua lukijaa kohtaan ja tätä kautta sitten myös simuloitun lukijan kokeman empatian, joka kohdistuu niihin todellisiin ihmisiin, joiden teoista ja kokemuksista tämä lukee (Currie 1997, 69). Nähdäkseni tällainen

lukevien agenttien monistaminen ei ole empatiasta kumpuavan immersion näkökulmasta yhtään sen vähemmän redundanttia, kuin se on kerronnan kommunikatiivisia rakenteita hahmoteltaessa.

Kuten Merja Polvinen huomioi, on tämän kaltaisissa immersion malleissa ongelmallista se, kuinka vahvasti fiktion suhtaudutaan todellisuuden kehysten kautta: fiktion mimeettiset ominaisuudet, sen luonne rakennettuna esityksenä, unohtuu helposti (Polvinen 2012, 102). Richard Walsh kyseenalaistaa ajatuksen siitä, että tekstin fiktiivisyyden tiedostaminen etäännyttää lukijaa emotionaalisesti fiktiosta ja esittää, että fiktion lukija on aina tietoinen lukemansa ja kokemansa tekstin fiktiivisyydestä (Walsh 2007, 148). Walsh on uskoakseni oikeassa: tekstin fiktiivisyyden tiedostaminen ei riko immersiota, eikä lukija fiktiota lukiessaan koskaan unohda, että kyse on rakennetusta tarinasta. Metafiktio on kuitenkin todellinen ilmiö, joka alleviivaa fiktion tekstuaalista luonnetta ja siten väistämättä muuttaa lukijan ja tekstin suhdetta.

5.3. Balrog-kaivon tapaus ja muut mysteerit

Waugh esittää, että metafiktio toisintaa tai parodioi fiktion tai jonkin tietyn genren rakenteellisia konventioita ja motiiveja (Waugh 1984, 74). Tästä näkökulmasta intertekstuaalisuus, tekstin sisäinen viittaus johonkin toiseen tekstiin, on usein, ellei aina, metafiktiivinen keino. Se nostaa etualalle luetun fiktion tekstuaalisen luonteen luodessaan yhteyden kahden tekstin välille kiinnittäessään lukijan huomion fiktion rajoihin. Käsittelen seuraavaksi tutkielmani liitteitä 1 (*TSH*, 330–332 ja 348) ja 2 (*Storm*, 763–768). Kyse on suhteellisen kovalla kädellä pätkityistä katkelmista teoksista *TSH* ja *Storm*. Ensimmäisessä katkelmassa Morian kautta vuoria alittava sormuksen saattue kohtaa Balrogin, palavan varjon, erään koko Tolkienin maailman mahtavimmista ja kauhistuttavimmista olennoista. Kohtaus etenee vääjäämättömän intensiivisesti yhä voimistuvan äänen saattaessa sankarijoukkoa lähemmäs Morian sydäimestä nousevaa pimeyttä. Kyseessä on eräs Tolkienin eepoksen kauhistuttavimmista ja parhaiten tunnetuista, useimmin viitatuista kohtauksista. Kyseessä on arkkityyppinen kohtaus, jonka edes jossain määrin kokeneen fantasiakirjallisuuden lukijan voi olettaa varmuudella tuntevan ja tunnistavan, viimeistään *TSH*-elokuva-adaptaatioiden kautta.

Song-teoksen kohtaus on ilmiselvä ja suhteellisen tarkka mukaelma Tolkienin Moria-episodista. Katkelmien kuvasto on keskenään hyvin samankaltaista. Bran ja hänen saattueensa, johon kuuluvat Branin itsensä lisäksi vähä-älyinen tallipoika Hodor sekä Starkeille uskollisen lordin kaksi

lasta, sisarukset Meera ja Jojen, ovat matkalla vanhan hylätyn ja pahamaineisen linnan kautta jäämuurin ali. Matkan päämäärä on löytää kaukaa pohjoisesta salaperäinen erakko, joka lähettämissään maagisissa unissa on luvannut opettaa Branin lentämään, ehkä jopa parantaa tämän halvaantuneet jalat. Bran pelkää linnaa, sillä hän on lastenhoitajaltaan kuullut paljon kauhutarinoita, jotka sijoittuvat kyseiseen paikkaan: hulluja linnaherroja, kannibaaleja, petoksia, aaveita ja hirviöitä syvyyksissä. Kun hahmojoukko päätyy nukkumaan huoneeseen, jonka keskellä sijaitsee kaivo, ja Hodor pudottaa kiven sen pohjattomaan syvyyteen, tunnistaa lukija Tolkienin kauhistuttavan kohtauksen. Hodor hyväntahtoisessa yksinkertaisuudessaan ottaa Pippinin roolin – myös Hodorin yksinkertaisuus resonoi vähintään Gandalfin näkemysten kanssa Pippinistä, joskaan hahmoissa ei ulkoisesti mitään yhteistä olekaan. Bran pelkää kaivon pohjalla jonkin pedon heräävän. Lukija, toisin kuin henkilöahmo, täyttää hirviöksi *TSH*:n balrogin, tai ainakin jonkin täysin vastaavan olennon, joka luonnollisesti jatkaa kohtauksen intertekstuaalisuutta, koska tilanteet ovat lähestulkoon identtiset. Kerronnan lause ”[In the story] the thing that came in the night had been monstrous” (*Storm*, 766) peilaa lukijan tunnelmaa hyvinkin metafiktiivisellä tavalla: “The Story” ei suinkaan viittaa pelkästään Old Nanin kertomiin iltasatuihin, vaan myös Tolkienin eepokseen. Tämä kohtaus tulee hyvin lähelle niitä transformatiivisia narratiiveja, joita Turk käsittelee laajentaessaan Rabinowitzin lukemisen sääntöjä, joskaan kyse ei ole varsinaisesta uudelleenkeronnasta vaan ilmiselvistä pastissista, joka subvertoi alkuteoksen tarinaa (ks. Turk 2011, 295).

Intertekstuaalisen viittauksen konteksti luo siis odotuksen tilanteesta: lukija täyttää tulevat tapahtumat kauhutarinoiden tunnelmalla²⁸ ja toisaalta spesifisti balrogin kohtaamisen kontekstiin sopivilla tapahtumilla. Luettaessa hahmotettu tarina subvertoituu taas kerran, kun paljastuukin, että valtava, lepattava musta olento, joka nousee kummittelevan linnan pimeästä kaivosta yön hämärässä, ei olekaan hirviö, vaan Sam. Sam on toisen näkökulmahenkilön, Branin äpäpäveljen Jonin tarinasta tuttu henkilöahmo, jota Bran ei ole koskaan aiemmin tavannut. Sam ei ole erityisen hirviömäinen hahmo, suorastaan päinvastoin. Hän on valtavan lihava, hyväntahtoinen pelkuri. Balrogin ja Samin rinnakkain asettelu luo koomisen kontrastin, koska intertekstuaalinen yhteys on kaksisuuntainen (emt. 297). Yhtäältä *TSH*:n hirviöksi, joka surmaa Gandalfin, on välttämätöntä kuvitella Sam, joka jo itsessään rinnastuu Tolkienin tarinassa seikkailevaan hobittikaimaansa ja täten monimutkaistaa tilannetta entisestään. Martinin uudelleenkirjoittamisen jälkeen balrogin on välttämätöntä aina olla palavan varjon lisäksi yhtäaikaisesti myös Samwell Tarly ja Samwise Gamgee. Toisaalta tapaa, jolla balrogia kuvaillaan, joutuu soveltamaan myös mustaan

²⁸ Esimerkiksi *The Ring* (2002) -kauhuelokuvan pahis, uhkaava teinityttö, kiroaa uhrinsa ja nousee kaivosta, kuten se olento jota Bran pelkää.

Night's Watchin asuun pukeutuneeseen suurikokoiseen Samiin: "it was like a great shadow, in the middle of which was a dark form, of man-shape maybe, yet greater" (TSH, 348). TSH tuntuu kommentoivan anakronistisesti myös Samin näennäistä pelkuruutta ja toisaalta tämän suhteellisen hiljattain ansaitsemaa liikanimeä Sam the Slayer²⁹: "power and terror seemed to be in it" (emt.). Lienee myös huomionarvoista, että balrog toimii tarinarakenteessa esteenä saattueen matkalla vuoren ali, kun taas Branin seurue onnistuu alittamaan muurin vain ja ainoastaan Samin ansiosta.

Viimeksi esitetty subversio on intertekstuaalinen, huvittava ja hyvin postmoderni siinä, kuinka se tuntuu ohentavan Martinin maailman ontologisia rajoja: Keski-Maa pääsee vuotamaan Westerosiin. Luonnollisesti Keski-Maa on fantasiafiktion metanarratiivien muodossa läsnä Martinin saagassa jatkuvasti, mutta harvoin kuitenkaan niin konkreettisesti kuin tässä kohtauksessa. Huolimatta edellä mainituista metafiktiivisistä elementeistä, ei balrog-kaivon tapaus heikennä *Song*-teoksen immersiivisyyttä. Kyseessä on erikoinen ilmiö, sillä kuten aiemmin tässä luvussa esitin, metafiktion on nähty lähes määritelmällisesti työntävän immersion sivuun. Käyn seuraavaksi läpi erään vielä vahvemmin metafiktiivisen kohtauksen, ja pyrin lopuksi analysoimaan, *miksi* efekti toimii Martinin saagassa eri tavoin kuin yleensä.

Taas kerran Branin luvussa seurue vaeltelee fantasiakirjallisuudelle niin kovin tyypillisesti ympäriinsä pitkin erämaata ja näkökulmahenkilöhahmolla on tylsää³⁰. Meera yrittää korjata tilannetta kertomalla tarinan, sillä Bran pitää kovasti seikkailutarinoista, joissa on ritareita ja hirviöitä. Meeran tarina on kertomus kyseisen maailman lähihistoriasta, suuret turnajaiset lapsihahmojen vanhempien sukupolvelle. Meera kuitenkin kertoo näistä Martinin maailman todellisista tapahtumista fiktiivisen kertomuksen tyyllillä, eikä Bran tunnista tarinaa todelliseksi, vaan ihmettelee jatkuvasti sen outoa rakennetta ja kummallisia henkilöhahmoja.

"This isn't going to be one of those *love* stories, is it?" Bran asked suspiciously. "Hodor doesn't like those so much."

"Hodor," said Hodor agreeably.

"He likes the stories where the knights fight monsters."

"Sometimes the knights are the monsters, Bran [...]" (*Storm*, 339)

²⁹ Sam ansaitsee liikanimensä surmaamalla maagisen jään ja pimeyden olennon, joka yhtäältä muistuttaa Balrogia paljon enemmän kuin kaivosta sen sijasta nouseva Sam, mutta toisaalta on myös Balrogin täydellinen vastakohta. Balrog on palava varjo: tuli ja varjot ovat Martinin dualistisessa mytologiassa molemmat pahuuden, kylmän ja pimeyden vastustajia, ne ovat molemmat valon palvelijoita.

³⁰ Se, että henkilöhahmolla on erämaassa vaellella tylsää, on itsessään kiinnostavaa. Perinteisessä fantasiafiktiossa kenelläkään ei ole koskaan tylsää. Tylsistyneisyyden kuvaus liittyy johonkin nykyfantasian psykologis-realistiseen käänteeseen.

Tulkintani mukaan Bran asettuu *Song*-teoksen lukijan kanssa analogiseen asemaan. Tai ainakin sen lukijan, joka Martinin saagassa vastaa Pynchonin postmodernistisen *Gravity's Rainbow* -eepoksen modernistista lukijaa. Bran, siinä missä paljon perinteistä fantasiaa selkeärajaisine etiikkoineen tunteva lukija, on hämmentynyt ja jopa vastustaa tarinaa, joka rikkoo odotuksia. Genrekirjallisuus nähdään kuitenkin usein kaavaa toistamaan pyrkivänä kirjallisuutena, jossa lukijat tahtovat ja kirjailijat kirjoittavat tietyn mallin mukaisia tarinoita. Marie-Laure Ryan kirjoittaa genrekirjallisuuden lukukokemuksen olevan kuin porealtaaseen uppoamista: hetken mukavaa, mutta lopulta kovin väsyttävää ja jopa epämiellyttävää (Ryan 2001, 11). Siinä, missä viihteenä murhamysteerejä lukeva henkilö saattaa tuntea itsensä petetyksi, mikäli johtolangat johtavatkin päähenkilön eksistentiaalististen kysymysten ääreen murhan ratkaisun sijasta, on myös *Song*-teoksen liian naiivi lukija väistämättä eksyksissä. Meeran saatua tarinansa kerrottua loppuun Bran kommentoi sitä:

”That was a good story. But it should have been the three bad knights who hurt him, not their squires. Then the little crannogman could have killed them all. The part about the ransoms was stupid. And the mystery knight should win the tourney, defeating every challenger, and name the wolf maid the queen of love and beauty.” (*Storm*, 343)

Tulkitsen tätä katkelmaa kahdella tavalla. Yhtäältä Brandon selvästi jatkaa naiivin genrelukijan roolissaan parannellen Meeran tarinaa dramaattisesti kliseisempään suuntaan, jopa siinä määrin, että Branin versio tarinasta toimisi erinomaisena esimerkkinä siitä, millaisilla konventioilla fantasiakirjallisuus kaikkein kliseisimmillään operoi. Toisaalta Branin luenta tarinasta paljastaa jotakin nimenomaan *Song*-teoksen lukemisesta. Bran pitää tarinasta, mutta luo samalla sen päälle toisen tarinan, odotushorisonttien kertomuksen. Huolimatta siitä, ettei Eddard Starkin etsiväseikkailu mene järin hyvin, ja siitä että se loppuu kesken, on lukijalla mielessään kyseinen kertomus myös kokonaisena. *Song* subvertoi systemaattisesti lähes kaikki odotukset siitä, kuinka sen tarina etenee. Ottaen huomioon romaanin tavan luoda jatkuvasti valtavia määriä tarinaa ja juonta, on sillä hämmentävän suuria ongelmia tuottaa tyydyttävää tai loogista kertomusta. Tästä huolimatta *Song*-teoksen lukeminen ei ole alkuunkaan epätydyttävää. Eukatastrofin kaltaiset hetket ja muu odotuksenmukainen materiaali ovat sarjassa läsnä niiden räikeän mitätöinnin kautta. Tämä luo koko saagaan kaksinkertaisen näkökulman, joka on luonteeltaan haikea ja metafiktiivinen suhteessa

fantasiagenreen itseensä. *Song*-teosta lukiessa on käytännössä mahdotonta olla reflektioimatta fantasiakirjallisuuden laajempaa luonnetta.

Jopa Tolkienin maailma tuntuu Martiniin verrattuna hirvittävän naiivilta ja lapsellisen mustavalkoiselta, mutta toisaalta sitä myös kaipaa lukiessaan graafisia kuvauksia kidutuksesta, raiskauksista ja keskiaikaisen sodankäynnin groteskeimmista yksityiskohdista. *Song*-teoksen antagonistien inhimillisen epämiellyttävyyden edessä huomaa lukija usein kaipaavansa Sauronin lempeää ja yksiselitteistä pahuutta. Tässä mielessä saaga ei varsinaisesti parodioi tai pilkkaa geneerisen fantasian konventioita, vaan pakottaa lukijansa tarkastelemaan niiden positiivisia ja negatiivisia piirteitä, määrittelemään niitä. Martin luo siis metafiktiota erikoisella tavalla. Kuten olen läpi tämän työn argumentoinut, sitoo *Song* itsensä fantasiakirjallisuuden traditioon äärimmäisen tiukasti sen hyödyntämien kuvastollisten elementtien, teemojen ja konventionaalisten rakenteiden kautta. Se fantasiakirjallisuus, jota kohdeteokseni tuottaa, on kuitenkin systemaattisesti *vääränlaista* syvempien rakenteidensa tasolla. Näin *Song* on selvästi tunnistettava kuva fantasiafiktiosta, joka kuitenkin pakottaa lukijansa huomioimaan genren tyypilliset rakenteet ja reflektioimaan omaa suhtautumistaan niihin. Tämä ristiriita on hyvin mahdollisesti koko kohdeteokseni poetiikan olennaisimman dynamiikan ydin. Ristiriidan aikaansaamiseksi *Song* käyttää loputonta kavalkadia nimenomaan postmodernismille tyypillisiä keinoja, kuten olen aiemmissa luvuissa esittänyt. Väitän tämän olevan impulssi, joka sopii yhteen edellisessä pääluvussa esittelemieni postmodernismin jälkeisen kirjallisuuden teorioiden kanssa: yhtäältä kaivataan naiivimpaa, toivontäyteistä ja selkeästi strukturoitua maailmaa, ja sitä kohti myös pyritään, mutta samaan aikaan tiedostetaan vahvasti sen teennäisestä luonteesta kumpuava mahdottomuus.

Olen tässä alaluvussa käsitellyt Martinin omaperäistä tapaa tuottaa metafiktiota. Tämä metafiktio luodaan nimenomaan sen kautta, että teksti ei vastaa lukijan odotuksia siitä, miten tietyn kaltaiset tarinat normaalisti etenevät. Fiktio ei kiinnitä lukijan huomiota omaan tekstuaalisuuteensa, kuten metafiktio Waugh'n ja Hutcheonin määritelmien mukaisesti tavallisesti tekee, vaan pakottaa lukijan tiedostamaan omat ennakko-oletuksensa ja lukemisen strategiat rikkomalla niitä ja tätä kautta reflektioimaan niiden luonnetta ja lähteitä. Sen sijaan, että tällainen metafiktio heikentäisi immersiota, tuntua fiktion maailmaan uppoamisesta, siihen osallistumista, saattaa se jopa voimistaa sitä, tai ainakin luoda lukijalle toisen osallistumisen tason, joka ei ole ristiriidassa ensimmäisen kanssa. Seuraavaksi käänän katseeni sellaiseen immersioon (tai immersion kaltaiseen efektiin), joka syntyy fiktion pelillisten aspektien kautta.

5.4. Profetiat ja varjotarinat

Fantasiakirjallisuudella on pitkä ja paljon puhuttu perinne profetioiden suhteen. Perinteen juuret löytyvät genren alkulähteiltä: yhtäältä saduista ja myyteistä, mutta myös Tolkienin ja C. S. Lewisin teksteistä:

From the ashes a fire shall be woken,
A light from the shadows shall spring;
Renewed shall be blade that was broken,
The crownless again shall be king. (*TSH*, 193)

Näin enteilee profetallinen runo Tolkienin mestariteoksessa suhteellisen suorasanaisesti Aragornin nousua kuninkaaksi – ja kuinka ollakaan, enne toteutuu täysin teoksen loppuun mennessä. Lewisin fantasia on lastenkirjallisuutta ja sen mukaisesti myös hänen profetiansa ovat suorastaan juonireferaatteja, joita löytyy *Narnia*-kirjojen alkuvaiheilta. Kuten niin monet muutkin Tolkienin ja Lewisin käyttämät narratiiviset keinot, integroituvat profetiat osaksi fantasiagenren tekstuuria ja niitä löytyy monista uudemmistakin teoksista.³¹ Profetiat sellaisenaan ovat kuitenkin ongelmallinen asia tekstin dynamiikan ja jännitteen kannalta. Jännitettä on vaikea pitää yllä, kun lukijalle on jo kerrottu, miten tarina tulee etenemään tai miten sen täytyy edetä. Pitkälti tästä syystä, ja toisaalta myös johtuen profetian fatalistisesta luonteesta ja jumalallista väliintuloa muistuttavasta voimasta, on uudempi fantasiakirjallisuus enimmäkseen suhtautunut konventioon jokseenkin varauksellisesti.

Esimerkkejä skeptisyydestä profetiaa kohtaan fantasiatarinan rakenteellisena osana on useita, ja useimmiten modernissa fantasiassa enteitä tai valittuja sankareita ei yksinkertaisesti ole, mutta käytän tässä esimerkkinä erästä tunnetuimmista modernin fantasiakirjallisuuden tuotoksista, J. K. Rowlingin *Harry Potter* -sarjaa. Sarjan viidennen osan lopussa paljastuu lopulta tarinan taustalla kummitteleva ennustus:

The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... Born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... The one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies... (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 924)

³¹ Teoksia, joissa esiintyy profetioita epäironisessa mielessä, ovat mm. *Belgariad* (David Eddings, 1984), *The Wheel of Time* (Robert Jordan ja Brandon Sanderson, 1990–2013), *The Sword of Truth* (Terry Goodkind, 1994–2013) ja *The Stand* (Stephen King, 1978).

Rakenteellisesti Rowlingin maailman profetia on niin tavanomainen kuin profetia voi olla. On pimeyden ruhtinas, jonka vallan ikeessä maa on, ja ennustus lupaa messiaanisen pelastajan, jolla on mysteerinen voima, jonka avulla tämä voi kukistaa pahan. Kiinnostavan tästä tekee se, että profetian voima tulee siitä, kuinka siihen suhtaudutaan. Paikallinen pimeyden ruhtinas, Lordi Voldemort, kuulee ennustuksen olemassaolosta ja päättää toimia sitä vastaan, hyökätä enteen tunnusmerkkien pohjalta tunnistamansa pojan kimppuun ja surmata tämän perheineen. Hyökkäys kuitenkin epäonnistuu, ja poika jää henkiin. Tarinan edetessä käy ilmi, että juuri tämä hyökkäys on se tapa, jolla Voldemort merkitsee Harryn vertaisekseen ja antaa tälle voiman ja motivaation taistella pimeyden ruhtinasta vastaan. Näin profetia itsessään luo tilanteen, joka johtaa sen toteutumiseen. Rowlingin versio siitä, miten profetia voi toimia osana fantasiakirjallisuuden dynamiikkaa on omaperäinen ja nokkela. Se on myös hyvin tietoinen siitä, millaiset konventiot ohjaavat fantasiaa genrenä. Tekstuaalinen rakenne otetaan osaksi tarinan maailmaa metafiktiivisellä liikkeellä. Martin profetiat kuitenkin ovat ilmaisultaan paljon epämääräisempiä ja toiminnaltaan paljon suoraviivaisempia kuin Rowlingin ja muiden modernin, itsetietoisien fantasian kirjoittajien profetiat yleensä. Tämä on huomionarvoista, koska useimmissa kerronnallisissa ratkaisuisaan Martin selvästi asettuu samaan leiriin profetiaan skeptisesti suhtautuvien kirjailijoiden kanssa.

Martin, tietenkin, käyttää profetioita hyvin perinteisellä tavalla, koska ne ovat fantasian tekstuuria siinä missä magia ja lohikäärmeetkin. Erinäiset henkilöahmot osoittavat uudemmalle fantasiakirjallisuudelle tyypillistä skeptisyyttä ennustuksia kohtaan:

“Born amidst salt and smoke, beneath a bleeding star. I know the prophecy.” Marwyn turned his head and spat a gob of red phlegm onto the floor. “Not that I would trust it. Gorghan of Old Ghis once wrote that a prophecy is like a treacherous woman. [...]” (*Feast*, 974)

Henkilöhahmojen skeptisyys ei kuitenkaan vakuuta, kun toinen toisensa jälkeen näyt ja ennustukset käyvät sarjassa toteen. Martin siis tiedostaa ja myös kertoo tiedostavansa profetioiden ongelmallisuuden kirjallisena rakenteena ja jopa temaattisesti problematisoi sitä, kuten modernin fantasiakirjallisuuden sopii olettaa tekevän. Tästä huolimatta *Song* on täynnä tosia enteitä. Näin Martin taas kerran sitoo tarinansa osaksi hyvin perinteistä ja jopa vanhanaikaista fantasiakirjallisuutta hyvin tietoisena sen rakenteista ja niiden toimintatavoista. Tyyllilleen uskollisesti *Song* myös

hyödyntää profetioita pitkälti lukijaa harhaanjohtavalla tavalla. Profetian kohtaavan lukijan luonnollinen ja opittu toimintatapa, varsinkin kun kyse on ilmiön niin perinteisestä esiintymistavasta, on ensinnäkin hyväksyä sen totuus ja toiseksi pyrkiä ratkaisemaan, mitä kryptinen enne ennakoi. Näin profetia on voima, joka luo tarinaan tuntua yhtenäisyydestä ja suunnasta sekä suorastaan dekkarimaisesta selvitetävyydestä.

Waugh esittää fiktion olevan peliä tai leikkiä todellisuuksilla. (Waugh 1984, 35). Fiktion pelilliset tai interaktiiviset elementit on yhdistetty yhtäältä merkitysten subjektiivisuuteen ja toisaalta nimenomaan immersion rikkoutumiseen. Laukkanen ja Oke argumentoivat, että pelilliset elementit postmodernissa fiktiossa immersion rikkomisen sijasta luovat uuden immersion tai osallistumisen tason, jolla tekstin lukeminen ja tulkinta vaativat lukijan aktiivista osallistumista merkityskokonaisuuden luomiseen (Laukkanen & Oke 2013, 127). Postmodernististen tekstien kohdalla tulkinta on keskustelua ja peliä lukijan ja tekstin välillä ja sellaisenaan täysin avointa. Martinin kohdalla tilanne on samankaltainen, muttei sama. *Song* on täynnä implikoituja tarinoita, jotka ovat usein ristiriitaisia keskenään, mutta tästä huolimatta selvästi tarkoituksenmukaisia. Näiden tarinoiden läsnäolo tuo mukaan kontrolloidun *metaimmersion* tason (ks. emt. 128). Tämä immersion kaltainen efekti ei ole ristiriidassa perinteisemmän tarinamaailmaan uppoamisen kanssa, vaan tukee, korostaa ja täydentää sitä sitomalla lukijan fiktion tunnetason lisäksi myös pelillisesti.

Videopelitutkimuksen kentällä immersio on käsitteenä jaettu kolmeen osaan: audiovisuaaliseen tai aistipohjaiseen immersioon, mielikuvitukselliseen immersioon sekä haastepohjaiseen immersioon (Ermi ja Mäyrä 2005, 7–8). Aistipohjaista immersiota ei kaunokirjallisuudesta uskoakseni juurikaan löydy (joskin esimerkiksi Danielewskin *House of Leaves* saattaa olla poikkeus tähän), sillä kirjallisuus ei ole audiovisuaalinen medium toisin kuin videopelit tai elokuvat. Mielikuvituksellinen immersio puolestaan viittaa siihen samaan tarinalliseen immersioon, josta kirjallisuudentutkimuksessa usein puhutaan. Kiinnostavin kategorioista on kuitenkin videopeleille keskeinen haastepohjainen immersio. Haastepohjainen immersio syntyy pelaajan ja pelin välisestä interaktiosta, vaatii pelaajalta motoristen, loogisten tai strategisten taitojen soveltamista ja muodostaa yrityksen ja onnistumisen tasapinopisteessä immersiolle tyypillisen flow-tilan (emt. 7). Nähdäkseni metaimmersio on juuri tämän haastepohjaisen immersion kaunokirjallinen ilmentymä. Siirryttäessä metaimmersion tasolle vaatii teksti lukijalta loogista ajattelua, korkeaa kaunokirjallista kompetenssia sekä tarkkaavaisuutta. Palkintona tästä teksti paljastaa itsestään loputtomasti uusia tulkinnallisia mahdollisuuksia. *Song* -teoksen tapauksessa interaktiivinen metaimmersio koostuu siitä, kuinka lukija etsii tekstistä vihjeitä ja rakentaa niiden pohjalta monia mahdollisia tulkintoja, varjotarinoita tekstiin ja samalla muuttaa koko teoksen merkitysrakennetta.

Vastapelurina Martin puolesta hämää ja sotkee jatkuvasti sitä kenttää, jolla lukija rakentaa teorioitaan: vuoroin vahvistaa tai heikentää varjotarinoita tai muuttaa niiden luonnetta pienillä vihjeillä. Suuri osa kohdeteokseni kertomuksesta tapahtuu rivien välissä tekijän ja lukijan välisenä pelinä, kuin epäluotettava kerronta konsanaan.

Martin luo varjotarinoita monin tavoin, joista kuitenkin kaikkein ilmeisimpänä näyttäytyvät juurin edellä mainitut kryptiset profetiat. Henkilöhahmot pyrkivät analysoimaan ja ymmärtämään profetioita, mikä on kuitenkin mahdotonta, sillä palapelit, joita niiden kautta rakennetaan, ovat luonteeltaan ensisijaisesti tekstuaalisia. Käsittelen esimerkinomaisesti sarjassa kaikkein eksplisiittisimmin läsnäolevaa profetiaa, johon viittasin jo tämän tutkielman johdannossa, ja joka fiktion maailmassa yhdistetään moniin muihin profetioihin ja enteisiin. Profetiassa on tulkittu olevan kyse monista enteistä, jotka lupaavat messiaanisen Azor Ahain, legendojen soturin palavineen miekkoineen, uuden tulemisen. Profetiat Azor Ahaista yhdistetään tekstissä luvattuun prinssiin, josta kertovan enteen Daenerys kuulee kuolleen veljensä huulilta valveudessa, jonka hän kokee kaukaisen Quarthin kaupungin synkkien taikureiden mysteerisessä talossa: ”He is the prince that was promised and his is the song of ice and fire” (*Clash*, 701).

Kaukaisesta idästä kotoisin oleva papitar ja taikuri Melisandre listaa messiaan tunnusmerkkejä: ”I have seen it in the flames, read of it in ancient prophecy. When the red star bleeds and the darkness gathers, Azor Ahai shall be born again amidst smoke and salt to wake dragons out of stone” (*Dance*, 759). Vanha, viisas ja sokea Maester Aemon uskoo enteiden viittaavan Daenerys Targaryeniin, vallasta syöstyn dynastian viimeiseen vesaan ja erääseen sarjan keskeisistä näkökulmahenkilöhahmoista. Daeneryksen tarina kiistämättä sopii profetiaan siistimmin kuin kenenkään muun henkilöhahmon, mukaan lukien kivettyneistä munista kuoriutuneet lohikäärmeet, ja ennustus, joka lupaa kuningattaren paluun, toimisi selkeänä rinnastuksena edellä kuvattuun Tolkienin runoon. Kuten luvussa neljä esitin, uskoo Melisandre näiden muinaisten profetioiden kertovan Stannis Baratheonista, sarjan ensimmäisen kirjan loppupuolella kuolleen kuninkaan nuoremasta, yrmeästä veljestä. Vähintäänkin Melisandre on päättänyt simuloida Azor Ahaita, muovata Stannisista henkilön, joka täyttää profetioiden listaamat tunnusmerkit. Stannisilla on auringonnousun soturin palava miekka, Lightbringer, toisin kuin Daeneryksellä, mutta muuten vaikuttaa selvältä, että Stannis voi toimia pelastajan roolissa vain, mikäli messiaan voi luoda simulaation avulla. Kiinnostavaksi tämä kuvio muuttuu vasta, kun kolmas varteenotettava messiaskandidaatti otetaan mukaan.

Jon Snow, Winterfellin lordin äpäränä tunnettu hahmo, joka suosituksen faniteorian mukaan ei suinkaan ole kunniallisen Eddard Starkin vaan tämän siskon Lyannan ja

vallankumouksessa surmatun prinssi Rhaegarin lapsi, saattaa hyvinkin olla mystinen, uudelleensyntynyt Azor Ahai. Tällä kertaa kaikki merkittävät vihjeet ovat tekstuaalisia. Yhdenkään henkilöahmon, varsinkaan sellaisen, joka uskoo profetiaan tai edes tuntee sen, ei ole niitä mahdollista havaita tai tulkita. Sarjan toistaiseksi viimeisimmän osan lopussa vaikuttaa vahvasti siltä, että Jon puukotetaan kuoliaaksi. Tämä ei ole niin iso ongelma hahmon tulevaisuuden ja mahdollisen messiaanisuuden kannalta, kuin voisi äkkiä kuvitella: Melisandre, punaisen jumalan R'hllorin papitar on läsnä, ja toinen saman jumalan palvelija on aiemmin herättänyt kuolleita sankareita henkiin. Kuolema myös sopii uudestisyntyvän sankarin kertomukseen oivallisesti, sillä se yhtäältä mahdollistaa juuri tämän uudelleensyntymän ja toisaalta vapautta Jonin loputtomista valoistaan, ainakin teknisesti, sillä ne on vannottu kuolemaan asti päteviksi.

Juuri ennen kuin Jonia puukotetaan, roikottaa villiintynyt jättiläinen ritarin ruumista ilmassa: ”The knight’s cloak flapped in the cold air. Of white wool it had been, [...] patterned with blue stars. Blood and bone were flying everywhere.” (*Dance*, 1063.) Näin siis punaiseksi värjäätynyt tähti vuotaa verta, kuten profetia sanoo Azor Ahain uudelleensyntymää edeltäessä tapahtuvan. Välittömästi tämän jälkeen Jonin mustiin pukeutuneet Night’s Watchin veljet puukottavat tätä, pimeys tihentyy, suolaiset kyynelet valuvat yhden puukottajista, Jonin ystävän Bowen Marshin, kasvoilla. Lopulta viimeinen asia jonka Jon tekee ennen kirjan loppua, vetää tikarin irti vatsastaan: ”He found the dagger’s hilt and wrenched it free. In the cold night air the wound was smoking.” (*Dance*, 1064.) Näin Jon Snow kuolee (mikä lienee hyödyllistä mikäli hän aikoo herätä henkiin, uudestisyntyä) verta vuotavan tähden alla, savun ja suolan keskellä, kuten profetia lupaa Azor Ahain tekevän.

Azor Ahain identiteettiä on siis hankala päätellä kohdeteokseni kautta. Vihjeitä on paljon ja ne osoittavat moneen suuntaan: osa ratkaisuisista vaikuttaa ilmiselviltä, osa käsittämättömän monimutkaisilta ja nokkelilta. Mutta mikä on tämän profetian rooli Martinin fiktiossa? Profetia sanoo, että tulen ja jään laulu on luvattun prinssin laulu. Taas kerran on välttämätöntä kysyä, mikä tämä laulu on. Ainoa varmuudella tiedetty vastaus on, että se on Martinin kirjoittama fantasiasarja. Hyvin mahdollisesti, kuten metafiktiivisissä kohtauksissa on tavanomaista, kyse on myös jostakin ilmiöstä fiktion maailmassa, mutta samalla kyse on myös kohdeteoksestani itsestään. Martinin saagalla ei ainakaan näennäisesti ole päähenkilöä, mitään sellaista hahmoa, jonka tarinasta sarjassa olisi kyse. Kaikkein uskottavimmat ehdokkaat päähenkilön rooliin ovat kuitenkin Daenerys Targaryen ja Jon Snow, jotka ovat myös kaikkein uskottavimmat vastaukset kysymykseen Azor Ahain identiteetistä. Metatasolla profetia siis kysyy: kuka on sarjan päähenkilö? Luvattu prinssi, jonka rooli on kukistaa paha (kuten fantasiakirjallisuuden päähenkilöiden rooli niin usein on) on sarjan päähenkilö.

Ongelmallista tässä on se, ettei sarjalla ole päähenkilöä. Ehkä profetia on väärässä, onhan kyse vanhanaikaisesta rakenteesta, genren traditiosta kumpuavasta tomuisesta reliikistä. Tai ehkä kaikki sarjan tärkeät henkilöhahmot ovat osa profetiaa, muodostavat yhdessä sen pelastajan jota maailma kaipaa, kuten Martinin fantasiateoskin muodostaa kerrontansa moneudesta.

Profetiat eivät suinkaan ole ainoa peli, jolla Martin luo maailmaansa teleologisen suunnan tuntua. Sarja on täynnä juonia ja salaliittoja, vihjeitä tarinoista, jotka tapahtuvat kulissien takana. Nämä tarinat ovat tarjonneet sarjan lukijayhteisöille loputtoman määrän uudelleenluettavaa ja analysoitavaa. Tässä vaiheessa, mikäli Martinin faneilta kysyttäisiin, suuren osan sivuhenkilöhahmoista kohdalla olisi epäselvää, keitä he edes ovat. Eddard Starkin veli, Benjen, joka kuuluu Night's Watchiin, on läsnä ensimmäisen kirjan alussa ja katoaa sitten jäljettömiin matkoillaan muurin pohjoispuolella. Tämä on luonnollisesti herättänyt loputtoman määrän spekulatiota siitä, mitä Benjenille on tapahtunut. Selkein ratkaisu arvoitukselle olisi, että Benjen on kuollut ja tämän ruumista ei ole loputtomasta erämaasta vain löydetty. Jon uskoo, tai ennemmin toivoo, että hänen setänsä on yhä hengissä jossakin, ja niin uskovat monet lukijatkin. Mutta mikäli Benjen on hengissä, miksei tämä ole palannut muurille? Lukijat ovat olettaneet loputtomien tärkeiden ja salaperäisten henkilöhahmojen olevan naamioitunut Benjen, joka on ehkä suorittamassa jotakin salaista tehtävää, ken tietää miksi tai kenen hyväksi. Tällainen ylikorostunut spekulatio ja piilomerkitysten suorastaan paranoidi etsiminen kaikesta, mitä sarjassa tapahtuu, lienee lieveilmiö siitä, kuinka Martin kannustaa lukijaa aktiiviseen tulkinnalliseen osallistumiseen fiktion tarinaan.

Sarjan viidennen ja toistaiseksi uusimman kirjan lopussa tilanne pohjoisessa on toivoton. Kuningas Stannis marssii kohti Winterfelliä, mutta jää jumiin lumimyrskyyn. Armeijalta loppuu ruoka, ja sotilaat syövät omia kuolleitaan. Punaisen jumalan uskonnon seuraajat polttavat harhaoppisia elävältä saadakseen jumalansa R'hllorin kääntämään suotuisan katseensa heidän puolelleen ja ajamaan lumimyrskyn pois. Puolet Stannisin armeijasta on mukana hyökkäyksessä vain kostaakseen Boltoneille, jotka ovat kaapanneet linnan Starkeilta, pohjoisen lordeilta: kuninkaan joukkojen uskollisuuteen ei voi luottaa. Winterfellissä tilanne ei ole yhtään parempi. Saman lumimyrskyn keskellä Boltoneiden kasaan keräämät joukot ovat hyvin jakautuneita: luvussa kolme käsittelemäni verilöylyn molemmiin puolin olleet lordit istuvat samassa pöydässä ja juonivat toisiaan vastaan. Parodiana vanhasta legendasta³², kostona rikotuista lupauksista ja vierasoikeuden

³² Kyse on tarinasta, jonka mukaan Westerosin muinaisessa menneisyydessä eli kokki, joka surmasi linnassa vierailulla olleen kuninkaan pojan, leipoi tämän paloittelun ruumiin piirakkaan ja tarjoili piirakan kuninkaalle, joka kehui ruokaa ja pyysi saada sitä lisää. Kokin motiivina oli kosto. Jumalat kirosivat kokin ja muuttivat tämän rotaksi, ei itse teon tai sen syiden vuoksi, vaan koska kokki oli surmannut vieraan kattonsa alla.

pettämisestä, on ihmisiä surmattu ja leivottu piirakkaan, jota tarjoillaan kokoontuneille lordeille, surmattujen petteiden sukulaisille. Morsian, Arya Stark, jonka avulla Boltonien on tarkoitus oikeuttaa asemansa Winterfellin lordeina, on väärennös. Sotilaita kuolee ja katoaa yön pimeydessä yksi kerrallaan epäilyttävissä olosuhteissa. Linnaan on Jon Snow'n käskystä soluttautunut bardi, joka ei ole sitä miltä näyttää, ja jonka salainen tehtävä on pelastaa Arya Stark, joka ei tosiaan ole oikeasti Jonin sisko, Boltonien ikeestä.

Tämä kursorisesti esitelty jännitteinen tilanne pitää sisällään paljon omituisia, vaikeasti selitettäviä tilanteita ja tapahtumia, ja Martinin tekstin lukijayhteisöt ovat spekuloineet loputtomasti mitä pohjoisessa *todella* tapahtuu. Konsensuksen poikanen, joka tästä on syntynyt, tunnetaan faniyhteisöissä nimellä ”The Grand Northern Conspiracy”.³³ Täysi selvitys tästä salaliitosta, sen taustoista, pyrkimyksistä ja todistusaineistosta sen olemassaolon puolesta on pituudeltaan yli 20 000 sanaa, joten käsittelen sitä tässä vain lyhyesti ja yksinkertaistettuna havainnollistaakseni sarjan pelillisen, osittain ekstratekstuaalisen metaimmersion syvyyttä ja voimakkuutta.

Keskeisesti teoria pohjoisesta salaliitosta on ajatus siitä, että sekä Stannis että Boltonin armeijoiden seassa on merkittävä joukko väkeä, joiden tarkoitus on palauttaa Winterfell Starkeille, pohjoisen perinteisille haltijoille. Mahdollisia pohjoisen kruunun kantajia on kaksi: edellä käsitelty messiaskandidaatti Jon Snow sekä tämän nuori velipuoli, Rickon Stark, joka on virallisesti kuollut, mutta joka todellisuudessa pakeni Winterfellin tuhosta ja salakuljetettiin pahamaineiselle Skagoksen saarelle. White Harborin, joka on pohjoisen rikkain kauppiaskaupunki, lordi Wyman Manderly on saanut omissa tutkimuksissaan selville Rickonin olevan hengissä ja lähettänyt näkökulmahenkilöhahmo Davosin tuomaan tämän takaisin Skagokselta. On uskottavaa, jopa ilmiselvää, ettei lordi Manderly ole lojaali Boltonien uudelle hallinnolle: Boltonit ja näiden uudet liittolaiset, Freyt, järjestivät aiemmin käsittelemäni verilöylyn, jossa Robb joukkoineen kuoli. Robbin joukkojen seassa oli lordi Manderlyn sukulaisia, eikä Whiteharborin hallitsija ole unohtanut tätä. Tekstissä implikoidaan vahvasti, että Manderly on surmannut kaksi vieraanaan ollutta Freytä ja leiponut näiden ruumiit piirakkaan, jota hän tarjoaa Boltoneille Winterfellissä.

On epäselvää, mitä Winterfellissä tapahtuu, sillä ainoa paikan päällä oleva näkökulmahenkilöhahmo on psykologisesti syvästi vaurioitunut Theon Greyjoy, jonka luvut koostuvat enimmäkseen tämän henkilökohtaisesta tuskasta ja identiteettikriisistä. Jon Snow saa viimeisessä omassa luvussaan, juuri ennen kuin tulee puukotetuksi, kirjeen nuoremmalta Boltonilta.

³³ Linkki keskusteluun, johon on koottu kirjoituksia aiheesta:

http://www.reddit.com/r/asoiaf/comments/1iwfc1/spoilers_all_the_grand_northern_conspiracy_parts/.

Kirje tunnetaan nimellä ”The Pink Letter” ja se sisältää väkivaltaista uhkailua ja pilkkaa. Fanit ovat teoretisoineet, että kyseinen kirje on väärennös, jonka tarkoitus on saada Jon keräämään armeija ja hyökkäämään Winterfelliin. Tämä oletamus perustuu ensisijaisesti siihen, että uhkaukset, joita kirjeessä esitetään, eivät ole sellaisia, joita Ramsay Bolton on aiemmin sarjassa käyttänyt. Kirjeessä Bolton sanoo kaapanneensa Jonin linnaan lähettämän bardin ja jättäneen tämän kuolemaan pakkaseen kaltereiden taakse. Ramsayn tyyli on kuitenkin hyvin johdonmukaisesti nylkeä vankinsa elävältä, mistä syystä voidaan olettaa, että kirjeen kirjoittaja ei ole allekirjoituksen mukainen Bolton, tai kukaan muukaan, joka tuntee Boltoneita ja näiden perinteitä. Näin päädytään olettamukseen, jonka mukaan bardi, jonka kirjeessä väitetään kuolleen, on itse asiassa liittoutunut edellä mainitun lordi Manderlyn kanssa ja kirjoittanut kirjeen pakottaakseen Jonin toimimaan.

Tämänkaltaisten vihjeiden ja juonten avulla Martin luo sarjaan vaikutelman loputtomista salaisista tarinoista, joita fanit obsessiivisesti pyrkivät selvittämään. Kyse on perin pynchonmaisesta vainoharhaisuuden labyrintista, joka ei sinänsä väistämättä johda mistään mihinkään vaikka jotkut teoriat siitä, mitä teoksissa tapahtuu, olisivatkin oikeita. Esitellessäni kohdeteostani johdannossa kirjoitin, että Martin rakentaa teokseen ansoja genretietoisille lukijoille, ja nämä muuttuvat labyrintit ovat osa kyseistä ansastoa. Tämä vertautuu Brian McHalen käsittelyyn Thomas Pynchonin romaanista *Gravity’s Rainbow* ja siitä, kuinka koko teos on rakennettu harhaanjohtamaan ja turhauttamaan lukijoita, joka lähestyvät postmodernistista järkälettä modernistisen kirjallisuuden lukutavalla. *Gravity’s Rainbow* on suora hyökkäys modernismia vastaan. *Song* on yllättäen hyvin samankaltainen teos, mutta modernismin tilalla on klassinen fantasiakirjallisuus. Ehkä kyse on jotakin mitä voisi sanoa postfantasiaksi, mutta nähdäkseni teosten suhtautumisessa siihen materiaaliin, joka vastaan ne hyökkäävät, on selkeitä eroja. Pynchonin hyökkäys on armoton ja tuhoisa, se repii modernismin ajatusmaailman ja logiikan pirstaleiksi. Tähän verrattuna Martin on loputtoman lempeä kirjailija: kyse on surumielisestä genretutkielmasta. Tolkienin eskapismi ja merkitysriikkaus asetetaan vastakkain kylmemmän, julmemman ja jokseenkin realistisemmän maailman ja tarinan kanssa. Kritiikki itsessään, tai sen puute, jätetään lukijan tehtäväksi.

Tämä lukijan aktiivista osallistumista vaativa metafiktiivinen, genretietoinen pohdinta yhdessä edellä kuvaamani varjotarinoitten ja niiden loputtoman syvyyden illusion kanssa luovat tarinaan uuden tason osallistumista, jonkin immersiomaisen läsnäolon Martinin fiktiossa. Kyse ei varsinaisesti ole immersioista siinä mielessä, että lukija kokisi itsensä osaksi fiktion maailmaa, siirtyisi sen sisälle ja unohtaisi todellisuuden. Ennemmin tämä metaimmersio kohdistuu rakenteisiin ja merkityksiin, mutta sen vaikutus tekstin mukaansatempaavuuteen ja lukijan emotionaaliseen

panostukseen on hyvin samankaltainen kuin perinteisessä immersiossa. Väitän, että tämä efekti on läsnä metafiktiossa aina, ainakin jollakin tasolla. Sen sijaan että, kuten usein annetaan ymmärtää, metafiktio rikkoisi immersion ja poistaisi lukijan emotionaalisen suhteen fiktion, muuttaa se immersion luonnetta. Metafaktiiviset teokset eivät kuitenkaan ole tylsiä, niiden lukeminen on kiinnostavaa ja jopa mukaansa tempaavaa. Mikäli immersio tarkoittaisi fiktion maailmaan uppoamista sellaisella tavalla, että lukija hetkellisesti unohtaa, ettei luettu ole totta ja metafiktio rikkoisi tämän efektin, olisi kyse automaattisesti lukukokemuksen kannalta negatiivisesta ilmiöstä. Näin ei kuitenkaan ole.

Olen Walshin kanssa samoilla linjoilla siitä, että fiktiivisyys on kommunikatiivinen strategia: lukija tietää lukevansa fiktiota. Tästä huolimatta immersioon liittyy efekti, jossa lukija ei kiinnitä huomiota lukemansa fiktiivisyyteen, lähinnä johtuen siitä, että kyse on ilmiselvistä ja tarinan kannalta epäolennaisesta faktasta. En näe mitään syytä, miksi metafiktio itsessään rikkoisi immersiota tai samaistumista henkilöihämoihin, fiktion maailman tuntua alkuunkaan. Postmodernistisessä kirjallisuudessa on kuitenkin vahvoja antimimeettisiä elementtejä, ja fiktion mimeettistä illuusiota pyritään tyylisuuntauksen kontekstissa usein rikkomaan. Metafiktio sellaisena kuin postmodernistit sitä usein harjoittivat, on fiktion ontologista koherenssia hajottava keino. Tekstin ontologisen koherenssin hajoaminen, fiktion maailman omaehtoisuuden paljastuminen hämäykseksi, saattaa hyvinkin johtaa jonkinlaiseen mimeettisen illuusion heikkenemiseen. Metafiktion rooliksi jää täten luoda vaihtoehtoinen tulkintakehys fiktion sisällölle, jottei lukija menettäisi mielenkiintoaan täysin.

6. Lopuksi – kuva genrestä

Olen tässä tutkielmassa tarkastellut Martinin fantasiasarjaa genren lukemisen näkökulmasta. *Song* on fantasiaa, mutta samalla se on myös fantasian imitaatiota. Martin hyödyntää teoksessaan paljon postmodernistisen kirjallisuuden keinoja ja fantasiagenren konventioita saaden aikaan omanlaisensa, ristiriitaisen lopputuloksen: äärimmäisen immersiiivisen ja toisaalta metafiktiivisen tutkielman fantasiakirjallisuuden luonteesta, merkityksestä ja lukemisesta. Kohdeteokseni lähtee liikkeelle kun magia, fantasiakirjallisuuden konventioiden metonymiana, alkaa vuotaa sen maailmaan. Tarinan saa siis liikkeelle se, että tarina alkaa, maailma muuttuu sellaiseksi maailmaksi, jossa fantasiakirja voi tapahtua, kun fantasiatarina alkaa tapahtua siinä. Henkilöhahmot päätyvät toisintamaan genrelle tyypillisiä tarinoita.

Tarinoiden ja teemojen lisäksi genrekonventioiden mukana tulee Martinin fiktion myös tapa lukea sitä. Koska kyse vaikuttaa olevan tietynlaisesta tarinasta, on sitä välttämätöntä myös lukea juuri sellaisena tarinana. Genre on semanttinen kokonaisuus, kuin kieli. *Song* on kirjoitettu spesifisti fantasiafiktion kielellä, joten eritoten sellaisen lukijan, joka osaa kyseistä kieltä ja jonka genrekompetenssi on riittävä, on äärimmäisen vaikeaa erkaantua fantasian kehyksistä ja niiden luomista odotuksista Martinia lukiessaan. Näin lukija jää ansaan: sen ainoan kehyksen, jonka kautta tekstiä on mahdollista ymmärtää, avulla manipuloidaan odotuksia ja johdetaan lukijaa systemaattisesti harhaan. Tämä tekee kohdeteoksestani, huolimatta siitä, kuinka helposti lähestyttävä ja luettava teksti se on, paikoin jopa hankalaa luettavaa. Lukija on väistämättä ja jatkuvasti eksyksissä kaoottisessa ja merkitysköyhässä maailmassa. Tästä huolimatta *Song* on äärimmäisen mukaansatempaava teksti, minkä todistaneen jo sen valtava ja jatkuvasti kasvava kansainvälinen suosio.

Vaikka kohdeteokseni rakenteen tarkoitus tuntuu olevan johtaa lukijaa harhaan, on juuri tämä harhaan johdetuksi tuleminen keskeinen osa lukukokemuksen kiinnostavuutta. Tekstiä on välttämätöntä lukea genrensä kehyksestä, ja juuri siitä kehyksestä käsin teksti näyttäytyy kaikkein kiehtovimpana. Näin ne ansat, joita Martin virittää lukijalleen, ovat lopulta luonteeltaan lempeän rakentavia enemmän kuin lukukokemusta häiritseviä. Subvertoidessaan lukijan odotuksia siitä, mitä sellaisessa kertomuksessa jollainen *Song* ilmiselvästi on, nostaa kohdeteokseni fantasiagenren konventiot metatason tarkastelun kohteeksi. Martin ei yleensä aikaansaa tätä metafiktiivistä käännettä perinteiseen tapaan viittaamalla tekstin luonteeseen suoraan. Vertailu kohdeteokseni rakenteen ja genren konventioiden välillä kumpuaa lukijasta, tämän genrekompetenssista. Martinin metafiktio on

siis luonteeltaan vuorovaikutteista ja pelillistä siinä määrin, että mikäli lukijan kontekstuaalinen tieto on puutteellista, ei metafiktiota näy tekstissä käytännössä lainkaan.

Aloitin tämän tutkielman kysymällä: mikä on tämä tulen ja jään laulu? Jorah Mormont, jolle sama kysymys esitettiin fiktion sisällä, ei käytännöllisenä henkilöahmona osannut vastata kysymykseen. Tiedämme profetian kautta, kuten viimeisessä pääluvussa esitin, että kyseinen laulu on luvatus prinssin omaisuutta, mikä ei kuitenkaan varsinaisesti ole täysin tyydyttävä vastaus kokonaiskuvan kannalta. Kohdeteokseni nimi on yhtäältä hyvin tyypillinen fantasiakirjan nimi: tarut, legendat, saagat ja laulut ovat tuttua tavaraa genren kentällä. Tuttuudesta huolimatta tämä nimenomainen laulu on kuitenkin salaperäinen, sillä se ei tunnu viittaavan mihinkään. Selvästi kyse on jostakin mystisestä, abstraktista, salatusta: varjotarinarista varjotarinoiden joukossa. *A Song of Ice and Fire* on nimenä näennäisen yksinkertainen, mutta kun kohdeteokseeni upottautuu syvemmälle, näyttäytyy se monimutkaisena, sietämättömän salaperäisenä, sellaisena, joka vaatii tulla ratkaistuksi huolimatta siitä, ettei sitä ole mahdollista ratkaista. Näin sarjan nimi rinnastuu koko sarjaan itseensä.

Luonnollisesti on täysin mahdollista, että kaikki nämä mysteerit paljastetaan ja ylimääräiset varjotarinat häivytetään viimeisissä, vielä julkaisemattomissa osissa Martinin eeposta. Vaikka näin kävisi, ei se muuttaisi mitään. Fiktio ja fiktion lukeminen ovat luonteeltaan prosesseja, jotka luovat kohteensa tapahtuessaan. Se, että Robb Stark kuolee yllättävän kuoleman, ei ole enää yllätys, mistä huolimatta jokaisella luennalla ennen kyseistä tapahtumaa on tarina tilanteessa, jossa päähenkilön kuolema on epätodennäköistä, odotustenvastaista ja väärin. Samalla logiikalla, vaikka myöhemmin käykin ilmi, että Catelynin pyrkimykset selvittää öisen palkkamurhaajan tikarin alkuperää ovat täydellisen epäonnistuneita, vihjeet ovat valheita, eikä koko tikari liity mihinkään tarinan kannalta merkittävään tai edes kiinnostavaan, on kyse mielekkästä tarinasta. Kun paljastuu, että tikarin omistaja on kääpiö Tyrion, on paljastus järisyttävä ja tosi fiktion ontologiassa niin kauan, kunnes käy selväksi, että kyse on hämähäisestä.

Fiktio koostuu, ainakin ennen tarinan loppua, määrättömistä mahdollisuuksista, projisoiduista tulevaisuuksista ja moninaisista tulkinnoista eikä se, että joitakin tulkintoja vahvistetaan ja toisia suljetaan pois, vähennä sitä tosiasiaa, että kaikki nämä mahdollisuudet ovat osa kyseistä fiktiota. Martin, toisin kuin monet muut kirjailijat, vaikuttaa tiedostavan tämän dynamiikan vahvasti. *Song* hyödyntää näitä ”mitä jos” -tarinoita, versioita omasta maailmastaan, vahvasti. Toki esimerkiksi dekkarissa genrenä (ei liene sattumaa, että kohdeteokseni alkaa dekkarin muodossa) pyritään tavanomaisesti ylläpitämään vähintään kahta versiota tarinasta mahdollisena samanaikaisesti, jotta lopulta, totuuden selvitessä, voidaan romahduttaa toinen versio tarinasta ja julistaa toinen oikeaksi. Martin kuitenkin vie tämän vaihtoehtoisten tarinoiden ylläpitämisen

huomattavasti pidemmälle kuin keskiverto dekkari: genrekonventioista kumpuavat odotukset ja edellä käsittelemäni varjotarinat luovat fiktion, joka koostuu samanaikaisesti loputtomista määristä vaihtoehtoisia versioita itsestään. Keskimäärin näillä versioilla kohdeteokseni maailmasta ei vaikuta olevan mitään niin selkeän yksiselitteistä tarkoitusta kuin dekkarin vaihtoehtoisilla tarinoilla. Ne yksinkertaisesti aikaansaavat tunnelman loputtomista mahdollisuuksista, ja kuten muistamme, on fantasiakirjallisuutta jopa määritelty äärettömien mahdollisuuksien genreksi (Cooper 2011, 162–165). Toinen äärimmäisen abstrakti fantasian määritelmä, johon tämä rakenne sitoo Martinin tekstin hyvinkin konkreettisella tasolla, on ajatus kyseisestä genrestä fiktiona, joka perustuu kvanttifysiikan teoriaan monista maailmoista, eli niin sanottuun multiversumiteoriaan (Nikolajeva 2003, 140).

Tämä abstraktin määritelmän käsin kosketeltava läsnäolo kohdeteoksessani kohdistaa katseen muihinkin konkretisoituihin abstraktioihin tai metaforiin. Kuten aiemmin tässä tutkielmassa olen esittänyt, on magian paluu Westerosiin tarinan liikkeelle työntävä impulssi. Vaihtoehtoisesti ilmaistuna se, että äärimmäisen genrekonventiosidonnainen fantasiatarina lähtee liikkeelle tässä nimenomaisessa fiktiivisessä maailmassa, on se ontologinen (lukeminen ja kirjoittaminen luovat sen, mistä kertovat) akti, joka saa magian vuotamaan fiktion maailmaan. Täytyyhän fantasiatarinan sisältää taikuutta. Abstraktioiden konkretisoitumisesta fantasiafiktion keinoin voisi kohdeteoksessani kirjoittaa loputtomasti: esimerkiksi varsinaiset takaumat toteutuvat Martinin kertomuksessa vain ja ainoastaan taikuuden avulla.

Kirjoitin luvussa kolme tekstin progressiosta ja erinäisistä retorisen kertomusteorian lukija–tekijä kommunikaatorakenteista. Kuten huomioin, on kyseinen keskustelu keskittynyt ensisijaisesti tiedollisen epäluotettavuuden selittämiseen kerronnassa, eli siihen, kuinka teksti kommunikoi lukijalle jotakin kertojan ohi, kuinka se, mitä kertoja sanoo, näyttäytyy virheellisenä. Tämän efektin aikaansaamiseksi käytetään luonnollisesti erilaisia ironian muotoja ja erilaisten henkilöhahmojen ja tiedollisten ja eettisten positioiden vastakkainasetteluja. En ole tässä tutkielmassa keskittynyt alkuunkaan siihen vähäiseen määrään hyvin tavanomaista kerronnallista epäluotettavuutta, jonka *Song* sisältää. Retorisen kertomusteorian kommunikatiivisten epäluotettavuusmallien keskeinen ajatus (eli ajatus siitä, että tekstin ja lukijan välillä tapahtuu jotakin sellaista kommunikaatiota, joka kumpuaa tekstin pinnasta, mutta on siitä täysin erillinen) on kuitenkin tärkeä. Epistemologinen epäluotettavuus yksinkertaisimmillaan on vain yksi niistä tavoista (ja hyvin mahdollisesti kaikkein yksinkertaisin), joilla tekstin on mahdollista luoda piilokommunikaatiota fiktion. Genrekonventioihin pohjautuvat dynaamiset odotukset ja niillä pelaaminen on myös yksi näistä mahdollisista kommunikatiivisista keinoista, jota olen käsitellyt paljon tässä työssä. Epäluotettava kerronta on täysin vakiintunut ajatus, ja outoja ajatuksia myös epäluotettavasta

implisiittisestä tekijästä on kuultu tutkimuksen kentällä toisinaan (joskin kyse on hankalasti perusteltavasta ajatuksesta).

Väitän, että Martin hyödyntää jotakin, jota kutsun paremman terminologian puutteessa epäluotettavaksi genreksi. Genre on fiktion kommunikatiivisissa rakenteissa äärimmäisen erilaisessa positiossa kuin kertoja, mutta myös genren kohdalla kyse on rakenteesta, joka informoi fiktion tulkintaa, on osa tekstin kommunikaatiota. Siinä missä kerronta viestittää lukijalle tietoa tarinan tapahtumista, kommunikoi genre lukijalle tarinan kontekstia. Epäluotettavan kerronnan kohdalla kyse on siitä, että kertojan antama informaatio on virheellistä tai väärittyä ja sellaisena harhaanjohtavaa. Epäluotettavan genren kohdalla puolestaan kyse on siitä, että se konteksti tai viitekehys, johon teksti genrensä kautta sitoutuu, on harhaanjohtava. Tiedostan, että tämä ajatus on hyvin spesifi nimenomaan omalle kohdeteokselleni, ja että saman asian voisi ilmaista monin muinkin, mahdollisesti paljon kuvaavammin tavoin. Nähdäkseni tällainen genren epäluotettavuus on kuitenkin keskeinen mekanismi, jonka avulla genret kehittyvät, eikä Martin ole suinkaan ainut moderni fantasiakirjailija, joka käsittelee genreä juuri tällä tavalla.³⁴

Song on yhtäältä äärimmäisen omanlaisensa, jopa uniikki teos, jonka helposti lähestyttävän pinnan alla käy erikoinen koneisto. Toisaalta kyse on tekstistä, joka on äärimmäisen tyypillinen esimerkki nykykirjallisuudesta. Fantasia on genrenä siirtynyt alakulttuurin syövereistä valtavirran ytimeen ja samalla käynyt läpi suuria muutoksia, mikä näkyy kaikessa, mitä kohdeteokseni tekee. Kyse on myös mainiosta esimerkistä siitä, miltä postmodernismin jälkeinen kirjallisuus näyttää. Olen käsitellyt tässä tutkielmassa nykykulttuurin ilmentymiä kaunokirjallisuudessa paljon, nähdäkseni saanut siitä jopa sanottua jotakin mielekästä. Genrefiktion asema kirjallisuuden kentällä on tutkimuksen näkökulmasta ollut aina heikko. Tämä on ongelmallista: mikäli tarkoitus on tutkia kulttuurista kommunikaatiota, on tärkeää lähestyä kohdetta avoimin mielin. Populaarikirjallisuus on, kuten jo siihen viittaava epäselvä termi antaa ymmärtää, suosittua: jos jokin kirjallisuus kuvastaa tietyn ajan kulttuurista dominanttia, niin on se varmasti se kirjallisuus, jota yleisö lukee. Marginaaliset tekstit ovat sinänsä arvokkaita tutkimuskohteita, mutta pelkkiin niihin keskittyminen pyrittäessä ymmärtämään kirjallisuuden kenttää on elitististä ja kapeakatseista. Se, että jokin tietty teksti on suosittu, ei luonnollisesti tarkoita, että se olisi välttämättä laadukasta tai itsessään järin kiinnostavaa, mutta laajemmin luetun fiktion mahdollisuus osallistua siihen keskusteluun, jota kulttuurissa käydään, on huomattavasti parempi kuin vähän luetun. Oma kohdeteokseni on kiinnostava kirja johtuen pitkälti siitä, että se on äärimmäisen suosittu, mutta yhtälailla myös johtuen

³⁴ Merkittäviä esimerkkejä muista epäluotettavasti genreä hyödyntävistä fiktioista ovat ainakin aiemmin mainittujen Joe Abercrombien ja Lev Grossmanin suosittu fantasiasarjat.

sen roolista oman genrensä kentällä ja toisaalta myös sen tavasta kommunikoida niitä asioita, joita se kommunikoi.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

MARTIN, GEORGE R. R. 2011 (1996). *A Game of Thrones*. Bantam Books. New York. = *Game*.

MARTIN, GEORGE R. R. 2011 (1999). *A Clash of Kings*. Bantam Books. New York. = *Clash*.

MARTIN, GEORGE R. R. 2011 (2000). *A Storm of Swords*. Bantam Books. New York. = *Storm*.

MARTIN, GEORGE R. R. 2011 (2005). *A Feast for Crows*. Bantam Books. New York. = *Feast*.

MARTIN, GEORGE R. R. 2012 (2011). *A Dance with Dragons*. Bantam Books. New York. = *Dance*.

PYNCHON, THOMAS 2006 (1973). *Gravity's Rainbow*. Penguin Books. Lontoo.

ROWLING, J. K. 2010 (2003). *The Order of the Phoenix*. Bloomsbury. Lontoo.

TOLKIEN, J.R.R. 2007 (1954–1955). *Lord of the Rings*. HarperCollins. Lontoo.

Tutkimuskirjallisuus

ATTEBERY, BRIAN 2004. ”Fantasy as Mode, Genre, Formula.” Teoksessa *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Toim: David Sander. Praeger. Westport. s. 293–309.

ATTEBERY, BRIAN 2012. ”Structuralism.” Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim: Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge & New York. s. 81–90.

BARTHES, ROLAND 1974. *S/Z*. Käänt. Richard Miller. Blackwell. Hoboken. Alkuteos ilm. 1970.

BAUDRILLARD, JEAN 1994. *The Illusion of the End*. Käänt. Chris Turner. Stanford University Press. Redwood City. Alkuteos ilm. 1992.

- BAUDRILLARD, JEAN 1994. *Simulations and Simulacra*. Käänt. Sheila Glaser. University of Michigan Press. Ann Arbor. Alkuteos ilm. 1981.
- BOOTH, WAYNE C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago University Press. Chicago & Lontoo.
- BROOKS, PETER 1984. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Knopf. New York.
- BURN, STEPHEN J 2012. *Conversations with David Foster Wallace*. The University Press of Mississippi. Jackson.
- CASEY, JIM 2012. ”Modernism and Postmodernism.” Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim: Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge & New York. s. 113–124.
- CHATMAN, SEYMOUR 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo.
- COOPER, RICH 2011. *Radical Realms. A Materialist Theory of Fantasy Literature*. Englannin kielen väitöskirja. Louisiana State University. Baton Rouge. Verkkoaineisto: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-05262011-140000/unrestricted/radicalrealms%5B1%5D%5B1%5D.pdf> (tarkistettu 3.9.2015)
- CURRIE, GREGORY 1997. ”The Paradox of Caring. Fiction and the Philosophy of Mind.” Teoksessa *Emotion and the Arts*. Toim. Mette Hjort & Sue Laver. Oxford University Press. Oxford. s. 63–77.
- CURRIE, MARK 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Palgrave. New York.
- DANNENBERG, HILARY 2008. *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska Press. Lincoln.
- DIPPLE, ELIZABETH 1988. *The Unresolvable Plot. Reading Contemporary Fiction*. Routledge. Lontoo & New York.
- ERMI, LAURA & FRANS MÄYRÄ 2005. ”Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analysing Immersion.” Verkkoaineisto: <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/06276.41516.pdf> (tarkistettu 3.9.2015)

- FOWLER, ALASTAIR 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press. Oxford.
- FOSTER, HAL 1985. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay P. Seattle.
- FROST, GREGORY 2012. ”Reading the Slipstream.” Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim: Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge & New York. s. 154–164.
- FUKUYAMA, FRANCIS 2006. *The End of History and the Last Man*. Free Press. New York, Lontoo, Toronto & Sydney.
- GARCÍA LANDA, JOSÉ ÁNGEL 2008. ”Narrating Narrating: Twisting the Twice-Told Tale.” Teoksessa *Theorizing Narrativity*. Toim. John Pier & José Ángel García Landa. Walter de Gruyter. Berliini. s. 419–452.
- GENETTE, GÉRARD 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Käänt. Jane E. Lewin. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo. Alkuteos ilm. 1983.
- GENETTE, GÉRARD 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. Lincoln. Alkuteos ilm. 1982.
- GERRIG, RICHARD 1998. *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. Westview Press. Boulder.
- GERRIG, RICHARD & DAVID RAPP 2004. ”Psychological Processes Underlying Literary Impact.” *Poetics Today* 25 (2). s. 265–281.
- GILMAN, GREER 2012. ”The Languages of the Fantastic” Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim: Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge & New York. s. 134–146.
- HALLILA, MIKA 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuun yliopisto. Joensuu.
- HASSAN, IHAB 2001. ”What Was Postmodernism.” Verkkoaineisto: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm (tarkistettu 3.9.2015)
- HOESTEREY, INGEBORG 2001. *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana University Press. Bloomington.

- HOLLAND, NORMAN N. 2004. "The Power (?) of Literature. A Neuropsychological View." *New Literary History* 35 (3). s. 395–410.
- HUBBER, DUNCAN 2013. "'A Shadow on the Wall'. Metanarrative in *A Song of Ice and Fire*." Verkkoaineisto: http://www.scribd.com/doc/173740851/A-Shadow-on-the-Wall-Metanarrative-in-A-Song-of-Ice-and-Fire?secret_password=rjlhks6owx3ahi7ymg6 (tarkistettu 3.9.2015)
- HUBER, IRMTRAUD 2014. *Literature After Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Palgrave Macmillan. Hampshire & New York.
- HUTCHEON, LINDA 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press. Waterloo.
- HUTCHEON, LINDA 2002. *The Politics of Postmodernism*. Routledge. Lontoo & New York.
- HÄGG, SAMULI 2008. "Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008. s. 5–21.
- IRVINE, ALEXANDER C. 2012. "Urban Fantasy." Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim: Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge & New York. s. 200–213.
- JAMESON, FREDRIC 2005 (1991). *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. Durham.
- KIRBY, ALAN 2006. "The Death of Postmodernism and Beyond," *Philosophy Now*, verkkoaineisto: http://www.philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (tarkistettu 3.9.2015)
- KRAATILA, ELISE 2015. *Muuttuvia sääntöjä, mahdottomia tiloja, helppoa luettavaa. Intertekstuaaliset suhteet ja tarinamaailman rakentuminen postmodernismin jälkeisen ajan fantasiafiktiossa*. Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Tampere.
- KUJANSIVU, HEIKKI 2004. "Between to Among. J. M. Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Place of Intertextuality." Teoksessa *Intertextuality and Intersemiosis*. Toim: Marina Grishakova & Markku Lehtimäki. Tartu University Press. Tartto. s. 10–30.
- KUKKONEN, KARIN 2008. "Popular Cultural Memory. Comics, Communities and Context Knowledge." *Nordicom Review* 29 (2). s. 261–273.

- LAUKKANEN, MARKUS & JANICA OKE 2013. "Epätodellisuusefekti. Postmodernistinen immersio romaaneissa *Gravity's Rainbow* ja *House of Leaves*." Teoksessa *Todellisuusefekti: Tutkielmia kirjallisista maailmasuhteista*. Toim: Maria Mäkelä. Tampereen yliopisto: Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö. Tampere. s. 106–130.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 1984. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Käänt. Geoffrey Bennington & Brian Massumi. University of Minnesota Press. Minneapolis. Alkuteos ilm. 1979.
- MANLOVE, COLIN 1982. *The Impulse of Fantasy Literature*. Kent State University Press. Kent.
- MAUND, KARI 2012. "Reading the Fantasy Series." Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim: Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge University Press. Cambridge & New York. s. 147–153.
- McHALE, BRIAN 1987. *Postmodernist Fiction*. Routledge. Lontoo & New York.
- McHALE, BRIAN 1992. *Constructing Postmodernism*. Routledge. Lontoo & New York.
- McHALE, BRIAN 2013. "Afterword: Reconstructing Postmodernism." *Narrative* 21 (3). s. 357–364.
- MENDLESOHN, FARAH 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press. Middletown.
- MERETOJA, HANNA 2012. *The French Narrative Turn. From the Problematization of Narrative Subjectivity in Alain Robbe-Grillet's Dans le labyrinthe to its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes*. Turun yliopiston julkaisuja 329. Turun yliopisto. Turku.
- MIKKONEN, KAI 2001. "Lukeminen tulkintana." Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim: Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. SKS. Helsinki. s. 64–90.
- MÄKELÄ, MARIA 2004. "(Inter)textual Deception. David Lodge's *Thinks...* and the Multiple Functions of Literary Frames." Teoksessa *Intertextuality and Intersemiosis*. Toim: Marina Grishakova & Markku Lehtimäki. Tartu University Press. Tartto. s. 241–264.
- NIEMINEN, TOMMI 2004. "The Inklings: Connecting the Unconnected. Genre, Intertextuality and Intersemiosis." Teoksessa *Intertextuality and Intersemiosis*. Toim: Marina Grishakova & Markku Lehtimäki. Tartu University Press. Tartto. s. 91–114.
- NIKOLAJEVA, MARIA 2003. "Fairy Tale and Fantasy. From Archaic to Postmodern." *Marvels & Tales* 17 (1). s. 138–156.

- NÜNNING, ANSGAR 1999. "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses." Teoksessa *Transcending Boundaries. Narratology in context*. Toim. Walter Grünzweig & Andreas Solbach. Narr. Tübingen. s. 53–73.
- NYQVIST, SANNA 2010. *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. Yleisen kirjallisuustieteen väitöskirja. Helsingin yliopisto. Helsinki.
- OATLEY, KEITH 1999. "Why Fiction May Be Twice as True as Fact. Fiction as Cognitive and Emotional Simulation." *Review of General Psychology* 3 (2). s. 101–117.
- PALENCIK, JOSEPH T. 2008. "Emotion and the Force of Fiction." *Philosophy and Literature* 32 (2). s. 258–277.
- PHELAN, JAMES 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo.
- PHELAN, JAMES 2007. *Experiencing Fiction. Judgements, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative*. The Ohio State University Press. Columbus.
- POLVINEN, MERJA 2012. "Being Played. Mimesis, Fictionality and Emotional Engagement." Teoksessa *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representations*. Toim. Saija Isomaa et al. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle upon Tyne. s. 93–114.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo.
- RICOEUR, PAUL 1992. *Oneself as Another*. Käänt. Kathleen Blamey. University of Chicago Press. Chicago. Alkuteos ilm. 1990.
- RIGGAN, WILLIAM 1978. *Picaros, Madmen, Naifs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Indiana University Press. Bloomington.
- ROINE, HANNA-RIIKKA 2013. *Koettavaksi rakennetut. Maailmojen paradoksit ja mahdollisuudet nykyaikaisessa fantasiafiktiossa ja digitaalisissa roolipeleissä*. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopisto. Tampere.
- ROSE, MARGARET 1991. "Post-Modern Pastiche." *British Journal of Aesthetics* 31 (1). s. 26–38.
- RYAN, MARIE-LAURE 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The John Hopkins University Press. Baltimore & Lontoo.

- SCHROEDER, TIMOTHY & MATHESON, CARL 2006. "Imagination and Emotion." Teoksessa *The Architecture of the Imagination*. Toim. Shaun Nichols. Oxford University Press. Oxford. s. 19–40.
- SALMAN, VOLHA 2009. *'Fabulation' of Metanarratives in Julian Barnes's novels Metroland, Flaubert's Parrot, a History of the World in 10 ½ Chapters, and England, England*. Englanninkielisen kirjallisuuden väitöskirja. Middle East Technical University. Ankara. Verkkoaineisto: <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/3/12610310/index.pdf> (tarkistettu 3.9.2015)
- SCHECHTMAN, MARYA 1997. *The Constitution of Selves*. Cornell University Press. Ithaca.
- SHEEHAN, PAUL 2004. "Postmodernism and Philosophy." Teoksessa *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Toim. Steven Connor. Cambridge UP. Cambridge. s. 20–42.
- SIM, STUART 1998. "Postmodernism and Philosophy." Teoksessa *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Toim. Stuart Sim. Icon Books. Cambridge. s. 3–14.
- SKLAR, HOWARD 2013. *The Art of Sympathy in Fiction. Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. John Benjamin B. V. Amsterdam & Philadelphia.
- STERNBERG, MEIR 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Johns Hopkins University Press. Baltimore.
- TANNER, TONY 1971. *City of Words*. Jonathan Cape Ltd. Lontoo.
- TAYLOR, CHARLES 1989. *Sources of the Self*. Cambridge University Press. Cambridge.
- TODOROV, TZVETAN 1973. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Käänt. Richard Howard. Cornell University Press. Ithaca. Alkuteos ilm. 1970.
- TOLKIEN, J.R.R. 2002: "Saduista." Teoksessa *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö. WSOY. Helsinki. s. 13–108. Alkuteos ilm. 1947.
- TOTH, JOSH & NEIL BROOKS 2007. "Introduction: A Wake and Renewed?" Teoksessa *The Mourning after. Attending the Wake of Postmodernism*. Toim: Josh Toth & Neil Brooks. Rodopi. Amsterdam & New York. s. 1–14.
- TURK, TISHA 2011. "Intertextuality and the Collaborative Construction of Narrative: J. M. Coetzee's *Foe*." *Narrative* 19 (3). s. 295–310.

WALSH, RICHARD 2007. *The Rhetorics of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. The Ohio State University Press. Columbus.

WAUGH, PATRICIA 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen. Lontoo ja New York.

VERMEULEN, TIMOTHEUS & ROBIN van den AKKER 2010. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* Vol. 2. Verkkoaineisto: <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304> (tarkistettu 3.9.2015)

YANAL, ROBERT J. 1999. *Paradoxes of Emotion and Fiction*. Pennsylvania State University Press. University Park.

Liitteet

1.

Yet Frodo began to hear, or to imagine that he heard, something else: like the faint fall of soft bare feet. It was never loud enough, or near enough, for him to feel certain that he heard it; but once it had started it never stopped [...]

Before his feet they saw a large round hole like the mouth of a well. Broken and rusty chains lay at the edge and trailed down into the black pit. Fragments of stone lay near. [...]

“That hole was plainly a well for the guards’ use, covered with a stone lid. But the lid is broken, and we must all take care in the dark.” [...]

Pippin felt curiously attracted by the well. While the others were unrolling blankets and making beds against the walls of the chamber, as far as possible from the hole in the floor, he crept to the edge and peered over. A chill air seemed to strike his face, rising from invisible depths. Moved by a sudden impulse he groped for a loose stone, and let it drop. He felt his heart beat many times before there was any sound. Then far below, came a plunk, very distant, but magnified and repeated in the hollow shaft. [...]

Nothing more was heard for several minutes; but then there came out of the depths faint knocks: tom-tap, tap-tom. They stopped, and when the echoes had died away, were repeated: tap-tom, tom-tap, tap-tap, tom. They sounded disquietingly like signals of some sort [...]

“it may have nothing to do with Peregrin’s foolish stone; but probably something has been disturbed that would have been better left quiet [...] let us hope we shall get some rest without further trouble” (*TSH*, 330–332)

[...]

Something dark as a cloud was blocking out all the light inside [...] it was like a great shadow, in the middle of which was a dark form, of man-shape maybe, yet greater; and a power and terror seemed to be in it and to go before it. (*TSH*, 348)

2.

The well was the thing he liked the least [...] “Maybe it doesn’t have a bottom,” Bran said uncertainly.

Hodor peered over the knee-high lip of the well and said, “HODOR!” The word echoed down the well [...] Then he laughed, and bent to scoop a broken piece of slate off the floor.

“Hodor! *don’t!*” said Bran, but too late. Hodor tossed the slate over the edge. “You shouldn’t have done that. You don’t know what’s down there. You might have hurt something or... or woken something up.” [...]

Far, far, far below they heard the sound as the stone found water. It wasn’t a *splash*, not truly. It was more a *gulp*, as if whatever was below had opened a quivering gelid mouth to swallow Hodor’s stone. Faint echoes traveled up the well and for a moment Bran thought he heard something moving, trashing about in the water. [...]

Then he heard the noise.

His eyes opened. *What was that?* He held his breath. *Did I dream it? Was I having a stupid nightmare* he didn't want to wake Meera and Jojen for a bad dream, but ... *there* ... a soft scuffling sound, far off. [...] The sound wasn't coming from the outside though [...] *The sound's inside, it's in here with us, and it's getting louder.* [...] *Footsteps.* Someone was coming this way. *Something* was coming this way. [...]

It's coming from the well, he realized. That made him even more afraid. Something was coming up from under the ground, coming up out of the dark. *Hodor woke it up* [...] *and now it's coming.* [...]

The footfalls sounded heavy to Bran, slow, ponderous, scraping against the stone. *It must be huge.* [In the story] the thing that came in the night had been monstrous. [...]

From the well came a wail, a piercing *creech* that went through him like a knife. A huge black shape heaved itself up into the darkness and lurched toward the moonlight. [...] But the thing that came in the night was screaming too, and trashing wildly in the folds of Meera's net. [...] The wailing was still coming from the well, even louder now. On the floor the black thing flopped and fought, screeching, "*No, no, don't please, DON'T...*" [...] "*I'm SAM,*" the black thing sobbed. "*Sam, Sam, I'm Sam, let me out, you stabbed me...*" (*Storm*, 763-768)

3.

