

**Anne Piili**

**ONKO HAARNISKAN SISÄLLÄ ELÄMÄÄ?**

**Postmodernia hahmoanalyysia *Orlando Furiososta***

**Kandidaatintutkielma**

**Jyväskylän yliopisto**

**Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos**

**Kirjallisuus**

**Kevät 2012**

# Sisältö

1 Johdanto.....	1
2 Runoilija Ludovico Ariosto ja hänen teoksensa.....	3
2.1 Ariosto ja Orlando.....	3
2.2 Ariosto-tutkimusta.....	5
2.3 Kritiikkiä.....	6
3 Fokkeman koodit ja semioottinen hahmoanalyysi.....	7
3.1 Pyöreiden ja litteiden määrittämisen ongelma.....	8
3.2 Koodit.....	9
4 Hullu ritari ja hänen maailmansa .....	11
4.1 Kerronnan kolme kerrosta.....	11
4.2 Representaatio, intertekstuaalisuus ja looginen koodi.....	13
4.3 Ylikoodaus ja toiminta hahmon kuvauksessa.....	15
4.4 Fokalisaatio ja hulluuskuvaukset.....	17
4.5 Sosiaalinen koodi ja saman hahmon kolmet kasvot.....	22
4.6 Metafora, metonymia ja hevosten symboliikka.....	25
5 Päätäntö .....	28
Lähteet.....	29
Sähköiset lähteet.....	30

## 1 Johdanto

Harva kaunokirjallinen teos on vaikuttanut eurooppalaiseen kulttuuriin yhtä laajasti kuin italialaisen Ludovico Arioston (1474–1533) *Orlando Furioso*. Ferraran hovissa vaikuttanut runoilija käytti lähes koko aikuisikänsä runoelmansa viimeistelyyn, lopputuloksena 46 laulua eli huikeat 38 736 *ottava rima*-muotoista säettä. Ariosto oli aikakautensa sivistyneimpiä miehiä, joka tunsu antiikin suurten runoilijoiden tuotannon kuin omat taskunsa ja pyrki samaan ylevään eeppeisyyteen italian kielellä. Hän lainasi kielellisiä elementtejä varhaisemmilta renessanssin runoilijoilta, kuten Dantelta ja Boccacciolta. Myös *Orlando Furioson* hahmogalleria on kierrätettyä aineistoa: teos on tarkoitettu itsenäiseksi jatko-osaksi Matteo Maria Boiardon (1441–1494) *Orlando Innamorato*lle. Boiardo keskittyy Orlandon ja Angelican rakkaustarinaa, Ariosto puolestaan kertoo konfliktista, joka syntyy, kun Angelica rakastuu toiseen ja Orlandosta tulee sen seurauksena *furioso*, hullu.

*Orlando Furioso* on alun perin ranskalaiseen *chanson de geste*-sankarilaulukulttuuriin ja ritari Rolandin myyttiin perustuvan tradition kulminaatiopiste. Sen tyyliä jäljiteltiin laajasti ympäri Eurooppaa, ja se innoitti erityisesti 1600–1700-luvun oopperasäveltäjiä. Sopivassa suhteessa fantasiaa, draamaa ja huumoria sisältävä runoelma tarjosi valtavasti mahdollisuuksia barokin kaikkia aisteja hivelevälle teatterille, ja myös sen vähäisemmät hahmot saivat omia nimikko-oopperoitaan. Antonio Vivaldin *Orlando Furioso* valmistui vuonna 1727, ja G. F. Händelin kynästä ovat lähtöisin nykyäänkin usein esitettävät klassikot *Rinaldo*, *Alcina*, *Orlando* ja *Ariodante*. Kirjallisuudessa *Orlando Furioson* vaikutus kantaa aina Cervantesista ja Shakespearesta 1900-luvun tunnetuimpiin postmodernisteihin saakka. Se oli Italo Calvinon (1923–1985) lempikirja, ja selvimmin sen vaikutus tuntuu *Meidän esi-isämme*-trilogiassa (Slavitt 2009, 8). Calvino on myös kirjoittanut *Orlando Furiososta* lyhyen proosaversioon ja samalla kantanut kortensa italialaisen Ariosto-tutkimuksen kehoon. Calvinon lisäksi *Orlando Furioso* on koskettanut ainakin Osip Mandelstamia, Jorge Luis Borgesia ja Salman Rushdieta jättäen jälkensä heidän tuotantoonsa.

Postmodernistien osoittama kiinnostus Arioston elämäntyötä kohtaan ei ehkä ole niin sattumanvaraista kuin voisi kuvitella. Renessanssiajan kriitikot pitivät tuoreeltaan *Orlando Furioson* hahmoja litteinä ja persoonattomina; samanlaista hahmokritiikkiä on saanut osakseen myös postmoderni kirjallisuus. Siinä missä Arioston hahmot tuntuvat jäävän toiminnallisen juonenkuljetuksen jalkoihin, postmodernistit rikkovat usein tietoisesti kerronnan konventioita, ja heidän hahmonsensa vaikuttavat turhankin tietoisilta omasta tekstuaalisuudestaan. Calvino jäljittelee Arioston poukkoilevaa kerrontaa romaanissaan *Ritari joka ei ollut olemassa* ja houkuttelee lukijan

mukavuusvyöhykkeen ulkopuolelle: kuinka ritari voi olla olemassa oleva päähenkilö, jos häntä ei ole olemassa?

Aleid Fokkema on tutkinut postmodernin kirjallisuuden hahmoja ja kehittänyt niiden pohjalta analyysimallin, jossa kuuden erilaisen koodin avulla voidaan tehdä näennäisen pinnallisen tuntuista hahmosta havaintoja, jotka lisäävät tämän syvyysvaikutelmaa. Litteä hahmo voi saada pyöreyttä, kun hylätään jyrkkä kahtiajako ja pyritään luomaan synteesiä mimeettisen lukemisen ja semioottisen teorian välille. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan erityisesti Orlandon hahmoa Fokkeman koodien avulla ja yritetään ottaa selvää, mitkä seikat saavat Orlandon tuntumaan lukijasta elävältä ja uskottavalta. Vaikka Orlando on teoksen päähenkilö ja hänen hulluutensa keskeinen elementti, joka näyttäisi viittaavan hahmon sisäiseen elämään, on Ariostoa kritisoitu hahmojen paljoudesta, juonen liian nopeasta vaihtumisesta ja päähenkilön jäämisestä sivuhenkilöiden jalkoihin. Orlando enemmän huomiota saavat esimerkiksi lemmenpari Ruggiero ja Bradamante ja heidän lisäksi Orlandon serkut Rinaldo ja Astolfo, joiden osuutta Orlandon persoonallisuuteen pohditaan analyysiosassa.

*Orlando Furioso* on Suomessa lähes tuntematon teos, sitä ei ole koskaan käännetty kokonaan eikä siitä ole juurikaan saatavana suomenkielistä tutkimusmateriaalia. Italiankielistä tutkimusta sen sijaan löytyy runsaasti, eri aikakausilta ja eri näkökulmista. Tämän työn kannalta merkittäviä ovat olleet myös Daniel Javitchin ja Julia Kisackyn englanninkieliset tutkimukset. Alkuperäiskieliset lainaukset *Orlando Furiososta* on pyritty suomentamaan Arioston tyyllille uskollisesti *ottava rima-* muodossa. Koko teos on luettavissa internetissä sekä italiaksi että englanniksi, ja siihen voi perehtyä myös lukuisien lyhennelmien ja arvostelujen avulla.

## 2 Runoilija Ludovico Ariosto ja hänen teoksensa

Ludovico Ariosto syntyi 1474 Reggio Emiliassa kymmenlapsisen aatelistiperheen esikoisena. Hänen isänsä Nicolò Ariosto toimi Reggion varuskunnan komentajana Ferraran herttuan Ercole I d'Esten palveluksessa. Ludovico opiskeli Ferrarassa 1489–1494 isänsä toivomuksesta ensin lakia mutta vaihtoi sitten humanistisiin tieteisiin ja erikoistui latinan kieleen. Hän kirjoitti ensimmäiset latinankieliset runonsa jo opiskeluaikana Ercole I:n kunniaksi, jonka palvelukseen siirtyi 1498. Isänsä kuoleman jälkeen 1500 Ludovicosta tuli perheen pää, ja hän toimi joitain vuosia Canossan linnakkeen kapteenina. Vuonna 1503 Ariosto pääsi kardinaali Ippolito d'Esten hoviin ja suojelukseen. Työnsä ohella hän kirjoitti *Orlando Furioson*, jonka ensimmäinen versio julkaistiin 1516 ja viimeinen korjattu versio 1532. Seuraavana vuonna kardinaali matkusti Unkariin, ja terveydellisistä syistä pitkää matkaa vieroksunut Ariosto siirtyi herttua Alfonso d'Esten alaiseksi. Herttuan palveluksessa Ariostolle jäi enemmän aikaa kirjoittamiseen, vaikka velvollisuudet pakottivatkin hänet matkustelemaan lähinnä Toscanan seudulla. Viimeiset vuotensa Ariosto vietti avioliitossa Alessandra Benuccin kanssa, jota oli rakastanut salaa vuosikausia. Alessandra oli rikkaan kauppiaan leski jo vuodesta 1515, mutta leskenetujen menettämisen pelossa pariskunta vihittiin vasta 1528–1530 kaikessa hiljaisuudessa. Ariosto kuoli 1533 kotonaan Ferrarassa kärsittyään yli puoli vuotta keuhkokomplikaatioista. (Segre 1987, xxxii–xlvi).

### 2.1 Ariosto ja Orlando

Ariosto alkoi kirjoittaa *Orlando Furiosoa* vuonna 1505 mutta muokkasi sitä lähes kuolemaansa saakka. Vuoden 1516 versio koostui 40 laulusta ja sisälsi kielellisesti jonkin verran murre sanoja ja latinismeja, jotka Ariosto siivosi vuoden 1521 toisesta versiosta. Toinen versio sisälsi myös enemmän tekstimateriaalia, ja siitä otettiin viitisentoista uusintapainosta vuoden 1532 kolmanteen versioon mennessä. Kolmannessa ja lopullisessa versiossa on 46 laulua, joskin Ariosto ehti tehdä ennen kuolemaansa siihenkin vielä joitain parannusehdotuksia. Kolmannen version ensimmäinen painoserä käsitti noin 3000 kopiota, ja siitä ehdittiin vuoteen 1540 mennessä ottaa kuusitoista uutta painosta. (Segre 1987, 1245–1247, Javitch 1991, 10.) Teoksen 46 laulua muodostuvat *ottava rima*-säkeistä, jotka noudattavat kaavaa a-b-a-b-a-b-c-c. Boccaccio oli ensimmäinen suuri italialainen runoilija, joka suosi *ottava rima*a, ja Ariosto omaksui luontevasti sen käytön Matteo Maria Boiardoilta. (Aquilecchia 2012.)

Boiardo julkaisi *Orlando Innamoraton* Arioston ollessa kahdeksanvuotias, ja on mahdollista, että kirjailijat tapasivat elinaikanaan (Ross 2009, ix). Boiardoilta Ariosto peri valmiin materiaalin:

Kaarle Suuren miljöön ja paladiinit, joista suurin oli Orlando (Roland), sekä arthuriaanisen taruston fantastiset elementit eli seikkailevat ritarit, taikurit, velhot, hädässä olevat neidot, lemmenkiemurat ja Graalin etsinnän. Ferraran hovin maantieteellisen sijainnin vuoksi Boiardon oli järkevämpää sijoittaa tapahtumat kaukaisen Britannian sijaan karolingiseen ympäristöön, lähemmäs kuulijoitaan ja heidän todellista maailmaansa. Olihan Dantekin tehnyt näennäistä ”kunniaa” Esten suvulle ja maininnut esi-isä Obizzo II:n Helvetissä. Graalin sijaan Boiardon ritarit etsivät Angelicaa, ja tästä tilanteesta lähtee liikkeelle myös *Orlando Furioso*. Arioston aikalaiskirjeistä käy ilmi, että hänen ei ollut alun perinkään tarkoitus luoda mitään uutta ja omaperäistä vaan kirjoittaa jatko-osa ihailemalleen ja keskeneräiselle *Orlando Innamoratolle*. (Ross 2009, xii.) *Orlando Furioso* ei kuitenkaan ole plagiaatti, vaikka se ammentaaakin samasta lähteestä. Arioston tyylijatu, kielenkäyttö ja juonen käsittely yhdistettynä matemaattiseen rakenteeseen tekevät *Orlando Furiososta* itsenäisen ja dramaattisesti yhtenäisen runoelman. Ariosto ei kirjoittanut omalla murteellaan vaan toscanaksi, sillä tällä jo Danten, Petrarcan ja Boccaccion tutuksi tekemällä kielellä oli odotettavissa laajempi ja sivistyneempi lukijakunta. Hänen runoutensa ei ole yhtä allegorista tai filosofista kuin Danten, eikä myöskään yhtä lyyristä kuin Petrarcan. Boccaccion ja Boiardon tavoin hän kirjoitti konstailematta, yksinkertaisella kielellä jota myös Ferraran maataloudesta vaurautensa ammentava aatelisto ymmärsi parhaiten. (Ross 2009, xiii.) Ariostolla oli myös kaupallista pelisilmää, sillä hän tarttui aiheeseen, jonka tiesi ennenkin viihdyttäneen italialaisia, ja jonkin verran onneakin, koska aikalaiskritiikki lisäsi entisestään kiinnostusta teosta kohtaan ja kasvatti sen suosiota (Javitch 1991, 20).

Ariosto kirjoitti myös pääteokseensa liittyvän jatko-osan *Cinque Canti*, joka julkaistiin postuumisti vuonna 1545 *Orlando Furioson* liitteenä, ja vuonna 1548 erillisenä teoksena. *Cinque Canti* eli viisi laulua on keskeneräinen kuvaus Kaarle Suuren maailman hajoamisesta, eikä sitä tavallisesti liitetä *Orlando Furiosoon*, koska Ariosto itsekin jätti sen pois vuoden 1532 versiosta. Ariosto kirjoitti lisäksi jonkin verran satiiria ja näytelmiä, joista tunnetuimmat ovat komediat *il Negromante* (1520) ja *la Lena* (1528). (Aquilecchia 2012.)

*Orlando Furiososta* tuli nopeasti oman aikansa supersankari, joka kiehtoi paitsi kirjailijoita myös muusikoita ja kuvataiteilijoita. Teosta jäljiteltiin laajasti 1500-luvulla, ja Arioston tyyli innoitti kääntämään antiikin runoilijoita italian kielelle (Javitch 1991, 11). Se oli aikakautensa puhutuin teos, joka herätti keskustelua, synnytti arvostelua ja vaikutti koko Euroopan renessanssikirjallisuuden kehitykseen. Se julkaistiin espanjaksi jo 1553 ja englanniksi 1591. Ranskankielinen karkea proosakäännös vuodelta 1543 lienee syynä siihen, että ranskalaiset pitivät

*Orlando Furiosoa* pikemminkin heidän oman ritariperinteensä jatkumona kuin italialaisen runoilijan modernina *romanzona*. (Javitch 1991, 134–135.)

## 2.2 Ariosto-tutkimusta

*Orlando Furiosoa* ei ole koskaan käännetty tai julkaistu suomen kielellä. Yrjö Jylhä on suomentanut laulusta XXIII säkeet 102–136 ja kutsuu koko teosta nimellä *Raivoisa Roland*. Ritarin nimi viittaa oikeutetusti Jylhän 1936 suomentamaan Ranskan kansalliseepokseen *Rolandin laulu*. Arioston teosta käsiteltäessä on Rolandin sijaan mielekkäämpää puhua Orlandosta, koska Arioston aikaan mennessä italialainen kirjallisuustraditio oli luonut hahmolle kaanonin, jota eivät ranskalaiset tunteneet ja joka epäilemättä antaa ymmärtää Orlandon olevan nimenomaan Italiassa syntynyt italialainen sankari (Calvino 1970, xi).

Ariosto mainitaan suomalaisissa kirjallisuuden oppikirjoissa Danten, Boccaccion ja Tasson ohella ja häntä pidetään merkittävänä renessanssikirjailijana, mutta hänen töitään ei ole Suomessa tutkittu juuri lainkaan. *Orlando Furioso* on käännetty useaan kertaan englanniksi, ja tuorein on David R. Slavittin käänös vuodelta 2009. Slavitt käyttää *ottava rimaa* luontevasti ja tekee kunniaa Arioston kielen ironialle ja kepeydelle. Valitettavaa Slavittin käänöksessä on sen keskeneräisyyden tuntu. Puoleen väliin saakka lähes kaikki on käännetty uskollisesti, mutta loppupuolella loikitaan kokonaisten laulujen yli ja jätetään kertomatta kokonaisuuden kannalta oleellisia asioita. William Steward Rosen käänös 1800-luvun alkupuolelta käsittää koko teoksen, mutta kieli on vanhanaikaista, jäykkää, ja siinä on seassa jonkin verran skotlannin murretta (Slavitt 2009, viii).

Johdannossa mainitun Italo Calvinon lisäksi Ariostoa ovat tutkineet useat italialaiset oppineet, sillä *Orlando Furioso* on Italiassa miltei yhtä arvostettu teos kuin Danten *Commedia*. Giuseppe Dalla Palma on perehtynyt erityisesti narratologisiin rakenteisiin, Corrado Bologna on tutkinut kieltä ja tyyliä ja Remo Ceserani teoksen harmoniaa. Gian Paolo Giudicettin *Mandricardo e la melanconia* vuodelta 2010 käsittelee tuoreesta näkökulmasta Arioston hahmoja ja heidän puhetapaansa: Giudicettin mukaan paha Mandricardo on nimittäin verbaalisesti lahjakkaampi kuin Orlando. Englanniksi vuonna 2000 ilmestynyt Julia Kisackyn *Magic in Boiardo and Ariosto* on mielenkiintoinen tutkimus aikana, jolloin fantasiakirjallisuus kukoistaa; yhdysvaltalainen Daniel Javitch on puolestaan tutkinut *Orlando Furioson* kanonisointia (1991) ja sen asemaa kirjallisuuden klassikkojen joukossa.

## 2.3 Kritiikkiä

1500-luvun kriitikkojen mielipiteisiin vaikutti voimakkaasti uusaristoteelinen koulukunta, jonka mukaan hyvän teoksen esimerkki löytyy Homeroksen ja Vergiliuksen kaltaisista antiikin suurista runoilijoista. Aikalaiset moittivat Ariostoa klassisten standardien rikkomisesta: *Orlando Furiosossa* on liikaa tapahtumia ja hahmoja, häiritsevää kertoja ilmestyy paikalle jännittävällä hetkellä kuin nykyajan mainoskatko eikä kertomus Ruggierosta ala kesken kaiken poeettisesti tyylikkäänä pidetyllä *medias res*-kaavalla, kuten Homeroksen *Odysseus* tai Danten *Commedia*. Kritiikkiä kohdistui myös teoksen harhaanjohtavaan nimeen, sillä muut teemat vaikuttavat tärkeämmiltä kuin Orlandon hulluus. (Javitch 1991, 17–18.) Otsikon perusteella Orlando on teoksen kiistaton päähenkilö, mutta yhtä hyvin se voisi olla Ruggiero, joka kasvaa ja kehittyy loppua kohti, tai ihmeellisiä seikkailuja kokeva Astolfo.

Arioston hahmoja on usein kritisoitu syvyyden puutteesta. ”I personaggi ariosteschi usano banalmente il linguaggio e che non potrebbero far altrimenti, essendo privi d'interiorità, di profondità psicologica”<sup>1</sup> (Giudicetti 2010, 26). Giudicettin mukaan se johtuu hahmojen latteasta kielenkäytöstä tai pikemminkin fokalisaation puutteesta. Hahmoilla ei tunnu olevan sisäistä elämää, ja se tekee heistä kriitikkojen mielestä psykologisesti epäuskottavia. Toisaalta hahmojen litteyden on katsottu johtuvan myös poukkoilevasta kerronnasta (Fredén 1975, 64).

---

<sup>1</sup> Arioston hahmot käyttävät kieltä latteasti eivätkä voisikaan tehdä toisin, koska ovat vailla sisäistä maailmaa ja psykologista syvyyttä.



### 3 Fokkeman koodit ja semioottinen hahmoanalyysi

”Tekstin merkitys ei ole pelkästään sisäinen kysymys, sillä se syntyy myös tekstin suhteesta laajempaan merkitysjärjestelmään, toisiin teksteihin, **koodeihin** ja normeihin kirjallisuudessa ja koko yhteiskunnassa” (Eagleton 1997, 131).

Litteiden ongelma liitetään usein myös postmodernin kirjallisuuden hahmoihin, joiden ajatellaan olevan vain kielellisiä kokeiluja vailla syvempää psykologista tietoisuutta tekstinulkoisesta olemassaolostaan. Aleid Fokkema haluaa teoriallaan osoittaa, että litteys ja pyöreys eivät ole kaikenkattavia tieteellisiä määritelmiä. Hän pyrkii luomaan synteisiä konventionaalisen hahmoanalyysin ja semioottisen teoria välille. Fokkeman mukaan hahmon syvyysvaikutelma ei synny pelkästään siitä tiedosta, mitä teksti antaa, vaan myös lukijan omista kokemuksista ja tottumuksista tulkita hahmoa. Tulkinnan apuna lukija käyttää tietoisesti tai tiedostamattaan erilaisia koodeja, joita Fokkeman teoriassa on kuusi. Hahmoanalyysinsa ja koodin määritelmän hän perustaa lähinnä Umberto Econ ajatuksille, sillä vaikka Eco tuntuu yhdistelevän monivivahteisesti aiempia merkittäviä semioottisia teorioita, hän välttää kiusauksen mukautua niihin kriitikittömästi (Fokkema 1991, 43). Econ mukaan merkki koostuu ilmaisun tason ja sisällön tason elementeistä, jotka korreloivat konventionaalisesti. Tätä korrelointisääntöä Eco nimittää koodiksi. Koodit edellyttävät sääntöjä, jotka synnyttävät merkkejä kommunikatiivisen kanssakäymisen ilmiönä. (Fokkema 1991, 45.)

Tässä tutkimuksessa kokeillaan, kuinka ensisijaisesti postmodernien hahmojen analyysia varten määritetyt koodit toimivat täysin erilaisen genren tulkinnan yhteydessä. Fokkema pitää niiden soveltamista myös muihin tyylilajeihin mahdollisena, eikä halua poissulkea toisenlaistenkin koodien käyttöä, mikäli se tuntuu tarpeelliselta (Fokkema 1991, 76). Litteiden kritiikin lisäksi Arioston hahmoja postmodernin kirjallisuuden hahmoihin yhdistävät niissä ilmenevä vahva intertekstuaalisuus sekä se vaikutus, jonka Ariostolla tiedetään olleen moniin 1900-luvun kirjailijoihin. Ariosta tutkittaessa on otettava huomioon, että hänen aikanaan esimerkiksi loogisen koodin tahallinen rikkominen oli hyvin epätodennäköistä: vastaavat konventiot pyritään käsittelemään konventioina ja keskittymään niiden sijaan tutkimusongelman kannalta keskeisiin koodeihin.

### 3.1 Pyöreiden ja litteiden määrittämisen ongelma

Fokkema pitää E. M. Fosterin jakoa pyöreisiin ja litteisiin hahmoihin yhä hallitsevana ilmiönä anglosaksisessa kirjallisuustutkimuksessa, eikä näe sillä olevan teoreettista arvoa. Litteät hahmot tuntuvat automaattisesti tylsiltä ja konventionaalisilta, ja etenkin uuskritikkojen mielestä onnistumisen mittarina pidetään hahmon luonnollisuutta. (Fokkema 1991, 24–25.)

”Round characters, then, appear to be natural, whereas flat characters are functional and artificial. It seems a crude opposition, but the fact is that when the characters are of the 'essence' of a novel are discussed, the attention shifts from a character's **technical** function in the narrative to its **psychological essence**. The quality of representation appears to depend on the suggestion that character has an inner life.”<sup>2</sup> (Fokkema 1991, 23.)

Perinteisesti kirjallisuuden hahmojen on nähty olevan johdannaisia todellisista ihmisistä, eivätkä kriitikot henkilöistä puhuessaan tee eroa todellisten ja fiktiivisten ihmisten välillä, vaan kohtelevat hahmoja pikemminkin ystävinä kuin tekstinä (Fokkema 1991, 19–20). Fokkema pitää tällaista mimeettistä lukutapaa virheellisenä, koska luonnollisen tuntuinen hahmokin voi olla ensisijaisesti johdettu toisessa tekstissä esiintyvistä hahmosta eikä lainkaan todellisesta ihmisestä. Tämän paradoksin on huomannut myös Baruch Hochman, jonka mukaan ”characters are utterly embedded in texts and utterly detachable from them”.<sup>3</sup> (Fokkema 1991, 28–29.) Myös hahmon fyysinen kuvaus, hänen sukulaissuhteensa ja asemansa yhteiskunnassa lisäävät mimeettistä vaikutelmaa ja saavat hahmon tuntumaan realistiselta (Fokkema 1991, 72).

Koska vaikutelma hahmon pyöreudesta tai litteydestä ei näin ollen perustu pelkkään tekstiin, vaan myös mimeettiseen harhaan, on käytettävä sellaisia tieteellisiä työkaluja, jotka mahdollistavat hahmon samanaikaisen olemassaolon sekä tekstinä että representaationa. Koodien avulla voidaan osoittaa, mitä kaikkea tekstinulkoista informaatiota lukija voi saada hahmosta, vaikka tämä olisi konventionaalisessa mielessä litteä eli ei fokalisoij, ei kerro omista tuntemuksistaan eivätkä vähittäiset kerronnalliset paljastukset tue hänen psykofyysistä kokonaiskuvaansa. Kaikki koodit eivät välttämättä toteudu saman hahmon kohdalla, mutta niiden avulla hahmoa voidaan tarkastella eri näkökulmista. Hahmon kuvauksen vähäisyys ei välttämättä tarkoita litteyttä psykologisen koodin kannalta, tai päinvastoin.

<sup>2</sup> Pyöreät hahmot vaikuttavat siis luonnollisilta, kun taas litteät hahmot ovat funktionaalisia ja keinotekoisia. Vastakkainasettelu tuntuu karkealta, mutta itse asiassa silloin kun hahmot ovat olennaisen tärkeitä tutkittavan romaanin kannalta, huomio siirtyy hahmon narratiivin teknisestä funktiosta sen psykologiseen ytimeen. Representaation laatu tuntuu riippuvan oletuksesta, että hahmolla on sisäistä elämää.

<sup>3</sup> hahmot ovat täysin upotettuja teksteihin ja täysin irrallaan niistä.

### 3.2 Koodit

Kuusi alkuperäistä koodia esitellään tässä lyhyesti samassa järjestyksessä kuin Fokkema on ne laatinut. Arioston tekstiin viittaavat esimerkit pohjustavat analyysia, jossa koodien avulla tutkitaan Orlandon hahmoa. Toiminnan koodi ei ole peräisin Fokkemalta, mutta analysoitavan teoksen luonteen vuoksi sen käyttö on perustelua. Semanttiset elementit, joihin lopuksi viitataan, sen sijaan kuuluvat Fokkeman alkuperäiseen teoriaan, joten ne on syytä mainita, vaikka tässä analyysissa ne sulautetaan osaksi muita koodeja.

#### Looginen koodi

Kaikkein yleisin eli looginen koodi toteutuu mikäli hahmo tai asia ei ole ristiriidassa oman eksistenssinsä kanssa (Fokkema 1991, 74). Astolfo ei voi olla samaan aikaan ritari ja myrttipuu (OF VI:32–33) rikkomatta loogista koodia, mutta erikseen kyllä. Orlando ei voi olla samaan aikaan hullu ja järjissään, eikä Angelica näkyvä ja näkymätön.

#### Biologinen koodi

Umberto Econ mukaan lukija ylikoodaa hahmon eläväksi ihmiseksi tietämättä siitä juuri muuta kuin nimen. Biologinen koodi toteutuu konventionaalisessa ajattelussa, jonka mukaan Orlando on ihminen, joka syö, hengittää, käy tarpeillaan, vuotaa verta, on ollut vauva, on syntynyt luonnollisista vanhemmista jne. (Fokkema 1991, 75).

#### Psykologinen koodi

Psykologisen koodin avulla voidaan osoittaa, onko hahmolla sisäistä elämää. Fokkema viittaa James Garveyn kolmeen normiin, jotka koostuvat psykologisista attribuuteista. Lisäksi koodin puitteissa tarkastellaan fokalisaation toteutumista joko hahmon itsensä tai kertojan kautta. Hahmon omat aistihavainnot mahdollistavat lukijan tunkeutumisen tämän sielunelämään. (Fokkema 1991, 49–50, 75.)

#### Sosiaalinen koodi

Sosiaalinen koodi määrittää esimerkiksi hahmon etnisyyden, yhteiskunnallisen aseman, kodin, työpaikan jne. Koodi täyttyy vaikka hahmolla ei olisikaan kiinteää asuinpaikkaa, kuten vaeltelevilla ritareilla. (Fokkema 1991, 75). Tämä koodi tarjoaa tulkinnan kannalta melko vapaat kädet, koska lukija voi hyödyntää tekstin ulkopuolista tietämystään ja tehdä omia johtopäätöksiä lukuprosessin

aikana. Sosiaalinen koodi on samaan aikaan sekä yleinen että kirjallinen konventio (Fokkema 1991, 75).

### **Kuvauksen koodi**

Kuvauksen koodi on Fokkeman mukaan kirjallisuudessa itsestäänselvyys, joka toteutuu jopa turhankin tarkasti realistisessa kirjallisuudessa (Fokkema 1991, 75). Arioston kohdalla voidaan analysoida, miten hän kuvaa maisemia ja hahmojen ulkonäköä sekä minkä vaikutelman hahmosta saa kuvauksen perusteella.

### **Metaforan ja metonymian koodi**

Metaforan ja metonymian koodi on enemmän sidoksissa kirjallisiin konventioihin kuin helposti tekstin ulkopuolisesta maailmasta tietoa ammentavat psykologinen ja sosiaalinen koodi. Tämän koodin avulla tarkastellaan hahmon ulkoisen olemuksen metonymista suhdetta sen ympäristöön, kuten esimerkiksi kuninkaan suhdetta linnaan, ritarin suhdetta haarniskaan jne. Koodi voi linkittää hahmon olotilan johonkin ulkoiseen määritteeseen, kuten nimeen tai säähän. (Fokkema 1991, 50, 75.)

### **Koodi X: Toiminnan koodi**

Fokkema pitää mahdollisena soveltaa kuhunkin genreen siihen parhaiten sopivia koodeja (Fokkema 1991, 76). Hän mainitsee esimerkkinä moraalisen koodin (Fokkema 1991, 52), joka on syytä ottaa huomioon kun 2000-luvun ihmiset analysoivat esimerkiksi 1700-luvun kirjallisista hahmoa. Arioston tapauksessa on houkuttelevaa ottaa käyttöön toiminnan koodi. Sen avulla voidaan tutkia, miten tapahtumat vievät hahmoa eteenpäin enemmän kuin hänen oma valintansa ja kuinka se luo vaikutelman hahmon syvyyden puutteesta.

### **Merkitsijät, merkityt ja tulkinnokset**

Koska Fokkeman analyysi perustuu semioottisiin teorioihin, hän puhuu koodien lisäksi merkitsijöistä, merkityistä ja tulkinnoksista. Merkitsijöitä hän pitää lähinnä psykologisen koodin jatkeena, ja merkityistä keskittyy ainoastaan niiden modaaliseen rooliin. Tulkinnos on lukijan merkeistä tekemä johtopäätös, joka koostuu edellä mainittujen semanttisten yksiköiden (koodit, merkitsijät, merkityt) relativistisesta analyysistä (Fokkema 1991, 54). Henkilöhahmon tulkinnos on ylikoodauksen ja konventioiden summa, joka voidaan sisällyttää biologiseen koodiin. Tässä analyysissä keskitytään pelkästään koodien antamaan informaatioon Orlandon hahmosta, eikä näitä muita semanttisia yksiköitä enää myöhemmin erikseen mainita.

## 4 Hullu ritari ja hänen maailmansa

”pensar potrian tutte le cose, eccetto  
che fosse Orlando fuor dell' intelletto.”<sup>4</sup>

(OF XXIV:50)

Tässä luvussa tutustutaan ensin lyhyesti teokseen ja sen kerronnalliseen rakenteeseen. Koska teoksen juoni on poukkoileva ja siinä on valtavasti henkilöahmoja, on kokonaisuuden kannalta mielenkiintoisia yksityiskohtia jätetty esityksestä tarkoituksella pois. Analyysissä keskitytään hulluun Orlandoon ja nähdään, mitä tietoa hänestä saadaan eri koodien avulla sekä varsinaisen tekstin kautta. Lainaukset esitetään alkuperäiskielellä, ja tekijä on suomentanut ne alaviitteisiin.

### 4.1 Kerronnan kolme kerrosta

Teoksen alussa kertoja esittelee tulevan runoelmansa aiheet:

”Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa...”<sup>5</sup>

(OF I:1)

Tapahtumien kehyksenä on piirretty Pariisi, jota Kaarle Suuri paladiineineen puolustaa maureja ja saraseeneja vastaan. Näissä puitteissa Angelica-neito pakenee kuninkaan leiristä, ja hänen peräänsä lähtevät silmittömän rakastuneet Orlando ja Rinaldo. Neito pääsee livistämään ja löytää haavoittuneen saraseenin Medoron, jonka kanssa menee naimisiin. Saatuaan tietää tästä Orlando tulee hulluksi, ja hänen sukulaisensa Astolfo joutuu hakemaan kuusta Orlandon järjen. Tarinan toinen pääsäie on Ruggieron kasvukertomus vangitusta saraseeniritarista kristityksi sankariksi, Bradamanten puolisoiksi ja Esten suvun kuvitteelliseksi esi-isäksi. Loppuhuipennus koetaan Bradamanten ja Ruggieron häissä, joissa ovat läsnä kaikki paladiinit sekä saraseeni Rodomonte, jonka kuokkavierailusta seuraa tiukka kaksintaistelu hänen ja Ruggieron välillä.

<sup>4</sup> Ajatuksen juoksua oli heillä koko lailla paitsi että Orlando olisi ymmärrystä vailla.

<sup>5</sup> Naisista, ritareista, aseista, rakkaudesta, hyvistä ja urheista teoista kerron laulussa, aikana jolloin maurit tulivat Afrikasta...

Seikkailujensa lomassa keskeiset sankarit Orlando, Rinaldo, Angelica, Bradamante, Ruggiero ja Astolfo tapaavat toisia ritareita, käyvät kaksintaisteluja, auttavat pulaan joutuneita neitoja ja muitakin avuntarvitsijoita ja kuuntelevat kohtaamiensa henkilöiden kertomia joskus pitkiäkin tarinoita. Heillä on apunaan mm. näkymättömäksi tekevä sormus, kultainen peitsi ja muita voittamattomaksi tekeviä esineitä, kuten kilpi, torvi, kirja, haarniska sekä erityisesti Astolfolla lentävä hevonen, hippogryfi. Jokaisen laulun aloittaa ja lopettaa kertoja, joka ei säästele sanojaan Esten suvun ylistämisessä, ja erityistä huomiota hän kiinnittää oman aikansa naisiin. Hentojen neitojen lisäksi *Orlando Furiosossa* säkenöivät rohkeat ja itsenäiset soturinaiset, kuten Bradamante ja Marfisa, jotka eivät arastele tarttua aseisiin ja nousta hevosen selkään taistellakseen kuin miehet. Rinaldon on ajateltu täydentävän Orlandon hahmoa, sillä he tulevat molemmat hulluiksi rakkaudesta Angelicaan, tekevät samanlaisia urotekoja ja myös paranevat hulluudestaan. (Ceserani 1996, 141–142.) Nimikin on lähes anagrammi Orlandosta (Bologna 1993, 104). Lisäksi on huomionarvoista, että Rinaldo ja Astolfo ovat Orlandon serkkuja, kuten myös Rinaldon sisar Bradamante, joka rakastaa Ruggieroa: kertomus Orlandosta on samalla kertomus hänen sukulaisistaan, jotka antavat hänen hahmolleen sosiaalisen viitekehyksen.

Kertojana Ariosto on enimmäkseen ekstradiegeettinen, mutta toisinaan hän sekoittaa kerrontaansa oman aikakautensa todellisia ihmisiä ja jopa itsensä. Luvun XXIXVI alussa Ariosto näkee itsensä veneessä lähestymässä saarta, jonka rannalla odottavat hänen pohjoisitalialaiset ystävänsä. Silloin tällöin taikuuden avulla Bradamante ja Ruggiero pääsevät kurkistamaan ”tulevaisuuteen”, jolloin he näkevät omat jälkeläisensä, Esten suvun valtiat ja Arioston aikalaiset. Kuitenkaan Bradamante ja Ruggiero eivät ole passiivisia oman kohtalonsa saavuttamiseksi; lukija kyllä tietää varmasti, että he saavat lopulta toisensa, mutta he itse eivät ole vakuuttuneita ennustuksista. Säännöllisin välein Ariosto laittaa intradiegeettiset kertojat töihin, ja nämä metafiktiiviset tarinat tuovat teokseen kolmannen sisäisen kerroksen. Luku kolme tuntuu toistuvan usein teoksen rakenteessa: juonensäikeitä on kolme, kerronnan tasoja on kolme, Chiaramonten serkuksia on kolme (Orlando, Rinaldo, Astolfo), Lampedusan taistelupareja on kolme jne. Ritarit, neidot ja kuninkaat liikkuvat usein kolmen porukoissa, monen konfliktin takana on kolmiodraama, ja viimeisessä kaksintaistelussa Rodomontea vastaan Ruggiero käyttää kolmenlaisia aseita.

## 4.2 Representaatio, intertekstuaalisuus ja looginen koodi

Yksi kirjallisuuden konventioista, jonka problematiikkaa ei juurikaan tiedostettu renessanssin aikana, on loogisen koodin toteutuminen henkilöhaamon esittämisessä. Kirjoittaessaan Orlandosta Ariosto esittää hänet todellisena henkilönä, vaikka onkin selvää, että Orlando representoi pikemminkin aiempia kirjallisia esikuviaan kuin historiallista esikuvaansa, joka oli ”Hruodlandus Britannici limitis praefectus”<sup>6</sup> (Einhard 829–836, 9). Tästä Roncesvallesin taistelussa 15. elokuuta 778 baskeja vastaan taistelleesta ja kaatuneesta frankkisoturista on vielä pitkä matka Arioston Orlandoon, joka pelkää tämän ainoan todellisen tiedon pohjalta vaikuttaa esikuvaansa verrattuna varsin syvälliseltä henkilöltä (Calvino 1970, ix). Vaikka haamon kuvaus ei kuitenkaan edes pyri olemaan realistista, on lukijalle – tai Arioston tapauksessa ääneen luetun tekstin kuulijalle, mihin hän viittaa useasti teoksessaan, – täysin selvää, että Orlando on varmasti olemassa fiktion tasolla sellaisena kuin Ariosto hänet kuvaa. Orlando ei missään vaiheessa pohdi olemassaoloaan eikä ole ristiriidassa itsensä kanssa. Arioston tarkoitus ei ole ollut luoda ritaria, joka olisi olemassa vain tekstinä tai tulkinnoksena, vaan kertoa mimeettisesti sankaritarinaa, viihdyttääkseen kuulijoita.

Kahden eri substanssin samanaikainen ilmeneminen ei siis ole loogisen koodin mukaan mahdollista, eli Orlando ei voi olla yhtä aikaa järkevä mies ja hullu mies.

”Dirò d' Orlando in un medesimo tratto  
 cosa non detta in prosa mai né in rima:  
 che per amor venne in furore e matto,  
 d' uom che sì saggio era stimato prima”<sup>7</sup>

(OF I:2)

Hän oli ensin järjissään, sitten rakkauden vuoksi hullu. Varmemmaksi vakuudeksi hänen järkensä on hulluuden aikana irti ruumista ja pulloitetuna kuussa:

”Era come un liquor sottile e molle,  
 atto a esalar, se non si tien ben chiuso;  
 e si vedea raccolto in varie ampolle,  
 qual più, qual men capace, atte a quell' uso.

Quella è maggior di tutte, in che del folle

<sup>6</sup> Hruodlandus, Britannian rajojen prefekti

<sup>7</sup> Sanon Orlandosta sellaisen seikan  
 jota koskaan ei kerrottu suoraan, ei riimein;  
 että rakkaudesta on tullut raivohulluksi aivan,  
 mies joka aiemmin oli mitä järkevin.

signor d' Anglante era il gran senno infuso;

e fu da l' altre conosciuta, quando

avea scritto di fuor: "Senno d' Orlando." <sup>8</sup>

(OF XXXIV:83)

Todellisessa elämässä tällöinen selitys ei ole minkään logiikan kannalta mahdollinen, ei edes 1500-luvulla, mutta kirjallisuudessa fantasian ja yliluonnollisten asioiden olemassaolo eivät välttämättä lainkaan riko loogista koodia vastaan.

Orlondon hahmon intertekstuaalisuuden lisäksi Ariosto näyttää tuntevansa koko maailman historian siihenastisen klassisen kirjallisuuden kuin omat taskunsa. ”In addition to Virgil, Ariosto imitates Ovid and Dante imitating Virgil, as well as Boccaccio imitating Virgil and Dante.” <sup>9</sup> (Javitch 1991, 65). Luvussa VI Ruggiero kohtaa Alcinan myrttipuuksi loihtiman Astolfon. Jakso on velkaa Ovidiukselle sekä Homerokselle, sillä Alcinan saari tuo väistämättä mieleen Odysseuksen ja Kirken. Odysseuksen seikkailuun kykloopin kanssa viittaa erityisesti luvun XVII kertomus kuningas Norandinosta ja Orco-jättiläisestä. Luvussa XXXIV Astolfo kulkee myös Danten jalanjäljissä helvettiin, jonka asukki Astolfon miekan osuessa tähän humoristisesti vihjailee edellisen kävijän olleen kohteliaampi:

”-Deh, senza fare altrui danno, giù cala!” <sup>10</sup>

(OF XXXIV:9)

<sup>8</sup> Se oli kuin nestettä, hienoa ja kosteaa,  
herkkää livistämään, ellei olisi tiiviisti suljettuna  
älytty erilaisiin, mitoiltaan sopiviin pulloihin laittaa;  
ja joista, kuin tähän käyttöön luotuna,  
suurimmassa vailla hullua Englanten herraa  
oli hänen tolkkunsa ruumiista irti tuotuna.  
Toisista pulloista sen erotti vain kynän kärki,  
joka kylkeen oli raapustanut: ”Orlondon järki.”

<sup>9</sup> Vergiliuksen lisäksi Ariosto matkii Vergiliusta matkivaa Ovidiusta ja Dantea, sekä Vergiliusta ja Dantea matkivaa Boccaccioa.

<sup>10</sup> -Ai! Muita vahingoittamatta toinen sinne painui!



### 4.3 Ylikoodaus ja toiminta hahmon kuvauksessa

Loogisen koodin lailla biologinen koodi on yleinen kirjallinen konventio. Tekstin ei tarvitse erikseen osoittaa, että Orlando on joskus syntynyt ”todellisista” vanhemmista, vaan lukija olettaa ylikoodauksen seurauksena automaattisesti että näin on tapahtunut. (Fokkema 1991, 75.) Ylikoodauksen vuoksi Orlando voi saada lukijan mielessä piirteitä, joita ei kuvata tekstissä lainkaan. Lukija näkee Orlandon liikkuvan ja toimivan, kuten kuka tahansa ihminen. Hän esimerkiksi nukkuu, itkee, syö, rakastaa, himoitsee, tulee hulluksi ja paranee. Hän todennäköisesti käy myös tarpeillaan, kaivaa nenäänsä, raapii päätänsä ja hikoilee kuumana päivänä, mikäli lukija haluaa hänet näissä toimissa nähdä. Jotain poikkeavaa Orlandossa kuitenkin on normaaliin ihmiseen verrattuna; hänen ei nimittäin tarvitse käyttää haarniskaa, sillä hänen vastustajansa

”non sapea che dal capo alle piante  
dura la pelle aveva più che diamante.”<sup>11</sup>

(OF XI:50)

Tämän ominaisuuden lisäksi Orlandosta voidaan kuvauksen koodin avulla saada muutakin tietoa, jota ei ole syytä pitää ylikoodauksesta johtuvana itsestäänselvyytenä. Econ mukaan ylikoodatut kokonaisuudet häilyvät konvention ja innovaation rajoilla. Niitä ei välttämättä osata tunnistaa säännöiksi (Eco 1976, 134), ja sen vuoksi biologista koodia ei voida yksiselitteisesti rajata kenenkään lukijan kokemusmaailmaan universaalilla tasolla. Fokkeman mukaan lukijan mielikuva on semanttinen tulkinno, joka muodostuu sekä kirjallisista koodeista että lukijan maailmankuvasta (Fokkema 1991, 48). Biologinen koodi täyttääkin oikeastaan ne aukot, jotka kuvauksen koodi jättää lukijan mieleen. Se on ihmiseen sisäänrakennettu taipumus ”kuvittaa” ja rikastuttaa kertomusta omien kokemustensa ja kykyjensä puitteissa, ja on tärkeää tunnistaa biologisen koodin myötävaikutus hahmoja analysoitaessa. Sillä voi lukijasta riippuen olla merkittävä rooli siinä, kuinka syvälliseltä ja elävältä hahmo vaikuttaa.

Arioston kuvaus tuntuu painottuvan enemmän tapahtumien eteenpäin viemiseen kuin hahmojen syvälliseen kuvailuun. Hän ei selosta tarkkoja maisemallisia yksityiskohtia, vaan sijoittaa hahmot maailmaan, jossa heillä on tilaa ja joustavuutta liikkua ilman rajoituksia. Hahmoissa on sisäänrakennettu mieltymys seikkailun, rakkauden ja kunnian tavoitteluun. (Segre 1987, xxii.) Toiminta on hahmojen dynamiikan kannalta tärkein elementti koko teoksessa. Jännitteitä syntyy hahmojen toimintakenttien leikkauspisteissä, jotka yhteentörmäyksen seurauksena taas ajavat

<sup>11</sup> ei tiennyt että päästä varpaisiin  
ihon kovuus oli verrattavissa timanttiiin.

hahmot uusiin suuntiin. Esimerkiksi Bradamante ja Ruggiero kohtaavat monta kertaa, heidän toimintaansa ohjaava motiivi on rakkaus, mutta aina tapahtuu jotain, joka heittää heidät erilleen, ja jälleen he pyrkivät toisiaan kohti, kuin magneetit. Orlando näkee – tai luulee näkevänsä – silloin tällöin vilauksia Angelicasta, ja ne paitsi vahvistavat hänen haluaan löytää nainen myös pitävät yllä lukijan mielenkiintoa. Vaikka Angelica ei olekaan koko ajan toiminnan keskiössä, hän on muiden tapahtumien taustalla vaikuttava voima. Jos lukija ei ylikoodaa hahmoja ja luo heille vuorovaikutteisia merkityssuhteita, voivat hahmot jäädä toiminnan jalkoihin ja menettää siten kiinnostavuuttaan. Arioston maailma on monessa mielessä kuin teatteri, jossa näyttelijät käyvät vuorotellen näyttämöllä esittämässä roolinsa. Näyttelijöiden yhteistyön ja toiminnan kautta katsojan mieli muodostaa dramaturgisen kokonaisuuden myös heidän ollessaan kulisseissa vuoroaan odottamassa.

Hahmojen ulkonäön kuvausta ei juuri ole, koska oletettavasti kaikki ritarit näyttävät samanlaisilta haarniskat yllään. Sen sijaan heidän varusteitaan kuvataan tarkasti, niiden värit ovat olennaisia ritarin tunnistamisen kannalta, ja miekoilla ja ratsuilla on usein nimikin. Orlandon miekka, Durindana, kuului aiemmin Troijan Hektorille (OF XIV:43), ja hänen hevosensa Brigliadoro on lähes yhtä tärkeässä roolissa juonen kannalta kuin joku harvemmin mainittu ritari. Angelicaan liittyy aina adjektiivi *bella*, mutta millä lailla hän on kaunis, sitä ei lukijalle kerrota. Ylikoodauksen avulla voidaan päätellä hänen näyttävän kiinalaiselta tai ehkä intialaiselta, sillä hän on kotoisin Aasiasta:

”questa, se non sapete, Angelica era,  
del gran Can del Catai la figlia altiera.”<sup>12</sup>

(OF IXX:17)

Mitä teksti jättää kertomatta Angelican ulkonäöstä, sen paljastaa häneen kohdistuva toiminta ja sen motiivit: kaikki miehet, jotka näkevät Angelican, rakastuvat päättömästi ja lähtevät saman tien hänen peräänsä. Hänen on siis täytynyt olla satumaisen lumoava! Luvussa XII Angelica osoittaa olevansa myös juonitteleva, sillä hän ymmärtää tarvitsevänsä kotimatkalleen suojelejan eitoivottujen ihailijoiden varalta. Hän päätyy Sacripanteen, koska tästä pääsee todennäköisemmin tarpeen tullen helpommin eroon kuin Orlandosta.

Pelkän kuvauksen koodin avulla Orlandon hahmosta saadaan hyvin vähän konkreettista, tekstuaalista tietoa, minkä vuoksi ei ole yllättävää, että kriitikot ovat tuominneet hänet litteäksi. Yksi syy kuvailun vähyyteen voi olla hahmon intertekstuaalisuus ja oletus, että Orlandosta tiedetään

<sup>12</sup> Angelica, jos ette arvanneet, oli hän  
Catain kaanin vanhin tytär syntyjään.

jo Boiardon ja varhaisempien runoilijoiden ansiosta kaikki mainitsemisen arvoinen. Ariostoa tuntuvat pikemminkin kiinnostavan hänen toiminnalliset motiivinsa ja ilmeisen traumaattisesta kokemuksesta johtuva järjen menetys. Silloin harvoin, kun kaikkietävä kertoja näkee tarpeelliseksi kuvailla Orlandoa jollain tavalla, se liittyy hahmon kunnian pönkittämiseen ja metaforisen haarniskan kiillottamiseen. Sivistynyt, korkean koulutuksen saanut, kaikin tavoin mallikelpoinen Orlando osaa esimerkiksi puhua arabiaa:

”et aiutollo in questo parimente,  
 che sapeva altro idioma che francesco,  
 e l' africano tanto avea espedito,  
 che pareo nato a Tripoli e nutrito.”<sup>13</sup>  
 (OF IX:5)

#### 4.4 Fokalisaatio ja hulluuskuvaukset

”A psychological structure will 'naturally' be attributed to character by readers whose own life-world codes at least partly constitute character, or when character's acts reveal a certain psychological motive, but there will be no textual evidence for the consciousness of character”<sup>14</sup>  
 (Fokkema 1991, 53).

Myös psykologisen tietoisuuden automaattinen lisääminen hahmon biologisiin ominaisuuksiin johtuu ylikoodauksesta. Kuitenkin varsinaista tekstin välittämää tietoa hahmon sisäisestä elämästä saadaan fokalisaation kautta, jossa psykologinen koodi korreloi aistitoimintoa (Fokkema 1991, 50). Ariosto ei juuri anna suunvuoroa hahmoilleen, joitain poikkeuksia lukuun ottamatta. Rakkausparin Bradamanten ja Ruggieron ajatuksia seurataan tarkoin varsinkin teoksen loppupuolella. Lisäksi monet hahmot toimivat alisteisina kertojina omille tarinoilleen, jotka yleensä myös liittyvät varsinaisten sankareiden vaiheisiin. Orlando on ensin yleisönä kuunnellessaan Olympian kertomusta, mutta tulee sitten itse osaksi episodua (OF IX–XI).

Mielenkiintoinen ja harvinainen esimerkki Orlandon fokalisaatiosta löytyy luvusta VIII. Säkeissä 73–75 Orlando puhuttelee sydäntään ja valittaa, että oli päästänyt Angelican silmistään. Seuraavat kaksi säettä on osoitettu Angelicalle, joka ei tietenkään kuule, kuinka Orlando vertauskuvallisesti

<sup>13</sup> avuksi oli myös keskusteltaessa  
 että hallitsi muitakin kieliä kuin ranskan,  
 ja afrikkalaisesta hän täysin kävi niin  
 että Tripolista kotoisin olevan luultiin.

<sup>14</sup> Hahmoon liitetään ”luonnollisesti” psykologinen rakenne,  
 mikäli se ainakin osittain muodostuu lukijan oman elämismaailman koodeista,  
 tai milloin hahmon toiminta paljastaa tietyn psykologisen motiivin, vaikkei ole mitään  
 tekstuaalista näyttöä hahmon tietoisuudesta.

pelkää susien syövän paimenestaan eksyneen lampaan. Hänen valituksensa päättyy itsemurhan ajatukseen siinä tapauksessa, että Angelica on joutunut toisen omaksi.

”Oh infelice! Oh misero! Che voglio  
 se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?  
 O sommo Dio, fammi sentir cordoglio  
 prima d' ogn' altro, che di questo danno.  
 Se questo è ver, con le mie man mi toglio  
 la vita, e l' alma disperata danno.  
 --Così, piangendo forte e sospirando,  
 seco dicea l' addolorato Orlando.”<sup>15</sup>

(OF VIII:78)

Orlandohan ei vielä tässä vaiheessa voi tietää, että näin todella käykin, mutta itkettyään ja huokailtuaan ennen nukahtamistaan hän näkee pelottavan enneunen. Ensin on kaikki hyvin, mutta sitten Angelica katoaa ja huutaa apua. Kuten unissa monesti käy, Orlandon jalat eivät liiku tarpeeksi nopeasti ennättääkseen hätään, ja uni päättyy näin:

”Ecco ch' altronde ode da un' altra voce:  
 --Non sperar più gioirne in terra mai--  
 A questo orribil grido risvegliossi,  
 e tutto pien di lacrime trovossi.”<sup>16</sup>

(OF VIII: 83)

Tässä säkessä on myös intertekstuaalinen viittaus Petrarcaan ja hänen uneensa Laurasta: ”Non sperar di vedermi in terra mai”<sup>17</sup> (Segre 1987, 1295).

<sup>15</sup> ”Voi onneton! Voi kurja! Mitä muuta jää kuin kuolla, jos poimittu on kaunis kukkani? Oi suuri Jumala, salli minun tuntea murhetta yli kaiken muun tästä vahingostani. Omin käsin riistan henkeni, jos se on totta, ja luovun epätoivoisesta sielustani.” Näin sanoi kovasti itkien ja huokaillen Orlando murheellinen.

<sup>16</sup> Toinen ääni toista säveltä julistaa: ”voit iloista hänen kanssaan toiveet jättää.” Tähän kauhun huutoon herätessään on nukkuja yltä päältä kyynelissään.

<sup>17</sup> Älä toivo näkeväsi minua koskaan maan päällä.

Orlondon ajattelu on kuvattu suorana puheena, ensin puhekyvyttömälle sydämelle, sitten poissaolevalle Angelicalle. Kertoja kuitenkin osoittaa hänen huokailevan ja itkevän, olevan huolissaan Angelicasta ja näkevän unta. Tämä informaatio valottaa Orlondon motiiveja toimia jatkossa: hän lähtee leiristä, koska haluaa suojella Angelicaa, pelkää että toinen mies vie hänet, ja siinä tapauksessa murtuvansa ja harkitsevansa itsemurhaa. Vain ekstradiegeettinen kertoja pääsee kaikkein intiimeimmälle tasolle kuvatessaan Orlondon unta. Se on samalla myös vihje lukijoille siitä, mitä tuleman pitää.

Luvussa XXIII Orlando näkee puissa Angelican ja Medoron kirjoituksia, jotka kertovat heidän rakkaudestaan.

”Poi dice: -- Conosco io pur queste note:

di tal' io n' ho tante vedute e lette.

Finger questo Medoro ella si puote:

forse ch' a me questo cognome mette.--

Con tali opinion dal ver remote

usando fraude a se medesimo, stette

ne la speranza il mal contento Orlando,

che si seppe a se stesso ir procacciando.”<sup>18</sup>

(OF XXIII:104)

Orlando näkee totuuden, ymmärtää että hänen pahin pelkonsa on toteutunut, muttei suostu uskomaan sitä. Yöpaikan isäntä kertoo hänelle Angelicasta ja Medorosta, jolloin uneton Orlando lähtee keskellä yötä, ja aikansa itkettyään tuhoaa paikan, jossa oli lemменkirjoitusta. Hän riehuu kolme päivää, kunnes neljäntenä menettää järkensä.

”Di crescer non cessò la pena acerba,

che fuor del senno al fin l' ebbe condotto.

Il quarto di, da gran furor commosso,

<sup>18</sup> Sitten sanoi: ”Tunnen nämä merkit hyvin: niin paljon olen niitä lukenut ja nähnyt. Tämän Medoron lienee kuvitellut täysin: ehkä omani tilalle on nimen kehittänyt.” Näin itseään hän ruokki vilpin jyvän ja oli pian totuudesta täysin eksynyt. Orlando ei ole päättelyynsä tyytyväinen ja käpertyy itseensä vihaa kerryttäen.

e maglie e piastre si stracciò di dosso.”<sup>19</sup>

(OF XXIII:132)

Keskiajalla lemmensairauteen suhtauduttiin lääkäreiden taholta vakavasti, ja 1500-luvulle asti sitä pidettiin nimenomaan fyysisenä, ei sielullisena, miesten tautina. Oireita olivat mm. ruokahaluttomuus, unettomuus ja masennus. Lemmensairaus saattoi johtua taikajuomista ja paholaisen metkuista, jolloin apuakin etsittiin monesti lääkkeistä. Hildegard Bingeniläisen mukaan yksi tapa oli laittaa rohtopähkämön lehtiä sairastuneen sieraimiin. (Forsius 2006.) 1500-luvun lukijasta on ollut ilmiselvää, että Orlandoa vaivaa nimenomaan sairaus. Siksi myös parantumiseen tarvitaan lääke eli Orlandon nestemäiseksi muuttunut, pulloon suljettu järki, joka kaadetaan nimenomaan sieraimiin!

”Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso  
in che il senno d' Orlando era rinchiuso;  
e quello in modo appropinquògli al naso,  
che nel tirar che fece il fiato in suso,  
tutto il votò: maraviglioso caso!  
che ritornò la mente al primier uso;  
e ne' suoi bei discorsi l' intelletto  
rivenne, più che mai lucido e netto.”<sup>20</sup>

(OF XXXIX:57)

Maanpäällisessä paratiisissa Astolfolle paljastetaan narratologisesti todellinen syy Orlandon hulluuteen, joka tähän asti on lukijasta vaikuttanut luonnolliselta, joskin pahalaatuiselta, lemmentaudilta. Luvussa XXXIV kerrotaan, kuinka Orlando on valittu puolustamaan kirkkoa, mutta joka Samsonin tavoin rakastui pakananaiseen, ja Jumalan rangaistus on sen mukainen:

<sup>19</sup> Tuska kyltymätön sisimpään kasaantuu  
lopulta järjen hänen päästään häätääkseen.  
Neljäntenä päivänä raivosta kylläännytään  
sekä paidan että varusteet hän raastoi yltään.

<sup>20</sup> Astolfolla oli valmisteleman vaasi,  
johon Orlandon järki oli suljettu:  
sieraimia raottaen sen nenään kaasi  
ja sisäänhengityksessä – ihme juttu! –  
Orlando kaiken kerralla imaisi.  
Näin oli äly ennalleen palautettu  
ja enemmän kuin entiseen loistoon  
kävi järjen säkenöivään toistoon.

”E Dio per questo fa ch' egli va folle,  
 e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco;  
 e l' intelletto sì gli offusca e tolle,  
 che non può altrui conoscere, e sé manco.  
 A questa guisa si legge che volle  
 Nabuccodonosor Dio punir anco,  
 che sette anni il mandò di furor pieno,  
 sì che, qual bue, pasceva l' erba e il fieno.”<sup>21</sup>

(XXXIV:65)

Orlondon ei kuitenkaan tarvitse kärsiä hulluudestaan kuin kolme kuukautta, sillä hänen syntinsä on pienempi kuin Nebukadnessarin. Nämä intertekstuaaliset viitteet Raamattuun osoittavat Arioston maailman deterministisyyden, joka kuitenkaan ei välity hahmojen omaan tietoisuuteen. Orlando ei itse ymmärrä, mistä hänen hulluutensa johtui, vaan luulee heränneensä pitkästä painajaisesta (OF XXXIX:58).

Hulluus vaikutti myös siihen sosiaaliseen kontekstiin, johon Orlando oli sidottu, ja hänen poissaolonsa seurauksena Rinaldo joutui ottamaan hänen paikkansa kaksintaistelussa Ruggieroa vastaan (OF XXXVIII:47). Monet hahmot kohtaavat hulluksi tulleen alastoman ritarin mutta eivät aina tunnista häntä Orlandoksi; häntä etsitään ja kaivataan, hänestä puhutaan ja hänen varusteitaan himoitaan. Parannuttuaan Orlando osallistuu ratkaisevaan taisteluun ja on ikään kuin statistina läsnä loppuhuipennuksessa Bradamanten ja Ruggieron häissä. Hänellä on tärkeä rooli yhteisössä, jonka rauha järkkyy Orlondon mielenrauhan myötä. Tämän roolin lisäksi sosiaalinen koodi toteutuu erityisen voimakkaasti sukulaisuussuhteissa, jotka ovat tärkeä elementti Arioston kerronnassa.

<sup>21</sup> Ja siksi Jumala salli hänen tulla hulluksi ja alastomana esitellä vatsaa, rintaa ja kylkiään: ja äly häneltä sumeni ja otettiin pois lopuksi niin ettei voinut ketään tuntea, edes itseään. Kirjoitettu on, että Jumalan rangaistukseksi myös Nebukadnessarin hulluus ymmärretään: seitsemän vuotta, kuin raivostunut härkääpä Baabelin kuningas märehti ruohoa ja äpärää.

#### 4.5 Sosiaalinen koodi ja saman hahmon kolmet kasvot

Ranskalaisessa *chanson de geste*-perinteessä kerrotaan vain Rolandin elämän loppuvaiheesta ja kuolemasta Roncesvallesissa. Kaikki muut hänen elämäänsä liittyvät yksityiskohdat on keksitty Italiassa. Hänen isänsä oli Milone di Chiaramonte, joka rakastui Kaarle Suuren sisareen Bertaan. Milone vietti ja ryösti tytön kanssaan Italiaan, jossa Orlando syntyi – lähteestä riippuen – joko Romagnan Imolassa tai Lazion Sutrissa. (Calvino 1970, x–xi.) Arioston kuulijoille nämä seikat lienevät olleet itsestään selviä, ja ne tulevat silloin tällöin esille myös *Orlando Furiosossa*.

Milone mainitaan nimeltä vain kerran, ja silloinkin viitataan vain hänen poikansa poissaoloon Rinaldon taistellessa hänen puolestaan Gradassoa vastaan:

”et or che del figliuolo  
del gran Milone avea la spada al fianco,  
di timor per Rinaldo era ognun bianco.”<sup>22</sup>  
(OF XXXI:107)

Sukunimi Chiaramonte esiintyy useammin mutta ainoastaan puhuttaessa Rinaldon perheestä. Häneen viitataan usein epiteetillä ”il fior di Chiaramonte, Rinaldo.”<sup>23</sup> (OF XVI:29) Heidän sukulaisuutensa käy ilmi monessa kohdin, esimerkiksi kun Fiordiligi kertoo uutisensa Rinaldolle:

”Signore, il tuo cugino,  
a cui la Chiesa e l' alto Imperio debbe,  
quel già sì saggio et onorato Orlando,  
è fatto stolto, e va pel mondo errando.”<sup>24</sup>  
(OF XXXI:42)

<sup>22</sup> Nyt kupeellaan suuren Milonen pojan miekka Rinaldoa kalveten pelkäsi joka iikka.

<sup>23</sup> Rinaldo, Chiaramonten kukka

<sup>24</sup> Herra on typeräksi tehnyt serkkusi, jota ennen kunnioittanut sekä kirkko että keisari on monin kiitoksin: ennen viisas Orlando nyt harhailee sekaisin.



Aiemmin mainitaan myös että Orlando on Kaarle Suuren sisarenpoika:

”Già savio e pieno fu d' ogni rispetto,  
 e de la santa Chiesa difensore:  
 or per un vano amor, poco del zio,  
 e di sé poco, e men cura di Dio.”<sup>25</sup>  
 (OF IX:1)

Astolfo kertoo myrttipuoksi muututtuaan Ruggierolle olevansa myös Orlandon serkku:

”Il nome mio fu Astolfo;e paladino  
 era di Francia, assai temuto in guerra:  
 d' Orlando e di Rinaldo era cugino.”<sup>26</sup>  
 (OF VI:33)

Äidin puolelta Rinaldo ja Bradamante ovat puolestaan sukua Dudonelle:

”la madre di Dudone esser sapea  
 Armelina sorella di Beatrice,  
 ch' era di Bradamante genitrice.”<sup>27</sup>  
 (OF XL: 80)

Guidone kertoo Astolfolle olevansa Rinaldon velipuoli:

”che, come detto avea, questo Guidone  
 era figliol del suo parente Amone.”<sup>28</sup>  
 (OF XX: 65)

Sosiaalisen koodin kannalta nämä Arioston jakamat tiedonmuruset Orlandon sukulaisista ovat erittäin valaisevia. Orlandon hahmo kiinnittyy biologisin verisitein Rinaldoon ja Astolfoon, jotka kokevat itsenäisiä seikkailuja silloin kun Orlando on toiminnassa taka-alalla. Bologna esittää

<sup>25</sup> Ennen oli täynnä viisautta kunnioittanut  
 Pyhää Kirkkoa ollen sen puolustus:  
 nyt turhaan rakkaudesta huolii, enosta vähän,  
 itsestään ja Jumalasta vielä vähemmän.

<sup>26</sup> Astolfo oli minun nimeni;  
 ja Ranskan paladiini olin sodassa pelätty:  
 Orlando ja Rinaldo olivat serkkuni.

<sup>27</sup> Dudonen äidiksi tiedettiin  
 Armelina, sisko Beatricen,  
 joka synnytti Bradamanten.

<sup>28</sup> Että, kuten sanottu, tämä Guidone,  
 oli hänen sukulaisensa, ja isänsä Amone.

Rinaldon toisaalta Orlandon liittolaisena, toisaalta vastustajana, sillä sukulaisuudestaan huolimatta he rakastavat samaa naista. Juotuaan taikalähteestä Rinaldo jakaa serkkunsa kokemuksen hulluudesta. Orlandosta tulee intohimonsa vuoksi *furioso*, raivohullu, Rinaldo puolestaan on tulisen luonteensa ja lumouksen vuoksi järkeä vailla. (Bologna 1993, 104.) Vaikka Rinaldo on heti kyvykkyydessä ja sotilaallisessa urheudesta Orlandosta seuraava, hän on kuitenkin tasapainoisempi luonne, ja hänen seikkailunsa vähemmän dramaattisia. Orlandon parannuttua myös Rinaldo paranee, koettuaan sitä ennen allegorisen seikkailun Ardennesin metsässä. Selvittyään hirviöstä, joka on mustasukkaisuuden personifikaatio, Rinaldo kohtaa ritarin nimeltä Ylenkatse, joka johdattaa hänet uudelleen taikalähteelle (OF XLII). Seuraavassa luvussa käy ilmi, että Rinaldo onkin ollut koko ajan naimisissa. Hän pohtii, pitäisikö hänen juoda taikapikarista ja sen avulla selvittää, onko vaimo ollut uskollinen hänen poissa ollessaan. Rinaldo kieltäytyy juomasta, ja selviytyttyään koetuksesta hän lähtee etsimään Orlandoa.

Rinaldolla on *Orlando Furioson* sankareista vahvimmat perhesiteet: koti, vanhemmat, sisaruksia, vaimo. Hän on kuuliainen sotilaana ja jättää lumouksesta huolimatta Angelican etsimisen kesken saatuaan komennuksen Britanniaan. Hän oppii kantapään kautta aviouuskollisuuden arvon, eikä tohdi epäillä vaimoan teosta johon itse oli vähällä joutua. Rinaldo on pahojen voimien ja lumousten uhri ja turvautuu niistä päästäkseen Malagigin noituuteen ennemmin kuin Jumalaan. Orlando puolestaan luopuu ritarin kunniastaan ja lähtee kesken taistelun etsimään Angelicaa. Hänen hulluutensa ei johdu lumouksesta vaan sisäisistä vaikuttimista, kuten intohimosta ja halusta, ja siksi hänen paranemisprosessinsa on monimutkaisempi kuin Rinaldolla.

Siinä missä Rinaldo täydentää Orlandon lihallista ja kunniatonta puolta, Astolfo edustaa kristinuskkoa ja ritarillisia hyveitä, ja tekee kaikkensa palauttaakseen Orlandon raiteilleen. Astolfo on viisastunut karvaasta kokemuksestaan Alcinan kanssa, ja hän on kiinnostuneempi seikkailuista kuin naisista – ainakin väliaikaisesti. Astolfo saa avukseen yliluonnollisia apuvälineitä, kuten hippogryfin eli lentävän hevosen, torven ja kirjan (OF XV). Nämä eivät Arioston maailmassa sodi kristillisiä periaatteita vastaan, sillä Jumala tekee hyveellisemmästä ritarista vahvemman ja vapauttaa hänet taisteluissa moraalisisista velvollisuuksista, koska silloin taika-aseet ovat Jumalan mielen mukaisessa käytössä (Kisacky 2000, 63). Myös Orlandon kova iho (OF XXIX:62) on eräänlainen taika-ase, ja se viittaa hänen velvollisuuteensa olla Pyhän Kirkon puolustaja (OF IIX:1). Luvussa XXXIV, kerronnallisen kultaisen leikkauksen tienoilla, Astolfo käy helvetissä, maan päällisessä paratiisissa sekä kuussa. Hän saa nähdä ja kokea asioita, jotka ovat tavallisen kuolevaisen ulottumattomissa. Astolfo edustaa rohkeutta, toveruutta, uskollisuutta ja kunniaa, jotka ovat myös Orlandon attribuutteja hänen ollessaan järjissään.

Kolmen ritarin, Orlandon, Rinaldon ja Astolfon yhteys on ensisijaisesti voimakkaasti sosiaalinen, mutta myös metonyminen. Äärimmilleen vietyinä ritarien kolmiyhteys jopa rikkoo loogista ja biologista koodia vastaan: Astolfo ja Rinaldo ovat vain Orlando valepuvussa. Rinaldon lemmenhulluus ratkeaa sisäisen ja allegorisen seikkailun myötä, ja hän kasvaa sekä kehittyy ja ottaa opikseen; Orlandon hulluus puolestaan päättyy vain Astolfon avulla, jonka seikkailut ovat Rinaldoon verrattuna konkreettisia. Hänen matkansa ovat epäilemättä fantastisia ja mielikuvituksellisia, mutta Orlandon sieraimiin kaadettava, kuusta noudettu järki on liiankin käsinkosketeltavaa.

#### 4.6 Metafora, metonymia ja hevosten symboliikka

”Aseellisten urotekojen ja rakkauden lisäksi ei hovirunouden maailmassa muuta ole, ja nämäkin kaksi teemaa ovat aivan erikoislaatuiset – ne eivät ole tapahtumia tai tuntemuksia, jotka hetkeksi voisivat vaikkapa jäädä sivuun, vaan ne liittyvät täydellisen ritarin persoonaan kiinteästi ja koko ajan, ne kuuluvat hänen määritelmänsä, niin ettei hän voi hetkeäkään olla olemassa ilman aseellisia seikkailuja eikä lemmentouhuja. Jos hänellä ei niitä olisi, hän hukkaisi itsensä eikä enää olisikaan ritari” (Auerbach 2000, 159).

Tämän Erich Auerbachin kuvauksen myötä on ilmeistä, että ritari on metonymisessa suhteessa ainakin aseisiin ja naisiin. Ritarin metonymia käsittää myös hänen varusteensa, hevosen, miekan, kilven, haarniskan, mahdollisesti myös kunnian. Orlando luopuu hulluutensa aikana näistä kaikista ulkoisista ritariuden symboleista ja muuttuu tunnistamattomaksi mielipuoleksi, jolla ei ole enää mitään tuttua sosiaalista viitekehystä. Alastomana hän on kuin kuka tahansa ihminen, tai jopa eläin.

Orlandon mielialaa kuvaava metafora on heti luvussa VIII, jolloin hän ensimmäistä kertaa runoelmassa näyttäytyy aktiivisena toimijana (aiemmin hänet on vain mainittu nimeltä menneisyyden kuvauksen yhteydessä).

”E se non che li voti il ciel placorno,  
che dilagò di pioggia oscura il piano,  
cadea quel dì per l' africana lancia  
il santo Imperio e 'l gran nome di Francia.”<sup>29</sup>

(OF VIII:69)

<sup>29</sup> Ehkä eivät valat miellyttäneet taivasta  
kun lähetti se tumman sateen tulvan,  
ja kaatui Afrikan keihästä vastaan  
Pyhä Ranskanmaa tahtomattaan.

Synkkä vesisade haavojaan nuolevien satureiden leirissä on sopiva näyttämö rakkaansa perään itkevälle murheelliselle ritarille. Näissä puitteissa hän näkee unta, joka paljastaa lukijalle etukäteen mitä tuleman pitää. Myös Ranskan kokema tappio sodassa vihjailee Orlandon tulevaan henkilökohtaiseen häviöön, kun Angelica rakastuukin saraseeniin. Orlandon dramaattinen *entrance* valmistaa tietä tulevalle hulluudelle, joka jo oireilee muttei vielä ole päässyt valloilleen.

Kertaakaan koko runoelmassa Arioso ei mainitse sanaa *lunatico*, kuuhullu. Kuitenkin kuun ja ihmisen mielen välinen yhteys on aina kiehtonut ihmiskuntaa. Kuu liittyy Orlandon hulluuteen, hänen järkensä on paennut sinne, mutta kuu ei ole syy hänen hulluuteensa. Orlandon mielentilaa kuvataan neutraalein määrein *pazzo*, *matto* ja *folle*. Kuussa käydessään Astolfo näkee asioita, jotka ovat vahvasti vertauskuvainnollisia. Siellä on mm. kultaisia kahleita, jotka kuvaavat onnettomasti päätyneitä rakkauksia, sekä valkoisia joutsenia, jotka symboloivat kohtalon pahoja juonia vastaan sotivia runoilijoita (OF XXXIV – XXXV).

Arioston kuvauksessa hevoset ovat usein yhtä tärkeitä kuin ihmishahmot. Rinaldon hevonen, Baiardo, on uskollinen omistajalleen, mutta se pitää enemmän Angelicasta, ja auttaa tätä pakenemaan ensimmäisessä luvussa lemmenkipeiden ritarien lähentelyjä. Sen nimestä tulee mieleen runoilija Boiardo: ehkä Ariosto on kuvaillut ihailemansa henkilön ratsuna omassa runoelmassaan? Kisackyn mukaan sekä Baiardo että Astolfon Rabicano ovat yliluonnollisia eläimiä: Baiardo on älykäs kuin ihminen, Rabicano puolestaan elää pelkällä ilmalla, eikä sen tarvitse koskaan laiduntaa (Kisacky 2000, 89, 92). Todellinen ihmeotus on kuitenkin lentävä hevonen, hippogryfi.

”Non è finto il destrier, ma naturale,  
 ch' una giumenta generò d' un grifo:  
 simile al padre avea la piuma e l' ale,  
 li piedi anteriori, il capo e il grifo;  
 in tutte l' altre membra pareva quale  
 era la madre, e chiamasi ippogrifo;  
 che nei monti Rifei vengon, ma rari,  
 molto di là dagli aghiacciati mari.”<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ei ole mikään satuhevonen, vaan tosi otus jonka muuan tamma synnytti aarnikotkalle: isänsä lailla sillä on siivet ja höyhenkarvoitus, sekä saatu pää, nokka ja etujalat alle; muilta jäseniltään oli emänsä kaksinnus, siksi hippogryfi nimeltään; ja harvoin muualle Rhipai-vuorilta eksyy tämä rotu, jäätyneillä merillä on sen oma hotu.

(OF IV:18)

Kertoja pyrkii huolellisesti antamaan hippogryfille luonnollisen alkuperän, jotta sitä ei sekoitettaisi Atlanten luomiin illuusioihin (Kisacky 2000, 94). Hippogryfi auttaa useita pulaan joutuneita sankareita, mutta eniten se seikkailee Astolfon kanssa, joka jättää Rabicanon Bradamanten hoiviin ja kiertää uuden lentävän ratsunsa selässä koko maailman. Hippogryfi on kuin toimintaelokuvien viimeisen päälle upea kulkuneuvo, jolla pääsee kovaa ja korkealle ja jolla on juonenkuljetuksen kannalta tärkeä rooli. Sen ansiosta Astolfo on aina siellä missä tapahtuu. Se on vapauden, taikuuden ja oikeudenmukaisuuden symboli, joka vaatii ratsastajalta kurinalaisuutta. Se viittaa myös antiikin runoratsuun Pegasokseen, joka kantoi selässään jumalia. Astolfolle hippogryfin hallinta on helppoa, kun taas Ruggiero ei tahdo saada siitä millään otetta. Se johtuu siitä, että Ruggiero ei pysty hallitsemaan itseäänkään: alastoman Angelican nähtyään Ruggiero unohtaa kaiken muun ja sekä nainen että ratsu pakenevat häneltä (Kisacky 2000, 97).

Myös Orlandolla on vaikeuksia hevosten kanssa. Hänen oma hevosensa Brigliadoro on aivan tavallinen, joskin hyvä hevonen, josta Orlando joutuu eroon tultuaan hulluksi. Luvussa XXIII hän jättää Brigliadoron mutta kaipaa hulluksi tultuaan kipeästi mitä tahansa ratsua, mikä johtaa hänet yllättävään episodiin Angelican ja Medoron kanssa luvussa XXXIX. Tuntematta toisiaan Orlando jahtaa Angelicaa kuin koira, ja yrittäessään paeta Angelica putoaa pillastuneen hevosen selästä, jolloin Orlando juoksuuttaa hevosen kuoliaaksi. Hevonen symboloi perinteisesti maskuliinisuutta, seksuaalisuutta ja voimaa, ja tappaessaan hevosen Orlando tappaa myös jotain itsestään. Kuollut hevonen on kuin himo joka ei saa täyttymystä, ja Orlando purkaa turhautumisensa viattomaan luontokappaleeseen. Orlando on koko hulluutensa ajan vailla rihman kiertämää, ja vaatteiden ja sivistyksen hylkääminen viestii myös eräänlaisesta moraalisesta rappiosta. Hän lakkaa kantamasta vastuuta itsestään ja muista, riisuu kunniansa ja tekee hulluna ollessaan jopa murhia. Luvussa XXX hän tappaa paimenen ja toisenkin ratsun, joka hukkuu Gibraltarilla.

## 5 Päätäntö

*Orlando Furioson* tutkiminen on ollut paitsi antoisaa myös haasteellista, sillä siitä ei ole ollut käytettävissä valmista suomenkielistä materiaalia. Teos on laaja ja Suomessa huonosti tunnettu, joten oli mielekästä rajata käsiteltävä aineisto päähenkilön hahmon ympärille. Renessanssin kirjallisuuden tutkimukseen ei myöskään voida ongelmitta soveltaa mitä tahansa nykyaikaista metodologiaa. Italiassa teosta on tutkittu paljon sen kielen ja rakenteen kannalta, ja vähemmän merkittäviä kompilatiivisia analyyseja löytyy runsaasti. Yksi mahdollisuus tämän työn kannalta olisi ollut alkaa tutkia ritariutta uushistoristisesta näkökulmasta, mutta ajatuksesta luovuttiin, koska ensinnäkin uushistoristinen tutkimus painottuu englanninkieliseen renessanssikirjallisuuteen, ja toisekseen Arioston maailma ei ole tyypillistä renessanssia vaan yhdistelmä antiikin eepistä kirjallisuutta, renessanssin italiankielistä runoutta, arthuriaanista ja karolingista legendaä sekä *chanson de geste* -kulttuuria.

Pääasiassa toiminnallisen juonenkuljetuksen vuoksi *Orlando Furioson* hahmot ovat vaikuttaneet kriitikoista litteiltä, ja sen takia oli luontevaa tarkastella hahmoja Aleid Fokkeman koodien avulla. Koodeihin perustuva semioottinen hahmoanalyysi on avannut uusia näkökulmia postmoderniin kirjallisuuteen, jonka hahmoja on myös pidetty litteinä. Koska Fokkeman analyysi on enimmäkseen tekstilähtöistä, se tuntui soveltuvan hyvin myös Orlandon hahmon tutkimiseen. Vaikka Arioston aikana ei tunnettu psykoanalyysia tai osattu kyseenalaistaa hahmon mimeettistä olemassaoloa, voitiin – ja voidaan yhä – kuvauksen, biologisen ylikoodauksen ja fokalisaation avulla tehdä vakuuttavia havaintoja Orlandon sisäisen elämän olemassaolosta. Orlandon hahmo osoittautui hahmoanalyysissa pääasiassa intertekstuaaliseksi representaatioksi, eikä häntä näin ollen voi pitää historiallisessa mielessä todellisena muttei myöskään luonnottoman ja epäuskottavan tuntuiseena kirjallisuuden hahmona. Arioston aikalaisten lienee ollut helpompaa yhdistää *Orlando Innamoraton* ja *Orlando Furioson* ainekset yhdeksi kokonaiskuvaksi ja näin ollen rakentaa hahmosta voimakkaampi tekstinulkoisesta maailmasta ammentava mielikuva kuin nykylukijalla.

Jatkotutkimuksen ja yleissivistyksenkin kannalta olisi tärkeää saada teoksesta suomenkielinen käännös. Proosakäännös saattaisi tavoittaa enemmän lukijoita, mutta toisaalta David R. Slavittin huikea uusi englanninkielinen riimikäännös osoittaa, että runomitan ei suinkaan tarvitse olla tylsää. Ei Ariostonkaan teksti ole tylsää, vaan nopeatempoista viihdettä, joka pilailee oman pateettisuutensa ja lukijan ennakkoluulojen kustannuksella.

## Lähteet

- Auerbach, Erich (2000) *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. (Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946.) 2. painos. SKS:n toimituksia 562. Helsinki: SKS.
- Calvino, Italo (1970) *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Torino: Einaudi.
- Eagleton, Terry (1997) *Kirjallisuusteoria*. 2. uud. painos. Tampere: Vastapaino.
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.
- Fokkema, Aleid (1991) *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Fredén, Gustaf (1975) Ludovico Ariosto. Runoileminen on elämää. Teoksessa Kansojen kirjallisuus 3. Porvoo: WSOY, 53–69.
- Javitch, Daniel (1991) *Proclaiming a Classic. The canonization of Orlando Furioso*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kisacky, Julia M. (2000) *Magic in Boiardo and Ariosto*. New York: Peter Lang. (ebrary)
- Ross, Charles S. (2009) Introduction. Teoksessa Ludovico Ariosto *Orlando Furioso. A New Verse Translation*. Trans. David R. Slavitt. (Orlando Furioso, 1532.) Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, ix–xiv. (ebrary)
- Segre, Cesare (1987) Introduzione. Cronologia. Nota al testo. Note. Teoksessa Ludovico Ariosto *Orlando Furioso*. Milano: Arnoldo Mondadori, xv–xlvi, 1246–1259, 1267–1420.
- Slavitt, David R. (2009) Translator's Preface. Teoksessa Ludovico Ariosto *Orlando Furioso. A New Verse Translation*. Trans. David R. Slavitt. (Orlando Furioso, 1532.) Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, vii–viii. (ebrary)

## Sähköiset lähteet

Aquilecchia, Giovanni (2012) ”Ludovico Ariosto”

URL <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/34339/Ludovico-Ariosto>

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)

Ariosto, Ludovico (1532) ”Orlando Furioso”

URL <http://www.italianverse.rdg.ac.uk/ariosto/>

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)

Bologna, Corrado (1993) ”«Orlando Furioso» di Ludovico Ariosto.”

URL [http://www.bdtf.hu/btk/fli/romanisztika/OKTATSARS%20DOCENDI/TANANYAGOK%20\(OKTATÓ%20SZERINT\)/ANTONIO%20SCIACOVELLI/LETTERATURA/ARIOSTO/ariosto\\_saggio\\_bologna.pdf](http://www.bdtf.hu/btk/fli/romanisztika/OKTATSARS%20DOCENDI/TANANYAGOK%20(OKTATÓ%20SZERINT)/ANTONIO%20SCIACOVELLI/LETTERATURA/ARIOSTO/ariosto_saggio_bologna.pdf)

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)

Ceserani, Remo (1996) ”L'apparente armonia dell'«Orlando Furioso»”

URL <http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT9696110125A/18140>

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)

Einhard (829–836) ”Vita Karoli Magni”

URL <http://www.thelatinlibrary.com/ein.html>

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)

Forsius, Arno (2006) ”Lemmensairaus – onko se sairaus vai sydänsuru?”

URL <http://www.saunalahti.fi/arnoldus/lemmensa.htm>

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)

Giudicetti, Gian Paolo (2010) ”Perchè Mandricardo parla meglio di Orlando ovvero la fine della poesia: un'introduzione.”

URL [http://www.peterlang.de/download/extract/53055/extract\\_21632.pdf](http://www.peterlang.de/download/extract/53055/extract_21632.pdf)

(linkki tarkastettu: huhtikuu 2012)