

**Lyyrisyys suhteessa kerronnallisuuteen Ranya ElRamlyn romaanissa
Auringon asema ja Saila Susiluodon proosarunoteoksessa *Missä leikki
loppuu***

Elina Sivula

Pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2015

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Elina Sivula	
Työn nimi – Title Lyyrisyys suhteessa kerronnallisuuteen Ranya ElRamlyn romaanissa Auringon asema ja Saira Susiluodon proosarunoteoksessa Missä leikki loppuu	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Tammikuu 2015	Sivumäärä – Number of pages 121
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmani lähtökohtana on kirjallisuudentutkimuksen perustavanlaatuisimpia kysymyksiä: mitä on runous ja mikä on kertomus? Kartoitan tutkielmassani kirjallisuudentutkimuksen parissa esitettyjä käsityksiä siitä, mikä tekee runoudesta runoutta ja mistä kertomus muodostuu. Keskiöön nousee varsinkin käsitys lyyrisyydestä tekstin ominaisuutena pikemminkin kuin lajia määrittävänä piirteenä. Painoarvoa saa erityisesti lyyrisen vertailu kerronnalliseen: mitkä ovat lyyrisen ja kerronnallisen erottavia ominaisuuksia ja miten ne toimivat tekstissä suhteessa toisiinsa. Analyysin kohteina tutkielmassani toimivat Ranya ElRamlyn romaani Auringon asema ja Saira Susiluodon proosarunoteos Missä leikki loppuu. Teoksista tekee mielenkiintoisia analyysin kohteita muun muassa niiden rajoja rikkovat muodot: Auringon asemassa hyödynnetään romaaniksi poikkeuksellisen paljon lyyrisiä elementtejä ja Susiluodon teos on puolestaan yhdistelmä säemuotoista runoa ja proosarunoa ja samalla kokoelmana erittäin kerronnallinen.</p> <p>Runon ja lyyrisen runon määrittelystä esittelen muun muassa Brian McHalen, Werner Wolfin, Jonathan Cullerin ja David Lindleyn näkemyksiä. Kertomuksen tutkimuksen puoli puolestaan rakentuu pääasiassa Gerard Genetten ja Gerald Princen teorioille, joita täydennän muutamilla uudemmillä näkemyksillä. Tutkielmani kannalta tärkeää lyyrisyyden käsitettä kuvamaan käytän erityisesti James Phelanin, Heather Dubrown ja Monique Morganin artikkeleja aiheesta. Sekä kertomus että runous osoittautuvat moniulotteisiksi ja yksinkertaisia tai jäykkiä määritelmiä pakeneviksi laajalle leviäviksi kokonaisuuksiksi. Tärkeimmäksi erottelevaksi tekijäksi runouden ja kertomuksen välillä jääkin joskus vain muoto – esimerkiksi runouden hyödyntämä säejako vaikuttaa olennaisesti myös merkityksenmuodostukseen runossa.</p> <p>Analyysissä lähestyn kohdeteosten kerronnallisuutta erityisesti niiden ajallisen rakenteen kautta. Molemmissa teoksissa limittyvät menneen aikamuodon kerronta ja lyyrinen preesens, jossa pääpaino asettuu kertojan tai puhujan kokemuksille ja tunteille. Lyyrisyys osoittautuu hyvin hedelmälliseksi käsitteeksi Auringon aseman analyysissä sellaisena, kuin se käsitetään em. teoreetikoiden teksteissä. Missä leikki loppuu -teos puolestaan vaatii varsinkin teoskokonaisuutensa hahmottamiseen myös muun tyyppisiä analyysin välineitä, kuten Vesa Haapalan sarjallisuuden ja teoksellisuuden käsitteitä. Analysoin työssä myös teosten kertoja- ja puhujarakenteita sekä niiden suhdetta tekstien subjektiivisuuteen ja näin lyyrisyyteen ja toisaalta kerronnallisuuteen.</p>	
Asiasanat – Keywords runous, lyriikka, lyyrisyys, kertomus, kerronnallisuus	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisälllys

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne	1
1.2 Kohdeteokset	2
2 Runous ja lyriikka genreinä	7
2.1 Runon määrittely	7
2.1.1 Runo.....	7
2.1.2. Lyyrinen runo	12
2.1.3 Proosaruno	18
2.2 <i>Auringon asema</i> ja <i>Missä leikki loppuu</i> lajimääritelmien näkökulmasta	20
2.2.1 Typografiset piirteet.....	23
3 Kertomus ja kerronnallisuus	28
3.1 Kertomus	28
3.1.1 Kertomuksen minimimääritelmiä ja muiden asiaan liittyvien käsitteiden määrittelyä	28
3.1.2 Kertomuksen luonteesta ja ominaisuuksista	32
3.1.3 Kerronnallisuus ja heikko kerronnallisuus	39
3.2 Kerronnallisuus runossa	44
3.3 Lyyrisyys suhteessa kerronnallisuuteen	51
4 Ajallisuus ja kerronnallisuuden rakenteelliset piirteet suhteessa lyyrisyyteen	62
4.1 Ajallisuus <i>Auringon asemassa</i>	63
4.2 Ajallisuus <i>Missä leikki loppuu</i> -teoksessa	70
4.2.1 <i>Missä leikki loppuu</i> teoskokonaisuutena	85
5 Subjektiiivisuus	92
5.1 Kertoja, puhuja, puhetilanne	92
5.2 Subjektiiivisuus lyyrisyyttä luovana tekijänä	99
6 Päätäntö	107
Lähdeluettelo.....	110

1 Johdanto

Pro gradu -tutkielmani perimmäinen kysymys on mistä ja miten kertomus tai kerronnallisuus muodostuu. Mitkä ovat kertomuksen tärkeimmät elementit ja miten tekstin tulee hyödyntää niitä ollakseen kerronnallinen? Tavoitteena on tarkastella kerronnallisuutta nimenomaan suhteessa tekstin lyyrisyyteen ja samalla pohtia, mitä on lyyrisyys ja mikä on sen rooli tekstissä. Tarkemmin sanottuna olen kiinnostunut siitä, miten kerronnallisuus ja mahdollinen kertomus muodostuvat teoksessa, joka ei ehkä noudata tutuinta kertomuksen kaavaa. Kohdeteokseni ovat Ranya ElRamlyn romaani *Auringon asema* ja Saira Susiluodon runoteos *Missä leikki loppuu*. Ensimmäistä voisi pitää romaaniksi hyvin runollisena kun taas jälkimmäinen on runoteokseksi kerronnallinen. Miten lyyrisyys käsitteenä sopii kuvaamaan ja täydentämään osin kerronnallisen teoksen kuvausta?

1.1 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne

Kysymyksenasetteluni kohdeteoksistani on varsin yleistasoinen ja näin ollen hyvin laaja. Tutkimuksia ja teorioita aiheesta, kertomuksen olemuksesta ja kerronnallisuudesta, on valtavasti. Samoin on luonnollisesti runouden teorioiden kanssa, joita myöskin sivuan. Tutkielmani toimiikin ehkä parhaiten nähtynä ikään kuin synekdokeena: valitut teoriat ovat jossain määrin luonteeltaan esimerkkejä tavoista, joilla asiaa voi lähestyä.

Aloitan työni etsimällä runouden määritelmiä. Tällä pyrin etsimään ja osoittamaan taustoja sille, miten lyyrisyys tekstin ominaisuutena nähdään ja miksi. Runouden ja erityisesti lyyrisen runouden määritelmien ja luonnehdintojen avulla kartoitan myös sitä, miten ja miksi runous nähdään kertomuksen tai kerronnallisuuden vastakohtana. Nämä runouden kuvaukset ovat samalla avain toisen kohdeteokseni, *Missä leikki loppuu* -runoteoksen analyysiin. Tämän vuoksi esittelen myös jotain näkemyksiä kotimaisesta 2000-luvun proosarunosta, jota Susiluodonkin teos edustaa. Pyrin analysoimaan, mikä on sen olemus runoutena ja onko tämä jotenkin ristiriidassa teoksen kerronnallisuuteen nähden. Toisessa luvussa analysoin myös jo varsinkin Susiluodon teoksen typografisia piirteitä suhteessa runon määritelmiin.

Kolmannessa luvussa puolestaan lähdän etsimään kertomuksen ydintä. Hyödynnän enimmäkseen Gerald Princen ja Gerard Genetten käsitteitä ja kuvauksia kertomuksen luonteesta. Kertomusten minimimääritelmien avulla ja toisaalta siihen tavallisimmin liitettyjen käsitteiden, kuten tapahtumien ja muutoksen, avulla pyrin lopulta analysoimaan kohdeteosteni kerronnallisuutta. Varsinaisen kertomuksen minimimääritelmien tueksi esittelen kerronnallisuuden käsitteitä, joita on käytetty myös kuvaamaan kerronnallisuutta ja kertomuksen luonnetta. Luvussa kolme esittelen myös nykyteoreetikoiden analyysyjä lyyrisen käsitteestä suhteessa ja verrattuna kerronnallisuuteen. Etsin vastausta siihen, mitkä ovat lyyrisen tekstin ominaisimpia piirteitä ja mitkä toisaalta kerronnallisuuden, sekä miten nämä ilmenevät ja toimivat tekstissä.

Luvuissa neljä ja viisi keskityn varsinaiseen teosanalyysiin. Luvussa neljä käsittelen teosten ajallista rakennetta kertomuksen peruskäsitteitä, tarinaa ja juonta apuna käyttäen. Teen analyysiä jälleen suhteessa lyyriseen – miten lyyrisyys sopii kuvaamaan niitä kohtia, joissa tavanomaiset narratologian käsitteet eivät riitä tai sovellu ja missä mielessä teoksissa esiintyy lyyrisyyttä ja kerronnallisuutta. *Missä leikki loppuu* -teoksen analyysiin haen apuvälineitä myös runouden teorian puolelta. Käytän sarjallisuuden ja teoksellisuuden käsitteitä kuvaamaan teoskokonaisuutta. Viidennessä luvussa pääpaino on lyyrisessä subjektiivisuudessa ja toisaalta teosten kertoja- ja puhujarakenteissa.

Olen tässä perusasioiden äärellä: mikä tekee kertomuksesta kertomuksen? Mikä tekee tekstistä kerronnallisen? Miten kerronnallisuus ja kertomus kohdeteoksissa muodostuu ja miten lyyrisyyden käsitettä voi käyttää täydentämään analyysiä? Mikä on teosten luonne kertomuksena tai runoutena? Onko hedelmällistä puhua hybriditeksteistä Phelanin tapaan, lyyrisistä kertomuksista?

1.2 Kohdeteokset

Syynä kohdeteosten valintaan on niiden mielenkiintoinen muodon ja sisällön suhde, sikäli kuin näitä kahta voi erottaa toisistaan. *Auringon asema* on tavallisesta romaanista poikkeava, proosaksi lyyrinen. *Missä leikki loppuu* taas on runoteokseksi poikkeuksellisen kerronnallinen. Sen sekä proosarunoa että säemuotoista runoa yhdistelevä muoto tuo kiintoisia vertauskohtia analyysiin. Tietyissä mielessä tavoitteena on rikkoa rajoja ja etsiä lyyrisyyttä sieltä, missä sitä yleensä ei ajatella olevan ja kerronnallisuutta sieltä, minkä ajatellaan olevan lyyrisen valtakuntaa.

Auringon aseman tyylistä kertoo paljon se, että vaikka se esimerkiksi takakansitekstissä määritellään romaaniksi, sitä on kuitenkin kuvattu muun muassa proosarunoudeksi. Esimerkiksi Eila Rantonen (2009, 78-79) on kuvannut teosta seuraavasti: “The novel is written in the decorative language of prose poetry, with thought-patterns, rhythms, and structures that critics attribute to Arabic poetic language.” Rantosen mukaan siis teos on kirjoitettu koristeellisella kielellä, joka toisaalta muistuttaa proosarunoa ja toisaalta viittaa arabialaiseen poeettiseen kieleen. Monissa teoksesta kirjoitetuissa arvosteluissakin kiinnitetään huomiota nimenomaan sen kieleen ja esittämistapaan.

Auringon asema on rakenteeltaan ja tyyliltään jossain määrin epätyypillinen romaani. Teoksen nimeämättä jäävä päähenkilö toimii sen kertojana. Hän on nuori nainen ja kertoo tarinaa vanhemmistaan, Anusta ja Ismaelist, ja sitä kautta käy läpi omaa henkistä kehitystään ja etsii omaa, itsenäistä identiteettiään. Teksti hyödyntää runouden keinoja: symbolismia, aukkoja, jotka jäävät lukijan tulkittavaksi, sekä kieliopista poikkeavia lauserakenteita. Kertoja tuo itseään esille tavalla, joka tuntuu tietyssä mielessä jopa naiivilta, lapsenomaiselta, ja toisaalta saattaa muistuttaa runon puhujaa. Arvosteluissakin on sanottu, että äänessä kuuluu sekä aikuinen että lapsi (Hakalahti 2002). Tarinaa ei kirjassa kerrota kronologisesti tai tiukassa mielessä loogisesti ja johdonmukaisesti. Kertoja ikään kuin tarjoilee siitä paloja assosiaationomaisessa järjestyksessä: jotkut tapahtumat kerrotaan toistuvasti ja toiset jätetään kertomatta - lukija saa itse koostaa tarinan. Teoksen tunnusomaisiin piirteisiin kuuluvat lauseet tai jopa virkkeet, jotka toistuvat samoin sanoin eri kohdissa kirjaa: “Minun isäni tapasi minun äitini junassa matkalla Luxorista Assuaniin.” (AA, 11; 20; 22; 27). Kertoja palaa aina uudelleen kuvaamaan vanhempiensa tarinaa ja suurin osa luvuista alkaa kertojan kuvailulla vanhemmistaan ja heidän tapaamisestaan: “Minun isäni katsoi minun äitini vaaleansinisiin silmiin ja näki unelmiensa maan” (AA, 113). Tapaamisen merkitys korostuu toiston kautta ja se onkin alku monessa mielessä: sekä hänen vanhempiensa rakkaustarinalle että hänen omalle tarinalleen.

Auringon asema on saanut sekä Kalevi Jäntin palkinnon, Runeberg-palkinnon että Kiitos kirjasta -mitalin. Romaanista on jo aikaisemmin tehty viisi pro gradu -tutkielmaa: Anna Välimaa on pohtinut teoksen omaelämäkerrallisuutta Jyväskylän yliopistoon tehdyssä pro gradu-työssään *Kertojan identiteetin rakentuminen Ranya ElRamlyn romaanin Auringon asema kerronnassa ja kerrotussa* (2008). Identiteettiä tarkastelee myös Maija Lielahden Helsingin yliopistoon tekemä *"En ole kotoisin mistään ja kuitenkin kahdesta maasta": kulttuurisen identiteetin kuva Ranya ElRamlyn*

romaanissa *Auringon asema* (2011). Muita töitä teoksesta ovat Helsingin yliopiston Hilma-Liina Luumin *Kasvot kohti aurinkoa: Ranya ElRamlyn Auringon aseman kertojan tarina symboliikan valossa* (2004) sekä Soila Eräniemen *Parallelismi Ranya ElRamlyn teoksessa Auringon asema* (2005). Uusin tutkielma on Tampereen yliopistosta Mari Tiensuun *On aikoja jolloin jumala hallitsee: hybridien uskonnollisuus Ranya ElRamlyn romaanissa Auringon asema* (2012). Kyseistä romaanista on selvästi moneksi, minkä kertoo käytettyjen näkökulmien moninaisuus. Oma näkökulmani eroaa kuitenkin siinä määrin näistä aiemmista töistä, että teoksen analysoiminen on mielekästä tästäkin näkökulmasta.

Saila Susiluodon *Missä leikki loppuu* (2007) on hänen neljäs runokokoelmansa. Susiluodon esikoisteos *Siivekkäät ja hännäkkäät* (2001) palkittiin Kalevi Jäntin palkinnolla. Tämän jälkeen häneltä on ilmestynyt *Huoneiden kirja* (2003) sekä *Auringonkierto* (2005). *Missä leikki loppuu* -teoksen jälkeen Susiluoto on julkaissut vielä kaksi teosta, *Carmenin* (2010) ja *Dogman* (2012). Susiluodon tuotannosta on tähän mennessä tehty ainakin neljä pro gradu -työtä. Netta Walldén on tarkastellut Susiluodon *Huoneiden kirjan* leksikaalista koheesiota ja koherenssia työssään *"Helmet, veri, peilinpalat, niistä meidät tehtiin": leksikaalinen koheesio ja koherenssin rakentuminen Saila Susiluodon proosarunoissa* (2008), joka on tehty Helsingin yliopistoon. Niin ikään Helsingin yliopistoon *Huoneiden kirjan* kääntämistä on pohtinut Erika Linna työssään *När jag översatte rum: en analys av metaforer i Saila Susiluotos Huoneiden kirja och dess svenska översättning* (2008). Susiluodon esikoisteoksen tyttöidentiteettiä Tampereen yliopistoon puolestaan on tarkastellut Marika Penttinen työssään *"Ja jossain pojassa, vielä syntymättömässä, kasvaa ukki joka minun täytyy synnyttää": naissubjekti ja tyttöidentiteetti Saila Susiluodon runoteoksessa Siivekkäät ja hännäkkäät ja Merja Virolaisen runoteoksessa Olen tyttö, ihanaa!* (2012). Susiluodon uudempaa tuotantoa on tarkastellut Sanna Sillankorva Jyväskylän yliopistoon tekemässään työssä *"Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin": Saila Susiluodon Carmen metalyyrisenä allegoriana* (2012). Itse teosta *Missä leikki loppuu* ei siis juurikaan ole käsitelty lukuun ottamatta mainintoja ja lyhyehköjä huomioita erinäisissä kotimaista runoutta käsittelevissä artikkeleissa (esim. Haapala). Susiluodon teoksista tehdyt pro gradut ovatkin hyvinkin eri aloilta ja eri näkökulmista. Tässä mielessä oma työni on hyvinkin paikallaan tässä jatkumossa ja tarjoaa kenties uutta näkökulmaa Susiluodon teokseen. Näistä tutkielmista eniten omalle tutkielmalleni tarjoaa Sillankorvan käyttämä roolirunon käsite *Carmenin* analyysissä.

Susiluoto on tunnettu erityisesti proosarunoilijana, mikä näkyy myös kyseisessä teoksessa. *Missä leikki loppuu* koostuu kuitenkin useammanlaisista aineksista. Se on jaettu neljään osaan: "lola ja

erika”, “mustat linnut”, “mitä hän kirjoitti ja hautasi hiekkaan/mitä hän kirjoitti ja heitti mereen (lolan muistikirjasta)” ja “talviyö”. Ensimmäinen osa, “lola ja erika”, koostuu vuorottelevista Lolan ja Erikan puheenvuoroista. Lolan nimen alla olevat runot on tehty selkeästi proosarunon malliin, kun taas Erikan runot ovat säemuodossa. Erikan ja Lolan runot muodostavat kuvaa heidän elämästään, sekä menneestä että nykyisestä. Toisessakin osassa vaihtelevat proosarunomuotoiset ja säkeelliset runot, tosin tällä kertaa puhuja on sama koko osan ajan: puhujana toimii osan otsikkosivulla nimetyistä veljestä ja siskosta sisko. Osan loppupuolella säemuotoinen runo liukuu kuvarunon puolelle ja tekstistä muodostuvien kuvien lisäksi joukossa on kaksi varsinaista kuvaakin, lintu ja puu. Kolmas osa, jossa puhujana toimii jälleen Lola, koostuu taas suurimmaksi osaksi proosarunoista, joskin välillä niidenkin riveissä on aukkoja ja sekaan mahtuu pari säemuotoistakin runoa sekä hieman muita elementtejä. Tässä osassa Lola kertoo elämäntarinaansa pidemmälle. Viimeinen osa koostuu kahdesta pitkästä säemuotoisesta runosta ja kertoo syntymästä ja synnytyksestä ja toimii siten teoksen loppuhuipennuksena. Äitiys ja naiseus ovat vahvoja teemoja läpi koko teoksen.

Susiluodon kokoelma on moniulotteinen ja heterogeenisyydessään se pakenee yksinkertaisia määritelmiä ja tulkintoja. Kokoelman moniulotteisuudesta kertoo sekin, miten erilaisia tulkintoja on päätyntä teoksesta kirjoitettuihin arvosteluihin. *Missä leikki loppuu* on runsaudessaan selvästi vaikeasti lähestyttävä. Sitä luetaan suhteessa Susiluodon aikaisempaan tuotantoonsa ja siltä odotetaan samankaltaista yhtenäisyyttä, mutta teos kuitenkin hahmottuu fragmentaarisemmin. Eräässä arvostelussa todetaankin: ”Neljäs runoteos, Leikin loppu, jatkaa edellisten kirjojen linjalla liikkuen satujen maailmassa, mutta kertoen kuitenkin vakavista asioista. Runot eivät tällä kertaa muodosta yhtenäistä tarinaa, mutta ne pyörivät saman kohtaloihin liittyvän teeman ympärillä” (Mäkijärvi). Tämän blogin kirjoittaja näkee siis teoksessa yhtenäisyyttä lähinnä teemojen tasolla kun taas Helsingin sanomissa julkaistun arvostelun kirjoittaja löytää enemmän tarinallisuutta: ”Runoja on aluksi helppo pitää irrallisina, mutta vähitellen fragmenteista alkaa kuin varkain kehkeytyä tarinoita, ihmiskohtaloita, motiivien ryppäitä ja verkostoja, ruumiin ja yhteiskunnallisen kontrollin teemoja. Ja kaaos alkaa tuntua hallitulta.” Toisaalta yhtenäisenä tarinana ei hänkään niitä pidä: ”Yhtä kokonaista tarinaa palat eivät muodosta, mutta eivät ne jää irralleenkaan - ne ovat mielikuvitusta kiihottavan lähellä kokonaisuutta, näkökulmasta riippuen keskellä hajoamisensa tai yhteen kuroutumisensa prosessia.” Joka tapauksessa teoksen kokonaisuutta on vaikea hahmottaa, vaikka selkeästi jokin siinä saa etsimään yhteyttä runojen välille. Outi Ojakin (2008, 72) toteaa arvostelussaan teoksen olevan ikään kuin prosessinomaisessa tilassa mukautumatta mihinkään selkeään muottiin. Vesa Haapala (2013, 183) puolestaan luonnehtii Susiluodon *Carmenia* ja *Missä*

leikki loppuu -teosta näin: ”Susiluoto kierrättää satugenreä, kansanrunoutta ja populaarikulttuuria yhdistäen ne korkeakirjallisiin sävyihin. Hänen teoksensa muodostavat väljästi kertovia kokonaisuuksia. Useimmissa jokin rakenteellinen pohjaratkaisu ketjuttaa tekstit toisiinsa, harvoin runot ovat perinteiseen tapaan itsenäisiä.” Tässäkin teoksessa on selkeä rakenne, joka osaltaan vaikuttaa sen kokonaisuuden muodostumiseen.

2 Runous ja lyriikka genreinä

2.1 Runon määrittely

Tämän työn yksi päätavoitteista on kartoittaa lyyrisen määritelmiä suhteessa kerronnalliseen ja kertomukseen. Lyyrisyys niin sanana kuin käsitteenäkin johtuu lyriikasta eli lyyrisestä runosta. Jotta voitaisiin päästä sen jäljille, mitä lyyrisyys kerronnallisessa tekstissä tarkoittaa, tai mistä tulevat käsitykset lyyrisyydestä, loogista on kartoittaa sitä, mitä tarkoitetaan lyyrisellä runolla ja millaisia piirteitä siihen liitetään. Lyriikalla genrenä on pitkä historia, johon kuuluu hyvin erilaisia käsityksiä sen luonteesta ja toisaalta siitä, mitä kaikkea se ulotetaan tarkoittamaan. Tämän moniulotteisuuden vuoksi on syytä tarkastella myös joitain käsityksiä siitä, mitä runous ylipäätään on – eikä vähiten sen takia, että monesti lyriikkaa sanana käytetään kuvaamaan koko runouden genreä. Runouden lajijominaisuuksien kartoittaminen auttaa myös lähestymään kohdeteoksiani *Auringon asema* ja *Missä leikki loppuu*, joiden erilaiset ilmaisulliset muodot tuovat lisäulottuvuuksia lyyrisyyden ja kerronnallisuuden analyysiin. Runouden piirteiden kautta päästään käsiksi varsinkin *Missä leikki loppuu* -teoksen typografisiin ominaisuuksiin, jotka ovat olennainen osa sen teoskokonaisuutta. Käsittelen erikseen myös proosarunoa, koska *Missä leikki loppuu* nähdään juuri proosarunokokoelmana, ja toisaalta proosarunouden piirteiden kuvailu tuo mielenkiintoisia vertailukohtia myös proosarunolliseksi luonnehditun *Auringon aseman* analyysiin.

2.1.1 Runo

Useat teoreetikot aloittavat runoudesta puhumisen toteamalla sen olevan vaikea, välttelevä ja määritelmiä pakeneva kategoria, ongelmallinen genre. Monien mielestä runouden määrittelyssä on epäonnistuttu kokonaan, eikä sen käsittelyyn ole lainkaan kunnollista teoriaa (Hühn 2005, 147; Müller-Zettelman ja Rubik 2005, 7; Rubik 2005, 189). Luultavasti juuri tästä syystä uusia tapoja lähestyä runoutta kehitelläänkin jatkuvasti samoin kuin tapoja kuvata ja määritellä sitä. Tässä luvussa esittelen muutamia näkemyksiä runouteen ja ehdotuksia sen määrittelytavoiksi.

Brian McHalen tutkimusten painopiste on kerronnallisuus runossa. Tämän takia hän haluaa erottaa lyriikan tai lyyrisen runosta ja etsii määritelmää, joka ei kuvaa lyriikkaa vaan nimenomaan runouden ominaispiirteitä. McHalen mukaan runoutta ei huomioida nykyisessä narratologisessa tutkimuksessa ja silloinkin kun sen kohteena on runo, siihen suhtaudutaan kuin tavalliseen fiktion

eikä siinä näin ollen oteta huomioon runouden erityispiirteitä genrenä (McHale 2009, 11). Mchale (2009, 12–13) korostaa sitä, että lyyrisyys ja runous ovat kaksi eri asiaa: runo voi olla lyyrinen tai olla olematta, samoin kuin kertomus. Siten lyyrisyys ei siis määrittele runoutta, kuten ei myöskään kuvallisuus tai metaforisuus (McHale 2009, 14). Etsiessään termiä, joka olisi runoudelle sama kuin kerronnallisuus kertomukselle, Mchale (2009, 14) ehdottaa DuPlessisin segmenttiivisyyttä. Runoudelle genrenä merkityksenmuodostuksessa olennaisimpia tekijöitä ovat segmentaatio ja tekstin asettelu (spacing). Aukkoisuus, kokonaisuuden muodostaminen segmenteistä, on runouden dominantti. Runo muodostuu siis sidotuista yksiköistä, jotka toimivat suhteessa aukkoihin ja hiljaisuuteen. Tyypillisin tällainen runouden yksikkö on säe (line). DuPlessisin mukaan runous luo merkityksellisen sekvenssin aukkojen avulla (negotiation of gap): runous on genre, joka ilmaistaan sekvensseissä, aukkoisia säkeitä käyttäen ja jonka merkitys muodostuu sidottujen yksiköiden suhteesta taukoon ja hiljaisuuteen (McHale 2012, 276).

Segmenttiivisyyden ideaan Mchale (2009, 16) yhdistää Shoptaw'n ajatuksen runouden yksiköistä merkityksen vastustajina: runossa aukot keskeyttävät merkityksen muodostumisen, teksti hajoaa ja lukijan täytyy ponnistella saavuttaakseen merkityksen, paikatakseen aukot. Shoptaw puhuu runon mittaamisesta (measure): runon mitta on yksikkö, joka vastustaa merkityksen muodostumista, ja määrittelee, missä kohtaa runossa on aukko. Runoutta voidaan mitata eri tasoilla ja näitä tasoja voivat olla esimerkiksi sana, fraasi, säe, virke ja jopa säkeistö. Runoutta myös tyypillisesti mitataan jotain vasten (countermeasure) – asettelu (spacing) yhdellä tasolla asetetaan vasten toista tasoa, esimerkiksi säe vasten virkettä. Kertovassa runossa runon mitta voidaan aettaa vasten sitä, miten kertomukset yleensä jaetaan osioihin, tapahtumiin, kohtauksiin jne. (McHale 2012, 277.) Mchalen (2009, 18) mukaan näin ollen runouden segmentaation on aina edesautettava poettisen kertomuksen rakenteen muodostumista. Segmenttiivisyys on siten Mchalelle (2009, 13) tärkein runouden ominaispiirre. Runojen merkitys muodostuu siitä, miten ne ovat aseteltu paperille käyttäen säkeitä, säkeistöjä ja säkeenylityksiä. Runoutta analysoitaessa tulisi hänen mukaansa ottaa huomioon runolle ominaiset piirteet: säännöllinen mitta, säejako ja asettelu. Juuri segmenttiivisyys on Mchalelle se tekijä, joka erottaa runouden proosasta tai muusta kertomakirjallisuudesta: runous pilkkoo kielen osiin. Mchale toteaa myös, että luonnolliset kertomuksetkin toimivat aina jaotteleamalla kielen osiin, mutta runouden tapa tehdä se on toisenlainen, keinotekoisempi (McHale 2013, 201).

Mchale päätyy määrittelemään runon sen typografisen muodon kautta: muoto, säejako, on se, mikä tekee runoudesta runoutta ja erottaa sen merkityksenmuodostamisen tavat muista genreistä.

Samoista lähtökohdista myös Rubik (2005, 191) toteaa, että konventionaalisia runon piirteitä, joista se yleensä parhaiten tunnustetaan, ovat säännöllinen mitta, riimit, säkeistorakenne ja runollinen sanasto. Hänkin tuo esille sen, miten paljon typografia ja tekstin asettelu paperille vaikuttavat siihen, suhtautuuko lukija tekstiin runona vai esimerkiksi novellina, jonka tärkeimpien piirteiden – lyhyiden, taustatietojen puutteen ja keskittymiseen sisäiseen henkilökohtaiseen kokemukseen – hän sanoo muistuttavan yllättävän paljon runouden vastaavia. Ensi tulkinnalla tekstin genrestä on merkitystä myös siihen, miten lukija suhtautuu tekstiin lukiessaan sitä: Rubikin (2005, 199) mukaan lukija olettaessaan lukevansa kertomusta pyrkii kerronnallistamaan sen tarjoamia aineksia, kun taas runoa lukiessaan lukija keskittyy tulkitsemaan sitä runolle ominaisten piirteiden kautta, vaikka kertomuskin saattaisi sisältää vastaavia elementtejä ja toisaalta runo voisi sisältää kertomuksen.

Typografian merkitystä ovat painottaneet myös muut teoretikot niin nyt kuin aiemmin runouden tutkimuksen historiassa. Müller-Zettelmannin (2011, 240) mukaan runous paikkaa horisontaalisia rajoitteitaan ja epiikalle tyypillisen pituuden puuttumista hyödyntämällä kielen typografisia ja akustisia mahdollisuuksia vertikaalisella akselilla luoden näin omanlaisensa koodin. Näkemys ei ole uusi: Marjorie Perloff (1985, 99) on jo vuonna 1985 korostanut typografian merkitystä runouden olemukselle: ”the typography is in many ways the poem’s substance”. Hänen mukaansa runon visuaalinen muoto ohjaa huomiotamme tiettyihin sanoihin ja niiden välisiin suhteisiin (Perloff 1985, 89). Perloffin (1985, 136) mukaan myös joissain tapauksissa tekstistä tekee proosaa ainoastaan se, että sitä ei ole aseteltu säkeisiin, vaikka kieleltään se kuulostaisikin aivan runoudelta – tällainen tekee runouden ja proosan rajasta hyvin häilyvän. Perloff (1985, 158) on korostanut myös (lyyrisen) runon lyhyttä sille ominaisena piirteenä: intensiteetti, joka runouteen liittyy, toimii vain lyhyessä muodossa.

Visuaalinen muoto ja typografia eivät kuitenkaan ole ainoita runoudelle olennaisia piirteitä, vaikka ne toimivatkin monesti lähtökohtina määrittelyssä. C.K. Stead artikkelissaan runoudesta teoksessa *Encyclopedia of Literature and Criticism* (1990) toteaa, että runoudesta tekee runoutta sen muoto: ”poetry is manifest in its form” (s. 168). Hänen mukaansa runoudella ei ole muuta funktiota kuin runous itse (Stead 1990, 166). Kuitenkin runouden olennaisimmaksi piirteeksi hän nostaa runon kielen. Steadin (1990, 169–170) mukaan runon kieli on niin intensiivistä ja voimakasta, että se välittää muutakin kuin sanojen puhtaan merkityksen. Hän nimeää runon kielen tärkeiksi piirteiksi kuvakielen, metaforat ja taloudellisuuden; jos asia ilmaistaan vähemmällä sanoilla, nämä harvat sanat kantavat enemmän merkitystä. Hänen mukaansa runon kuuluu olla myös siinä mielessä avoin, että se antaa tilaa erilaisille tulkinnoille. Kielen taloudellisuuden ja intensiivisyyden tähden lukijan

pitää runoa lukiessaan nähdä enemmän vaivaa kuin proosaa lukiessaan. Tämä ajatus on myös helposti yhdistettävissä McHalen näkemykseen aukoista, joita luodaan myös typografisin keinoin, runouden merkityksen muodostajina. Kummassakin näkemyksessä lukijan on tehtävä aktiivisesti töitä tulkitakseen runoa – runo ei kerro suoraan vaan lukijan on oivallettava itse. Stead (1990, 169) ei kuitenkaan kannata jyrkkiä kahtiajakoja lajinmäärittelyssä: hänen mielestään kirjallisuuden lajit ovat jatkumo, jossa jossain kohtaa pikkuhiljaa siirrytään proosasta runouden puolelle.

Runouteen liitetään tiettyjä konventionaalisia piirteitä, joiden katsotaan tai on perinteisesti katsottu kuvaavan runoutta. Perinteisen näkemyksen mukaan runous ja tiede ovat toisensa ulossulkevia diskursseja. Tämän lisäksi runous ja proosa ovat toistensa vastakohtia. Runoutta myös pidetään usein totuuden julistamisen välineenä, ja sen kielen kuuluu olla kuvaannollista, ironista ja konnotatiivista vastakohtana ”tietokonekielelle”, joka on ei-vertauskuvallista, suoraviivaista ja denotatiivista. Runouden totuuden kuuluu olla subjektiivista, henkilökohtaista tunnetta ja kokemusta. (Perloff 1985, 172.) Näistä Perloffin esille tuomista piirteistä on helppo nähdä, miksi lyriikan usein mielletään tarkoittavan runoutta sinänsä. Lyriikkaa ja runoutta onkin usein vaikea erottaa toisistaan. Werner Wolf (2005, 21-3) pyrkii löytämään vastauksen siihen, miksi lyriikkaa on niin vaikeaa määritellä, mikä tekee siitä välttelevän kategorian. Hän tuo esille sanan historiallisen taustan: sanan saamat eri merkitykset eri aikoina ovat johtaneet siihen, että sanan käyttö ei ole nykypäivänä johdonmukaista. Wolfin mukaan termin nykyinen käyttö heijastelee sen merkityksiä eri aikakausina. Hän esittelee kolme merkitystä, joita sanalle lyriikka, lyric, annetaan: Ensimmäinen merkitys on Wolfin mukaan lähimpänä alkuperäistä merkitystä, laulettavaksi tarkoitettua laulua. Toisessa merkityksessä puhutaan lyyrisestä runoudesta vastakohtana kerronnalliselle tai draamalliselle runolle. Kolmannessa tavassa käyttää sanaa sen merkitys on laajimmillaan: siinä se asetetaan suoraan rinnakkain draaman ja kertomakirjallisuuden kanssa kuvaamaan koko runouden genreä. Tämä viimeinen ja varsin yleinen käytötapa juontaa juurensa romantiikan aikakaudelta, jolloin lyriikasta tuli runouden hallitsevin muoto. Tämä on Wolfin (2005, 23) mielestä nykyäänkin tilanne: ”In fact, no distinction between ‘the lyric’, ‘poetry’, and ‘poems’ seems to be appropriate any longer”.

Wolf pyrkii kiertämään lyriikan käsitteen ristiriidat omalla määritelmällään runosta. Hänen mukaansa ainoastaan kaksi piirrettä voidaan osoittaa ongelmattomasti: se, että runo on kirjallinen teksti, ja se, että se on fiktiivinen (Wolf 2005, 23–24). Wolf (2005, 24–31) listaa yhdeksän piirrettä, joita liitetään yleisesti runouteen, mutta jotka ovat tavalla tai toisella ongelmallisia. Nämä piirteet ovat oraalisuus tai performatiivisuus, lyhyys, runon kielen poikkeavuus arkikielestä, versifikaatio –

sekä äänteellinen että visuaalinen –, korostunut itseensä viittaavuus ja itserefleksiivisyys, välittömän tietoisuuden tai tekijän läsnäolo, yksilön perspektiivin korostaminen, tapahtumattomuus ja viimeisenä runouden absoluuttisuus: runouden ei tarvitse viitata todellisuuteen. Yksikään näistä piirteistä ei kuitenkaan nouse toisten ylle runon määrittelijänä eivätkä läheskään kaikki runot omaa kaikkia näitä piirteitä. Wolf (2005, 34) päätyykin ehdottamaan perheyhtäläisyyden käsitteen käyttämistä runon määrittelyssä. Edellä luetellut piirteet olisivat näin runon kohdalla enemmänkin pyrkimyksiä ja suuntauksia kuin ehdottomia kriteerejä: mitä useamman runo niistä täyttää, sitä paremmin se muistuttaa runon prototyyppiä.

Prototyypin ajatuksessa Wolf (2005, 34) hyödyntää kognitiotieteellistä skeeman käsitettä. Runoa ei voi tyhjentävästi määritellä, vaan se on skeema, jonkinlainen kehys (frame), joka on sekä kirjailijan että lukijan päässä ja joka aktivoituu lukijan alkaessa lukea runoa, jossa on riittävästi piirteitä runon prototyypistä. Runo on siten Wolfin mukaan kommunikaatiota kirjailijan ja lukijan välillä. Runo on hänen mukaansa myös funktionaalista: se toteuttaa lyyristen diskurssien funktioita ja täyttää odotuksia, joita sille asetetaan. Wolf (2005, 40) esittää myös, että runon prototyypin piirteet voidaan jakaa ydinpiirteisiin ja marginaalisiin piirteisiin ja se vaihtelee, mitkä piirteet ovat kumpiakin minäkin aikakautena. Näin Wolf kiertää historiallisen muutoksen ongelman runon määrittelyssä. Wolf ei ole ainoa, joka on hyödyntänyt ajatuksia skeemoista ja perheyhtäläisyydestä runon käsittelyssä ja muun muassa Peter Hühn on ehdottanut samantapaista mallia. Hänen analyysissään lyyriseen runouteen liitettyjä piirteitä ovat taipumus lyhyteen, korostettu keinotekoisuus, itseensä viittaavuus, subjektiivisuus ja poikkeavuus. (Hühn 2011, 142).

Sen lisäksi, että runoutta yritetään määritellä sen kautta, mitä se on, sitä usein myös määritellään sen kautta, mitä se ei ole. Eva Müller-Zettelmanin (2011, 232) mukaan runoutta pidetään lähtökohtaisesti ainoana kirjallisuudenlajina, joka ei ole kerronnallinen. Itse asiassa se usein määritellään kaiken sen kautta, mitä kerronnallinen ei ole: siten runous on ei-ajallista, ei-tilallista, ei-dynaamista, ei-erityistä (specific), ei-kokemuksellista ja anti-illusionistista. Tähän kytkeytyy myös ajatus runosta jotenkin täysin erilaisena kirjallisuudenlajina, joka näin ollen tarvitsisi täysin erilaiset analyysin välineet kuin vaikkapa kertomus. Tässä runouden olennaisimmaksi piirteeksi jääkin ei-kerronnallisuus (Müller-Zettelman 2011, 234). Müller-Zettelman kuitenkin kritisoi tätä näkemystä. Määritellessä runo ainoastaan kerronnallisen vastakohtaksi siitä jätetään ottamatta huomioon monia olennaisia piirteitä. Müller-Zettelmanin (2011, 237) mukaan tällaisia piirteitä ovat muun muassa puhujapositio, ajatuksen ja puheen representaatio tai tapahtumat, jotka voivat olla joko fyysisiä tai kielellisiä ja kognitiivisia.

Näissä runouden määritelmässä painottuu kaiken kaikkiaan runouden erilaisuus proosaan nähden: runous nähdään ennen kaikkea muodoltaan, asettelultaan ja typografialtaan erilaisena, samoin kuin sen nähdään poikkeavan kieleltään tavanomaisesta kielestä, arkikielestä. Toisaalta se myös saatetaan nähdä sisällöltään erilaisena, esimerkiksi ei-kerronnallisena. Toisaalta nämäkin piirteet saavat kritiikkiä osakseen, mikä ehkä kertoo juurikin alussa mainitusta vaikeudesta määritellä tyhjentävästi runouden genreä.

2.1.2. Lyyrinen runo

Käsitys runosta tunteen kielenä elää hyvin vahvasti (Perloff 1985, vii). Varmaankin osittain tämän takia lyriikka ja runous kulkevat usein synonyymeinä. Perloff (1985, 159) on todennut, että hänen kirjansa ilmestymisajan aikainen kirjallisuuskritiikki käyttää runoutta ja lyriikkaa pääasiallisesti toistensa synonyymeinä. Toisaalta parikymmentä vuotta myöhemmin Wolf (2005, 23) on sanonut samaa: lyriikkaa ja runoutta on liki mahdoton erottaa toisistaan. Hosiaislouman *Kirjallisuuden sanakirjassa* (2003, 807) ei myöskään tehdä selkeää eroa runouden ja lyriikan välille, sillä runous määritellään siinä lyhyesti sanataiteeksi, ”suppeammin käsitettynä lyriikka”. Lyriikan tämä sanakirja puolestaan määrittelee kirjallisuudenlajiksi, joka muodostuu vaihtelevanmittaisista säkeistä ja säkeistöistä ja on yleensä suppeaa ja keskittyy ilmentämään yhden puhujan tunteita, ajatuksia ja havaintoja. Samalla lyriikka tuodaan epiikan ja draaman rinnalle sanataiteen päälajiksi. Mahdollisiksi tunnusmerkeiksi luetellaan runomitta, riimillisuus sekä säe- ja säkeistöarakenteet ja ominaisiksi piirteiksi soinnillisuus, kuvallisuus ja symboliikka. Tämän lisäksi lyriikka jaetaan alalajeihin, keskeislyriikkaan, mietelyriikkaan ja kertovaan lyriikkaan. (Hosiaislouma 2003, 540). Hosiaislouman sanakirjassa lyriikan käsitettä käytetään kuvaamaan koko runouden genreä, vaikka samalla annetaan ymmärtää, että runous voi tarkoittaa kuitenkin jotain laajempaa kokonaisuutta. Tämä onkin suhteellisen tavallista: käsitteen, jonka voisi katsoa tarkoittavan vain lyyristä runoutta, usein katsotaan tarkoittavan kaikkea runoutta. Täysin ei tietenkään voi rinnastaa suomen kielen käsitteen lyriikka ja englanninkielisen sanan ”lyric” käyttöä, mutta suuntalinjat näyttäisivät olevan samat.

Perloff (1985, 159) kiinnittää huomiota käsitteiden ”lyric” ja ”poetry” rinnakkaiseen käyttöön eri aikoina. Hän tuo esille näkemyksen, jonka mukaan 1700-luvun lopulta lähtien runous on ollut pääasiallisesti lyyristä: runouden ainoa aihe on runoilija itse. Tästä käänteestä johtuen on melko ymmärrettävää, että englannin kielessä sanat ”lyric” ja ”poetry” ovat yleistyneet rinnakkaisina termeinä. Perloff haluaa tuoda keskusteluun jälleen runouden, joka ei ole lyyristä ja siten

kyseenalaistaa näiden kahden termin synonyymisen käytön. (Perloff 1985, 174.) McHale (2009, 13) puolestaan erottaa lyriikan tai lyyrisen ja runouden genrenä hyvin painokkaasti: ”lyric is *not* identical with poetry”. Lyriikkaa määriteltäessä useimmat teoreetikot tuovatkin esille juuri romantiikan aikakauden merkityksen käsitteen ja lajin muotoutumisessa, mutta samalla monesti lyriikan annetaan edustaa koko runouden genreä.

David Lindley on pohtinut lyyristä runoa melko kattavasti *Encyclopedia of Literature and Criticism* (1990) -teoksessa. Kuten monien mielestä runous yleensä, Lindleyn mielestä lyriikka on määritelmiä pakeneva käsite: siitä on vaikea saada otetta tai määritellä sitä tyhjentävästi. Lindleykin (1990, 189) kiinnittää huomiota nimenomaan käsitteen historiallisuuteen, joka tekee siitä vaikean määriteltävän. Samalla termillä yritetään koota yhteen eri aikakausien ja kulttuurien runoja, joilla saattaa olla vain vähän yhteistä. Sanaa ”lyric” käytetään näin universaalina kategoriana silloin, kun se ei sitä oikeastaan ole. Sen käyttöön liittyy myös perustavanlaatuinen ristiriita: toisaalta sitä käytetään kattoterminä, joka kätkee alleen runouden eri alalajeja, ja toisaalta itse yhden alalajin nimenä (Lindley 1990, 189). Lindley mainitsee myös tämän sanataiteen lajin suhteen musiikkiin, mikä luo siihen lisää kompleksisuutta. Termit lyriikka ja lyyriinhän viittaavat alun perin nimenomaan musiikkiin. Termin sekava käyttö perusteleekin Lindleyn mielestä sitä, miksi termiä on tarpeen määritellä. Lindleyn (1990, 188) mukaan perinteisesti lyyriinen runo määritellään lyhyeksi runoksi, jossa hetkellinen kokemus tiivistyy paljastamaan tunnetta ja emootiota. Lyyrisyys on myös ennen kaikkea verbaalista, ja sen tärkeimpiä ominaisuuksia ovat sanat, mitat, soinnutus, riimit ja rytmit. Lindley (1990, 190) päätyykin arvioimaan hieman samaan tapaan kuin Wolf, että lyriikkaa määrittelee kategoriana erilaisten ominaisuuksien verkko, joista kaikki eivät ole olleet yhtä tärkeitä eri aikoina. Mahdolliseksi runon ominaisuuksiksi Lindley mainitsee aiheen, sosiaalisen funktion, itsensä esittämisen ja runouden kielellisen ulottuvuuden.

Lindley (1990, 193–194) painottaa sitä, että romantiikan aikakaudella on ollut valtava merkitys sen suhteen, mitä nykyään pidetään lyyrisenä runoutena. Romantiikan aikakaudelta, 1800-luvun alusta, ovat peräisin monet käsitykset, jotka nykyään yhdistetään lyyriseen runouteen, kuten se perustavanlaatuinen määritelmä, että runous (tai lyyriinen runous) on runoilijan/puhujan henkilökohtaista tunteenilmaisua. 1800-luvulla tunteen intensiteetistä ja ilmaisun lyhyydestä suhteessa subjektiivisuuteen tuli lyyrisen runouden välttämättömiä ominaisuuksia. Tällä aikakaudella ja sen jälkeen juurtui myös käsitys lyyrisestä runosta hetkellisen havainnon kuvaamisena: runo on kohtaaminen, jossa havaitsija ja havaittu sulautuvat yhteen, mikä ilmaistaan runon kielellä. Samalla aikakaudella myös kerronnallisuus ja runous erotettiin toisistaan ja tämän jälkeen kertova runous onkin ollut suhteellisen marginaalinen ilmiö ainakin tutkimuksen kannalta

(ks. esim. McHale 2009). Lindley (1990, 194) puhuu jopa kirjallisuuden yleisemmästä ”lyrisoitumisesta”: lyyrisestä ja lyyrisyydestä tuli 1800-luvulla niin hallitseva elementti kirjallisuudessa, että sen piirteet ja itserefleksiivisyys ulottuvat myös muihin genreihin kuten kertomakirjallisuuteen.

Vaikka romantiikan aikakaudella on ollut perustavanlaatuinen merkitys sille, minkälaisena runous tänäkin päivänä yleisesti nähdään, ovat painopisteet runoudessa luonnollisesti myös muuttuneet sen jälkeen. Esimerkiksi 1900-luvulla on ollut nähtävissä myös pyrkimyksiä objektiivisuuteen, pois henkilökohtaisuudesta (Lindley 1990, 195). Lopulta voidaankin nähdä kaksi tapaa määritellä lyyrinen runous: romantiikan aikakaudelta peräisin oleva ajatusta henkilökohtaista tunnetta ilmaisevasta runoilijasta ja toisaalta modernistisen perinteen tapa ajatella lyriikka runoksi, jossa kielen muodolliset resurssit valjastetaan objektiivisen ja persoonattoman ilmaisun saavuttamiseksi (Lindley 1990, 195). Myös Annabel Patterson (1985, 151) tuo esille romantiikan valtavan vaikutuksen lyyriseen runouteen ja sen jälkeen tapahtuneet muutokset. Hänen mukaansa modernismissa vallalla oleva käsitys lyyrisestä runoudesta intensiivisenä itseilmaisun ja itsetietoisuuden välineenä periytyy romantiikasta. Hän kuitenkin kritisoi genrejaottelua liiasta normatiivisuudesta, sillä tekemällä liian ahtaat määritelmät suljetaan ulos paljon sellaista vanhaa runoutta, joiden tekijät aikoinaan ajattelivat sen olevan lyyristä runoutta. Nykyisin lyriikaksi nimitetäänkin joukkoa lyhyitä runoja, jotka sopivat huonosti yhteen. Patterson (1985, 151) väittää myös, että runouden teoriassa ei ole uskrittäkin jälkeen nähty yhtään teoriaa, joka ratkaisisi runouden määrittelyn ongelmaa.

Jonathan Culler (2009, 880–881) problematisoi genrejaottelua ja sen historiaa ylipäättään, sekä käsitystä genreistä historiallisina että teoreettisina kategorioina. Hänkin kuitenkin kirjoittaa romantiikan aikakauden tärkeydestä lyriikan genrelle. Cullerin mukaan lyyrinen runous nousi kolmen päägenren joukkoon romantiikan aikakaudella subjektiivisuuden muotona (Culler 2009, 884). Cullerkin (2009, 885) nostaa esille runouden ja lyriikan suhteen ristiriidan – useimmat teoreetikot ovat päätyneet toteamaan, että romantiikan käsitys ei ole hedelmällinen tapa määritellä runouden genreä ja jopa, että se on täysin mahdotonta. Cullerin (2009, 891) mukaan moderni runouden tutkimus on hylännyt romantiikan käsityksen runosta suorana ja vilpittömänä tunteen ilmaisuna tuoden tilalle käsityksen, että runon puhuja on runoilijan luoma persoona. Täten puhuja olisi pikemminkin kuin henkilöhahmo romaanissa tai novellissa ja runon tulkinta on kohti puhujan luonteen paljastumista ja lyriikasta tulee tajunnan draamaa. Syynä tämän mallin suosiolle Culler (2009, 891) näkee muun muassa modernismin ja uskrittäikoiden keskittymisen tekstiin tekijän sijaan. Culler haluaa kuitenkin vastustaa tätä näkemystä, muun muassa siksi, että se ajaa runoutta

proosan suuntaan mitätöiden runouden elementilliset piirteet, kuten mitan, riimin, kertaamisen. Culler (2009, 892) mieluummin kohtelisi lyriikkaa jatkuvana genrenä, joka kokee historiallisia muutoksia. Culler myös painottaa, että lyriikka genrenä tulee määritellä riittävän laajasti, jotta se sisältäisi lyriikan sen historian eri vaiheissa. Cullerin (2009, 891) mukaan nykyisin yleisin käsitys lyriikasta on nähdä se dramaattisena monologina. Cullerin käsityksen jakavat muutkin: esimerkiksi John Stuart Millin mukaan lyriikka on sivusta kuultua, *overheard*: siinä ei oleteta yleisöä, vaan runoilija on kuulijasta ei-tietoinen. Runous on tunnustamista itselleen yksinäisyydessä. (Tucker 1985, 226.)

Culler (2009, 886) esittää ratkaisuksi lyriikan määrittelyyn apostrofisuutta, lyriikan tapaa suunnata sanansa jollekin. Siinä runon puhuja kääntyy pois kuulijasta osoittaakseen sanansa jollekin toiselle. Culler (1981, 1985, 2009) onkin puhunut teorioissaan toistuvasti apostrofisuudesta lyriikan tunnusmerkkinä. Cullerin (1981, 149) mukaan runoudessa on kaksi voimaa, kerronnallinen ja apostrofinen, ja tyypillisesti lyyrisessä runoudessa apostrofiset ominaisuudet ovat vallalla. Cullerin (1981, 135–137) mukaan apostrofisuutta käytetään intensiivisen paljon runoudessa, mutta sitä ei ole juurikaan tutkittu. Apostrofisuus toimii lyriikassa vahvistajana, intensiteetin luoja, mutta toisaalta se tekee lyyrisestä myös performatiivisen (Culler 1981, 138–139). Lyriikan perusominaisuuksiin ei siten kuulu menneiden tapahtumien kuvaus ja tulkinta vaan tapahtuminen performointi lyyrisessä preesensissä, joka on ilmaisun aika (Culler 2009, 887). Apostrofisuuden merkitys nimenomaan lyriikan ajallisuudelle onkin huomattava. Lyyrisessä runossa ei Cullerin (1981, 149) mukaan tarvitse tapahtua mitään, sillä runo itsessään on jo tapahtuma. Osoittamalla sanansa jollekin kolmannelle runon puhuja asettaa ne apostrofin aikaan – poissaolevan puhuttelu luo assosiaation ajattomasta preesensistä, kirjoittamisen nyt-hetkestä. Diskurssin aika on se, johon kaikki palautetaan. Kun runon puhuja asettaa elementit runoon puhutteluun, ne vastustavat kerrontaa ja toimivat sen tapahtuman elementteinä, joka itse runo pyrkii olemaan. (Culle 1981, 149.) Cullerin mielestä lyriikka siis pyrkii saamaan aikaan asioita kohteissaan, se on performatiivista. Nimeämällä lyriikka vaatii tekoja (Culler 2009, 889).

Cullerin näkemykseen lyriikasta dramaattisena monologina yhtyy myös Tilottama Rajanin (1985, 196) näkemys, jonka mukaan puhdas lyriikka on monologinen muoto: kertomus ja draama esittävät itsen vuorovaikutuksessa muiden hahmojen ja tapahtumien kanssa, lyriikan merkki taas puhtaasti subjektiivisena muotona on se, että se sulkee ulos toisen, jonka kautta tulemme tietoiseksi itsen ja sen eroista. Rajan hyödyntää Hegelin näkemystä runoilijasta kokonaisuutena, joka sulkee muut ulos: subjektiivisesti kokonaisena maailmana. Runoilija ei välttä ulkoista maailmaa, mutta se, mikä siitä näkyy, on heijastus maailmasta hänen mielessään. Runous perustuu siis tunteen

hermeneutiikkaan, joka mahdollistaa tekijän oman mielentilan tuottamisen lukijassa – lyyrinen ilmaisu kommunikoi sisäisesti lukijalle, joka on runossa vain kaiku eikä oma erillinen äänensä. Hegelin mukaan lyyrinen hyödyntää läheisyyttään lauluun ja mykistää merkityn ja merkitsijän välisen aukon luoden illuusion yhtenäisestä yhdestä äänestä. Kerronnallinen puolestaan dramatisoi kerronnan ja kerrotun välisen aukon ja on jo lähtökohtaisesti tekstuaalisuuden maailmassa: ennemmin tulkinnan kuin alkuperän (origination) maailmassa. Lyriikassa tekijä pystyy valitsemaan oman lukijansa ja suuntaamaan sanansa sellaiselle lukijalle, joka jakaa hänen näkemyksensä ja jättämään huomiotta muut – lyriikassa säilyy illuusio valinnanvapaudesta (Rajan 1985, 202).

Genren määrittelyn vaikeudesta huolimatta lyyrisellekin runolle on esitelty selkeitä määritelmiä. Esimerkiksi Culler (1985, 38) esittää perinteiseksi tavaksi määritellä runoa seuraavan: se on mikä tahansa melko lyhyt, ei-kertova runo, joka esittää yhden puhujan mielentilan tai ajatus- tai tunneprosessin ilmaisun Fludernik (2005, 99) puolestaan lähestyy lyyristä runoa yksinkertaisesti tehden samalla eron lyriikan ja runouden yleensä välillä: hän toteaa lyriikan olevan runoutta, joka ei ensisijaisesti kerro tarinaa, kuten balladi tai vaikka eepinen runo, eikä käytä säemuotoa pragmaattisiin tai didaktisiin tarkoituksiin. Hänen mukaansa lyyrinen runous on ennen kaikkea itseensä viittaavaa, kieleen keskittyvää ja hyödyntää voimakkaasti kuvallisuutta. Tämä on kuitenkin yksinkertaistettu näkemys, jota myös on kritisoitu ja siihen on kaivattu laajennusta.

Perloff (1985, 155–156) tekee myös listan konventionaalisista piirteistä, joita runosta voi löytyä – ja erityisesti lyyrisestä runosta. Tärkein piirre lienee se, että runossa on yksi ääni (voice), joka puhuu yksittäisestä ajan hetkestä. Perloffkin korostaa tunteen ilmaisun merkitystä lyyrisessä runossa: runo esittää yksinäisen puhujan vastareaktion ulkoiseen maailmaan. Ja koska tämä tunne, jota runo pyrkii välittämään, karttaa rationaalista ja diskursiivista selittämisen tapaa, se esitetään animistisilla kuvilla, metaforin. Nämä yksittäiset kuvat sitten yhdistyvät symboliseksi kokonaisuudeksi. Runon pääasiallinen aikamuoto on preesens, koska runon puhuja on kiinnostuneempi ilmaisemaan tunnetta kuin osoittamaan puhettaan yleisölle. Lyhyimmin Perloffin (1985, 156–157) mukaan lyyrisessä runossa puhuja pohtii jossain maisemassa jotain aspektia suhteestaan ulkomaailmaan ja lopulta saavuttaa siitä jonkinlaisen oivalluksen.

Muotoa käytetään myös lyyrisen runon määrittelijänä ja erottelijana: jos muidenkin mielestä säkeet ja segmenttiivisyys, aukkoisuus, luovat runouden, Northrop Fryen mielestä se luo erityisesti lyyrisen runouden. Tekstin jako säkeisiin luo epäjatkuvuutta ja mitä enemmän tekstissä on epäjatkuvuutta, sitä enemmän tullaan lyyrisen puolelle. Lyriikassa siirrytään pois päin tavanomaisesta jatkuvasta ajan ja tilan kokemisesta, tai ainakin sen verbaalisesta mimesiksestä. Lyyristä runoa ei voi silti

Fryen mielestä pelkistää subjektiivisuuteen (Frye 1985, 31). Frye (1985, 34) kiinnittää huomiota myös siihen, että lyriikka jo sananakin viittaa musiikkiin, että lyriikka, runous on alun perin tarkoitettu nimenomaan kuultavaksi ja laulettavaksi. Sen lisäksi, että lyriikka kääntyy pois tavanomaisesta ajan ja tilan kokemuksesta, se kääntyy pois päin myös tavanomaisesta kielestä.

Müller-Zetzelmanin (2011, 244) mukaan monesti lyyrisessä runossa nimenomaan itse kertomisen akti nousee tärkeimmäksi. Fiktiossa usein viestin välittäminen on näkymätöntä, ellei siihen erityisesti kiinnitetä huomiota, mutta lyyrisessä runossa tilanne on juuri päinvastoin. Runous tekee kerronnasta huomion keskuksen. Runous keskittyy merkityksen muodostamisen prosessiin: se tekstualisoi pikemminkin sen, miten johonkin päädytään kuin itse tuloksen. Siksi myös runossa päädytään usein in medias res -tilanteeseen. Se, mikä lyyrisessä runossa usein näyttää lingvistikalta kamppailulta löytää oikea ilmaisu, on usein vain pintaa: todellisuudessa runo mallintaa kokemusta uudestaan kognitiivisella tasolla.

Myös Steinby (2013a, 53) toteaa kirjallisuuden kolmijaon lyriikkaan, epiikkaan ja draamaan olevan peräisin romantiikan aikakaudelta. Steinby ja Haapala (2013b, 157) määrittelevät lyriikan eli lyyrisen runouden koostuvan pienimuotoisista rytmisesti jäsenyneistä teksteistä. Ne yleensä käsittelevät jotain tiettyä tilannetta, mielentilaa tai tekemistä ja eroavat siten epiikasta, jossa heidän mukaansa esitetään aikajänteeltään pidempi tapahtumasarja. Lyriikalle on ominaista myös sille tyypillinen kieli, joka eroaa arkikielestä. Steinby ja Haapala (2013a, 172–173) tuovat hieman erilaisen näkökulman tunteen kuvausta painottavaan käsitykseen lyyrisestä runoudesta: Heidän mukaansa romantiikan ajan lyriikassa tärkeää ei ollut tunne vaan uudenlainen subjektikäsite, jossa ihminen nähtiin kokijana, ajattelijana ja toimijana. Uutta oli nimenomaan ihmisen yksilöllisyys: ihminen omaa sisäisen maailman, joka ei näy muille ulospäin. Lyyrisen runon tehtävänä puolestaan oli kuvailla tätä sisäistä maailmaa. Näin syntyi keskeislyriikka, joka myöhemmin yleistettiin koskemaan kaikkien aikojen lyriikkaa. Myös Hökkä yhtyy näkemykseen lyriikan synnystä: lyriikka profiloitui omaksi lajikseen romantiikan aikakaudella, siinä vaiheessa kun romaani oli muodostunut omaksi lajikseen. Keskiöön nousi meditatiivinen, minäkeskeinen runo. Myös Hökin mukaan kirjallisuus ylipäättään lyrisoitui, ja myös proosa ja draama saivat usein lyyrisiä muotoja. (Hökkä 1995, 107.) Lauri Viljanenkin (1959, 9) ottaa kantaa lyriikkaan. Hänenkin mukaansa lyriikka on ennen kaikkea yhden yksilön tunteen ilmaisua ja toisia runoja enemmän se keskittyy itseän ja on näin subjektiivista, ”minän taidetta”.

2.1.3 Proosaruno

Proosaruno on erityisesti suomalaisessa 2000-luvun runoudessa merkittävä ilmiö, jota edustaa myös kohdeteokseni *Missä leikki loppuu*. Proosarunonkin luonteesta ja ominaisuuksista löytyy vaihtelevia näkemyksiä. Hosiaislouman sanakirjassa proosaruno määritellään runoksi, joka on painettu proosa-asuun, mutta jossa käytetään runolle ominaisia rytmisiä kadensseja ja figuuroja sekä soinnutusta ja muita piirteitä (Hosiaislouma 2003, 742). Myös Vesa Haapala (2013, 179) näkee proosarunon proosa-asuun painettuna runotekstinä, joka käyttää runoudelle tyypillisiä kielellisiä keinoja ja joka on aseteltu suorakaiteen muotoon sivulle, harvemmin sivua pidempänä. Näiden näkemysten mukaan proosaruno on runo, jossa on vain poikkeava typografinen ilmiö. Myös Blomberg ja Oja (s.1) toteavat artikkelissaan, että joskus proosarunon ja säemuotoisten runojen välinen ero on ”puhdas määrittelykysymys”. Proosarunoa on pidetty jonkinlaisena runon ja proosan välimuotona, hybridinä (Blomberg ja Oja, 1) mutta muitakin näkemyksiä on: proosarunoa on pidetty muun muassa ”mukatarinallisena” lajina (Blomberg ja Oja, 2). Blomberg ja Oja (4) kuitenkin huomauttavat, että proosarunon synnyn historiaa vasten on ongelmallista nähdä proosarunous jonkinlaisena hybridimuotona: proosarunoa kehittäneet Baudelaire ja Bertrand nimenomaan kokivat luovansa kokonaan uutta kirjallisuuden lajia, joka vapauttaisi heidät kirjoitusta koskevista ennakkoletuksista. Blombergin ja Ojan (6) mukaan suomalaista proosarunoa on tutkittu varsin vähän, vaikka sitä on 1800-luvun lopusta lähtien aina ajoittain ilmennyt kotimaisessa kirjallisuudessa ja 2000-luvun alussa voidaan puhua suoranaisestä proosarunobuumista (ks. myös Haapala 2013, 179).

Proosarunon suppeus on yksi sen tärkeimmistä lajimääritelmistä: suomalaisista 1990- ja 2000-luvun proosarunokokoelmista ei juuri löydy sivua pidempiä runoja. (Blomberg ja Oja, 8). Yleensä katsotaan, että tietyn mitan jälkeen proosaruno muuttuu runosta lyyriseksi proosaksi, jutuksi tai esseeksi. Suppeus tulee näkyviin myös virkkeen ja lauseen tasolla (Blomberg ja Oja, 11). Toinen merkittävästi proosarunoa määrittävä tekijä on sen typografia: tyypillinen suomalainen proosaruno käyttää ikkunamuotoa, jossa molemmat reunat on tasattu ja siten tekstinkappale näyttää ikään kuin ikkunalta (Blomberg ja Oja, 10). *Missä leikki loppuu* -teoksen proosaruno-osuudet on myös muotoiltu ikkunamuottiin. Ikkuna voidaan nähdä myös proosarunon tyypillisenä aiheena ja teemana. Ulkopuolinen katse näkee postikortin tapaan hahmottuvan maiseman ja kuvauksessa korostuu näköaisti. (Blomberg ja Oja, 10.) Proosaruno on siis ikään kuin kurkistusikkuna tiettyyn tilanteeseen tai maisemaan.

Jos runon tärkeimmäksi erottavaksi ominaisuudeksi jää segmenttiivisyys ja säejako, niin proosarunon yhteydessä Blomberg ja Oja (s. 8) puhuvat säkeen kriisistä. Heidän mukaansa sen

merkitys runoyksikkönä on vähentynyt ja esimerkiksi Susiluoto on painottanut proosarunossa pilkun ja pisteen merkitystä rytmin luojana. Toisaalta Susiluoto on myös puhunut perinteisen ikkunamuodon rikkomisen puolesta ja kirjoittaa itse myös proosarunoa, jossa oikeaa reunaa ei ole tasattu. (Blomberg ja Oja, 11). Säkeen kriisistä puhuu myös Haapala (2013, 179): vapaamittaisesta säkeestä on tullut automaatio ja itsestäänselvyys, eikä kukaan oikeastaan enää tiedä, miksi runot asetellaan niin kuin asetellaan. Mitallista runoa ei ole juuri kirjoitettu vuosiin, mutta myös vapaamittainen säe on tullut joidenkin mielestä tiensä päähän, ja tämä näkyy proosarunon suosiona. McHale (2009, 15) tuo myös esille proosarunon poikkeavuuden muusta runoudesta: hänen määritelmiensä mukaan runon tärkein yksikkö on säe. Proosaruno ei tämän mukaan olisi runoutta lainkaan, mutta McHalen mukaan proosarunouden vaikutus perustuukin nimenomaan siihen, että se haastaa vallitsevan olosuhteen: siinä on proosaa siellä, missä pitäisi olla säejako. Proosaruno tekee proosamuodosta merkityksellisen olemalla poikkeama normista, runouden normista.

Blomberg ja Oja (s. 17–18) näkevät myös tietyn kerronnallisuuden ja juonellisuuteen pyrkimyksen proosarunon piirteenä. Yleinen menetelmä on heidän mukaansa metonymisen jatkumon luominen liittämällä kaikki runot samaan teemaan tai hyödyntämällä samaan aihepiiriin liittyviä kuvia. Joskus myös teoksen rakenne edesauttaa kerronnallisen jatkumon syntymistä. Saman kuvaston tai motiivien toistuminen saa lukijan etsimään kerronnallisia yhteyksiä teoksesta. Joidenkin näkemyksien mukaan proosarunon pitää proosarunona kuitenkin se, etteivät kerronnallisuuden periaatteet saa täyttyä loppuun asti tyydyttävästi. Jos proosaruno näyttäisi kertomuksen tapahtumakulun alusta keskikohdan kautta loppuun, se olisi jo novelli. Proosaruno siis eroaa proosasta epäjatkuvuuden, ei-tarinallisuuden ja puhujan ansiosta: proosarunon minä on aina lyyrinen minä eikä intradiegeettinen kertoja. Blomberg ja Oja (20) kuitenkin kyseenalaistavat tämän näkemyksen analysoidessaan Susiluodon runoteosta *Siivekkäät ja hännäkkäät* (2001). Heidän mukaansa monien teoksen runojen kohdalla voisi ongelmitta käyttää myös narratologian kertojatermejä. Haapalan (2013, 186) näkemykset proosarunon puhujasta lähenevätkin Blombergin ja Ojan vastaavia. Proosaruno on hänen mukaansa perinteisesti nähty lyriikan alalajina ja siten kuvaavan tilannetta, mielentilaa ja tunnelmaa, jolloin kerronnallisuus jää alisteiseksi näille. 2000-luvun proosa näyttäytyy kuitenkin suhteessa vapaarytmiseen runoon, joka jää syrjään ja siksi proosarunon kieli on jo lähempänä proosaa. 2000-luvun suomalainen proosarunouteen kuuluu myös teoksen eheyttä ja juonellisuutta korostavat rakenteet. Näin säerunojen henkilökohtaisesta minästä, kenties lyyrisestä minästä, on etäännytty proosarunossa.

Proosarunossa on aina hyvin selkeä alku ja loppu (Blomberg ja Oja, 21). Proosarunon kielellisiin piirteisiin voidaan lukea monimerkityksisyyttä luovien säkeenylitysten puuttuminen sekä

proosatekstin mukainen pilkutus ja pisteytys (Blomberg ja Oja 24). Se, että samaan kokoelmaan sijoitetaan proosarunoja ja säemuotoisia runoja, korostaa Blombergin ja Ojan (25) mukaan proosarunojen runollisuutta. Runollisuutta voidaan korostaa myös metapoeettisuudella. Ongelmalliseksi proosarunon aseman tekee kuitenkin se, että ne usein puhuvat itse tarinoista ja kertomuksista (Blomberg ja Oja 25). Vesa Haapala kuvailee proosarunon keinoja korostaa runollisuuttaan Susiluodonkin teoksessa: ”Puhtaimmillaan lyyrisen säkeen ja proosarunon vuoropuhelu on Jyrki Kiiskisen teoksessa *Menopaluu* (2006) ja Susiluodon kokoelmassa *Missä leikki loppuu*. Säerunon ja proosarunon säännönmukainen vuorottelu rakentaa ilmaisullista dialogia, joka ulottuu teosten puhujatasolle eli niitä hallitsevien äänten eroihin saakka.” (Haapala 2013, 184.) Haapala (2013, 184) toteaaakin, että proosarunoon näyttää kuuluvan jonkinlainen omaan runollisuuteensa viittaavuus, metalyyrisyys tai lajitunnusten ylläpito kuten hän sanoo, lajin pohdinta.

2.2 Auringon asema ja *Missä leikki loppuu* lajimääritelmien näkökulmasta

Runouden olennaisimmiksi piirteiksi määriteltiin segmenttiivisyys (McHale) ja muoto yleensä. Tarkemmin runolta kaivattiin esimerkiksi säännöllistä mittaa ja säkeistörakennetta mutta myös kielellisiä piirteitä kuten riimiä ja runollista sanastoa (Rubik, Stead). Muita runouden ja lyyrisen runouden vaatimuksia olivat esimerkiksi rytmi ja lyhyys. Tarkoitukseni onkin nyt tarkastella, mikä on *Missä leikki loppuu* -teoksen asema runoutena näihin määritelmiin verrattuna. Teos on sikäli mielenkiintoinen, että sitä voidaan arvioida sekä vasten lyyrisen runouden että proosarunouden määritelmiä, se kun on samaan aikaan kumpaakin.

Säännöllistä mittaa teoksesta ei löydy, mutta toisaalta nykyrunous harvoin sitä hyödyntääkään. Sama on tilanne riimien suhteen, niitä hyödynnetään teoksessa vain satunnaisesti. Lyyriseen runoon kuitenkin viittaavat teoksessa ne osiot, joissa hyödynnetään säkeistörakennetta ja säkeisiin jakoa, joita teoksesta on noin puolet. Säännöllisen mitan oletetaan synnyttävän runolle tyypillisen rytmin, mutta vaikka teoksessa ei mittaa käytetäkään, on rytmi silti olennainen tekijä. Niitä luovat myös säejaot ja säkeistöjaot sekä toisaalta pilkutus ja pisteytys ja sanojen asettelu riville. Runollinen sanasto tai kieli puolestaan on jo itsessään epämääräinen ilmaus – mitä siihen kuuluu ja millaista sen kuuluu olla? Jos määritellään runolliseksi kieleksi se, mikä poikkeaa arkikielestä, voi teoksen todeta täyttävän kriteerit. Teoksen sanasto on paikoin karua ja jopa inhorealistista, mutta toisaalta sadunomaista ja haaveilevaa – voisi jopa sanoa runollista. Lyyriseltä runolta vaaditaan usein myös

lyhyttä. Teoksen yksittäiset runot ovatkin enimmäkseen melko lyhyitä, säkeistömuotoiset korkeintaan kolme sivua pitkiä. Toisaalta viimeisen osan runot ovat pitkiä ja kaiken kaikkiaan teos näyttäytyy niin vahvasti kokonaisuutena, että yksittäisen runon arviointi voi jäädä hedelmättömäksi. Müller-Zettelmannin esittelemät määritelmät, joissa lyyrinen runo näyttäytyy ennen kaikkea sen kautta, että se ei ole kerronnallista, saavat tästä teoksesta oivan esimerkin siihen, kuinka nämä Müller-Zettelmanninkin kritisoimat määritelmät ovat puutteellisia. Kerronnallisuus on hyvin selkeä ja vahva ominaisuus tässä teoksessa ja silti se on myös runoutta, ehkä lyyristäkin.

Missä leikki loppuu -teos selkeästi täyttää joitakin perinteisesti runoudelle määrättyjä piirteitä ja joitain taas ei, mutta tuskin kukaan lähtisi kiistämään sen olemusta runoutena. Tässä mielessä Wolfen määritelmät runouden skeemasta ja perheyhtäläisyyden käsitteestä ovat toimivia – yksi runo ei koskaan täytäkään kaikkia prototyypin vaatimuksia mutta on silti runoutta. Koska lukijalla on jo valmiiksi mielessään jonkinlainen runouden kehys, hän intuitiivisesti tietää, että kyseessä on runoteos. Lukijaa tietysti ohjaa jo se, mistä kyseinen teos löytyy: kirjaston tai kirjakaupan runohyllystä. Teoksen alkusivuilla ei nimetä teosta runoteokseksi niin kuin usein on tapana, mutta heti ensimmäinen sivu ohjaa lukijaa ja erityisesti sillä olevan tekstin muoto: säkeisiin jaettu teksti, eli runo. Toisaalta ensimmäisen runon sisältö on myös lyyriselle runolle tyypillistä, yhden henkilön henkilökohtaista unta, ei-konkreettista ja vertauskuvallista:

erika

Nyt putoaa lunta, sakeasti
 kävelen kumarana kahden lapsen välistä
 he laulavat lumen vaimeaan kuiluun
niin musta kuin multa
niin valkea kuin lumi
se kun tulee viimeiseksi ompi kuolema
 olen kaukana jo, enkä kuule viimeistä sanaa
 lapset sulkevat sen tien
 heidän leikkisät kätensä
 ja suuri lumi, pehmennetty suru
 hitaat kirkonkellot, niiden pitkä, pitkä juhla.
 Mutta päivä on aina sama ja kellot
 päivä puhuu lähtemällä, sen kuvin ja muodoin
 äärettömyyttä siinä on vain toista
 kun varjot yhtyvät kantajaansa ja valo sortuu tihenevään pimeään.

Luen valkeista ruumisarkuista
 ennustuksia, ne eivät pidä paikkaansa, mutta pelot pitävät.
 Nyt lumi, äänettömät aplodit
 melu teloitusten jälkeen.
 (MLL, 9)

Kuten edellisessä luvussa Rubik totesi, lukijaa ohjaa ajatus siitä, olettaako hän lukevansa runoa vai proosaa. Teoksen alku ohjaa näin lukijaa hyvin vahvasti runon suuntaan. Teos koostuu kuitenkin myös osittain proosarunosta, mutta toisaalta sen sijoittuminen säemuotoisen runon yhteyteen korostaa sen runollisuutta ja statusta runoutena. Teoksen proosarunopätkät ovatkin hyvin selkeästi proosarunoutta. Ne on aseteltu ikkunamuotoon reunat tasattuina. Suppeus nähtiin myös proosarunolle olennaisena piirteenä, eivätkä tämänkään kokoelman proosarunot ole yli sivun mittaisia. Kokoelmana puolestaan *Missä leikki loppuu* toimii ehdottomasti proosarunokokoelman tavoin eikä tyypillisen lyyristen runojen kokoelman. Lyyrisen runon kokoelmanhan ajatellaan usein olevan vain joukko yksittäisiä runoja laitettuna samojen kansien väliin kun taas, ainakin Blombergin ja Ojan mukaan, kotimaisessa 2000-luvun proosarunossa on nähtävissä pyrkimys kokonaisuuteen, kerronnallisia ja juonellisia piirteitä tai muita keinoja. Esimerkiksi tässä Susiluodon teoksessa on yhtenäiset teemat ja toisaalta toistuvat kuvastot. Samoin toistuvat henkilöt, puhujat, luovat yhtenäisyyttä. Teosta kokonaisuudeksi yhdistäviä tekijöitä analysoidaan tarkemmin luvussa 4.2.1.

Auringon asema rakentuu kuin perinteinen romaani: teksti on yhtenäistä ja jaettu kappaleisiin ja lukuihin. Muodollisesti *Auringon asema* on siis hyvin selkeä ja tyypillinen romaani. Kuitenkin sen poikkeavuus tai runollisuus tulee esiin sen tavassa käyttää kieltä ja rakentaa tekstiä. Johdannossa totesin, että *Auringon asemaa* on luonnehdittu myös proosarunoksi. Teoksesta onkin helppo löytää proosarunolle tai runolle tyypillisiä kielellisiä piirteitä. Sointuisuus ja rytmi ovat siinä olennaisessa osassa. Erityisesti jako virkkeisiin eli käytännössä pilkutus ja pisteytys määrittelevät tekstin rytmiä. *Auringon asemassa*, joka on proosateksti, on hengästyttävän pitkiä virkkeitä, joissa lauseet jaetaan pilkuilla siinäkin, missä voisi hyvin olla piste. Pilkuilla korvataan myös konjunktioita. Lopputulemana yhdessä ainoassa virkkeessä kerrotaan kokonainen tarina:

Talvi oli pitkä, luulin, ettei se päättyisikään, talvella oli näättä mies, se toi minulle kissansa, ja silloin oli myös parvekeremontti ja miehiä kiipeili minun ikkunani ulkopuolella, ja kissa raapi sohvaani ja paitaani ja kehräsi sylissäni, ja yöllä se pudotteli puisia eläimiä pianon päältä ja irrotti viemärinsuojan, ja viemäri oli täynnä erivärisiä ja eripituisia karvoja, ja näättä mies soitti ja kysyi mitä kissalle kuuluu, minä olen vuoren huipulla ja kysyn mitä kissalleni kuuluu, ja minä sanoin: tule hakemaan kissasi ja tule kunnolla sisään jos tulet, ja niin se lähti, mutta tästä on aikaa ja ystäväni tietävät mistä minä puhun, että on pidettävä huolta omista rajoistaan, varsinkin alussa, sillä jos ne silloin katoavat, niitä on mahdotonta enää tavoittaa. (AA, 17–18.)

Tämän virkkeen muodostama kokonaisuus tällä tavalla lainattuna herättää ajatuksen siitä, että kävisikö teos tosiaan proosarunosta, jos se olisi aseteltu ikkunamuotoon esimerkiksi sen perusteella, miten se on nyt jaettu kappaleisiin. Tämä sama kappale jatkuu vielä kolmella virkkeellä:

Ja jossakin vaiheessa lakkasin pitämästä oveani takalukossa, ja joskus jätän ikkunan auki kun lähdän ulos, vaikka elän aivan lähellä maata, ja huoneessani, jonne kuu paistoi sinertäen kaikki tavarani, ei ollut ovea ollenkaan, vain oviaukko äitini ilmestyä. Intialainen mies on nuori mies, kuin pikkupoika, ja minä olen häntäkin nuorempi, ja joskus kauhistun sitä miten nuori olen, ja minä haluan unohtaa kaiken turhan tiedon ja säilyttää vain sen minkä tarvitsen, ja ehkä minä teenkin niin, ja lakkaan kuvittelemasta kasvaimia itsessäni, ja kun etsin sanoja, etsin niitä ilmasta ympäriltäni, ja kaikki on hyvin, ja jos auringonkukka tuokin kotiini pieniä ötököitä, niin se ei kyllä haittaa mitään. Intialaisen miehen ikkunat ovat samanlaiset kuin minun ikkunani, näen niistä tutut puut, mutta korkeammalta ja kauempaa, ja minä leikin rannalla, katsokaa minä leikin. (AA, 18)

Seuraava kappale on hieman lyhyempi:

Jossakin vaiheessa esineisiin palasi väri, joka oli ollut liian kauan poissa. Aika alkoi kulua hitaammin kuin ennen. Esineet tuoksuvat ja kiilsivät enemmän kuin ennen. Esineitä oli enemmän kuin ennen, ja kirjoja, ja vaikken mitenkään ehdi kaikkea, niin se ei kyllä haittaa mitään. Minä hurmaannuin kuin lapsi, minä huumaannuin kuin lapsi, ja silloin tiesin olevani aikuinen. (AA, 18–19)

On helppo kuvitella, että jos teoksen jaottelisi ja painaisi eri tavalla, sen voisi siirtää runohyllyyn. *Auringon asema* fyysisenä kirjana on pienikokoinen, sen sivut ovat pienehköjä mutta teksti suhteellisen väljää. Proosarunoksi muuttaminen olisi senkin puolesta hyvinkin mahdollista – yksittäiset kappaleet eivät tulisi liian pitkiksi ja toisaalta ne ovat yleensä selkeästi omia kokonaisuuksiaan vaikka toki yhteydessä toisiinsa. Kuten Perloff (1985, 136) on todennut, joskus ainoastaan tekstin asettelu erottaa runouden proosasta. Näistä ajatusleikeistä huolimatta *Auringon asema* on romaanin muotoinen ja kuitenkin yhtenäinen ja kerronnallinen kokonaisuus. Tarkoitus tässä työssä onkin analysoida, miten sen kerronnallisuus muodostuu ja miten lyyrinen käsitteenä toimii kuvaamaan sen intuitiivisesti havaittavissa olevaa runollisuutta.

2.2.1 Typografiset piirteet

Missä leikki loppuu -teoksen typografia vaihtelevuudessaan antaa aihetta tarkastelulle. Kuten on todettu, teos hyödyntää niin ikkunamuotoista proosarunoa, modernin runon perinteeseen nojaavaa säemuotoista runoa kuin kuvaakin. Teos koostuu neljästä osasta ja jokainen osa on myös typografisesti muista erilainen. Ensimmäinen osa, ”lola ja erika”, on kaikista säännöllisin rakenteeltaan. Joka toinen runo on Lolan ja joka toinen Erikan siten, että Lolan runot ovat aina proosarunomuotoisia ja Erikan runot säemuotoisia. Erikan säemuotoiset runot ovat eripituisia ja jaettu erimittaisiin säkeistöihin – ns. mitaltaan vapaita. Toisessa osassa, ”mustat linnut”, proosarunomuoto ja säemuoto vaihtelevat edelleen. Aluksi ne vuorottelevat suunnilleen, mutta

loppuosa on lähes yksinomaan säemuotoista. Esimerkiksi sivulla 74 on puolestaan mielenkiintoinen hybridi, jossa neljä ensimmäistä säettä on aseteltu säkeisiin ja tämän jälkeen runo jatkuu kuin proosarunoikkunana. Sivulla 78 runon fyysinen muoto tavoittaa jälleen uusia, kuvallisia, ulottuvuuksia: sanan ”kasvaa” kirjaimet suurentuvat sanan loppua kohti kuvaamaan kasvua ja sana on toistettu siten, että se on aseteltu puolikaaren muotoon kuvaamaan runossa kuvattua valkeaa vatsaa, ”lumi kumpua joka kasvaa” (MLL, 78). Sivulla 83 kokeilevuus jatkuu: edellisen sivun runosta on otettu sanat ”noissa puissa koko ikäni” ja aseteltu kyljellään olevaksi kahdeksikoksi. Kuvion voi nähdä äärettömän merkinä tai esimerkiksi silminä tai silmälaseina. Toisaalta tekstin asettelu luo myös uuden sanan kuvaan, joka osuu lukijan silmiin melkein ensimmäisenä: passio, kärsimys, tai passion. Seuraavilla kahdella sivulla (84–85) taas on piirretty kaksi hieman erilaista kuvaa mustarastaasta, joka on myös aiemmin runoissa mainittu. Toisen osan päättää puunrunko, jonka viereen on aseteltu sanat ”koko ikäni noissa puissa” hajottaen sanat eri riveille.

Kolmas osa, ”mitä hän kirjoitti ja hautasi hiekkaan/ mitä hän kirjoitti ja heitti mereen/ (lolan muistikirjasta)”, on suureksi osaksi visuaaliselta ilmeeltään ikkunamaista proosarunoa. Se ei ole kuitenkaan muodoltaan yhtenäinen: monella sivulla ikkunamaisuus on rikottu lyhyemmillä säkeillä ja esimerkiksi sivulla 113 olevaa runoa ei voi pitää laisinkaan proosarunona. Muita mielenkiintoisia piirteitä on sivun 95 ranskalaisin viivoin tehty luettelo. Tämä luettelo toimii oikeastaan monilla tavoin samoin kuin säkeisiin jaettu runo:

- jossain valitsin väärin kun valitsin itseni
- loputtoman sivuston joka ei käänny taaksepäin
- ja on testattava todeksi vetämällä viilto sen ruudulla
eteerisesti värisevään lihaan
- en opi muiden kieltä, mutta omani tunnen
- kierrän sen kieleni ympäri kuin vihreän vitsan (MLL, 99)

Ranskalaiset viivat tekevät runosta ajatusten listan. Runo kuvaa ajatuksia, joita Lola käy mielessään läpi pohtiessaan tahtooko hän ruumiinvaihtoleikkaukseen ja mitä se merkitsisi hänelle, mitä ylipäätään merkitsee olla hän. Osan muita huomiota herättäviä piirteitä on sivulla 101 esiintyvä suuri musta neliö. Sen voi tulkita viittaavan pimeyteen, tajuttomuuteen, johon Lola vajoaa, kun hänelle suoritetaan ruumiinvaihtoleikkaus.

Viimeinen ja lyhyin osa, ”talviyö”, koostuu kahdesta pitkästä runosta, jotka ovat muodoltaan Erikan runojen tapaisia vapaamittaisia säkeisiin jaettuja runoja. Ne ovat myös koko kokoelman pisimmät runot, ensimmäinen kahdeksan sivua ja jälkimmäinen kolme. Muodon vaihtelu luo kuitenkin osaltaan myös koherenssia ja yhteyksiä runojen välille tehden näin kokoelmasta ehjempää kokonaisuutta. Proosarunomuodon ja säemuodon vaihtelu tuntuu indikoivan yleensä myös puhujaa:

Lolan runot ovat useimmiten proosarunomuodossa ja Erikan taas säemuodossa. Teoksessa hyödynnetty fontin vaihtelu lisää vaikutusta. Ensimmäisessä osassa Lolan ja Erikan runot on kirjoitettu eri fonteilla. Kolmannessa osassa, jossa Lola toimii puhujana, runojen fontti on sama kuin ensimmäisen osan Lolan runoissa. Toisessa ja viimeisessä osassa taas fontti on sama kuin Erikan runoissa. Fonttien vaihtumisella osaltaan luodaan yhteyksiä runojen välille. Yleensä sillä osoitetaan runon puhujaa – ainakin Lolan osalta se on hyvin selkeää. Toisessa osassa muoto vaihtelee, mutta fontti ei, mikä vahvistaa näkemystä yhdestä puhujasta. Toisen osan ja neljännen osan puhujia ei ole eksplisiittisesti nimetty, mutta fonttien käyttö voisi viitata Erikaan. Tätä tulkintaa tukevat jotkin muutkin seikat, mutta toisenlaisillekin tulkinnoille on perusteensa.

Säemuodon, segmenttiivisyyden, sanotaan vaikuttavan runouden tapaan luoda merkityksiä. Tämän näkemyksen mukaan erilaisen muodon tulisi siis näkyä myös tavassa, joilla merkityksiä luodaan tämänkin teoksen eri runoissa. Lolan runoissa kerronta tuntuisikin olevan suorasanaisempaa verrattuna Erikan runoihin:

lola

Kun olin pieni, hukuin monta kertaa, niin monta kertaa että lakkasin odottamasta pelastusta, ja hukkumisesta tuli: suolavesi keuhkoissa, merenheinä, vihreänä läikehtivä huone. Kun olin pieni ja suljin silmät, se tuli, aina kimalteen keskeltä, suolan keskeltä, liuskeisilta kallioilta, meren lävitse ja unen, itseään vasten kalahteleva luuranko. Vaikka mitä tein, se ei mennyt, vaikka tapoin sen joka yö unta ennen, joka yö, sen luut putoilivat silmiäni mustuudessa ja katkeilivat ja aina se rakentui uudelleen, luut nousivat ja leijuivat takaisin paikoilleen. (MLL, 10)

erika

Nukun sohvalla yön katkeillen
 uniin jotka ottavat vallan
 silmäkantamattomiin haalistunutta valkeaa, lohkeavia laattoja
 tasankoa, täyttyneitä roskiksia, muovipusseja jotka lepattavat tuulessa
 takertuneena laatankulmaan, kuinka se voisi auttaa
 mistä on kiinni, siinä on repeämä
 tuuli on vain toinen vaihtoehto, sinä
 et vaihtoehto ollenkaan
 lumentuoksu, parvekkeen raudankylmä kaide
 kun viima ja kosteus tuntuvat käteen ja käsi on suojaa vailla
 luut sisällä ikään kuin jonkun toisen ja rakkaus sydämessä ikään kuin mennyt
 ja on kuin jotain tapahtuisi, kuin olisi pakko jotta
 (MLL, 11)

Nämä kaksi runoa, Lolan ensimmäinen ja Erikan toinen, ovat tyypillisiä esimerkkejä Lolan ja Erikan runoista. Molemmissa on tiettyä assosiativista logiikkaa, kuvin ja symbolein puhumista ja

toisaalta suorasanaisia tapahtumalauseita. Lolan runot ovat kuitenkin monesti yhtenäisempiä kokonaisuuksia: vaikka Lolan runon luuranko tuskin tarkoittaa konkreettista luurankoa, koko runo keskittyy kertomaan siitä ja se kertoo jotain olennaista Lolan lapsuudesta. Erikan runossa kertomus tulee taas paljon viitteellisemmin, fragmentaarisemmin ja mukana on paljon enemmän haaveilevaa kuvailua. Muoto tiettyssä mielessä mahdollistaa sisältöä: tekstin katkominen säkeisiin mahdollistaa ajatuksen katkeamisen ja siirtymisen helpommin kuin muodollisesti yhtenäinen teksti. Tämä on tietysti linjassa edellisessä luvussa esitettyjen käsitysten kanssa, joiden mukaan runon merkitys rakentuu aukkojen ympärille ja säkeet luovat näitä aukkoja. Esimerkiksi koska proosaruno on lyhyttä, se asettaa tiettyjä vaatimuksia sisällölle. Lolan tarinassa yksittäiset vaiheet on kerrottu hyvin lyhyesti ja viitteellisesti. Jos pätkät haluaisi yhdistää yhtenäiseksi kertomukseksi tilallisestikin, myös sisältöä pitäisi laajentaa – pelkkä tekstin asettelu ei tekisi vaikka teoksen Lolan osuudesta kertomusta.

Toisen osan proosarunomuotoisten ja säemuotoisten runojen vaihtelu tukee samanlaista tulkintaa muodon ja sisällön suhteesta kuin ensimmäisen osan Lolan ja Erikan runot. Proosarunomuotoiset runot ovat yhtenäisempiä ja selkeämmin kertovia kun taas säemuotoiset runot kuvaavat enemmän tunnetta ja olosuhteita.

Olipa kerran kourallinen varjoja, ne kasvoivat veljeni kämmenestä, lopulta söivät hänet. Ne kasvoivat siitä marjasta jonka hän poimi mustan lammen rannalta, sanoin: veli, älä juo sitä. On vettä joka syöpyy suoniin, myrkyttää mielen, varjoja jotka kasvavat valoa suuremmaksi. Kourallinen varjoja vain. Riittämiin, jotta tuuli vaihtaa paikkaa pöydän kanssa, lähiöstä tulee metsä, valosta pitkään häilähtävä pimeä. Veljestä tuli päivällä läpikuultava vesi, yöllä kuun valossa häivähtävä varjostuma, niin kuin olisi heilautettu ohutta huivia, vain aavistus, kajo, mielennurkka. Vain ontto tuuli, luinen mieli. (MLL, 64)

Tuulen ja tummien pilvien varjoissa
 huntupilvet soutavat alhaalta ohi.
 Taivaanveteen loiskahtaa airo ja virittää myrskyä niin kuin

jokainen rengas leviää laajemmalle, ja teko.
 Taivas putoaa kuin höyhen
 höyhen kastuu eikä kohoa,
 tulee sade, tulee tuuli ja vielä aurinkoiset päivät
 verhot yhtä nopeutuvan tuulen käännteissä.
 Vielä höyhen kuivuu ja nousee
 myrskyn mustekourat korkeiden talojen yllä
 lumistavat sormet
 metsänrajan tuhkataivas, puhkipalanut
 kuva lohkeaa
 höyhen astuu taivaaseen

tyttö putoaa tuulet sylissään.
(MLL, 67)

Yllä ensimmäisenä oleva runo sijoittuu sadun maailmaan, ja siinä on nähtävissä vahvaa kerronnallisuutta, jota vielä vahvistaa selkeä viittaus Grimmin veljesten satuun siskosta ja veljestä. Alkuperäisessäkin sadussa veli juo noidutusta lähteestä, vaikka sisko kieltää häntä. Sadussa veli muuttuu peuraksi ja tähän viitataan heti seuraavassa runossa: ”Veli, pieni peura kello kaulassa” (MLL, 65). Runon loppua kohti sen tunnelma muuttuu lyyrisemmäksi. Seuraava runo alkaa tarinan omaisesti, mutta pian toiseen säkeistöön siirryttäessä senkin tunnelma muuttuu ja vaihtuu ja kuvattujen tapahtumien, höyhenen putoamisen ja muiden, merkitys on etsittävä muuta kautta. On luonnollista, että säemuotoisessa runossa säkeet katkaisevat ajatuksen, eli segmenttiivisyys vaikuttaa merkityksenmuodostamiseen. Vaikka ensimmäisessäkin runossa käytetään metaforia ja symboliikkaa, niistä muodostuva kuva on yhtenäisempi ja selkeämpi. Säkeissä kirjoittaminen houkuttelee katkonaisempaan kerrontaan: Jälkimmäisessä esimerkkirunossa taivaan ja höyhenen metaforinen kuva muodostuu pätkissä: ”Taivas putoaa kuin höyhen/ höyhen kastuu eikä kohoa”. Näiden kahden säkeen jälkeen höyhen esiintyy muutaman säkeen välein ja väliin jäävät säkeet kuvaavat taustaa. Runon toisen säkeistön loppuosassa myös verbit, teon ja toiminnan sanat, kerronnallisuuden sanat, käyvät yhä harvinaisemmiksi. Toisaalta myös proosarunomuotoisen esimerkkirunon lyyristyvistä lopusta katoavat verbit.

Muodollaan *Missä leikki loppuu* -teos haastaa runouden konventioita. Se ei suostu pysymään yhden kategorian raja-aitojen sisällä vaan sekoittaa eri tyyliä ja tapoja. Se etsii parasta tapaa ilmaista asia: joskus se on säemuotoinen runo, joskus proosaruno ja välillä kuva. Muoto, typografia, on yhtä lailla tapa muodostaa merkityksiä ja antaa tekstile lisäsvyvä kuin käytetyt sanatkin. Muodon vaihtelevuus korostaa muodon merkitystä entisestään: säemuotoinen runo näyttäytyy vasten proosarunoa ja kuvat vielä vasten näitä.

3 Kertomus ja kerronnallisuus

3.1 Kertomus

Kertomuksen määrittely ei liene yhtään sen helpompaa kuin runouden, vaikka sitä paljon on tehtykin, Princen minimitarinan määrittelyistä lähtien. Siihenkin tuntuu liittyvän paljon moniselitteisyyttä: monet määritelmät ovat sulkeneet ulos sellaisia tarinoita tai romaaneja, joissa ihmiset, lukijat kuitenkin näkevät tai etsivät kertomuksia. Monet teoretikot ovat sitä mieltä, että kertominen on ihmiselle luontaista: ihminen tunnistaa kertomuksen sellaisen kuullessaan tai lukiessaan. Tämä tekee myös kertomisen tutkimisen perustelemisesta helppoa; esimerkiksi Princen (1982, 1) mukaan missään ei ole koskaan ollut sellaista kansaa, joka ei olisi tuntenut kertomusta; kertomus ja kertominen on kansainvälistä, transhistoriallista ja transkulttuurista. Kertomusta sinänsä on kuitenkin alettu tutkia vasta viitisenkymmentä vuotta sitten omana ilmiönään erillisenä tietyistä genreistä. Tämän jälkeen käsitettä on alettu käyttää myös muilla kuin kirjallisuuden tutkimuksen kentillä. Puhutaankin jopa narratiivisesta käänteestä: kun varman tiedon olemassaoloon ei voida enää luottaa, kaikki selitetään narratiivein. (Ryan 2005, 344–345; Steinby 2013b, 60) Tässä luvussa pyrin kokoamaan yhteen joitain narratologisen tutkimuksen klassisimpia kertomuksen määritelmiä ja toisaalta kuvauksia kertomusten ominaispiirteistä.

3.1.1 Kertomuksen minimimääritelmiä ja muiden asiaan liittyvien käsitteiden määrittelyä

Sanakirjamääritelmät kertomuksesta ja sen lähikäsitteistä tarjoavat helpon lähtökohdan kertomuksen määrittelylle. Hosiaisluoman (2003, 623; 414) kirjallisuuden sanakirjan mukaan narratiivi tarkoittaa kertomusta ja kertomus taas on lyhytmuotoinen, eepinen fiktiivinen tai ei-fiktiivinen suorasanaisten teos, jonka aiheena on rajattu tapahtuma tai sarja tapahtumia. Hosiaisluoman (2003, 414) mukaan kertomuksen päälaaji on novelli. Toisaalta kertomus voi hänen mukaansa tarkoittaa myös kertovaa esitystä yleensä, jolloin sen piiriin kuuluu melkein mikä tahansa tuotos, jossa jotain kerrotaan: romaanit, historiankirjoitus, myytit, legendat jne. Vastaavasti Hosiasluoma (2003, 202–203; 413) toteaa synonyymeiksi kertomakirjallisuuden ja epiikan. Epiikan hän kuvaa kertovaksi sanataiteeksi, jonka päälaajat ovat eepos, romaani ja novelli. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) puolestaan tarjoaa hakusanan ”Narrative” kohdalla pohjaksi pohdinnalle kertomuksen ja kerronnallisuuden luonteesta Gerald Princen määritelmän: sen mukaan kertomus on todellisten tai fiktiivisten tapahtumien representaatio, jonka yksi tai useampi

kertoja kertoo yhdelle tai useammalle kohteelle (narratee) (Ryan 2005, 344–346). Vaikka monenlaisia määritelmiä voidaan tehdä ja on tehty, on todettu myös, että on mahdotonta löytää yhtä määritelmää kertomukselle, sillä kaikki määritelmät palvelevat jotain tiettyä tarkoitusta ja siten sulkevat aina jotain ulos (Phelan ja Rabinowitz 2012, 5).

Genette muiden muassa on kirjoittanut termien määrittelyn hankaluudesta. Hänen mukaansa termillä ”narrative” on ainakin kolme eri merkitystä. Ensimmäinen merkitys on yleisimmin käytössä ja tunnetuin ja sillä viitataan suulliseen tai kirjalliseen diskurssiin, joka kertoo tapahtuman tai tapahtumasarjan – tätä voisi ehkä sanoa suomeksi tarinaksi. Toinen merkitys on Genetten mukaan lähinnä tutkijoiden käytössä ja tarkoittaa tapahtumasarjaa, fiktiivisten tai todellisten tapahtumien, joka ei siis kiinnitä huomiota välittävään mediumiin vaan ainoastaan diskurssin aiheena oleviin tapahtumiin – tätä ehkä voisi suomeksikin nimittää narratiiviksi (Genette 1980, 25). Kolmas ja vanhin tarkoittaa Genetten mukaan itse asiassa kerrontaa. (Genette 1980, 26). Hän määrittelee tarinaksi sisällöllisen aspektin, narratiiviksi merkitsijän, väittämän, diskurssin ja kerronnaksi tarinan tuottamisen aktin (Genette 1980, 27). Narratiivi on riippuvainen molemmista muista: ilman tarinaa sitä ei olisi olemassa, ja toisaalta on oltava joku, joka diskurssin välittää ja näin ollen on oltava myös kerrontaa. Kaikkein tärkeimmäksi analyysin kohteeksi Genette nostaa näiden kolmen väliset suhteet (Genette 1980, 29).

Peter Hühn on tiivistänyt omalta osaltaan tehokkaasti sen, mihin suurin osa narratologian teorioista perustuu. Hänen mukaansa kaikki narratologiset mallit perustuvat samaan kahtiajakoon: kerronnallisuus koostuu kahdesta ulottuvuudesta, sekventiaalisuudesta ja välittävästä elementistä (mediacy). Kertomus on tapahtumien sekvenssi, joka esitetään järjestettynä juoneksi. Kertomuksessa on siis aina mukana sekä välittäjä että välittävä mediumi. (Hühn 2005b, 147.) Yleisesti ajatellaan myös, että diskurssi ja tarina ovat toisistaan riippuvaisia: diskurssi tarvitsee tarinan, mutta tarina rakentuu ainoastaan diskurssin kautta (Hühn 2005b, 148). Juonen ja tarinan, joita tosin eri teoretikot kutsuvat hieman eri käsitteillä, välistä eroa pidetään nykyään lähes itsestään selvänä. Nämä kaksi käsitettä on erotettu toisistaan 1900-luvun alkupuolella, kun toisaalta modernistiset kirjailijat, esimerkiksi Virginia Woolf, alkoivat kritisoida käsitystä, että todellisuus olisi yhtä siististä jäsentynyttä kuin kaunokirjallisen teoksen juoni, ja toisaalta venäläiset formalistit erottivat toisistaan nämä kaksi (Steinby 2013c, 88).

Routledge Encyclopedian of Narrative Theoryn mukaan minimikertomus koostuu kahdesta tapahtumasta, jotka osoittavat kahta identtistä kokonaisuutta, jotka ovat ajallisesti ja laadullisesti

erillisiä. Tällöin toisen tapahtuman tila/tilanne on kerronnallinen muutos ensimmäisestä tilasta. Minimikertomus vaatii siis kaksi tilaa ja muutoksen niiden välillä. (Meister 2005, 312.) Prince määrittelee minimitarinan toteamalla, että sen täytyy koostua joistain sisällöllisistä perusyksiköistä, joita hän päättää kutsua tapahtumiksi. Tapahtuma on jotain, joka voidaan esittää kielellisesti ja joka on vähintään yhden, mutta alle kahden olennaisen erillisen sarjan muunnos (Prince 1973, 17). Minimitarina on siis Princen mielestä pienin mahdollinen tapahtumien sarja, joka on liitetty yhteen pienimmällä mahdollisella määrällä konjunktioita ja muodostaa tarinan. Käytännössä tämä tarkoittaa hänen mukaansa kolmea tapahtumaa, jotka on liitetty yhteen konjunktioilla (Prince 1973, 18–20). Näiden kolmen tapahtuman täytyy kuitenkin tapahtua eri ajassa ja mahdollisesti olla esitetty kronologisesti – joka tapauksessa tapahtumien järjestäminen ajassa on tarinan olennaisimpia piirteitä (Prince 1973, 22–23). Prince kuitenkin vaatii tarinalta myös kausaalisuutta: toisen tapahtuman on aiheutettava kolmas, jotta minimitarinan vaatimukset täyttyvät (Prince 1973, 24). Tarinan tulee myös olla suljettu kokonaisuus (Prince 1973, 27).

Abbottin (2008,13) minimimääritelmän mukaan kertomus on tapahtuman tai tapahtumasarjan representaatio. Abbottinkin määritelmässä keskiöön nousevat tapahtuma ja toiminta. Hänen mukaansa ilman tapahtumaa teksti voi olla kuvaus, esittely, argumentti tai lyyrinen runo, mutta ei kertomus. Toisin kuin monet muut teoreetikot Abbott on sitä mieltä, että kertomuksen vaatimukseen ei kuulu kausaalisuus tai se, että tapahtumia pitäisi olla vähintään kaksi. Tällaiset määritelmät kuvaavat hänen mielestään jo monimutkaisempia kertomuksia ja sulkevat ulos tärkeitä kertomuksen rakennuspalikoita, joiden muodostamiseen riittää yksi tapahtuma. Toinen mielipiteitä jakava asia on kysymys kertojasta. Abbott itse ei pidä sitä välttämättömänä vaatimuksena, vaikka monille muille se sitä on. (Abbott 2008, 15).

Myös Rimmon-Kenan (1989, 2) määrittelee kertomakirjallisuuden toisiaan seuraavien fiktiivisten tapahtumien kerronnaksi. Hänen mukaansa kertomakirjallisuus eroaa lyyrisestä runoudesta ja asiaproosasta nimenomaan siinä, että kertomakirjallisuudessa esitetään tapahtumien jatkumo tapahtuman ollessa jotain, johon voidaan viitata teonsanalla (name of action). Ja yleensä kun jotain tapahtuu, jotain myös muuttuu. (Rimmon-Kenan 1989, 2; 15.) Se mikä taas yhdistää kertomuksen tapahtumia, on Rimmon-Kenanin (1989, 16) mukaan ajallinen perättäisyys ja kausaalisuus. Rimmon-Kenanin (1989, 18) mukaan riittävä vaatimus kertomukselle on kuitenkin ajallinen peräkkäisyys, sillä ajallisuuteen liitetään aina väistämättä myös kausaalisuutta. Samaan aikaan Rimmon-Kenanin (1989, 44) mielestä sekä tarinan että tekstin aika ovat pseudotemporaalisia: esimerkiksi tekstin aika on enemmän spatiaalista kuin temporaalista, sillä sen kestoa ei pysty

mittaamaan muulla tavoin kuin laskemalla sivujen määrää. Täten tekstin ja tarinan keston suhde on itse asiassa spatiaalisen ja temporaalisen suhde (Rimmon-Kenan 1989, 52).

Useimmat kertomuksen teorit vaativatkin kertomukselta tapahtumia, mikä tekee tapahtuman määrittelemisestä tarpeellista. Hermanin (2005, 151) mukaan tapahtumiksi ei lasketa ominaisuuden kuvauksia eikä induktiivisia yleistyksiä. Tapahtumaksi voidaan sanoa jotain tiettyä asiaa, joka tapahtuu yhtenä tiettyinä hetkenä: tapahtuma on siis aika- ja tilaspesifinen muutos tilasta toiseen. Tapahtumassa on oleellista tietystä ajassa ja tilassa tapahtuva muutos tilasta toiseen. Joidenkin teoreetikoiden mukaan on olemassa myös mentaalisia tapahtumia, jotka tosin usein sisältävät materiaalisen tapahtuman. Hermanin mukaan tapahtumatyyppit auttavat luokittelemaan kertomuksia genreihin. Huomattavaa onkin, että vaikka tapahtumien vaatimus pysyy kertomuksen teoriassa, tapahtumat voidaan määritellä hyvinkin eri tavoin. Esimerkiksi Ricoeurin tapahtumakäsitys on melko laaja. Hän puhuu kyllä toiminnasta, mutta huomauttaa sen olevan muutakin kuin päähenkilön käyttäytymistä, joka tuottaa näkyviä muutoksia hänen ulkoiseen olemukseensa. Ricoeurin mukaan toiminnaksi on ymmärrettävä myös moraaliset muutokset, kasvu ja koulutus; toiminta sisältää siis myös puhtaasti sisäisiä muutoksia, jotka vaikuttavat tuntemusten ja tunteiden ajalliseen kulkuun. (Ricoeur 1985, 10).

Tapahtumien ohelle keskeiseksi tekijäksi nousee niistä muodostettava juoni, jota voidaan myös määritellä eri tavoin. Hosiaisloman (2003, 377) mukaan juoni on ”toiminnan ja tapahtumien kulun esittäminen niin valittuna ja järjestettynä, että syysuhteet yksittäisten tapahtumien välillä korostuvat”. Juonen kautta rakentuu kerronnan dynaaminen kokonaisuus, joka koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theoryssa* juonen määrittelyssä painotetaan ajallisuutta. Monet kerronnallisuuden määritelmät ovat riippuvaisia ajallisesta sekventiaalisuudesta ja juoni heijastaa sitä, miten keskeinen ja kompleksinen tekijä ajallinen ulottuvuus kertomuksessa on. Juonta on määritelty monella tavoin, mutta kuitenkin yleisimmin niin, että tarina ja juoni ovat erillisiä: tarina on kronologinen jatkumo, josta kompleksisempi juoni konstruoidaan. Juoni voidaan määritellä monella tavalla. Se voi olla tarinan osien liittämistä yhteen esteettiseksi kokonaisuudeksi tai kausaalisten yhteyksien luomista tapahtumien välille. Voidaan sanoa myös yleisesti vain, että diskurssi muuttaa tapahtumat juoneksi. (Dannenberg 2005, 435–436.)

Kausaalisuus, syy- ja seuraussuhteet, on myös käsite, joka vilahtelee kertomusten määritelmässä. Toisten mielestä kertomuksen tekee vasta tapahtumien kausaalinen yhteys ja toisten mielestä lukija itse luo kausaation ajallisesti peräkkäisten tapahtumien välille, vaikka sitä ei eksplisiittisesti

ilmaistaisikaan. Teoksen *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) mukaan kertomakirjallisuudessa kausaalisuus tarkoittaa toimintaa tai tapahtumaa, joka suoraan johtaa johonkin muutokseen. Nykyteoriassa kausaation analysoinnissa luotetaan todennäköisyyteen – emme voi koskaan havaita suoraan voimaa, joka yhdistää kaksi tapahtumaa, vaan voimme nähdä vain itse tapahtumat. Tilastollisesti voidaan siis todeta, että tapahtumien välillä on kausaatio, jos on erittäin todennäköistä, että toisen jälkeen tapahtuu toinen. (Richardson 2005, 48). Tapahtumien välisestä kausaalisesta yhteydestä on keskusteltu paljon. Esimerkiksi Chatmanin mukaan lukija automaattisesti olettaa kausaatiota peräkkäin kerrottujen tapahtumien välille, vaikka sitä ei olisi eksplisiittisesti siihen kuvattukaan, elleivät tapahtumien aika ja paikka ole kovin kaukana toisistaan. Kertomuksessa on välttämättä läsnä kausaalinen yhteys, vaikka kaikki tapahtumat eivät suoraan liittyisikään siihen. Tutkijat ovatkin eri mieltä siitä, onko kausaalinen yhteys kertomukselle välttämätöntä. Esimerkiksi Culler on sitä mieltä, että kausaatio on olemassa vain lukijan kautta – toisin sanoen kausaatiota on olemassa siellä missä lukija sitä havaitsee. Moderni kirjallisuus myös leikkii kausaatiolla, hämärtää ja vaimentaa sitä. (Richardson 2005, 49–50.) Kausaation ja kertomuksen logiikasta esimerkiksi Culler (2005, 279) toteaa, että kertomuksessa ei päde puhdas kausaation logiikka, jossa x aiheuttaa y :n, vaan kerronnallisuuden logiikka: kertomuksessa näytetään eli kerrotaan, miten juuri tietyllä hetkellä x sattui aiheuttamaan y :n. Kertomuksessa kuvataan askel askeleelta, mikä lopputulokseen johti. Abbottin (2008, 41–42) mielestä kertomus itsessään, omalla rakenteellaan eli sillä, miten se esittää tapahtumat peräkkäin ja siististi järjestyksessä, luo vaikutelman syystä ja seurauksesta. Kertomuksessa siis automaattisesti luemme kausaation sinne, missä kaksi tapahtumaa esitetään peräkkäin.

3.1.2 Kertomuksen luonteesta ja ominaisuuksista

Tässä alaluvussa esittelen hieman tarkemmin joitain kertomuksen määritelmiä ja käsitteitä, jolla sitä kuvataan. Tämä esittely perustuu enimmäkseen Gerald Princen ja Gérard Genetten teksteihin, sillä suuri osa nykyisestä narratologisesta tutkimuksesta perustuu enemmän tai vähemmän vastaaville käsitteille. Uudempaa näkökulmaa edustaa muun muassa H. Porter Abbott (*The Cambridge Introduction to Narrative*, 2008). Prince esittää, että koska jokainen yhteiskunta tai yhteisö on osannut kertoa ja jokainen ihminen erottaa kertomuksen ei-kertomuksesta, on oltava jotain yhteisiä sääntöjä, siitä, mikä on kertomuksen luonne (Prince 1982, 79–80). Kertomus tuntuu kuitenkin olevan myös melko vaihteleva ja määritelmiä pakeneva yksikkö. Princenkin mukaan kertomuksen, narratiivin, voi välittää monilla tavoilla (elokuva, romaani jne), sen aihe tai teema voi olla lähes

mikä vaan. Mikä tahansa valikoima ei kuitenkaan muodosta kertomusta vaan sillä pitää olla tietty rakenne. (Prince 1982, 81–83.) Princen (1982, 60) mukaan siis kertomisen tutkimus tavoittelee minkä tahansa kertomuksen erityisyyden kuvaamista ja määrittelyä ja siten auttaa kuvaamaan mahdollisten kertomusten loputonta valikoimaa. Abbott puhuu myös nykyään yleisestä näkemyksestä kertomuksen universaaliudesta. Kertomus ei ole vain taiteellinen tuotos, vaan jotain, mihin kaikki me osallistumme päivittäin (2008, 1). Vaikka kirjallisuudestakin löytyy erityisesti kerronnallisia genrejä, Abbottin mukaan myös niin sanotut ei-kerronnalliset genret kuten lyyrinen runous sisältävät narratiiveja. (Abbot 2008, 2-3). Gérard Genette (2002, 25) puolestaan perustaa teoriansa sille olettamukselle, että kaikki niin yksinkertaiset kuin kompleksisetkin kertomukset ovat tiivistettävissä yhteen sanalliseen väittämään (esimerkiksi *Kadonnutta aikaa etsimässä*: Marcelista tulee kirjailija). Tämän perusteella hän jakaa kertomuksen diskurssia koskevat ongelmat kolmeen kategoriaan: aikaan, moodiin (mode) ja ääneen (voice). Aika-kategorian hän puolestaan jakaa kolmeen osaan, järjestykseen, keston ja frekvenssiin. Genette jakaa narratiivin ”ongelmat” eli analyysin kohteet kolmeen: aikamuotoon (aikaan liittyvät ongelmat), aspektiin (miten kertoja näkee tarinan) ja moodiin (kertojan käyttämän diskurssin tyyppi) (Genette 1980, 29).

Yleisenä määritelmänä kertomukselle Prince sanoo, että kertomus on todellisten tai fiktiivisten tapahtumien tai tilanteiden representaatiota aikasekvenssissä (1982, 1). Tämä ei kuitenkaan ole täysin kattava ja poissulkeva määritelmä: kaikki ajan ulottuvuutta käyttävät tekstit eivät ole kertomuksia. Princekin (1982, 2) erottaa heti kertomuksen kaksi ajallista ulottuvuutta, kertomisen ajan ja kertomuksen ajan. Tästä kahtiajaosta tulee Princen käsittelyssä kertomuksen välttämätön ehto: jotta teksti olisi kerronnallinen, siitä on löydettävä molemmat ajan tasot. Prince erottaa myös kertomisen ja väittämisen (make a statement). Hän päätyy siihen tulokseen, että kertomus, narratiivi, on vähintään kahden tapahtuman tai tilanteen, jotka eivät sisällä toisiaan tai edellytä toisiaan, representaatio aikasekvenssissä. (Prince 1982, 4.) Prince (1982, 7) analysoi tekstistä kertomisen ja kerrotun merkkejä. Ne ovat hänelle piirteitä, joita kertomuksesta täytyy löytyä, jotta se olisi kertomus. Ensimmäinen näistä on kertoja: Princen mukaan kertomuksessa on aina oltava vähintään yksi kertoja, joka voi esiintyä tai olla esiintymättä ”minänä”. Tämän lisäksi kertomuksessa tulee Princen (1982, 16) mukaan olla ainakin yksi lukija/kuulija (narratee) ja samoin ainakin yksi kerronta, (narration) (Prince 1982, 26). Prince (1982, 71–72) puhuu myös henkilöihahmoista. Ne voivat olla hyvin monenlaisia ja täyttää erilaisia rooleja, ainoaksi vaatimukseksi niille Prince esittää, että päähenkilön on oltava olennaisesti erilainen kuin muut henkilöihahmot. Vaikka henkilöihahmot muodostavat tärkeän ulottuvuuden kertomuksissa, ne eivät

Princen (1982, 73) mukaan kuitenkin ole välttämättömiä. Samoin on tapahtumapaikan (setting) laita: se ei ole välttämätön vaikka voikin monesti olla olennainen (Prince 1982, 74).

Kuten Genettekin (1980, 215) toteaa, kerronnan on välttämättä määriteltävä ajallinen suhteensa kertomukseen. Kerronnan suhteen Prince (1982, 27) esittelee kolme aikasuhdetta, jotka ovat tavallisimpia narratologisissa teorioissa. Useimmiten kerronta seuraa ajassa kerrottua, toisin sanoen kerrotaan aiemmin tapahtuneista tapahtumista menneessä aikamuodossa. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theoryn* mukaan yleensä jos kerrotaan menneistä tapahtumista, käytetään mennyttä aikamuotoa. Kerronnallisuus vaatii kuitenkin myös perättäisen järjestyksen, logiikan tapahtumien välille: ennen kuin, sen jälkeen kuin. (Banfield 2005, 592.) Kertomuksessa tulee olla tuplakronologia: tekstin pitää aiheuttaa ulkoisesti liikettä ajassa (kertominen, diskurssin aika) ja sisäisesti (juonen muodostavien tapahtumien kesto) (Georgakopoulou 2005, 594). Kuitenkin joissain tapauksissa kerronta ja kerrottu voivat tapahtua samanaikaisesti tai kerronta voi jopa edeltää kerrottua. Erästä erityistapauksesta Prince käyttää termiä ”intercalated narration”. Tällä hän tarkoittaa esimerkiksi päiväkirjaromaaneja, joissa edellisen päivän tapahtumat kerrotaan seuraavana päivänä ja sen päivän tapahtumat seuraavana ja niin edelleen (Prince 1982, 27). Genette on jakanut aikasuhteet samaan tapaan myöhempään, edeltävään, samanaikaiseen ja interpoloituun (Genette 1980, 217). Mielenkiintoisesti Genette toteaa, että samanaikaiseen ja interpoloituun kerrontaan nähden tavallisimpana pidetty kerronta (subsequent), jossa käytetään mennyttä aikamuotoa, on aikasuhteeltaan paradoksaalinen. Samanaikainen ja interpoloitu kerronta ovat olemassa kestopaikka kautta ja sen kautta, mikä on kerronnan keston suhde tarinan keston. Menneen aikamuodon kerronta sen sijaan sisältää samaan aikaan ajallisen tilanteen ja ei-ajallisen olemassaolon. (Genette 1980, 223.)

Prince (1982, 28) huomauttaa, että kertomisessa käytetyt aikamuodot eivät välttämättä korreloi kerronnan ja kerrotun välisen aikasuhteen kanssa: esimerkiksi preesensia saatetaan käyttää korostamaan tiettyä tapahtumaa keskellä menneistä tapahtumista kerrottuja tapahtumia. Tapahtumat voidaan kertoa joko siinä järjestyksessä, jossa ne tapahtuvat tai jossain toisessa järjestyksessä. Jos järjestys on eri, silloin tarinalinja ja juoni eroavat myös selkeästi toisistaan (Prince 1982, 49). Tämä ero voi saada merkityksiä eri tavoilla (Prince 1982, 50). Princen (1982, 68) mukaan tapahtumat voidaan erotella niiden relevanssin mukaan: juuri se, että toiset tapahtumat ovat olennaisempia ja tärkeämpiä, auttaa meidät erottamaan tarinalinjan ja toisaalta tiivistelmän juonesta. Genetten analyysi järjestyksestä perustuu ajatukseen tarinan ja diskurssin eroista. Genette (2002, 26) toteaa, että länsimaisessa kirjallisuudessa tapahtumat kerrotaan usein eri järjestyksessä kuin niiden

kronologian mukaan. Genette käyttää tämän ilmiön, eli miten kronologinen järjestys eroaa kerrotusta, kuvaamiseen käsitettä anakronia. Anakronismeja on Genetten (2002, 27) mukaan kahdenlaisia, sisäisiä ja ulkoisia, riippuen siitä sijoittuvatko ne päänarratiivin määrittämään aikakenttään. Sisäiset anakronismit Genette puolestaan jakaa kahteen luokkaan riippuen siitä, millaista tehtävää ne toteuttavat: täydentäviin ja toistaviin. Genette (2002, 28) puhuu myös akronismeista, jotka ovat kokonaan irrallaan kertomuksen kronologisista tilanteista.

Kerronnan ja kerrotun välinen aikasuhte on yleensä suhteellisen helppoa määritellä, mutta sen kronologian hahmottaminen voi olla haastavampaa – toisin sanoen kauanko tapahtumien jälkeen niistä kerrotaan (Prince 1982, 29). Tätäkin vaikeampaa voi olla määritellä kerronnan kestoa ja sen suhdetta tapahtumien keston. Kestoon liittyy olennaisesti ajatus kerronnan nopeudesta: tapahtumat ja tilanteet voidaan kertoa nopeammin tai hitaammin. Oikeastaan kyse on kerrotun keston ja kertomuksen pituuden – esimerkiksi sivuina, lauseina jne. – välisestä suhteesta. Genette (2002, 28–29) tuo myös esille sen, miten mahdotonta on määrittää kertomuksen kestoa – onko se esimerkiksi lukemisen kesto vai jotain muuta. Siksi hän päätyykin käsittelemään suhteellista kestoa, eli kuinka paljon tekstissä sivuja käytetään suhteessa tapahtuman keston. Merkityksellistä onkin se, miten kestojen suhteet vaihtelevat kertomuksen edetessä (Genette 2002, 30). Eli käyttämällä johonkin tapahtumaan enemmän sivuja, kertoja voi korostaa tapahtuman tärkeyttä. Jos kertomatta jää kokonaan joku tapahtuma, joka on vienyt aikaa, puhutaan ellipsistä, tai kerronnan äärettömästä nopeudesta. Vastaavasti jos kertomuksen jossain osassa kerrotun aika ei kulu, puhutaan tauosta ja pysähtymisestä. (Prince 1982, 54–55; Genette 2002, 30.) Kohtauksesta (scene) puhutaan silloin kun kerrotaan täsmälleen se mitä tapahtui, eli silloin kun kertomuksen osan ja sitä kuvaavan kerronnan välillä on vastaavuus – joka kuitenkin on pikemminkin konventioiden määrittämä pikemmin kuin mikään todellinen, luonnollinen vastaavuus. Tiivistelmä taas kattaa erilaiset vaihtoehdot kohtauksen ja tauon välillä. (Prince 1982, 56; Genette 2002, 30.) Prince esittelee neljä eri tiivistelmän tyyppiä, jotka ovat pääpiirteittäin samat kuin Genettellä (Prince 1982, 58–59). Genette käyttää käsitettä frekvenssi, jossa on kyse juuri tapahtumien ja niistä kertovien osioiden suhteellisesta frekvenssistä. Singulatiivissä kerrotaan yhden kerran yksi tapahtuma. Toistuvaa (repetitive) on puolestaan se, kun kerrotaan yhdestä tapahtumasta monta kertaa. Näiden lisäksi on iteratiivi, jossa kerrotaan yhden kerran jotain, mitä tapahtui monta kertaa. (Genette 2002, 31–32.) Genette (2002, 33) käyttää myös termiä pseudo-iteratiivi tapauksista, joissa kohtaukset esitetään kuin ne olisivat iteratiivisia, mutta ne kuvataan silti niin yksityiskohtaisesti, että voisi kuvitella kyseessä olevan vain yhden tietyn tapahtuman.

Kerronnan lisäksi kertomuksessa tulee kiinnittää huomiota myös kerrottuun. Princen (1982, 61) mukaan kertomus, narratiivi, kertoo tietyn määrän tilanteita ja tapahtumia, jotka tapahtuvat tietyssä maailmassa ja nimenomaan kertomus ilmaisee väittämiä tuosta maailmasta. Väittämän Prince (1982, 61) määrittelee jotain tiettyä aihetta kommentoivaksi rakenteeksi, joka sisältää yhden erillisen olennaisen juonteen. Yksi väittäjä siis liittyy ainoastaan yhteen tapahtumaan tai tilanteeseen ja antaa esitetystä maailmasta jotain uutta tietoa (Prince 1982, 62). Prince esittelee ajatuksen staattisista ja aktiivisista tapahtumista. Staattiset tapahtumat kuvaavat olotilaa kun taas aktiiviset tapahtumat ovat toimintaa (Prince 1982, 62). Staattisten ja aktiivisten tapahtumien määrän suhde Princen mukaan määrittelee olennaisesti kertomuksen luonnetta: kertomus, jossa on enemmän aktiivisia tapahtumia, on dynaamisempi kuin kertomus, jossa on huomattavasti enemmän staattisia tapahtumia. Princen (1982, 63) mukaan ei ole ylärajaa sille, kuinka paljon tapahtumia kertomuksessa voi olla. Alaraja kuitenkin löytyy: tapahtumia täytyy olla vähintään kaksi eivätkä ne saa olla toistensa ennakko-oletuksia tai sisältää toisiaan. Tapahtumissakin tärkeintä on nimenomaan niiden ajallinen ulottuvuus (Prince 1982, 64). Kertomuksen tapahtumat on järjestetty aikajänteeseen. Joskus ne voivat olla samanaikaisia, joskus seurata toisiaan. Prince huomauttaa, että joskus kertomuksessa on tapahtumia, joita ei pysty ajallisesti sijoittamaan mihinkään. Jos näitä on vähän, ne eivät vaikuta kertomuksen kronologiseen koherenssiin vaan voivat toimia temaattisina, symbolisina, rakenteellisina ja strategisina merkityksenmuodostuksen välineinä. (Prince 1982, 64–65) Tapahtumat voivat olla yhteen liitettyjä paitsi temporaalisesti ja spatiaalisesti, myös erilaiset modifikaatiot voivat toimia yhdyssiteenä (Prince 1982, 67). Tämän lisäksi tapahtumia voivat liittää yhteen myös teemat ja funktiot (Prince 1982, 74). Kertomuksessa voi myös olla useampia sekvenssejä (Prince 1982, 75).

Prince käsittelee myös tilallisuuden suhdetta kertomiseen. Siinä missä tapahtumasarjaa kerrottaessa on mahdotonta olla luomatta ajallista suhdetta kerronnan ja kerrotun välille, ei ole lainkaan pakollista määritellä aikaa, jossa tapahtumat tapahtuvat ja vielä vähemmän paikkaa, jossa kerronta tapahtuu (Prince 1982, 32). Prince (1982, 33) toteaa, että kerrontapaikka voi toimia temaattisena, rakenteellisena tai luonnehtivana elementtinä. Luonnollisesti tietoa kertojan ja kerrotun ja kerronnan asioista voi löytyä tekstistä niin implisiittisesti kuin eksplisiittisestikin (Prince 1982, 36). Implisiittisen tiedon tulkinta vaatii tietoa maailmasta, sosiaalisista tavoista, yleisistä konventioista ja niin edelleen, joten nimenomaan implisiittinen tieto voi aiheuttaa erilaisia tulkintoja ja erimielisyyksiä lukijoiden kesken (Prince 1982, 37). Kerrotusta maailmasta tuotu tieto sisältää ei-verbaalisia tapahtumia ja tilanteita ja/tai henkilöhahmojen verbaaliset aktit – eli kaiken mitä he ilmaisevat sanoin, itselleen tai jollekin toiselle. (Prince 1982, 47).

Kertomiseen liittyy myös olennaisesti näkökulma. Joka kerta, kun kerrotaan jotain, valitaan joku näkökulma, oli se sitten ulkopuolisen tarkkailijan, päähenkilön tai kaikkietävän kertojan (Prince 1982, 50). Prince määrittelee kolme tavallisinta näkökulmaa: perinteisesti kaikkietäväksi kertojaksi nimetyn, joka tietää enemmän kuin henkilöihahmot ja tietää heidän ajatuksensa; toista tyyppiä hän nimittää sisäiseksi näkökulmaksi, joka sisältää yhden tai useamman henkilöihahmon tunteet, ajatukset ja tiedon maailmasta; kolmas tyyppi on ulkoinen, behavioristinen – siinä kertoja kuvaa ainoastaan sen, mitä ulkopuolelta on nähtävissä, mutta ei esimerkiksi henkilöiden ajatuksia ja tunteita. Näkökulma voi vaihdella kertomuksen aikana ja toisaalta kertoja voi rikkoa valitsemansa näkökulman käyttöön liittyviä konventioita. (Prince 1982, 52–53.)

Monet kiinnostavat huomiota erityisesti kausaalisuuteen määritellään kertomusta. Princen mukaan kausaalisuus ei kuitenkaan ole välttämätön ehto: tapahtumat voivat olla yhdistettyjä paitsi temporaalisesti ja spatiaalisesti myös kausaalisesti. Kausaalisuus on monille kertomuksille luonteenomaista, mutta ei olennainen tai erottamaton osa kerronnallisuutta. (Prince 1982, 66.) Toiset teoretikot puolestaan ovat puhuneet voimakkaastikin kausaalisuuden välttämättömyydestä. Venäläisen formalismin parissa vaikuttanut Tomashevsky (2002, 164) lähestyy aihetta teemojen näkökulmasta: temaattiset elementit voidaan hänen mukaansa järjestää kahdella tavalla, joko siten että niiden välillä on kausaalis-ajallisia suhteita tai siten, että temaattiset elementit ovat rinnakkaisia tai teemassa tapahtuu jokin muutos kuitenkin esittämättä mitään varsinaisia kausaalisia kytkentöjä. Ensimmäisessä tapauksessa on hänen mukaansa kyse tarinoista ja jälkimmäisessä kuvauksista, esimerkiksi runoista. Useimmat painottavat ajallisuuden merkitystä kerronnallisuudelle, mutta Tomashevskylle se ei riitä. Hänen mukaansa tarina tarvitsee myös merkkejä kausaalisuudesta tai kyseessä on pelkkä kronologinen tapahtumien luettelo: tarina vaatii seikkailuja, joissa tapahtumilla on syy-seuraussuhteet (Tomashevsky 2002, 164). Tomashevsky (2002, 165) myös painottaa tarinan ja juonen eroa: molemmat sisältävät samat tapahtumat, mutta juonessa ne on järjestetty ja yhdistetty järjestykseen sekvenssiksi, jossa ne teoksessa esitetään.

Teemalla ilmaistaan, tiivistetään ja yhdistetään teoksen materiaali. Työllä kokonaisuutena voi olla teema ja samaan aikaan sen osilla voi olla omia teemojaan. Työn kehittyminen on erilaistumisen prosessi, jota yhdistää teema. Temaattisen materiaalin pienimmät yksiköt ovat puolestaan Tomashevskyn näkemyksen mukaan motiiveja. (Tomashevsky 2002, 165.) Tomashevskyn (2002, 165) mukaan tarina on motiivien looginen, kausaalinen ja kronologisessa järjestyksessä oleva yhteenliittymä. Motiivien järjestäminen juoneksi luo esteettisyyden teokseen: pelkät tapahtumat

voivat olla tarina, mutta juoni on taiteellinen luomus. Motiivit Tomashevsky (2002, 166) jakaa kahteen joukkoon: sidotut ja vapaat. Vapaita motiiveja ovat ne, jotka voidaan jättää työstä pois tuhoamatta narratiiveja – niitä tarvitaan siihen, että työ voidaan kertoa ”taiteellisesti”. Tomashevsky (2002, 167) näkee tarinan ikään kuin matkana, jossa siirrytään tilanteesta toiseen. Dynaamiset motiivit ovat niitä, jotka muuttavat tilanteita ja kaikista tärkeimpiä, sillä ne saavat tarinan etenemään. Niiden vastakohtana on staattiset motiivit. Vapaat motiivit ovat yleensä staattisia, mutta kaikki staattiset motiivit eivät ole vapaita. Motiivien muodostaman temaattisen kokonaisuuden tulee olla taiteellisesti eheä – tämän takia jokainen uusi motiivi tulee motivoida. (Tomashevsky 2002, 171.)

Princen ja Genetten teorit ovatkin perustavanlaatuisia narratologian alalla, mutta kertomuksen tutkimuksen parissa on toki luotu muunkinlaisia teorioita, joilla on eri painopisteitä. Esimerkiksi Fludernik (2005, 100) hylkää juonen ja tapahtumien vaatimuksen kerronnallisuuden suhteen. Hän asettaa keskiöön kokemuksellisuuden ja tarkkuuden parametrit, spatiaalisuuden ja temporaalisuuden. Narratiivissa on täten aina spesifi spatiaalinen ja temporaalinen asetelma, johon kuuluu henkilöihahmoja. Näiden henkilöihahmojen kokemukset ovat nimenomaan keskiössä. Toisaalta Abbott (2008, 16) lähtee liikkeelle tutusta erosta diskurssin ja tarinan välillä. Hänen mukaansa kyse on kahdesta eri ajasta ja kahdesta eri järjestyksestä. Abbott (2008, 19) väittää, että kertomus on tapahtumien representaatio, joka koostuu tarinasta ja kerronnallisesta diskurssista. Tarina taas on tapahtuma tai tapahtumien sarja ja kerronnallinen diskurssi on tapahtumat esitettynä. Tarinan konsepti voidaan jakaa kahtia: tapahtumiin ja entiteetteihin, eikä ilman jälkimmäisiä voisi olla edellisiä. Tapahtumat ovat nimenomaan entiteettien reaktioita tai toimintaa. Tässäkin henkilöihahmo olisi Abbottin (2008, 19) mielestä liian rajoittava termi, sillä toimivat yksiköt tarinassa voivat olla muutakin kuin inhimillisiä henkilöihahmoja ja siksi hän käyttää käsitettä entiteetti. Tarinan olemukseen kuuluu myös aina se, että on jollain tavalla esitetty tai välitetty – tarina ei tule lukijalle/kuulijalle suoraan (Abbott 2008, 20). Barthesin ja Chatmanin hengessä Abbott erottaa olennaiset, ydintapahtumat ja täydentävät, lisätapahtumat, joista jälkimmäiset eivät ole välttämättömiä tarinalle – ydintapahtumat sisältävät käännekohdat ja sen, mikä tekee tietyistä tarinasta juuri sen tarinan (Abbott 2008, 22). Lisätapahtumatkin voivat kuitenkin olla hyvin merkityksellisiä sen kannalta, millainen merkitys tai kokonaiskuva tarinasta syntyy (Abbott 2008, 23). Kertomuksessa on siis muutakin kuin tarina.

Abbott pohdiskelee myös lopun ja erityisesti sulkeuman merkitystä kertomukselle, sillä kertomuksen odotetaan aina myös loppuvan. Kun kertomuksessa ratkaistaan konflikti, saavutetaan

sulkeuma. Sulkeuma ei kuitenkaan välttämättä tule samaan aikaan tarinan lopun kanssa tai ollenkaan. (Abbott 2008, 56.) Jännitys ja yllätys ovat tärkeitä tekijöitä sulkeuman suhteen – ne ovat niitä tekijöitä, jotka antavat kertomuksille niiden elämän, sen miksi niitä luetaan. (Abbott 2008, 57.) Lukijalla on lopun suhteen kaksi täysin erilaista tarvetta: nähdä odotuksiensa toteutuvan ja nähdä niiden rikkoutuvan. Toisaalta tunnistamme tietyt yleiset juonikuviot ja odotamme niiltä tiettyjä asioita, mutta toisaalta jos niissä ei ole mitään yllättävää, kertomusta ei ole mielekäs lukea. (Abbott 2008, 59.) Sulkeumaa odottaessamme ennen kaikkea etsimme vastauksia tarinan herättämiin kysymyksiin. (Abbott 2008, 61).

Tiivistettynä voisi sanoa, että useimmissa teorioissa tapahtumat ja niistä koostettu juoni nousevat keskiöön. Muitakin painopisteitä ja lähestymistapoja kuitenkin on: esimerkiksi Phelanin ja Rabinowitzin (2012, 57–58) mukaan tarinan eteneminen, progressio, on enemmän kuin sen juoni: juoni on keskittynyt kuvailemaan tapahtumia, niiden järjestystä ja niiden välisiä suhteita. Lukijan kokemukseen ajallisuudesta kuitenkin vaikuttaa tapahtumien välisten suhteiden lisäksi myös sisäistekijän, kertojan ja yleisön väliset suhteet: on toisaalta tarinan tason dynamiikka ja toisaalta diskurssin tason dynamiikka. Lukijan ajallinen kokemus syntyy siitä, miten hänen ymmärryksensä, arvostelunsa ja tunteensa kehittyvät. Phelan ja Rabinowitz (2012, 3) ovatkin todenneet, että heille enemmän merkitystä kuin sillä, mitä narratiivi tarkoittaa, on sillä miten se koetaan. Kertomus on heille väline, jolla pyritään sanomaan jollekulle jostain asiasta jotain.

3.1.3 Kerronnallisuus ja heikko kerronnallisuus

Tähän mennessä kertomusta on analysoitu lähinnä tapahtumien ja ajallisuuden vaatimuksen kautta. Kuitenkin esimerkiksi Ricoeur (1981, 174–175) on sitä mieltä, että vaatimattominkin kertomus on aina enemmän kuin kronologinen tapahtumien sarja – sen on oltava kokonaisuus, jota määrittää juoni, joka viime kädessä voidaan tiivistää yhteen verbaaliseen ilmaisuun. Ricoeurin mukaan aika kertomuksessa ei ole vain lineaarinen tapahtumien ketju vaan kokonaisuus, joka heijastetaan tulevaisuutta vasten ja menneisyyden kautta (Richardson 2002, 12). Useat teoreetikot ovatkin tunnustaneet, että kertomukset koostuvat yleensä paljon muustakin kuin sarjoista tapahtumia. Näin ollen ei kuvailevia osioita voi jättää pois kerronnallisesta kerroksesta. Samalla kerronnallisten ja ei-kerronnallisten elementtien välinen raja tekstissä hämärtyy. Monet teoreetikot ovat ratkaisseet ongelman puhumalla kerronnallisuudesta (narrativity). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* -teoksessa kerronnallisuus nähdään kertomusta eteenpäin vievänä voimana, joka on läsnä jokaisena

kertomuksen hetkenä. Kerronnallisuutta ei siten voisi erottaa estetiikan teleologiasta, joka jokaisella tekstillä on ainutkertainen. Määrittelemällä kerronnallisuutta näin saadaan se itse asiassa pakenemaan kaikkia määritelmiä. (Ryan 2005, 346.)

Prince on yksi teoreetikoista, joka käsittänyt kerronnallisuuden käsitteen tarpeellisuuden ja pyrkinyt määrittelemään sitä. Princen (1982, 146) mukaan on yleisesti havaittu fakta, että toiset kertomukset ovat kerronnallisempia kuin toiset, eli niiden kerronnallisuuden aste on korkeampi. Princen mukaan kerronnallisuuden asteen täytyy riippua siitä, miten tietyssä tekstissä käytetään piirteitä, jotka ovat tyypillisiä ja luonteenomaisia kertomukselle, eli erityisesti kertomukseen liitettyjä. Esimerkiksi kappaleen, jossa on enemmän merkkejä kerrotusta kuin kerronnasta, pitäisi olla kerronnallisempi kuin kappaleen, jossa asia on päinvastoin. Samoin kappale, jossa on enemmän aikasekvenssejä, on kerronnallisempi kuin se, jossa niitä on vähemmän – kertomuksen pitäisi nimenomaan kertoa tapahtumia eikä niiden kertomista tai samaan aikaan tapahtuvia asioita. (Prince 1982, 146). Myös kertomus, jossa tapahtuu jokin konflikti, on kerronnallisempi kuin sellainen, jossa ei konfliktia tapahdu. Toisaalta kyse ei voi olla ainoastaan kertomuksen sisällöstä vaan myös kontekstista, jossa kertomus esitetään ja otetaan vastaan. (Prince 1982, 147.)

Prince (1982, 148–149) puhuu myös kertomuksen tapahtumien luonteesta. Kertomus, narratiivi, esittää tapahtumia ja tiloja, jotka ovat mielekkäitä ja järkeviä ihmisen kokemuksen kannalta. Jos ne eivät sitä ole, myös kertomuksen kerronnallisuus kärsii. Hänen mukaansa kertomuksessa on olennaista tapahtuman yksilöllisyys ja erityisyys: kertomus ei ole abstraktio vaan pyrkii konkreettisuuteen. Yksi kerronnallisuuden tärkeimmistä ominaisuuksista ja piirteistä tekstinä on varmuus: jokin on eikä ehkä ole. Kerronnallisuutta vähentää välinpitämättömyys ja päättämättömyys. Tästä johtuen myös mennyt aikamuoto on kerronnallisuuden kannalta parempi kuin tuleva ja konditionaali tai nykyinenkään (Prince 1982, 150).

Prince kiinnittää huomiota myös tarinaan kokonaisuutena: hänen mukaansa kerronnallisempi on aina sellainen teksti, joka muodostaa tarinan – eli vähintään kolme kerronnallista tapahtumaa, joista toinen aiheuttaa kolmannen – kuin sellainen, jossa vain on tapahtumia lueteltuna kronologisessa järjestyksessä. Kerronnallisuus riippuu siis myös siitä, kuinka hyvin tapahtumat muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Näin ollen esimerkiksi kertomus, jossa ei ole yhteistä subjektia, alun ja lopun välistä suhdetta eikä kuvausta tietyn tilanteen muuttumisesta, ei oikeastaan ole kerronnallinen ollenkaan. Ajallinen suhde kerronnan ja kerrotun välillä ei välttämättä yksinään johda korkeaan kerronnallisuuden asteeseen. (Prince 1982, 150–151.)

Kertomus ei siis ole yksinkertainen tapahtumien sarja vaan hierarkkinen kokonaisuus: kerronnallisuus kasvaa aina kun kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa (Prince 1982, 152). Kertomukset, joissa on korkea kerronnallisuuden aste kuvaavat perustavanlaatuisia muutoksia ja niiden lopputuloksia, ne johdattavat alusta johtopäätöksiin asti (Prince 1982, 153). Sen sijaan tapahtumat, jotka ovat kerronnallisesti liikkumattomia ja joilla ei ole merkityksellistä suhdetta muutokseen, uhkaavat kerronnallista koherenssia ja haittaavat kerronnallisuutta (Prince 1982, 154). Huomionarvoista on kuitenkin myös se, että Princen (1982, 161) mukaan pelkkä kerronnallisuuden läsnäolo ei tee tekstistä kertomusta.

Prince tuo esille myös kertomuksen tarkoituksen. Kertomus suuntautuu loppuaan kohti, jolloin alkuasetelma avaa mahdollisuuksia, joista kertomuksen jatko hyödyntää jonkun. Jossain määrin siis kertomuksen alku määrittää sen lopun, ja joissain määrin kertomuksen loppu ehdollistaa sen alun. Monesti triviaalin tuntuiset huomautukset kertomuksessa eivät todellisuudessa ole sitä, sillä lukija saattaa jo aavistaa, että nekin suuntautuvat loppuratkaisua kohti. (Prince 1982, 155–157.) Tarina, jossa ei ole tarkoitusta, on kerronnallisuuden asteeltaan erittäin matala: kertomus ei saa olla ilmiselvää ja sen täytyy olla kertomisen arvoinen (Prince 1982, 159). Kertomus synnyttää halun tietää lisää: kun halu lakkaa, kertomuksen täytyy loppua tai hyväksyä olevansa tarkoitukseton. Tekstin kerronnallisuus riippuu siten myös siitä, kuinka hyvin se täyttää lukijan toiveet ja halut, esimerkiksi esittämällä temporaalisia suunnattuja kokonaisuuksia, joissa on joku konflikti. (Prince 1982, 160.)

Prince käsittelee myös termiä luettavuus (legibility). Se kuvaa hänen mukaansa sitä, kuinka helppoa tekstiä on lukea ja saada siitä selvää. Luettavuuden pystyy hänen mukaansa määrittelemään sillä, kuinka monta kysymystä on kysyttävä saadakseen tekstistä selvää, ja kuinka monimutkaisia ovat nämä kysymykset ja niiden vastaukset. (Prince 1982, 133.) Mitä enemmän työtä teksti siis vaatii ollakseen ymmärrettävä, sitä vähemmän luettava se on (Prince 1982, 134). Prince mainitsee esimerkkinä, että tekstin luettavuuteen vaikuttaa paitsi esitetyn maailman yhdenmukaisuus, myös esittämisen tavat. Kerronnallista diskurssia ja lyyristä runoutta sekoittavaa tekstiä olisi vaikeampi lukea kuin jommassakummassa pysyvää (Prince 1982, 135). Luettavuuteen voivat vaikuttaa myös mm. kronologinen (epäjärjestys, spatiaalinen epävakaus, ironia, monitulkintaisuus, elliptisyys, yhtenäisyys (Prince 1982, 135–137). Toisaalta, jos teksti on liian luettava, liian yhtenäinen ja eksplisiittinen, siitä saattaa tulla tylsä ja mielihyvä katoaa, jolloin siitä tuleekin ei-luettava (Prince 1982, 142).

Abbott (2008, 25) huomauttaa, että monet hänenkin esimerkkeinä käyttämistään kertomuksista ovat periaatteessa kertomuksia, mutta eivät tunnu siltä, että niistä voisi käyttää sanaa kertomus. Abbottin (2008, 25) mukaan sitä, mitä niistä puuttuu, voisi nimittää kerronnallisuudeksi, jonka hän kuitenkin toteaa olevan erittäin hankala käsite. Kerronnallisuutta ja sen astetta eivät Abbottin (2008, 25) mukaan määritä tiettyjen elementtien läsnäolo tai poissaolo tai tapahtumien määrä – sen sijaan ainakin hänen esimerkissään se on yksi sana, joka kenties tuo lisää syvyyttä henkilöhaahmoon tai on vain tyypillisempi kertomukselle kuin vaikkapa asiatekstille ja joka luo tunnetta kerronnallisuudesta. Kerronnallisuus on Abbottin mukaan niin vaikea käsite, että ainoa asia, josta useimmat teoretikot ovat yhtä mieltä on se, että kerronnallisuus on sellaisten ominaisuuksien joukko, jotka tekevät kertomuksesta tunnistettavan. Kerronnallisuus on joka tapauksessa asteittaista. Abbott (2008, 32) kysyy itsekin, milloin kertomuksessa on liikaa epäolennaisuuksia ja hajottavaa materiaalia, että se ei enää käy kokonaisuutena kertomuksesta. Tämä luultavasti riippuu aika paljon lukijasta itsestäänkin: toinen lukija sietää enemmän hajanaisuutta kuin toinen. Se, mitä Abbott osaltaan hakee, on nimenomaan teoskokonaisuuden yhtenäisyys ja koherenssi. Hänen mukaansa lukijan on vaikea kutsua joitain pitkiä, monimutkaisia teoksia kertomuksiksi, vaikka ne sisältävätkin monia kertomuksen rakennuspalikoita. Tällaiset teokset, kuten T.S. Eliotin *The Waste Land*, tuntuvat olevan täynnä narratiiveja ja mikronarratiiveja, mutta tuntuisi ongelmalliselta kutsua niitä kokonaisuutena kertomuksiksi. Niistä tuntuu puuttuvan kerronnallinen jatkuvuus ja koherenssi. Niissä voi olla temaattista koherenssia, mutta kerronnallinen kokonaisuuden koherenssin puuttuu. (Abbott 2008, 13–14).

Myös Fludernikin käsite jäännöskerronnallisuus (residual narrativity) yhtyy ajatukseen siitä, että toiset tekstit ovat kerronnallisempia kuin toiset ja kerronnallisuutta voi esiintyä myös pienemmissä määrin – kyseessä on jatkumo eikä tiukka kahtiajako. Fludernikin (2005, 100) mukaan jäännöskerronnallisuudesta on kyse silloin kun tekstissä on heikko kertomuskehys, mutta ei esimerkiksi edes minijuonta tai kunnollista kokemuksellisuutta, jonka hän katsoo kertomuksen tärkeimmäksi elementiksi. Tämä heikko kertomuskehys olisi helposti laajennettavissa kokonaiseksi kertomukseksi, mutta jää luonnokseksi esimerkiksi lyhyiden takia. Näissä tarinat tai tärkeät tapahtumat useimmiten implikoidaan sen sijaan, että kerrottaisiin suoraan. (Fludernik 2005, 108.) McHale on käyttänyt myös käsitettä jäännöskerronnallisuus. Hänen mukaansa se kuvaa runoutta, jossa esiintyy kerronnallisuutta ikään kuin jäänteinä ajalta, jolloin runous oli pääasiallisesti kerronnallista. Vastakohtana hän käyttää termiä ilmestyvä kerronnallisuus (emergent narrative), jolla hän viittaa runouteen uutena ilmiönä saapuvaa kerronnallisuutta. (McHale 2004, 64.)

McHale esittelee käsitteen heikosta kerronnallisuudesta (*weak narrativity*). McHale (2001, 161) esittelee käsitteen määritelmäksi ilmiölle, jossa postmodernistinen runo tuo mieleen kerronnallisen yhtenäisyyden muotoja silti täysin sitoutumatta niihin. Tällaisesta pitkästä runosta voi puuttua jatkuva narratiivi ja sen sijaan se voi koostua useista kerronnallisista fragmenteista, jotka on yhdistetty samaan sekvenssiin. ”Narrative, while not utterly banished, shifts to another level, becoming the invisible ”master-narrative” that, present nowhere in the text, nevertheless ensures the text’s ideological (if not formal) coherence”. On siis selvää, että runon fragmentteja pitää yhdessä jokin muu kuin se, mikä kertomuksia perinteisesti pitää kasassa, juoni. McHalen mukaan juuri postmoderni runous on se runouden laji, johon kerronnallisuus palaa modernismin jälkeen, mutta hyödyntäen eri muotoja kuin ennen sitä. Tavallisia keinoja ovat parodia ja pastissi, mutta myös muunlaisia on havaittavissa, ja erityisesti näihin McHale käyttää heikon kerronnallisuuden käsitettään.

McHale (2001, 162) itse tutkii runoa - Lyn Hejinianin *Oxota* - jonka on itse teoksessakin nimetty olevan kertomus - *novel in verse*. Hänen mukaansa runosta puuttuu pääkertomus ja se koostuukin pienistä narratiiveista, jotka on ripoteltu ja pätkitty säkeisiin ja säkeistöihin ja lukijan tehtäväksi jää selvittää, mikä liittyy mihinkin ja mistä muodostuu tarina. McHale kuvaakin runon heikoksi narratiiviksi, jossa tarina kerrotaan ikään kuin huonosti: väliin jää paljon epäolennaisuuksia ja harhapolkuja ja niin sanottu päänarratiivi, erotuksena *novel in verse* -tapauksiin, puuttuu kokonaan. Lukija havaitsee tekstissä kerronnallisuutta, mutta samaan aikaan se myös turhauttaa, sillä epämääräisyydet, fragmentaarisuus ja ”ylimääräinen” materiaali estävät narratiivin muodostumista. McHalen ajatus on, että tekstit eivät välttämättä ole joko kerronnallisia tai ei-kerronnallisia - tekstit muodostavat ikään kuin janan, jonka toisessa päässä on täysin kerronnallinen teksti ja toisessa ei yhtään kerronnallinen teksti, ja monet tekstit voivat asettua mille tahansa kohdalle siinä välissä. Vaikka McHale käyttää käsitettä runouden analysointiin, käsitteen käyttöä on helppo laajentaa tutkimani kaltaisiin teksteihin, joissa niin muoto, proosa ja runous, kuin sisällöllinenkin lyyrisyys ja kerronnallisuus sekoittuvat. McHalen omatkaan määritelmät eivät millään tavalla rajoita sitä, millaisiin teksteihin heikosti kerronnallisen tekstin määritelmää voi käyttää.

Toisaalta on otettava huomioon ihmisen tarve saada selvää tekstistä ja nähdä siinä jotain järkeä. Kerronnallistamisesta puhutaan silloin kun jollekin diskurssille annetaan kertomuksen muoto, jotta siitä tulisi helpommin ymmärrettävä. Fludernikille tarkoittaa lukemisstrategiaa, jolla luonnollistetaan tekstejä (Alber 2005, 386). Jos kertominen ja kertomukset ovat ihmiselle tapoja hahmottaa maailmaa, on luonnollista, että kohdatessaan tekstin, joka ei ensi näkemältä noudata

kertomuksen ominaispiirteitä, ihminen joka tapauksessa yrittää hahmottaa siitä kertomuksen, erityisesti silloin kun kyseessä on proosa tai muu kerronnalliseksi yleisesti mielletty laji.

3.2 Kerronnallisuus runossa

Monet teoreetikot tuovat esille kertomuksen ja runouden, lyriikan tutkimisen toisiaan karttavan suhteen: narratologiassa tutkitaan proosateoksia ja runoudessa muita ilmiöitä. Kahtiajako on ehkä kuitenkin murtumassa, sillä jo useat teoreetikot ovat ottaneet käsittelyynsä runouden kerronnallisuuden. Esimerkiksi McHale (2005, 356) kiinnittää huomiota siihen, että runoudessa usein on kerronnallinen ulottuvuus – jostain syystä vain nämä kaksi genreä, runous ja proosa ja niiden tutkimus ovat vierastaneet ja hylkineet toisiaan. McHale (2005, 356) väittää tämän saaneen alkunsa 1900-luvun alussa, jolloin kerronnallisuus runossa ei ollut arvostettu piirre. McHale (2005, 357) jakaa kerronnallisuuden runoudessa neljään erilaiseen ilmiöön. Ensimmäisenä on jatkuva kerronnallinen runo, toisin sanoen pitkä kertova runo, joka on lähtöisin eepisistä traditiosta. Näistä runoista on löydettävissä kaikki narratologian elementit kertojasta alkaen. Toisena hän listaa näennäiskerronnalliset (quasi-narrative sequences) sekvenssit, joita edustavat esimerkiksi renessanssin sonetit. Näissä yleisiä piirteitä ovat kerronnallistaminen, aukkoisuus (gapping) ja aukkojen täyttäminen (gap-filling). Kolmantena McHale esittelee lyyristen runojen implisiittisesti kerronnalliset tilanteet. Lyyrisessä runossa yleensä lyyrinen minä puhuu runon kuvaaman tilanteen tai kokee runon herättämät kokemukset ja yleensä nämä tilanteet implikoivat jonkinlaista kerronnallista tilannetta tai tapahtumaa, joka liittyy joko runon puhumiseen tai sen kokemiseen. McHalen mukaan lähes kaikissa lyyrisissä runoissa onkin jonkinasteista kerronnallisuutta. Neljäntenä McHale käsittelee tapausta, jossa kerronnallinen materiaali kietoutuu pääasiallisesti lyyriseen runoon. Toisaalla McHale taas jaottelee kerronnallisen runon hieman eri tavalla eri tyyppeihin: jatkuvaan runoon, terza rima -muotoon, epäjatkuviin säkeistöllisiin muotoihin sekä modernistisiin ja postmodernistisiin vapaisiin ja epäsäännöllisiin. Huomattavinta näissä kaikissa on, että ne ovat aukkoisia, segmenttiivisiä, mikä vaikuttaa siihen, miten merkitykset niissä muodostuvat. (McHale 2012, 277.)

McHale (2005, 357) käsittelee sitä, miten kerronnallisen runon asema muuttui 1800-luvulla lyyrisen runon saavuttaessa valta-aseman runouden saralla. Hänen mukaansa siitä lähtien marginaalissa elänyt pitkä kerronnallinen runo on palaamassa takaisin postmodernina ilmiönä. Hän huomauttaa,

että modernin ajan runouden kritiikki ja analyysi ovat keskittyneet runon verbaaliseen monitulkintaisuuteen ja kuvallisuuteen ja jättäneet kerronnallisuuden tutkimisen kokonaan romaanin tutkijoille. McHale (2005, 357–358) tiivistää kerronnallisen runon problematiikkaa esittämällä kolme kysymystä aiheesta: Miten runon kerronnallinen maailma eroaa proosasta? Miten runon muoto vaikuttaa kerronnallisuuteen runossa? Ja mikä on runossa kertomuksen ja kuvallisuuden suhde?

McHale ei ole ainoa, jonka mielestä kerronnallisuuden tutkimisen tulisi kuulua myös runouden teoriaan. Bristow (1990, 199) menee jopa niin pitkälle, että väittää kaiken runouden olevan kerronnallista, sillä hänen mielestään kerronnallisuus ei ole paitsi runouden vaan myös ylipäätään tekstuaalisuuden olemassaolon ehto. Hänen mukaansa lukija ja kirjoittaja prosessoivat tekstiä jäsentämällä osien välisiä suhteita sekvensseiksi, jotka vastaavat yleisiä odotuksia. Kerronnallisuus puolestaan määrittää järjestystä, jonka teksti voi ottaa edetessään alusta loppuun (Bristow 1990, 199). Tästä huolimatta narratologiassa ei tutkita runoutta ja tämän Bristow (1990, 200) sanoo johtuvan siitä, että lyriikka hallitsee runoutta ja lyyrisen runouden huomattavin piirre on kerronnallisuuden vastustaminen. Bristow (1990, 200–202) kuvailee runomuotoisen tarinan historian olevan kansankulttuurissa, niin sanotusti matalakulttuurissa, vähemmän arvostetussa runouden muodossa ja siinä lienee syitä, miksi se on teorian ja kritiikin kannalta jäänyt vähemmistöön ja huomaamatta. Bristow väittää myös, että säkeen asemaa runossa on aliarvostettu ja väheksytty runoa määrittelevänä piirteenä ja samalla ylenkatsottu kerronnallisuutta runossa ja kertovia runoja.

Runojen kerronnallisuuden tutkiminen narratologisilla käsitteillä ei ole kuitenkaan aivan yksinkertaista, sillä se luonnollisesti hyödyntää eri keinoja kuin proosa. Eva Müller-Zettelman (2011, 240) esimerkiksi väittää, että runon, erityisesti lyyrisen runon, lyhyys on yksi syy siihen, miksi siitä on vaikea määrittää tarinaa. Mitä vähemmän tekstissä on materiaalia, sitä vähemmän se tarjoaa tietoa sen kuvaamasta fiktiivisestä maailmasta. Tästä seuraava epäselvyys ja niukkuus antavat lyyriselle runolle automaattisesti perustavanlaatuisesti erilaisen, luonnosmaisen ja vähemmän mukaansatempaavan olemuksen kuin perinteisen romaanin mimeettisyys. Tätä ”puutetta” paikkaamaan lyyrinen runo käyttääkin typografiaansa – rikastamaan. Müller-Zettelman käyttää myös ajatusta kognitiivisista kehyksistä ja toteakin, että runokin voi aktivoida lukijan mielessä tietyn kehyksen siitä huolimatta, että tekstimateriaalia on vähemmän. Näin ollen materiaalin köyhyys ei välttämättä estä lukijaa pääsemästä mukaan fiktiiviseen maailmaan (Müller-Zettelman 2011, 240). Toinen lyyriselle runolle tyypillinen tekijä, joka omalta osaltaan vaikeuttaa ja edistää tarinan mahdollisuutta, on metafora. Lyyrisessä runossa käytetään tyypillisesti metaforia

maksimaalisen semanttisen tiheyden saavuttamiseksi minimaalisessa tekstuaalisessa tilassa. Metafora luo innovatiivisen käsitteellisen tilan yhdistämällä kaksi aiemmin erillistä toisilleen vierasta kognitiivista kehystä. Samalla semanttinen muokkaus muuttuu ideologiseksi ja hahmottavaksi muutokseksi ja samalla tekee lyyrisen runon tarinan hahmottamisesta vaikeampaa. (Müller-Zetzelman 2011, 241–242.)

Myös Peter Hühnin teoriat tukevat edellä esitettyjä näkemyksiä. Hän onkin soveltanut narratologian käsitteitä runouden tutkimiseen. Hän käyttää myös kehysten ja skriptien, erilaisten skeemojen roolia kertomuksen tulkinnassa. Näitä tarvitaan hänen mukaansa siihen, että lukija pystyy tekemään kertomuksesta, narratiivista, koherentin kokonaisuuden (2011, 143). Koska runouden vakiintuneita konventioita ovat lyhyys, tilanteen abstraktius ja yleisyys, ne tekstuaaliset signaalit, jotka aktivoivat tietyn kehysten tai skriptin, ovat vähemmän eksplisiittisiä ja olosuhteista riippuvaisia kuin romaaneissa. Tästä syystä runoudesta tarinan, koherentin kokonaisuuden, eli sopivan skeeman löytäminen vaatii lukijalta enemmän vaivaa kuin romaanissa. Runojen narratiivit eivät samasta syystä myöskään saavuta samanlaista yksityiskohtaisuutta ja olosuhteista riippuvaa erityisyyttä kuin romaanien kertomukset. (Hühn 2011, 144.)

Hühnin varsinainen näkökulma kerronnallisuuden tutkimiseen runoudessa on kuitenkin juonen käsite, jota hän on pyrkinyt muokkaamaan runouden analyysivälineeksi. Kirjassaan *The Narratological Analysis of Lyric Poetry* (2005) ja artikkeleissaan *Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry* (2005) ja *Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry* (2011) hän pyrkii käyttämään narratologian omia termejä analysoidessaan kerronnallisuutta lyyrisestä runosta. Taustalla on oletamus siitä, että kertominen on antropologisesti universaali tapa luoda merkityksiä eikä se riipu kulttuurista tai ajasta, vaan sitä on kautta aikojen ympäri maailmaa käytetty jäsentämään kokemuksia ja tuottamaan ja välittämään merkityksiä. Tällaisena peruselementtinä kertominen ja kerronnallisuus olisivat toiminnassa myös runoudessa ja myös lyyrisessä runoudessa. (Hühn ja Schönert 2005, 1.) Myös Müller-Zetzelman (2011, 237–238) jakaa tämän näkemyksen: runous voisi hyötyä suuresti siitä, että sen tutkimukseen käytettäisiin pitkälle kehitettyä narratologian teoriaa runouden oman teorian ollessa sattumanvaraista ja intuitiivista. Müller-Zetzelmanin mielestä monet runot hyödyntävät kerronnallisia strategioita, mutta perustavanlaatuisia teorioita, kuten tarinan ja diskurssin ero, voisi hyvin käyttää myös luonteeltaan ei-kerronnallisen lyyrisen runon analyysissä.

Hühnin ja Schönertin (2005, 2) mukaan lyyrisillä teksteillä on samat perustavanlaatuiset narratologiset ominaisuudet kuin kertomuksillakin ja siksi niitä on myös hedelmällistä tutkia narratologian termejä käyttäen. Hühn (2005b, 147) väittääkin kuten monet muut runoudesta kirjoittaneet, että runouden kritiikin teoreettiset perustat ovat riittämättömät ja runouden määrittelyssä genrenä on ylipäättään epäonnistuttu verrattuna draamaan ja kertomakirjallisuuteen. Lyyristä runouttakaan ei ole tyydyttävästi pystytty määrittelemään. Hühn (2011, 142) kannattaakin ajatusta perheyhtäläisyydestä runouden määrittelyssä: runot olisivat siis ikään kuin tiettyjen piirteiden kokoelma, joista kaikki eivät välttämättä toteudu yhdessä yksittäisessä runossa. Näitä piirteitä voisivat olla muun muassa taipumus lyhyteen, itseensä viittaavuus, subjektiivisuus, poikkeavuus ja illuusion luominen. Runouden analyysin välineet perustuvat intuitioon, ovat vaihtelevia ja vailla systemaattista organisointia. Kertomuksen tutkimukseen on sen sijaan olemassa järjestelmällinen teoria-apparaatti, jonka käyttöä voisi Hühnin mielestä laajentaa koskemaan myös runoutta. Narratologisen teorian käyttäminen olisi siksikin kätevää, että sitä on kehitelty pitkälle ja tutkittu paljon siinä missä runoudelta systemaattinen teoria puuttuu. Hühn kuitenkin huomauttaa vielä, että ei ole tarkoitus unohtaa runouden erilaisuutta genrenä. (Hühn ja Schönert 2005, 2.)

Kuten edellä on jo mainittu, narratologiset mallit perustuvat kaikki samaan oletukseen kerronnallisuuden kahdesta ulottuvuudesta, jotka ovat sekventiaalisuus ja välittämisen ulottuvuus (mediacy): tapahtumien sekvenssi esitetään ajassa järjestettynä juoneksi välittäjän välityksellä (Hühn 2005c, 147). Sekventiaalisuus on yksilöllisten elementtien (incidents ja existents) ketjuuntuminen jonkinlaiseksi koherentiksi kokonaisuudeksi. Välittäminen taas tarkoittaa näiden sekvenssien esittämistä ja tulkintaa jostain näkökulmasta. Kolmanneksi kuitenkin tarvitaan vielä kolmas ulottuvuus, artikulaation akti, kerronta, jotta voidaan tuottaa ymmärrettävä narratiivin mallinnus. (Hühn 2011, 139.) Hühn (2005b, 148) perustaa analyysinsä oletukselle, että myös lyyrisistä runoista voidaan löytää vastaavat kaksi ulottuvuutta, tarina ja diskurssi. Muista kirjallisuuden lajeista runon ja proosan erottaa kuitenkin erityisesti niiden ajallinen rakenne. Hühnin mukaan monet muunkin tyyppiset tekstit, kuten argumentatiiviset, voivat koostua ikään kuin kahdesta ulottuvuudesta, tarinan ja diskurssin, mutta niistä puuttuu silti ajallinen rakenne, joka on tyypillinen nimenomaan kerronnallisille teksteille. (Hühn ja Schönert 2005, 2.) Lyyrisen runouden määrittely pysyy silti edelleen vaikeana: Hühnin ja Schönertin (2005, 3) mukaan lyyrisestäkin runosta löytyvä välittämisen, mediaation, ulottuvuus, usein runossa saadaan näyttämään välittömältä performatiiviselta puheelta.

Elementit, joista tekstit koostuvat Hühnin ja Schönertin (2005, 5) mukaan, ovat olemassaolon elementit (existents) ja tapahtumisen elementit (incidents). Näistä ensimmäiset ovat staattisia

elementtejä, jotka voivat liittyä johonkin tai johonkuhun, joka liittyy toimintaan, kun taas jälkimmäiset sisältävät jotain dynaamista, muutosta, tapahtumaa. Nämä kaksi yhdessä muodostavat tapahtumia (happenings), jotka lyyrisessä runossa usein ovat mentaalisia tai psykologisia prosesseja. Tapahtumat sidotaan yhteen merkitykselliseksi koherenteiksi kokonaisuuksiksi valitsemalla, yhdistämällä ja tulkitsamalla. Tästä tuloksena olevat merkitykselliset tapahtumien sekvenssit ovat merkityksellisiä ainoastaan suhteessa kontekstiin ja maailmaan. Niiden tulee jollain tavalla olla yhteydessä siihen tietoon, joka meillä on maailmasta. Hühn ja Schönert (2005, 5) käyttävät käsitettä ”world knowledge” kuvaamaan tietoa maailmasta, johon tekstin tulee viitata ollakseen merkityksellinen. Tämä tieto koostuu kulttuurispesifeistä paradigmoista, jotka perustuvat yleiseen kokemukseen, kirjallisuuteen ja muihin taiteisiin. Narratologinen analyysi puolestaan yrittää rekonstruoida ne skeemat, joita sekä lukija että kirjailija hyödyntävät luodessaan ja etsiessään merkityksiä tekstistä. Lyyrinen runo ja proosa eroavat tämän suhteen erityisesti siinä, että lyriikassa skeemat, kehykset ja skriptit, osoitetaan hyvin viitteellisesti ja jopa ohimennen, jolloin lukijan täytyy tehdä enemmän työtä rekonstruoidakseen tekstin merkityksen (Hühn ja Schönert 2005, 6). Tämän takia myöskään runoissa esiintyvät narratiivit eivät koskaan saavuta samanlaista konkreettista seikkaperäisyyttä ja yksityiskohtaisuutta kuin kertomakirjallisuudessa (Hühn 2005b, 150). Kerronnallisuus, tapahtuvuus lyriikassa kuitenkin syntyy nimenomaan siitä, kun kaksi kehystä tai skriptiä yhdistyy odottamattomalla tavalla – tapahtumista on kyse, kun tunnettu ja tunnistettava skeema poikkeaa riittävästi tavanomaisesta (Hühn 2005a, 238; 7). Tapahtuman määritelmiin kuuluu siten Hühnillä niiden yllätyksellisyys ja ennustettavuus (Hühn 2005b, 151).

Hühn ja Schönert (2005, 7) määrittelevät siis runon kulussa tärkeimmäksi yksiköksi tapahtuman, aivan kuten kertomuksessa yleensäkin. Heidän mukaansa tapahtuma on jokin käännekohta runon sekvenssirakenteessa: tapahtumien olemassaolo määrittää runon kerrottavuuden. Tapahtuvuus (eventfulness) taas kuvaa runon poikkeavuutta siitä sekvenssistä tai skeemasta, jonka ko. teksti aktivoi. Tämä tapahtuvuus puolestaan on asteittaista: tapahtumien poikkeaminen tekstin aktivoimasta skeemasta tai sekvenssijatkumon kaavasta voi olla suurempi tai pienempi (Hühn 2011, 146). Hühn ja Schönert (2005, 7) jakavat tapahtumat kahteen eri tyyppiin. Tapahtumat voivat olla yhteydessä johonkin henkilöhaamoon tarinassa, jolloin kyse on tapahtumasta tarinan tasolla. Jos taas tapahtuma liittyy puhujaan tai kertojaan, kyse on esittämistason tapahtumasta (presentation event). Näiden keskeisten tapahtumien ympärille muodostuu tarina, joka lyyrisissä runoissa yleensä on sisäinen ilmiö, ajatuksia, havaintoja, ideoita, tunteita, muistoja, haluja, asenteita, kuvitelmia – kaikkea millä rakennetaan identiteettiä. Tyypillistä runoudelle on myös, että mielikuvituksen tapahtuva (eventful) tulos kerrotaan eräänlaisella kestopreesensillä, koska kyseessä ovat iteratiiviset

tapahtumat. Syy tälle on se, että lopulta se, mitä kerrotaan, kerrotaan kertojan identiteetin rakentamiseksi. (Hühn 2005b, 155–156.)

Kuten kertomakirjallisuudessa, Hühnin (2005b, 151) mukaan runonkin korkeimman rakennetason muodostaa juoni. Tässäkin yhteydessä narratologiset käsitteet tarjoavat välineen analysoida, miten runot yhdistävät elementtinsä kausaaliin, temporaaliin ja muilla tavoin motivoituihin sarjoihin tai sekvensseihin. Hühn (2005b, 149) ottaa käyttöön runoituksen (poetic plot) käsitteen: ”Narratological concepts can be employed for a more differentiated analysis of the sequence of incidents in poems than hitherto possible by explicitly specifying the techniques applied for creating a coherent causal, temporal or otherwise ’motivated’ syntagmatic string – what may be called a poetic plot”. Runon juoni Hühnin mukaan koostuu yleensä mentaalista tai psykologisista tapahtumista, jotka voivat olla havaintoja, kuvitelmia, toiveita tai ahdistusta. Runouden juonen muodostus eroaa proosasta muun muassa siten, että kerronta tapahtuu tarinan sisältä eikä lopusta, tarina kerrotaan ennakkoiden (prospectively) tai samaan aikaan kuin se toteutuu: tapahtumasekvenssi muokkaantuu samalla kun siitä kerrotaan tarinaa (Hühn 2011, 151). Juoni tuo runoon koherenssia samoin kuin maailmaan, joka sen kautta välittyy. Juonen tapahtumat, vaikka tapahtuvatkin tarinan tasolla, ovat ensisijaisesti rakentuneet diskurssin tasolla, sillä ilman diskurssia niitä ei ole olemassa todellisessa eikä fiktiivisessä maailmassa. Toisaalta joskus merkitsevä muutos juonen kehityksessä siirtyykin diskurssin tasolle ja aiheuttaa näin tapahtuman diskurssissa, esittämisen tasolla. Tätä voidaan kutsua diskurssitapahtumaksi. (Hühn 2005b, 162; 154.)

Hühn (2005b, 152) jakaa runonkin tekijyyden (agency) neljälle tasolle: biografinen tekijä, itse kirjailija; tekstin kompositio tai komposition subjekti, tekstuaalinen subjekti, jota on nimitetty myös sisäistekijäksi; runon puhuja tai kertoja ja viimeisenä runon päähenkilö. Hühn (2005b, 153) erottaa perspektiivin yhteydessä myös äänen ja fokalisoinnin runossa: nämä voivat olla samanaikaisia, risteäviä tai erillisiä. Näistä ääni, voice, sisältää suoran kielellisen ilmaisun, jonka deiktisen suuntauksen osoittaa puhuva subjekti. Fokalisaatio taas on havainnollista, psykologista tai kognitiivista tai kuvaa ideologista perspektiiviä. (Hühn ja Schönert 2005, 8.) Toisaalta fokalisaatio ei kuitenkaan Hühnin (2005a, 237) mukaan ei ilmene siten, että näkökulma eroaisi kertojan näkökulmasta vaan lähinnä arvottavassa perspektiivissä. Lyyrisen runouden ilmiönä voidaan nähdä kertojan identiteetin kohtaaminen puhujan identiteetin kanssa ja toisaalta äänen ja fokalisaation kohtaaminen kerronnan kautta. Näihin liittyy myös se, miksi runoissa usein käytetään preesensia ja ensimmäisen persoonan pronomineja kerronnassa (Hühn 2005b, 153).

Hühn esittelee erikseen muutamia kertomuksen erityisesti lyriikalle tyypillisiä piirteitä. Yksi erityinen piirre runouden tapahtuvuudessa onkin Hühnin mukaan nimenomaan se, että tapahtuvuus voi olla paitsi tarinan tasolla, myös diskurssin tasolla (Hühn 2011, 151). Runoissa usein myös suositaan kerronnalle epätavallisia aikamuotoja. Muita vastaavia, kertomakirjallisuudelle epätavallisia ja runoudelle tyypillisiä piirteitä ovat toisen persoonan kerronta, imperatiivin käyttö ja sellaisten tapahtumien kertominen, joita ei tapahtunut (Hühn 2011, 152). Runot eivät useinkaan viittaa konkreettiseen aikaan tai paikkaan kuten proosa, joskaan proosassakaan se ei ole pakollista (Hühn 2011, 153). Henkilöhahmoja puolestaan ei määritellä nimeämällä ja kuvaamalla vaan usein perspektiivin, sisäisyyden ja henkilökohtaisten narratiivien kautta (Hühn 2011, 152). Lyriikassa kertomus on paradoksaalinen yhdistelmä itsensä määrittelyä ja itseensä viittaavuutta. Tämän lisäksi kerronta tapahtuu tarinassa, joka ei ole saavuttanut sulkeumaa (Hühn 2005a, 253; 2005c, 92). Lyriikassa kerronta onkin harvoin retrospektiivistä: kerronta luo tarinaa ja itse asiassa, tarinan olemassaolo vaatii kerrontaa. Tarinan kertomisen funktiona on usein kertojan identiteetin määrittäminen itseään tai narratiivista aktia dramatisoimalla (Hühn 2005a, 236). Samanaikaisuutta voikin pitää harvinaisen laajalle levinneenä ilmiönä runouden parissa – puhuja kertoo tapahtumat samaan aikaan kuin ne tapahtuvat ja/tai samalla kun kertoja ne havaitsee. (Hühn 2005b, 158.)

Runossa kertova kokonaisuus tematisoi itsensä. Runossa suositaan performatiivisia havaitsemisen ja reflektion prosesseja ja lyyriselle runolle tyypillisesti paljastetaan jännitteitä. Runossa mielestä tulee paikka, jossa kerrotaan tapahtumia ja se, mitä tapahtuu, abstrahoidaan pois yksittäisistä tilanteista. (Hühn 2005a, 237.) Kaiken kaikkiaan Hühnin (2005a, 238; 242) mielestä runossa kerronnallisuuden muotoja on enemmän tässä sekventiaalisuuden ulottuvuudessa kuin välittämisen ulottuvuudessa. Kerronnallisuus runossa on sidoksissa semanttiseen kompleksisuuteen ja huomattavaan vaihteluun merkityskerroksissa. Hühn (2005a, 255) myös painottaa lyriikan erityisyyttä genrenä nimenomaan siten, että runolle tyypilliset muodolliset piirteet, riimit, mitat, säkeet, vaikuttavat siihen miten merkitykset muodostuvat runossa. Runon muotoa voidaan siis käyttää esimerkiksi korostamiseen ja muilla keinoin rakentamaan juonta (Hühn 2011, 153).

Hühnin (2005b, 167–168) lopputuleman mukaan runot hyödyntävät narratiivisia tekniikoita esittääkseen mentaalisia tai eksistentiaalisia puhujan kohtaamia ongelmia. Tapahtuvuuden (eventfulness) käsite puolestaan tarjoaa metodin, jolla runon tarkoituksen pystyy määrittämään ja etsimään määrittävät käännekohdat. Kerronnan ajallinen asema tarinassa on tärkeä ulottuvuus runoudessakin. Kertojan suhde kerrottuun tarinaan voi vaihdella niin ajan ja aikamuodon suhteen kuin tyylin (mode) ja tavankin (moodin), millä on vaikutuksia siihen, mikä on kertomisen funktio. Runossa kertomisella on yleensä jokin funktio, joka voi olla esimerkiksi identiteetin rakentaminen

tai henkilökohtaisen kriisin selvittäminen. Runosta tekee poikkeuksellisen se, että se voi hyödyntää diskurssin tasoa tarinan tason juonen täydentämiseen.

3.3 Lyyrisyys suhteessa kerronnallisuuteen

Edellä on etsitty lyyrisyyden lähteitä runouden ja lyriikan määritelmistä sekä kartoitettu hieman kertomuksen ja kerronnallisuuden teoriaa. Tässä luvussa esittelen suhteellisen tuoreita näkemyksiä, joissa tutkitaan lyyrisen ja kerronnallisen toimintaa samassa tekstissä Lyyrisyyttä tai lyyrisen ja kerronnallisen suhdetta erilaisissa teksteissä, niin runossa kuin proosassakin, ovat tutkineet ainakin James Phelan, Monique Morgan, Heather Dubrow ja Miriam Marty Clark. Tässä luvussa esittelen heidän näkemyksiään ja joitain pääkohtia heidän tekstianalyyseistaan pohjana omalle analyysilleni kohdoteoksistani *Auringon asema* ja *Missä leikki loppuu*. Esittelen myös Nil Korkutin näkemyksiä lyyrisen ja kerronnallisuuden tehtävistä tekstissä. Lyyrisyyttä ei siis tarvitse välttämättä lähestyä muodollisena ominaisuutena, genrenä, vaan sen voi nähdä tekstin piirteenä, niin kertomuksen kuin runonkin. Selkeimmin tämän erotuksen tekee McHale (2009, 12), joka korostaa lyyrisen luonnetta tekstiä kuvaavana ominaisuutena pikemminkin kuin lajiniimityksenä: “Nevertheless, even in these cases it requires only a little scrutiny to ascertain that the object of analysis is not after all the relationship between narrative and *poetry* but the one between narrative and *lyric* — which is *not* the same thing.” Esille tulee hyvin voimakkaasti käsitys lyyrisestä ja kerronnallisesta vastakkaisina ja toisiaan vastustavina ilmiöinä, mihin toisaalta ollaan myös hakemassa erilaisia näkökantojakin.

Nil Korkut tutkii lyyrisiksi romaaneiksi ja lyyrisiksi novelleiksi kutsuttuja tekstejä (lyrical short stories, lyrical novels). Hänen mukaansa erityisesti 1900-luvun alussa kirjoitettiin paljon teoksia, joissa esiintyi runsaasti lyyrisiä elementtejä – yhtenä esimerkkinä hän mainitsee Virginia Woolfin. Korkut pitää kuitenkin niiden kutsumista lyyriseksi proosaksi ongelmallisena, sillä se tarkoittaa niiden olevan etupäässä novelleja tai romaaneja eikä lyriikkaa. Korkut kysyykin, mitä tapahtuu silloin, kun lyyriset elementit käyvät niin vahvoiksi, että kerronnallisen on jo mahdoton sisällyttää ja mukauttaa niitä itseensä. (Korkut 2007, 165–166.) Korkutin (2007, 168) mukaan kerronnallinen on representationaalinen moodi ja lyyrinen taas ei: kertomus pitää sisällään toimintaa kun taas lyyrinen sisältää runoilijan tunteiden ilmaisua. Lyyrisessä tekstissä runoilija kuvaa totuudenmukaisesti ja vilpittömästi omia tunteitaan eikä siten jäljittele mitään: toisaalta ei ole

toimintaa, jota jäljitellä, koska lyyrinen kuvaa vakaata tilaa (state), esimerkiksi tunnetilaa. Toisaalta, lyriikka on imitatiivista siinä mielessä, että se imitoi tunteita eikä toimintaa. Kerronnallisen kuitenkin katsotaan imitoivan tarkasti todellista maailmaa, tapahtumia ja henkilöitä – lyyrisessä tällainen tarkkuus olisi kuitenkin mahdotonta, sillä on vaikea rinnastaa tunteita ja emootioita ulkoisiin tapahtumiin imitoitavina realiteetteina (Korkut 2007, 169). Rimmon-Kenanin mukaan kertomus vaatii toimintaa ja tapahtumia, joista kertoa ja siten juonen – lyyriselle taas juoni on vieras käsite, sillä lyyrinen keskittyy mielen tilan kuvaamiseen (Korkut 2007, 170). Tälle ajatukselle on helppo löytää vastakkaisia näkemyksiä esimerkiksi Hühnin teoriaa runojuonesta hyödyntämällä.

Korkut kiinnittää myös huomiota kerronnallisen ja lyyrisen ajallisiin eroihin: hänen mukaansa kertomus vaatii ajallista etäisyyttä kerronnan ja kerrottujen tapahtumien välille. Näin kerronta voi tapahtua vasta sen jälkeen, kun tapahtumat ovat tapahtuneet. Lyyrisessä taas tällaista etäisyyttä ei vaadita. Lyyrinen puhuja (lyric persona) on yleensä sijoitettu preesenssiin ja näin luodaan vaikutelma, että hän puhuu samaan aikaan kuin tuntee – eli hetki, jolloin kerrotaan, on sama kuin hetki, jolloin tunne koetaan. (Korkut 2007, 173.) Kertomus sietää lyyristä aikaa tiettyyn rajaan asti, mutta jos sitä on liian paljon, ei tekstiä voi enää pitää kertomuksena (Korkut 2007, 173). Eroja syntyy myös suhteessa lukijaan tai kuulijaan. Korkutin mukaan kertomuksessa olennaista on nimenomaan se, että se suunnataan jollekulle, kerrotaan jollekulle. Lyyrisessä taas puhuja puhuu itselleen ja on välinpitämätön kuulijaa kohtaan. Hänellä ei ole ketään kuulijaa mielessä, kun hän purkaa syvimpiä tuntojaan, toisin kuin kertomuksessa. (Korkut 2007, 175). Sellainen kertomus, jossa on paljon lyyrisiä elementtejä, saattaa joskus kadottaa kertojaltaan tarpeen välittää, kommunikoida tapahtumaa tai tunnetta jollekin. Korkut kyseenalaistaakin sen, voiko silloin enää puhua kertomuksesta. (Korkut 2007, 176.)

Phelanin päätutkimusaihe on retorinen etiikka, ja hän käyttää jakoa lyyriseen, kerronnalliseen ja muotokuvallisuuteen nimenomaan sen tutkimiseen. Näin lyyrisyyden ja kerronnallisuuden analysointi tekstistä on Phelanille enemmän väline kuin päämäärä. Hän esittääkin hyvin selkeät määritelmät siitä, miten lyyrisyys ja narratiivisuus eroavat toisistaan. Phelanin (2004, 631) lähtökohtana on oletamus siitä, että tekijä suunnittelee tekstinsä siten, että se vaikuttaa lukijaan tietyllä tavalla – ja genre on yksi niistä tekijöistä, jotka vaikuttavat siihen, millaisia keinoja tekijä käyttää. Neljästä erilaista yleisöä tarkoittavasti käsitteestä – todellinen lukija, sisäislukija (authorial audience), kerronnan yleisö (narrative audience) ja kerronnan kohde (narratee) – Phelan viittaa analyysissään nimenomaan sisäislukijaan (Phelan 2004, 632). Etiikka tutkiessaan hänen lähtökohtanaan on ajatus siitä, että lukijan arvot sekä kertojan ja sisäistekijän asettamat arvot

vaikuttavat siihen, miten arvostelemme henkilöihahmoja. Nämä tekemämme arvostelmat vaikuttavat tunteisiimme, jotka taas voivat vaikuttaa tuleviin arvostelmiimme (Phelan 2004, 632).

Phelanin (2007, 3-6) mukaan kerronnallinen voidaan määritellä viiden pääperiaatteen kautta. Ensimmäinen periaate näkee kertomuksen retorisenä aktina: joku kertoo jollekin toiselle jossain tilanteessa jotain tarkoitusta varten, että jotain tapahtui. Tämä akti on kaksikerroksinen, sillä kertoja kertoo omista syistään lukijalle (narratee) ja toisaalta kirjailijalla on omat syynsä kommunikoida yleisölle sekä tarina että kertojan kertominen. Toisena periaatteena on vuorovaikutteinen suhde tekijän (authorial agency), tekstuaalisen ilmiön ja lukijan reaktioiden välillä – tekijä pyrkii vaikuttamaan lukijaan sillä, miten teksti on muotoiltu. Kolmas periaate on nelitasoinen malli lukijasta. Malli sisältää varsinaisen lukijan, sisäislukijan, kerronnan yleisön (narrative audience) ja kerronnan kohteen (narratee). Neljännen periaatteen mukaan yleisöllä on kolmenlaisia reaktioita kertomuksen komponentteihin: mimeettisiä, temaattisia ja synteettisiä. Viides periaate toteaa, että tarinan kertomisen retorinen akti sisältää monitasoista kommunikaatiota kirjailijalta yleisölle ja nämä tasot kommunikoivat keskenään.

Phelanin lähtökohtana toimii siis retorinen määritelmä, joka korostaa puhujaa, yleisöä, tekstiä ja tarkoitusta: kerronnallisuus on sitä, että joku kertoo jollekin toiselle jossain tilanteessa jotain tarkoitusta varten, että jotakin tapahtui (Phelan 2004, 631.) Phelan (2004, 634; 2005, 161–162; 2007, 7) jakaa kerronnallisuuden (narrativity) kaksikerroksiseksi ilmiöksi, joka sisältää toisaalta henkilöihahmojen dynamiikan ja toisaalta yleisön reaktion (audience response). Ensimmäiselle tasolle liittyy olennaisesti muutos: kerronnallisuuteen kuuluu se, että on tapahtumasekvenssi, jonka aikana henkilöihahmot tai heidän tilanteensa muuttuvat. Kerronnallisuuden standardiaikamuoto on imperfekti, mennyt aikamuoto. Tapahtumien kertomiseen hyödynnetään yleensä kolmiosaista rakennetta: kertomus koostuu johdannosta, tilanteen monimutkaistumisesta (complication) ja lopun ratkaisusta (resolution), joka voi olla joko osittainen tai kattava. Lopun kuuluu ratkaista henkilöihahmojen väliset ja sisäiset epävakaut tilanteet. (Myös Phelan 2005, 19–20 .) Näiden lisäksi kertomuksessa voi olla jännitteitä tekijän, kertojan ja yleisön välillä. Henkilöihahmojen väliset jännitteet ovat välttämättömiä mutta tekijän, kertojan ja yleisön väliset eivät. Olennaisin tekijä, joka tekee tekstistä kerronnallisen, on muutos. Jos henkilöissä tai tilanteissa ei tapahdu muutosta, alamme poistua kertomuksen piiristä. Yleisön/sisäislukijan tärkeimmät tehtävät kerronnallisessa tekstissä ovat tarkkaileminen ja arvostelu (judgement). Sisäislukija (authorial audience) näkee henkilöihahmot itsestään erillisinä ja samoin erillisinä sisäistekijästä ja tekee heistä älyllisiä ja eettisiä arvostelmia. Lukijan rooli tarkkailijana on se, mikä tekee arvioinnista mahdollista.

Arvostelmat riippuvat sympatioista ja antipatioista ja odotuksista – eli kertomuksessa eivät etene ainoastaan tapahtumat, vaan myös yleisön reaktiot. Siten kertomus vaatii muutosta kahdella tasolla: henkilöhahmojen kokema muutos ja lukijan kokema muutos hänen reaktioissaan näihin tapahtumiin. (Phelan 2004, 634.)

Lyyrinen taas Phelanin (2004, 635; 2005, 162; 2007, 23) mukaan on sitä, että joku kertoo jollekin toiselle jossain tilanteessa jotain tarkoitusta varten että jokin on – tämä jokin voi olla tilanne, tunne, havainto, asenne, uskomus. Toinen vaihtoehto on, että joku kertoo jollekin toiselle jossain tilanteessa omista mietiskelyistään (meditation) jostakin. Lyyrisessä tekstissä sisäislukija, yleisö, (authorial audience) on enemmän osallistujan roolissa kuin tarkkailijan. Vaikka lukija tunnistaa itsensä erilliseksi puhujasta, hän liikuu kuitenkin kohti puhujan perspektiivin omaksumista. Phelanin mukaan tämä tyypillisesti johtuu myös puhujan ja sisäistekijän välisen eron hämärtymisestä. Lyyrisen tekstin standardiaikamuoto puolestaan on preesens. Lyyrinen on neutraali muutosta kohtaan: sitä voi olla, mutta se ei ole välttämätöntä. Lyyrisen tekstin dynamiikka syntyy puhujan tilanteen täydemmästä paljastumisesta loppua kohti ja yleisön osalta kohti syvempää ymmärtämistä ja osallistumista siihen, mitä paljastetaan. Tärkeämpää siis kuin henkilöhahmot ja tapahtumat ovat ajatukset, asenteet, uskomukset, tunteet ja erityiset olosuhteet (Phelan 2005, 162). Siinä missä kertomuksen progressio, eteneminen tapahtuu sekä tapahtumien tasolla että yleisön reaktioiden, lyyrinen progressio eroaa tästä vaatimalla lukijalta erilaista vastausta kuin progressio, joka on rakennettu hahmon muuttumisen ympärille. Arvostelmamme eivät enää keskity hahmon valintoihin ja niiden merkitykseen tai siihen, mitä heille tapahtuu, vaan lähinnä hahmon ja hänen staattisen tilanteensa progressiiviseen paljastumiseen. (Phelan 2005, 10.)

Phelanilla (2004, 635) on kolmaskin tekstityyppi, muotokuvallisuus, portraiture, joka on hänen mukaansa lyyrisen ja kerronnallisen välimuoto. Siinä tekstin tarkoitus on kuvata henkilöhahmon luonnetta ja tätä esiintyy tavallisimmin draamallisissa monologeissa. Muotokuvallisuudessa joku kertoo jollekin toiselle mitä tahansa, mitä pitää relevanttina siinä hetkessä (Phelan 2005, 163) Phelan (2004, 636) toteaaakin, että ei ole mitään syytä, miksi edellä kuvatut lyyrisen, kerronnallisen ja muotokuvallisen tekstin piirteet voisivat esiintyä vain yhdessä tekstissä kukin – toisin sanoen, yhdessä tekstissä voi hyvin olla piirteitä kaikista kolmesta.

Phelan (2005, 158–159) nimeääkin tutkivansa hybriditekstejä, lyyrisiä narratiiveja. Hänen mukaansa tällaiset tekstit ovat selkeästi kerronnallisia mutta omaavat myös lyyrisen runouden piirteitä. Hänen mukaansa ne ovat todennäköisemmin novelleja tai muita lyhyitä tekstejä kuin

pienoisromaaneja tai romaaneja, mutta kaikista lajeista löytyy esimerkkejä. Phelanin (2005, 159) mukaan näitä lyyrisiä narratiiveja ei ole kovin paljoa, mutta kuitenkin niin paljon, että voidaan puhua jopa omasta alalajista (subgenre). Perinteisessä kertomuksessa kertomuksen logiikka on toisiinsa yhteydessä olevien tapahtumien logiikka: yksi tapahtuma johtaa toiseen. Lyyrisessä kertomuksessa tapahtumien logiikka tekee tilaa paljastumisen logiikalle eli henkilöhahmon tunteiden ja asenteiden paljastamiselle ja tutkimiselle tietyssä tilanteessa. Kertomuksen liike alusta loppuun seuraa puhujan ajatuksia, mutta yleensä ne eivät kertaa hänen identiteettiään vaan tekijä löytää jonkin tavan välittää lukijalle tietoa puhujan luonteesta ja tilanteesta. (Phelan 2005, 173) Phelan listaa kolme piirrettä, joita pidetään yleensä lyyrisen runon piirteinä, ja joiden löytyminen proosasta tekee niistä lyyrisiä narratiiveja. Lyyrisessä narratiivissa kertojana toimiva henkilöahmo ei koe olennaisia muutoksia tapahtumien ajallisen kehyksen sisällä vaan teksti keskittyy henkilön sen hetkisen tilanteen ulottuvuuksien paljastamiseen. Lyyrisessä narratiivissa dominoiva aikamuoto on preesens. Vaikka kerrottaisiinkin menneisyydessä tapahtuneita tapahtumia, ensisijainen mielenkiinto kohdistuu silti nykyhetkeen: menneistä tapahtumista kerrotaan ainoastaan sen selittämiseksi, mitä on nyt. (Phelan 2005, 158)

Phelan (2007, 152) tekee selkeän kolmijaon kerronnallisille teksteille ominaisista tekstuaalisista piirteistä: henkilöahmo (character), tapahtuma (event) ja muutos (change). Hänen mukaansa lyyriset tekstit eroavat kerronnallisista teksteistä kaikkien näiden kolmen piirteen suhteen. Lyyrisessä tekstissä henkilöahmon sijasta kannattaa puhua puhujasta (speaker). Lyyrisessäkin tekstissä voi olla tapahtumia, mutta niiden perimmäinen tarkoitus on toimia välineinä joko ajatusten, tunteiden, asenteiden tai uskomusten ilmaisemiseen. Samoin muutos menettää merkityksensä - sitä saattaa olla mutta se ole enää vitaalisen tärkeää. Lukemisen puolella taas eettinen arviointi jää pois ja sen tilalle tulee osallistuminen, puhujan tilanteeseen ja perspektiiviin saapuminen ilman tuomioita. Kerronnallisesta lyyriseen siirryttäessä arvostelmien teko vaihtuu osallistumiseen.

Phelan (2007, 214–215) käyttää myös heikon kerronnallisuuden ja kerronnallisuuden asteen käsitteitä. Kerronnallisuuden aste on heikompi silloin kun lukemisen dynamiikka siirtyy arvioinnista osallistumiseen – eli siirrytään kerronnallisesta lyyriseen päin. Kerronnallisuus riippuu myös tekstuaalisesta tasosta eikä vain lukemisen. Se, miten hyvin kertomus toteuttaa kertomuksen kolmiosaisen kaavaa (instability-complication-resolution) ja vaatiiko se lukijaa arvioimaan vai osallistumaan, määrittää tekstin kerronnallisuutta. Heikko kerronnallisuus seuraa jommankumman tason puutteellisuudesta.

Vaikka lyyrinen ja kerronnallinen esiintyvät usein ikään kuin taistelupareina, joiden taistelukenttänä teksti toimii ja joista vain toinen voi selviytyä voittajana tekstin loppuun, esimerkiksi Heather Dubrow on artikkelissaan *The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the case of the Anticipatory Amalgams* (2006) pyrkinyt murtamaan juuri näitä myyttejä ja kiinnittämään huomiota siihen, miten lyyrinen ja kerronnallinen voivat toimia yhdessä yhteisen päämäärän eteen. Dubrow listaa artikkelissaan perinteisesti kerronnalliseen ja lyyriseen liitettyjä piirteitä. Yleisesti ajatellaan lyyrisen olevan staattista ja sisäistettyä (internalized) kun taas kerronnallisuus on omistautunut muutokselle ja saa aikaan ulkoisesti toteutuneen tilanteen ja kaiken aikaa lyyrinen pyrkii estämään kertomuksen kulkua eteenpäin (Dubrow 2006, 254). Dubrow (2006, 255–256) käsittelee esimerkkitekstiä, jossa hänen mukaansa löytyy monia oppikirjaesimerkkejä sekä lyyrisyydestä että kerronnallisuudesta, kuten puhujan sisäinen dynamiikka ja meditatiivinen intensiteetti ja toisaalta sekventiaalinen ajallisuus. Hän haluaa kuitenkin ennen kaikkea osoittaa, että lyyrinen ja kerronnallinen eivät aina pyri tukahduttamaan toisiaan, vaan voivat edistää samoja päämääriä.

Dubrow (2006, 256–258) tuo esille määrittelyn vaikeuden niin lyyrisen kuin kerronnallisenkin osalta. Kumpikaan niistä ei ole niin yksioikoinen käsite kuin yleiset käsitykset helposti antaisivat ymmärtää – lyyrinen ei ole vain staattista ajallisuutta ja kerronnallisuus selväpiirteisten tapahtumien jatkumo, joka päättyy selkeään ja ei-monitulkintaiseen sulkeumaan. Dubrow varoittaa erityisesti eri genrejen vertailujen vaaroista. Monet kertomuksen tutkijat ja opiskelijat näkevät kertomuksen normina ja lyyrisen siten jotenkin siitä poikkeavana ja vähäisempänä. Toisaalta, monet lyriikkaan keskittyneet tutkijat näkevät kertomuksen maskuliinisena, kilpailevana lajina, jolla on autoritaarinen valta, jota lyriikan keinoin tulisi vastustaa. Toisena ongelmakohtana Dubrow (2006, 258) pitää metodologisia kysymyksiä. Toisaalta yksinkertaistavista ja vastakkainasetteluun pyrkivistä määritelmistä johtuen tekstejä, joissa kerronnallinen ja lyyrinen yhdistyvät, kohdellaan usein taistelukenttänä ja näitä kahta kilpailijoina, joista toisen tulee voittaa. Dubrow huomauttaa myös, että lyriikka nähdään usein sukupuolitettuna (gendered) genrenä, mikä osaltaan voimistaa tätä lyyrisen ja kerronnallisen välistä konfliktista suhdetta. Kolmantena Dubrowkin (2006, 259) kiinnittää huomiota genren historiallisuuteen – eri aikojen runous on erilaista eikä mahdu samojen määritelmien alle.

Dubrow (2006, 260) esittelee esimerkkejä teksteistä ja tavoista, joilla toisinaan kerronnallinen päihittää lyyrisen ja toisinaan lyyrinen kerronnallisen. Dubrow (2006, 261) toteaaakin näiden

esimerkkien olevan kiehtovia, mutta huomauttaa, että usein tilanne on juuri toisinpäin, ja lyyrinen tekstissä mahdollistaa kertomuksen kulun. Lyyrinen ei aina ole vain staattisuuden keulakuva, vaan se voi toimia tehostamisen, intensiivisyyden, lähteenä ja symbolina. Lyyrinen voi toimia tunteen ja tuntemuksen korostajana, joka johtaa narratiivin kautta vapautumiseen (release). Dubrown mukaan monissa tapauksissa, joissa sanotaan narratiivin saavan aikaan vapautumisen (release), kyseessä on nimenomaan lyyrisen ja kerronnallisen välinen yhteistyö. Lyyrinen meditaatio kuljettaa kerronnallista toimintaa eteenpäin. Lyyrinen ei myöskään aina tyydy sisäisyyteen ja sisäisten oivallusten syntyyn vaan joskus vaatii ääneen puhumista ja siten kurottaa kohti ulkoisia maailmoja – lyyriinäkään ei siten ole sidottua vain sisäisyyteen. (Dubrow 2006, 262.) Sen lisäksi, että lyyrinen voi tehostamalla saada kertomuksen etenemään, se voi myös suoraan edistää kerronnallista toimintaa vapauttamalla sitä estäneet tekijät. Lyyrinen voi johtaa toimintaan myös retorisen efektiivisyytensä ansiosta. Esimerkiksi varhaismodernismin runot olivat usein suostuttelurunoja, joskin niiden mahdollinen vaikutus näkyy vasta runon päättymisen jälkeen (Dubrow 2006, 263.) Sen lisäksi että lyyrinen voi edistää kertomuksen kulkua, myös kertomus voi huipentua lyyriseen (narrative culminating on lyric) (Dubrow 2006, 263). Merkittävänä seikkana Dubrow (2006, 264) eksplisiittisesti erottaa lyyrisyyden (lyricality) ja lyriikan (lyric) toisistaan. Lyyrisyys on hänen mielestään ajaton tila, unenkaltainen tai visionäärinen intensiteetissään, joka ei ole mitenkään luontaisesti lyriikassa vaan on pikemminkin se, jota kohti lyriikka pyrkii.

Dubrown pääasiallinen tavoite on siis esittää teoria siitä, miten lyyrinen ja kerronnallinen voivat vuorovaikutuksessa edistää samaa päämäärää. Dubrown (2006, 264) mukaan on tyypillistä, että teksti, jossa tätä vuorovaikutusta on, usein viittaa tulevaisuuteen. Vuorovaikutusstrategiaa hyödyntämällä on mahdollista nähdä ennalta tapahtumia, jotka voivat tapahtua, ja siten sekoittaa moodeja ja ajallisuuksia. Tällaisen tekstin pohjana voi olla esimerkiksi lupaus, uhkaus tai ennustus. Dubrown ennakoivat sekoitukset, ”anticipatory amalgams”, voidaan siten nähdä teksteinä, jotka hyödyntävät kerrontaa futuurissa ja jotka yhdistävät kerronnallisia ja lyyrisiä piirteitä viittaamalla tapahtumiin, jotka eivät ole tapahtuneet todellisessa maailmassa, mutta jotka voivat myöhemmin tapahtua tai olla tapahtumatta. Jollain tasolla nämä tapahtuvat puhujan mielikuvituksessa, mikä osaltaan kytkee tekstiä lyyriseen. Nämä tekstit usein kertovat tulevaisuudesta, mutta ne voivat samaan aikaan hämärtää ja siirtää aikasekvenssejä. Tällöin syntyy niin kutsuttu lyyrinen preesens. Dubrow toteaa myös, että ei kutsuisi tällaisia tekstejä kertomuksiksi vaan pikemminkin hybrideiksi. Olennaista on, että tekstiin sisältyy tapahtumista koostuva tarina, mutta suuri merkitys on nimenomaan mielellä, joka kokee tapahtumat: ”Because of the emotions and situations generating them, they are generally electrified by the emotive intensity often though not unproblematically

associated with lyric”. (Dubrow 2006, 265.) Dubrow korostaa hybriditekstin performatiivista luonnetta muokkaamalla edellä esitetty Phelanin määritelmää kerronnallisuudesta. Sen sijaan, että jollekin kerrotaan jotain, mikä on tapahtunut, niin nyt kerrotaankin, että jotain tulee tapahtumaan, tai jotain halutaan tapahtuvan. Muutoksesta siirrytään muutoksen aiheuttamiseen – toimijuus palaa puhujalle (Dubrow 2006, 266–267). Performatiivisuus on nähty monesti nimenomaan lyriikan piirteenä. Müller-Zettelmannin (2011, 245) mukaan fiktiivisen kehyksen sisällä runon puhuja tekee sanoilla asioita – hän voi suostutella, kosiskella, mainostaa, haastaa, väitellä, kilpailla. Kieltä käytetään toimintaan, ja lukija pääsee seuraamaan tätä pyrkimystä.

Dubrown ennakoivien sekoitusten tärkein piirre ja toiminto on ajallisuuksien sekoittaminen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita vain yksinkertaisen eron tekemistä tarinan ja diskurssin ajan välille tai lyyrisen ja narratiivisen välille vaan useiden ajallisuuksien hämmentävää vastakkainasettelua ja molempien moodien piirteiden hyödyntämistä. Vaikka nämä tekstit puolustavat usein puhujan valtaa tapahtumiin nähden, ne voivat myös demonstroida tämän vallan rajoituksia. (Dubrow 2006, 267–268.) Tiivistetysti voidaan siis sanoa, että kertomus yleensä sisältää tarinan, joka sijoittuu diskurssin ajasta erilliseen menneeseen ja fysikaaliseen tilaan. Lyyrinen taas keskittyy lyyriseen presenssiin ja päällekkäisiin aikakehyksiin ja mentaaliseen tilaan, tapahtumat tapahtuvat puhujan mielessä. Näiden hybridit taas sijaitsevat sekä tämänhetkessä mielessä että fyysisessä tilassa, joka saattaa olla tulevaisuudessa. (Dubrow 2006, 268.)

Monique Morgan (Narrative Means to Lyric Ends in Wordsworth’s Prelude 2008) lähestyy myös teemaa nimenomaan lyyrisen ja kerronnallisen yhteistyön kautta – eli miten lyyrinen ja kerronnallinen toimivat yhteisen päämäärän saavuttamiseksi tekstissä. Hän analysoi sitä, miten kerronnallisin keinoin voidaan saavuttaa lyyrisiä vaikutuksia. Tärkeimpänä ominaisuutena, joka tukee edellistä tapaa lukea, Morgan pitää prospektiivista lukemisen tapaa, eli lukemista kohti lopputulosta, joka on ennalta jo tiedetty. Morgan (2008, 300) kiinnittää erityisesti huomiota lyyrisen ja kerronnallisen ajallisiin suhteisiin. Hänkin vetoaa jo tuttuun eroon tarinan ajassa ja diskurssin ajassa: kertomus kuvaa tapahtumia, jotka tapahtuvat ajan kuluessa, ja niiden esittämisen tulee myös avautua ajan kautta. Kaikesta nousee esille se, kuinka aika ja ajallisuus ja suhde aikaan on kaikista tärkeintä, kun puhutaan kertomuksesta. Morganin (2008, 300) mukaan kaikista pisimmälle menee Paul Ricoeur sanoessaan, että aika ei ole vain väline, jonka kautta kertomus esitetään, vaan aika antaa kertomukselle sen keskeisimmän merkityksen ja kertomus tekee ajasta ymmärrettävän. Morgan tuo lisäksi esille sen, että monet tutkijat vaativat kertomukselta enemmän kuin vain ajallista suhdetta ja useimmiten se tarkoittaa vaatimusta kausatiosta. Esimerkiksi Ricoeurin mukaan

kertomus kytkee erottamattomasti yhteen kausaation ja ajan – näin kertomuksista muodostuu merkityksellisiä kokonaisuuksia, joissa tapahtumilla on looginen syy-seuraus -suhde. Morgan (2008, 301) esittelee kuitenkin myös vastakkaisia näkemyksiä, kuten Rimmon-Kenanin, jonka mukaan kausaalisuuden vaatimus on liikaa ja sulkee ulos paljon sellaista, mitä pidetään kerronnallisena. Morgan itse myös ajattelee, että ajallinen perättäisyys on ainoa todella olennainen vaatimus kerronnallisuudelta, tosin ollakseen tyydyttävä kertomuksen tulee sisältää kausaatiota.

Morgan esittelee Cullerin ajatuksen lyriikan apostrofisuudesta, jota on käsitelty jo luvussa 2, ja sitä kautta päätyy määrittelemään lyyriselle tärkeää piirrettä, ajatonta preesensia: ”Lyric creates a timeless present, an indefinitely suspended moment, which contrasts with narrative’s past progression of events”. Sen sijaan, että korostaisi tarinan aikaa, lyyrinen korostaa diskurssin aikaa ja luo tunteen välittömyydestä lukijan, tekstin ja sisällön välille. Lyyrinen korostaa sisällön ja merkityksen muodostumisen samanaikaisuutta ja häivyttää ajan, joka kuluu kappaleen lukemiseen. Apostrofisena lyyrinen vastustaa kerronnallisuuden ajallisuutta. Kirjoittamisen aika tulee tärkeämmäksi kuin niiden tapahtumien, joista kerrotaan. Lyyrinen, vastakohtana kerronnallisen mennessä eteneville tapahtumille, luo ajattoman preesensin, loputtomasti pysähdytetyn hetken (Morgan 2008, 301). Culleria mukaillen Morganin mukaan apostrofisuus lyriikassa on oikeastaan osoittamista itselle: kyseessä on siis mielen suhde itseensä. Tämä sisäistyminen vastustaa kerrontaa ja ajan kulumista sekä kausaalisuutta, joka siihen usein liitetään. Lyyrinen, sen sijaan että rohkaisisi lukijaa etsimään syy-seuraus -suhteita, perustuu tekijän subjektiivisiin mentaalisiin assosiaatioihin. (Morgan 2008, 302). Lyyrisyys hyödyntääkin usein assosiativista logiikkaa kausaalisen sijaan (Morgan 2008, 306).

Morgan (2008, 307) pohtii myös kertomuksen essentiaalisesti retrospektiivistä luonnetta. Jos kertomukselta vaaditaan sekä kausaatiota että kronologiaa, retrospektiivisyys tulee erityisen tärkeäksi. Siten kertomuksen erottaa pelkästä tapahtumasarjasta kokonaisrakenne ja merkitys, jonka pystyy muodostamaan ainoastaan taaksepäin suuntautuvan katseen kautta. Siksi myös kertoja kertoo tapahtumista yleensä mennessä aikamuodossa. On kuitenkin olemassa myös muunlaisia tapauksia, prospektiivista ja jopa simultaanista kerrontaa. Retrospektiivisyys on kuitenkin usein tärkeää sen kannalta, miten lukija näkee kertomuksen järkevänä kokonaisuutena. Vasta jälkepäin pystyy näkemään, miten kaikki kerrotut tapahtumat edistivät tietyn loppuratkaisun syntyä. Lyyrisessä narratiivissa temporaalisuus ei kuitenkaan ole niin selkeää vaan hämärtyy (Morgan 2008, 308).

Morganin omassa analyysissä ajaton preesens syntyy, kun runon puhuja muistelee lapsuuttaan iteratiivisin tapahtumakuvauksin. Runon puhuja samaistuu emotionaalisesti nuorempaan itseensä, jolloin emotionaalisen eron kertojan ja henkilöhahmon välillä kadotessa, katoaa myös ajallinen ero diskurssin ja tarinan välillä. Emotionaalinen ja ajallinen välittömyys siirtää runon kerronnallisesta lyyriseen. Runossa kuvaillaan tapahtumia mennessä aikamuodossa, mutta niitä käytetään intensiivisen, subjektiivisen lyyrisen tunteen saavuttamiseksi. Siten kerronnallinen toiminta päättyy lyyrisen äärimmäiseen subjektiivisuuteen. Puhujan ja henkilöhahmon rajat hämärtämällä syntyy tunne atemporaaalisuudesta ja välittömyydestä. (Morgan 2008, 310–312.) Kertomuksen elementtejä käytetään lyyrisen päämäärän saavuttamiseksi. Jokainen kohtaaminen ennen kaikkea edistää päämäärää, vaikka ne eivät liittyisikään toisiinsa. Ja näin saavutetaan lyyrinen samanaikaisuus. (Morgan 2008, 314.) Tärkeintä ei ole se, mitä tapahtuu, vaan se, miten (Morgan 2008, 321).

Clark tutkii sairausnarratiiveja ja kärsimystä Hemingwayn tuotannossa. Hän perustaa oman analyysinsä suurelta osin Phelanin määritelmiin. Hän siteeraa Phelania (Clark 2004, 171), jonka jälkeen hakee toista lähestymistapaa Northrop Fryelta, jonka mukaan lyriikka, tai lyyrinen, on portti toiseen kokemuksen maailmaan ja avaa tien maailmaan, joka on tavallisen jatkuvan ajallisen ja tilallisen kokemuksemme ulkopuolella. Artikkelissa esitetään myös kiinnostava havainto siitä, että lyyriset kappaleet sijoittavat lukijan reunalle (verge), jossa toimijuus loppuu ja ymmärrys pettää (Clark 2004, 175).

Edellä esitettyjen lisäksi esimerkiksi Susan Stanford Friedman on pohtinut lyyrisen ja kerronnallisen suhdetta useissakin julkaisuissa. Hän luettelee lyyrisen piirteiksi melko tutunkuuloisen listan: lyyrinen (runous) mielletään kuuluvan yksityisen piiriin, henkilökohtaiseksi eikä julkiseksi tai yleiseksi. Sen tärkein aihe on tunne, ei toiminta (Friedman 1986, 204). Lyyrisen sanotaan olevan feminiiniä, liitto tunteen ja retoriikan välillä. Siinä runoilija on päättänyt alistaa henkilökohtaisen tunteensa diskurssin tarpeisiin. Tällaisena subjektiivisuuden diskurssina lyyrisuus vastustaa kerronnallisuutta ja on ristiriidassa sen kanssa: Lyyrisen hetken takana voi löytyä implisiittinen narratiivi, mutta lyriikka itsessään on olemassa ajattomassa preesensissä, historian ulkopuolella. (Friedman 1986, 204.). Friedman on kuvannut lyyrisen ja kerronnallisuuden suhdetta siten, että lyyriset hetket heikentävät narratiivia, jota ne toisaalta samaan aikaan auttavat edistymään (Friedman 1989, 171). Friedmaninkin ajattelussa toistuu sama kaava, jossa lyriikka ja lyyrinen ovat stasista ja kerronnallinen edustaa muutosta (Friedman 1989, 174). Narratiivi keskittyy hänen mukaansa tarinaan siinä missä lyyrinen keskittyy mielentilaan, vaikka molemmat sisältävätkin elementtejä toisistaan (Friedman 1989, 164). Kuitenkin lyyriset elementit hänen mukaansa

nimenomaan katkaisevat tarinan etenemisen (Friedman 1989, 170): kerronnallisuudessa etualalla on tapahtumasekvenssi, joka liikkuu dynaamisesti ajassa ja paikassa. Lyyrinen taas asettaa etualalle samanaikaisuuden, rykelmän tunteita ja ajatuksia. (Friedman 1989, 164.)

4 Ajallisuus ja kerronnallisuuden rakenteelliset piirteet suhteessa lyyrisyyteen

Tässä luvussa käsittelen kohdeteosteni ajallista rakennetta. Useat teoreetikot pitävät nimenomaan aikaa tärkeimpänä kertomuksen luonnetta määrittelevänä tekijänä – erityisesti sen kaksitasoista ajallista rakennetta, jota käsitellään tarinan ja diskurssin käsitteillä. Esimerkiksi Abbott (2008, 4-5) toteaa, että kertomus ja kertominen auttavat ihmisiä ylipäättään hahmottamaan aikaa ja ovat ehkä jopa yhteydessä kykyyn muistaa. Ricoeur on yksi tunnetuimmista kirjoittajista, joka korostaa ajallisuuden ja kerronnallisuuden yhteyttä: ”I take temporality to be that structure of existence that reaches language in narrativity and narrativity to be the language structure that has temporality as its ultimate referent” (Ricoeur 1981, 165). Tämän luvun tavoitteena on analysoida kohdeteosten luonnetta kertomuksina käyttäen käsitteitä kuten juoni, kausaatio, tapahtumat, muutos jne. Analysoin teosten kerronnallisuutta vasten sitä, miten puolestaan lyyrisyys ilmenee niissä ja millaisia vaikutuksia sillä saavutetaan.

Lukemani teoreetikot ovat jokseenkin yksimielisiä siitä, mikä on kerronnallisen ja lyyrisen suhde aikaan. Heidän mukaansa ajan eteenpäin suuntautuva kulku on olennaisempaa kerronnalliselle kuin lyyriselle tekstile. Kerronnallisissa teksteissä on oltava peräkkäisiä toisiinsa liittyviä tapahtumia ja olennaisinta on, että niiden aikana tapahtuu muutosta. Tämä vaatimus johtaa siihen, että usein narratiivisten tekstien aikamuoto on imperfekti. (Phelan 2004, 634.) Jotkut tutkijat ovat myös sitä mieltä, että pelkästään perättäiset tapahtumat eivät riitä saamaan aikaan kerronnallisuutta - niiden välille vaaditaan myös kausaalinen yhteys (Morgan 2008, 301). Joka tapauksessa aika ja ajan kulku liittyvät olennaisesti kerronnallisen tekstin vaatimiin muutoksiin ja tapahtumiin – tapahtumat tapahtuvat ajassa ja muutosta voi mitata vain aikaa vasten. Ricoeurin mukaan kertomuksen ja ajan suhde ei ole vain välineellinen: kertomus ei vain käytä aikaa välineenä vaan aika antaa kertomukselle sen keskeisimmän merkityksen ja toisaalta kertomus tekee ajasta ymmärrettävän (Morgan 2008, 300).

Lyyrisyydelle ajalla ei kuitenkaan ole vastaavaa merkitystä kuin kerronnallisuudelle. Lyyrisyys korostaa diskurssin aikaa pikemminkin kuin tarinan: lyyrisyys luo tunteen välittömyydestä tekstin, sisällön ja lukijan kesken. Lyyrisyys siis luo illuusion samanaikaisuudesta. (Morgan 2008, 300–301.) Lyyrisyydelle on ominaista lyyrinen preesens tai limittyvät ajat (Dubrow 2006, 268). Muutos ja tapahtumat ja sitä kautta aika eivät siis ole lyyrisyydelle yhtä keskeisiä kuin kerronnalliselle. Lyyrisyyden sanotaan olevan jopa atemporaalista, ei-ajallista. Abbott (2008, 7) tuo esille myös

ihmisen taipumuksen hahmottaa asioita kerronnallisuuden kautta. Hänen mukaansa ihmisen taipumus liittyy narratiivisuutta staattisiin, liikkumattomiin näkyihin, on automaattista. Voisi siis ajatella, että siksi myös lyyrisessä runossa nähdään helposti kerronnallisuutta. Vaikka lyyrinen tuottaisikin staattisen hetken, sen taustalla voi silti implisiittisesti olla kertomus.

4.1 Ajallisuus *Auringon asemassa*

Edellisissä luvuissa esiteltyjä periaatteita hyödyntämällä voidaan todeta, että *Auringon asema* on epäilemättä kerronnallinen. Siinä on muutoksia, tapahtumia ja myös henkilöt muuttuvat. Johdannossa kuvattu Anun ja Ismaelin tarina on tästä hyvä esimerkki. He rakastuvat ja perustavat perheen, mutta rakkaus ei kestä eri kulttuureista tulevien ihmisten arjessa syntyviä konflikteja. Anu muuttaa lastensa kanssa takaisin Suomeen, ja vähitellen Ismael katoaa heidän elämästään. Myös päähenkilö muuttuu: luonnollisesti hän kasvaa lapsesta aikuiseksi, mutta tätä muutosta tärkeämpi on hänen aikuisiällä tapahtuva oman, ehjemmän persoonallisuuden ja identiteetin muodostuminen äidin kuoleman jälkeen. Hän kokee vakavan masennuksen ja voittaa sen, ja lopulta hänen maailmansa on hänen itsensä eikä enää hänen vanhempiansa hallitsema. Lyyrisyyttä *Auringon asemassa* korostaa kuitenkin kerrontatilanne. Kerronta tapahtuu yhdestä hetkestä, jossa päähenkilö ei muutu eikä hänen tilanteensakaan. Kaikki mitä hän kertoo menneisyydestään, kerrotaan käytännössä sen selittämiseksi, miten hänestä on tullut se, mikä hän nyt on ja miten hän on päätenyt tilanteeseensa.

Monique Morgan analysoi artikkelissaan Wordsworthin runoudesta kerronnallisia ja lyyrisiä elementtejä. Hän päätyy toteamaan, että vaikka runossa on tapahtumia, toimivia henkilöitä ja kausaalisuutta, pelkkänä tarinana se on melko tarkoitukseton ja tylsä. Tapahtumat saavat merkityksensä vasta silloin, kun niihin liittyvät kirjoittajan tunteet ja tunnelmat. (Morgan 2008, 311.) Sama pätee *Auringon asemaan*: sen tarinan voi pelkistää muutama lauseeseen, mutta lukemisen arvoista siitä tekee vasta tapa, jolla se on kerrottu – vasta se, miten asioista kerrotaan, paljastaa merkityksen. Vaikka pääpiirteissään teos on kerronnallinen, kerronnan pääpaino ei ole juonen tai tarinan eteenpäin viemisessä, vaan olennaista on staattinen kuvailu, pysähtyneet hetket: tunteet, tunnelmat ja henkilöiden olemuksen kuvaus. Kerronnan aika etenee, vaikka tarina ei. Teoksesta löytyy paljonkin tapahtumia, mutta ne eivät seuraa toisiaan kronologisesti eivätkä kausaalisesti, vaan ne ovat pikemminkin poimintoja tietystä vaiheesta elämää ja niiden tarkoitus on nimenomaan antaa kuva kustakin elämänvaiheesta. Monet kerrotut tapahtumat eivät ole

käännekohtia tai vie tarinaa eteenpäin vaan ovat esimerkkejä siitä, mitä monesti siihen aikaan tapahtui, iteratiiveja: kertoja maalaa kuvaa elämänsä eri vaiheista, ja kuvien muutoksesta lukija pystyy rakentamaan kertojalle ja hänen vanhemmilleen elämäntarinan. Lyyrisyys ja kerronnallisuus kulkevat teoksessa eri tasoilla: yhtenäinen juoni on lukijan itsensä konstruoitava epäkronologisesti kerrotuista muistojen ja tilanteiden kuvailuista.

Ensivilkaisulla näyttää ehkä siltä, että *Auringon aseman* lyyriset kohdat estävät varsinaisen tarinan etenemistä. Tässä tapauksessa tarinaa ei kuitenkaan ole olemassa ilman näitä kohtia. Esimerkiksi päähenkilö palaa useaan otteeseen kertomaan, kuinka hänen isänsä ja äitinsä tapasivat junassa. Suurin osa näistä kohtauksista alkaa samantapaisella, tai täysin samalla lauseella: ”Minun isäni tapasi minun äitini junassa matkalla Luxorista Assuaniin” (AA 11, 20, 22, 27). Jokainen kohtaus jatkuu aloituksen jälkeen eri tavalla. Välillä päähenkilö ryhtyy kertomaan enemmän äidistään tai isästään tai kuvaa lisää yksityiskohtia tapaamisesta tai siirtyy toiseen muistoon tai tapahtumaan. Äkkiseltään vaikuttaa siltä, että kertoja ei koskaan pääse loppuun tässä kohtauksessa. Kuitenkin kohtauksen jatkuva ajautuminen lyyrisille harhapoluille aiheuttaa sen, että siihen täytyy vielä palata, ja toistuva palaaminen korostaa kyseisen kohtauksen merkitystä. Tehostaminen onkin eräs keino, jolla lyyrisyys voi jopa mahdollistaa narratiivisuutta eikä estää sitä (Dubrow 2006, 262–263). Junakohtauksen katkaisevilla osuuksilla on kuitenkin myös oma, itsenäinen funktionsa. Seuraavassa lainauksessa kertoja siirtyy vanhempiensa tapaamisesta maalaamaan kuvaa Egyptistä sellaisena kuin hän se hänelle ilmenee ja samalla hän rinnastaa Egyptin polttavan auringon voiman siihen, mikä hänen perheensä kohtalo lopulta oli. Näilläkin tiedoilla on tässä tarinassa olennainen osansa kokonaiskuvan muodostumisessa, sillä kyseessä ei ole mikään seikkailukertomus vaan henkisen kasvun kuvaus. Tarina ei etene kronologisesti, lineaarisesti, mutta silti jokaisella osalla on oma tehtävänsä kokonaiskuvan muodostumisessa.

”Junassa, joka oli matkalla Luxorista Assuaniin, minun isäni astui vaunuosastoon, jossa hänellä ei ollut ennestään tuttuja, mistä voi päätellä, että oli päivä, sillä jos olisi ollut yö, olisi vaunuosaston ovi ollut kiinni, ellei peräti lukossa, ja olisi ollut varsin sopimaton aika tuttavuuksien solmimiselle, rakastumisesta puhumattakaan. Ja minun isäni tiesi, mikä on sopivaa ja mikä on sopimatonta, hän ei ollut enää nuori mies. Koska oli päivä, aurinko paistoi varmasti, aurinko paistaa Egyptissä aina, se kypsytää vesimelonit tummanpunaisiksi, niiden siemenet suuriksi ja mustiksi, se kuivaa parvekkeelle ripustetut lakanat ennen kuin kahvivesi on ehtinyt kiehua, ja jos lakanat ovat valkoisia, niistä tulee vielä valkoisempia, ja minä näin puiston loppukesästä kun ruoho oli kuivaa ja vanhaa ja auringon polttamaa, se teki minut surulliseksi, tunsin olevani aivan yksin, ja niin kävi Egyptissä aina, värit haalenivat ja vaalenivat ja joskus kaikki näytti hiekalta, sillä aivan kuin meri voi muuttua myrskyssä harmaan kiven väriseksi, kun aurinko on enää vain aavistus pilvien takana, voi hiekkakin olla vihreää tai sinistä tai punaistakin, ja suuret kukat äitini mekoissa kuihtuivat pian, ja kun astuin ulos lentokoneesta, kuuma ilma

tulvahti kasvoilleni ja halusin kääntyä takaisin, ja suuret kukat isäni kädessä kuihtuivat, mutta kerran satoi marraskuussa, ja minä ja sisareni, me tanssimme.” (AA, 27–28.)

Tämä katkelma on moniulotteisuudessaan teokselle hyvin tyypillinen. Se alkaa, kuten moni kohta teoksessa, tilanteesta, tapahtumasta. Ismael astuu junassa vaunuosastoon, jossa tapaa tulevan vaimonsa. Kertoja puhuu vähän aikaa isästään ja kuvaillessaan tilannetta pidemmälle hän vaihtaa huomaamatta kuvauksen kohteeksi oman kokemuksensa Egyptistä. Kappale päättyy toiseen tapahtumaan, joka liittyy olennaisesti kertojan muistoihin Egyptistä ja sitä kautta hänen isäänsä. Auringon väsyttävä voima rinnastuu kuihduttavaan ihmissuhteeseen. Samalla myös kerronnallisuus ja lyyrisyys sekoittuvat, kun kertoja toisaalta esittää tapahtumia ja toisaalta omia tunteitaan ja yhdistelee asioita tunteidensa muutosten mukaan.

Myös seuraava lainaus on hyvä esimerkki siitä, että tapahtumien kertomista olennaisempaa teoksessa on ilmaisu. Tämän tyyllisiä ja rakenteisia katkelmia on *Auringon asemassa* lukuisia. Kertoja käyttää voimakasta symboliikkaa kertoessaan vanhemmistaan:

”Valkoista, valkoista, lopulta jäi jäljelle vain valkoista, ja valkoinen on kaikkein pelottavin väri, se on kuoleman väri. Ei enää kukkia missään. Miksi, miksi juuri minun isäni ja minun äitini, kaikkein elävimmät, kaikkein pelottomimmat, kaikkein verevimmat, kaikkein kauneimmat?” (AA, 164.)

Kertoja jatkaa kuvailulla vanhempiensa kohtalosta, ja kaikessa mukana kulkevat olennaisena osana hänen omat tuntemuksensa, joihin liittyy yleisluontoista surua kahden ihmisen kohtalosta ja toisaalta omaan kokemukseen pohjautuvaa haikeutta lapsuuden katoamisesta, joka kiteytyy kysymykseen: miksi? Tämänkin lainauksen kolmesta virkkeestä kahdessa ei ole edes verbiä, mikä osaltaan vahvistaa käsitystä siitä, että tapahtumat ja toiminta eivät ole keskiössä tässä teoksessa. Tietysti tämänkin taustalla ovat nähtävissä tapahtumat – vanhempien rakkauden päättyminen ja lopulta äidin kuolema – mutta se, miten niistä kerrotaan, painottaa muita asioita kuin tapahtumaa. Äidin kuolemasta ei kerrota yksityiskohtia, vaan tärkeintä on pohjaton suru ja tyhjyyden tunne.

Jos juoni on tarinan tapahtumien esittäminen tietyssä järjestyksessä kokonaisuudeksi koostettuna, niin *Auringon asema* on juonellinen teos. Hosiaisuoman mukaan juoni koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta. *Auringon aseman* tarinan alkuna voi pitää Ismaelin ja Anun kohtaamista junassa, loppuna kertojan itsenäistä elämää Suomessa äidin kuoleman jälkeen ja keskikohtana kaikkea siltä väliltä. Juoni, tapahtumien esittämisjärjestys kuitenkin poikkeaa huomattavasti tapahtumien kronologisesta järjestyksestä – tapahtumien kronologista järjestystä ei kaikin paikoin ole edes mahdollista päätellä. Auringon asemassa on tapahtumia, mutta ne eivät ole kronologisesti tai edes välttämättä loogisesti järjestyneet. Sen voisi katsoa koostuvan toistuvista takaumista ja

ennakoinneista mutta toisaalta kerrontahetkeäkään ei pysty kunnolla määrittelemään. Suurin osa tarinasta tapahtuu ”aiemmassa menneessä”. Takaumat ovat osittain keskenään kronologisia, osittain eivät. Juoni liitetään usein kausaalisuuden käsitteeseen, esimerkiksi siten, että juonen katsotaan muodostavan kausaalisuutta. *Auringon aseman* kausaalisuus kuitenkin syntyy iteratiivisista kuvista, jotka kertovat siitä, millaista perheen elämä oli. Tästä taas lukija voi tehdä päätelmiä siitä, miksi siinä kävi niin kuin kävi eikä rakkaus kestänyt. Toisaalta kertoja avaa syitä sanallisestikin avoimesti.

Auringon asemassa kerronnan temporaalisuus ei ole lineaarista. Kertoja elää nykyhetkessä, joka on ikään kuin pysähtynyt, saavutettu tila, josta hän katsoo menneeseen ja kertoo muistojensa kautta tarinaa. Hän kertoo tapahtumia, jotka etenevät ajassa, ja tämä on kerronnallisuuden kannalta olennaista. Toisaalta tapahtumia ei kerrota kronologisesti, ei edes siten, että taustalla kulkisi tarinan juonne, johon liitetään takaumia ja ennakoiteja. Kertoja on nykyhetkessä, mutta nykyhetkestä kerrotut tapahtumat ovat myös iteratiivisia – itse asiassa ne ovat osittain mennyttä, osittain nykyisyyttä ja osittain tulevaa. Toisekseen lapsuudesta ja varhaisemmasta aikuisuudesta kerrotut muistot eivät ole kronologisessa järjestyksessä, ja lukijan on mahdotonta tietää, mikä tapahtuma oli ennen mitään, mutta sillä ei oikeastaan ole merkitystä. Tapahtumat ja kuvaukset etenevät assosiatiivisen logiikan mukaan, mikä on Morganin mukaan tyypillisempää lyyriselle kuin kerronnalliselle perinteelle. Varhaisemmat tapahtumat kerrotaan imperfektissä, nykyisyydestä preesensissä, ja se on riittävä ero. Kuten Morgan (2008, 313) toteaa, lyyrisessä kertomuksessa tapahtumat eivät tarvitse kausaalista järjestystä, sillä ne tähtäävät yhdessä samaan päämäärään. Päämäärä *Auringon asemassa* on kertoa, miksi ja miten päähenkilöstä on tullut sellainen kuin hän on nyt – eli miten hän on päätynyt siihen tilanteeseen, jossa nyt on. Teos päättyy luomaan ajattoman preesensin: kaikki tapahtumat saavat merkityksensä vasta suhteessa toisiinsa, kokonaisuutena, joka yhdistyy kertomishetkellä. Kertomishetkikään ei ole pelkkä hetki, josta voi katsoa eteenpäin ja taaksepäin, vaan olotila, joka tulee näkyviin iteratiivisten tapahtumien kautta.

Morganin analysoimassa runossa kuvataan myös iteratiivisesti menneen ajan tapahtumia. Tapahtuma kerrotaan yksityiskohtaisesti, mutta samalla annetaan ymmärtää, että samanlaisia iltoja oli useita: verbit ovat menneessä aikamuodossa, mutta kyseessä on iteratiivinen menneisyys, joka näyttäytyy lukijalle lähes nykyisyytenä eläväisen kuvauksen takia. (Morgan 2008, 310.) Samoin on laita *Auringon asemassa*. Kertoja kertoo tässä hetkessä nuoruutensa tapahtumia, eli niiden päähenkilö on hän itse nuorena. Muistellessaan hän kertoo lukuisia yksittäisiä tapahtumia mutta myös sellaisia, jotka tapahtuivat monta kertaa. Esimerkiksi kertoessaan, kuinka hän lapsena paastosi

yhdessä isänsä kanssa, hän kertoo päivästä yksityiskohtaisesti kuin yhden päivän kokemuksesta ja menneessä aikamuodossa, mutta jo pelkästään siitä tiedosta, että paaston aika on pidempi kuin yksi päivä, tiedetään, että kertomus kuvaa useampaa päivää ja kenties vuottakin.

Morganin (2008, 310) mukaan kertojan samaistuessa emotionaalisesti nuorempaan itseensä, joka toimii päähenkilönä, tarinan ajan ja kerronnan ajan välinen aukko katoaa, ja ajallisuuden merkitys lukijan silmissä häviää: kerronnallisuus vaihtuu lyyrisyydeksi. Samoin käy *Auringon asemassa*:

”Sitten minun isäni luki Koraania ääneen ja minä kuuntelin vaikken ymmärtänyt sanaakaan. Hän istui nojatuolissa, minä istuin matalalla jakkaralla hänen vieressään. Sitten me seisoimme parvekkeella hetken, kaikissa muissakin taloissa valvottiin, ja joskus näimme kuunkin. Minun isäni käsivarsi minun ympärilläni vain.” (AA, 143–144.)

Paaston aikana päähenkilö ja hänen isänsä nousevat ennen auringonnousua syömään, minkä jälkeen he rukoilevat ja Ismael lukee Koraania. Lainauksen kolmannessa virkkeessä oleva joskus-sana on hyvin paljastava. Se kertoo, että näin tapahtui usein: joskus he näkivät kuun, mutta aina eivät. Ilman sitä kertoja voisi puhua yhtä hyvin yksittäisestä tapahtumasta. Kuitenkin lainauksen viimeisessä virkkeessä näkyy hyvin kertojan ja hänen nuoremman itsensä emotionaalinen lähentyminen. Siitä puuttuu jopa verbi kokonaan, jolloin se voisi viitata yhtä lailla nykyisyyteen kuin menneisyyteenkin. Epäilemättä paastoamisesta teki kertojalle merkityksellisen se, että se tapahtui isän kanssa kahdestaan: ”Ramadanin aikana minä paastosin isäni kanssa, vain me, vain me kahdestaan” (AA, 141). Suhde isään on päähenkilölle edelleen tärkeä, vaikka isä ei enää olekaan osa hänen elämäänsä. Päällimmäiseksi tässäkin lainauksessa jää tunne isän läheisyydestä, eikä siinä ole temporaalisuudella merkitystä. Atemporaalisuus, lyyrisyys, jää vallalle.

Auringon asemassa suuri merkitys on kertojan tai kirjailijan tavalla käyttää kieltä. Olennainen ja runsaasti käytetty tehokeino on toisto, jota esiintyy myös monella tasolla ja joka siten vaikuttaa myös teoksen ajalliseen rakenteeseen, tai oikeastaan voisi sanoa, että koko ajallinen rakenne perustuu sille. Toisiin tapahtumiin palataan aina uudelleen, kuten edellä mainittuun Ismaelin ja Anun tapaamiseen junassa. Kertoja ei pelkästään palaa samoihin tapahtumiin vaan aloittaa usein tapahtumista kertomisen täsmälleen samoilla sanoilla: ”Nyt on elokuu. Taivas on täynnä lentäviä tähtiä.” (Auringon asema: 12.) ”Nyt on elokuu, yöt ovat öitä taas.” (Auringon asema: 147.) Ensimmäinen lause on molemmissa kohdissa sama, kyse on samasta asiasta tai tapahtumasta, ja kertoja jatkaa niistä kertomista eri tavoilla. Toistoa ilmenee muutenkin kuin samasta tapahtumista useampaan kertaan kertomisessa. Kertoja käyttää lauseissaan toistuvasti samoja rakenteita.

Lapsuudestaan kertoessaan hän aloittaa monesti ”Ja joskus kun me” tai ”Kerran”. Tyypillinen lauserakenne on myös ehtolause, joka päättyy ”ja se ei kyllä haittaa mitään”.

Kertoja toistaa myös samoja metaforia ja symboliikkaa, erityisesti kotiin ja valoon liittyviä. Hän mainitsee useaan kertaan kotinsa, joka on hänen omansa ja hänen näköisensä: siinä on paksut seinät, ja hän on itse maalannut ne, eikä sinne ole avainta kenelläkään muulla (Auringon asema: 15, 17, 178). Koti kuvana ihmisen minuudesta tulee käyttöön myös intialaisen miehen kohdalla. Hänen kotinsa on lähellä päähenkilön kotia. Valo on esillä useissa eri yhteyksissä, useimmiten silloin, kun päähenkilö puhuu äidistään tai omasta kasvustaan. Hän käyttää talvea kuvaamaan aikaa, jolloin oli masentunut ja ahdistunut, ja olennaista talvessa on valo tai sen puute: ”Alkoi talvi. Se kesti monta vuotta, moneen vuoteen ei aurinko paistanut huoneisiimme. Sen talven aikana valo hajosi ja minun oli itse liitettävä palaset yhteen.” (Auringon asema: 10,) Vertaus talvesta tulee esiin myös useaan eri kertaan (Auringon asema: 17, 137). Symboleja ja metaforia pidetään yleisesti runouden keinoina.

Toiston tiheys vaihtelee. Toiset asiat kertoja mainitsee ensin kirjan alussa ja sitten lopussa ikään kuin yhteen kokoavasti, ja ne saattavat tulla esiin myös matkan varrella. Toisiin asioihin kertoja palaa saman tien, kahden sivun päästä, ikään kuin hän yrittäisi uudestaan saada sanotuksi aiheesta olennaisimman. Toistoa on myös vielä pienemmällä tasolla, joitain sanoja tai ilmauksia toistetaan heti peräkkäin. ”Outoja eläimiä, oudosti kaartuvat maaston muodot – – outoja huoneita – –” (Auringon asema: 149). Kertoja toistaa samaa adjektiivia korostaen outouden tuntua, jota hänen isänsä koki Suomessa vieraillessaan. Joskus hän korostaa kokonaista lausetta: ”Ja minä ja äiti, me hämmensimme mustaa kahviamme, me hämmensimme mustaa kahviamme” (Auringon asema: 80). Toiston elementtinä voi pitää myös monia pikkusanoja ja ilmauksia, joita kertoja viljelee tekstin sekaan ja jotka tuovat oman lisäsävynsä tekstiin. Näihin ilmauksiin kuuluvat toteamukset ”kerta kaikkiaan” ja ”se ei kyllä haittaa mitään”. Erityisesti kertoja toistaa persoonapronomineja, kuten käy ilmi seuraavasta lainauksestakin.

Ja-partikkelin runsas käyttö liittyy myös tekstin rytmiin. Rytmii tyyllillisenä elementtinä liitetään usein tiiviisti runouteen, mutta vaikka *Auringon asema* onkin proosateos, tekstin vaihteleva rytmi tuo siihen oman, tenhoavan lisänsä. Kertoja rakentaa huomattavan pitkiä virkkeitä liittämällä yhä uusia lauseita yhteen ja-partikkeleilla ja toistamalla persoonapronominia:

”Jossakin pilvien yläpuolella me, jotka olemme vihaisia, voisimme elää, me voisimme poukkoilla ympäriinsä toisiimme osuen, ja sitten voisimme etäännyä osuaksemme seuraavan kerran kovempaa, ja olisi niin viileää ja pilvet täynnä kosteutta, että törmääminen ei olisi edes vaarallista, ja me tanssisimme omaa tanssiamme, poissa paheksuvien katseilta, me olisimme siellä missä me emme polttaisi ketään ja missä

voisimme nauraa ja huutaa hillittömästi, punaista ja mustaa ja kultaakin, se on meidän luontomme, siellä meidän ei tarvitsisi liikkua ilman käsiä, siellä meidän olisi ainakin tuhat kättä ja jalkaa, emmekä me väsyisi, miten me voisimme väsyä siihen, että olisimme kokonaan sitä mitä me olemme. Ja intialaisella miehellä on kulmakarvat kuin turkkilaisella sulttaanilla, eikä minua pelota ollenkaan, ja joskus vihaan, vihaan, tätä vaaleansinistä ikävää.” (AA, 111–112.)

Ensimmäisessä pitkässä virkkeessä kertoja esittää vertauksen vihaisista ihmisistä, jollainen hän kokee itse olevansa, kuten hänen isänsä ja intialainen mieskin. Vertaus laajenee ja jatkuu assosioivasti tuottaen hengästyttävän pitkän kokonaisuuden, joka etenee nopeasti ja jota on lukiessa mahdotonta jättää kesken. Seuraava virke, kappaleen viimeinen, rauhoittaa kiihtynyttä rytmiä, tosin ei täydellisesti, sillä sekin on vielä suhteellisen pitkä ja moniosainen. Tällainen rytmien rakenne on teokselle kuitenkin hyvin tyypillinen: pitkät virkkeet, joiden välissä on rytmiä rauhoittavia ja tiivistäviä lyhyempiä virkeitä.

Toisto ja teoksen ominainen rytmi tekevät tekstistä intensiivisempää, mikä, kuten jo aiemmin mainittiin, on eräs lyyrisyyden tärkeä piirre. (Dubrow 2006: 262–263.) Varsinkin toisto myös korostaa olennaisia kohtia, joita *Auringon asemassa* ovat juuri Anun ja Ismaelin tapaaminen junassa, mistä kaikki alkoi, ja toisaalta päähenkilön tämänhetkinen elämä, ystävät, oma koti, intialainen mies sekä tähän hetkeen johtanut talvi. Toistolla on luonnollisesti myös huomattava vaikutus teoksen ajalliseen rakenteeseen. Tarina ei etene suoraviivaisesti, sillä toisiin asioihin palataan, sekä lyhyemmällä että pidemmällä aikavälillä. Kohtaukset ovat pysähtyneitä, kun saman tapahtuman alkuun palataan uudestaan hetken päästä. Toisaalta taas tarinan alussa ja lopussa toistetut teemat tuovat teokseen syklisyyttä. Esimerkiksi heti toisessa luvussa (AA, 13) kertoja esittelee appelsiinin kuorimisen ongelman: hän voi joko tehdä sen kuten isänsä tai kuten hänen äitinsä. Appelsiinin kuorimista käytetään toistuvasti kuvaamaan sitä, kuinka päähenkilö yrittää tehdä valintaa vanhempiensa välillä. Lopussa hän on ratkaissut ongelman:

Minä en enää halua valita teidän väliltänne. Jos minulla on kiire, kuorin appelsiinin niin, että teen siihen neljä viiltoa, jolloin kuori irtoaa helposti. Ja jos minulla on aikaa, kuorin sen niin, että leikkaan kuoren pois pitkänä spiraalina, jonka pujotan hetkeksi ranteeseeni, kuin korun. (AA, 179)

Phelanin (2007, 23) mukaan lyyrisessä liikettä ei mitata tapahtumien kautta. Lyyrinen liike tapahtuu kohti puhujan tilanteen ja perspektiivin, näkökulman kokonaisvaltaisempaa paljastumista ja toisaalta yleisön syvempää ymmärtämistä ja osallistumista siihen, mitä paljastetaan. Tässä mielessä *Auringon aseman* voi nähdä jopa lyyrisempänä kuin *Missä leikki loppuu* -teoksen. Siinä päämääränä on viime kädessä puhujan tilanteen paljastaminen: miten päähenkilön vanhempien

väliset suhteet, heidän rakkaustarinansa, on vaikuttanut siihen, millainen päähenkilöstä on tullut; miten hänen suhteensa omiin vanhempiinsa on vaikuttanut hänen kasvuunsa aikuiseksi ja miten hän on kasvanut heistä irti, omaksi erilliseksi yksilökseen:

”Niin minä hyvästelin heidät, minä hyvästelin heidän rakkautensa, eihän se ollut minun rakkauttani, minä hyvästelin heidän jumalansa, eiväthän ne olleet minun jumalani, minä hyvästelin heidän vihansa, eihän se ollut minun vihaani, minä hyvästelin heidän muistonsa, eiväthän ne olleet minun muistojeni, minä hyvästelin heidän rakkautensa, sillä se ei ollut minun rakkauttani. Ja minä en itkenyt enää.” (AA, 174).

Lopputuloksena on stabiili tilanne, jonka kuvaamiseksi ja ymmärtämiseksi Ismaelin ja Anun rakkaustarina on kerrottu: ”Minun omat siipeni ovat kasvaneet täyteen kokoonsa, ei minulle tule aurinko tämän lämpimämmin paistamaankaan.” (AA, 183). Tasapainoisilla elokuun öillä ei olisi merkitystä ilman niitä edeltäneitä vaikeita vuosia.

Auringon aseman tyyliä ja kokonaisuutta teoksena kuvaa parhaiten sen aikarakenne. Kertomukselle tyypilliseen tapaan sen kerronta on retrospektiivistä, katsomista taaksepäin. Kuitenkin se on samaan aikaan myös simultaanista ja kuvaa pysähtynyttä nyt-hetkeä, jossa päähenkilö elää ja kertaa menneisyyttään. Kerronta on toisteista ja fragmentaarista, mikä eri tavoin korostaa sen lyyristä luonnetta ja päämäärää. Toisaalta lukijalle ei anneta tarinaa valmiina, vaan hän joutuu näkemään vaivaa koostaakseen mielessään yhtenäisen kokonaisuuden. *Auringon asema* on tarina ja juonellinen teos, joka perustuu osin kertomukselle tyypilliseen kausaation logiikkaan ja osin assosiatiiviseen logiikkaan. Vaikka teoksesta on löydettävissä tyypilliset kertomuksen elementit, juonen ja tarinan ero, ajallinen rakenne, tapahtumat, pelkästään niiden käyttö ei kuvaisi teoksen luonnetta riittävästi. Pelkkä kerronnallisuudenkaan käsite ei avaisi tyhjentävästi teoksen ominaispiirteitä, ja tässä tilanteessa lyyrisyyden käsite avaa oivallisia näkökulmia kertomuksen tarkoitukseen ja ajallisiin ominaisuuksiin.

4.2 Ajallisuus *Missä leikki loppuu* -teoksessa

Runokokoelmat harvoin ovat kerronnallisia kokonaisuuksia, mutta *Missä leikki loppuu* -teoksessa lukija näkee intuitiivisesti kerronnallisuutta ja yhteyksiä runojen välillä. Toisaalta, jos teos suhteutetaan Susiluodon aiempiin runoteoksiin, jotka ovat hyvin yhtenäisiä kokonaisuuksia, lukija saattaa jopa etsiä ja odottaa tällaista kerronnallistakin yhtenäisyyttä teokselta. Kerronnallisuus tuntuu näyttävänsä vahviten teoksen osakokonaisuuksien tasolla, joten aloitan analysoimalla yksittäisiä runoja ja toisaalta osakokonaisuuksia.

Ensimmäinen osa koostuu vuorottelevista Erikan säemuotoisista ja Lolan proosarunomuotoisista runoista. Retrospektiivinen kerronta on kertomuksen yleisin tyyli kertoa ja toimii vahvana signaalina kerronnallisuudesta. Lolan ensimmäinen runo on kirjoitettu lähes yksinomaan imperfektissä, mikä on yleisin muoto kerronnalliselle tekstille. Samalla se ohjaa lukijan ajattelua: imperfektin käyttö antaa ymmärtää, että runon kirjoittaminen tapahtuu myöhemmin, kun Lola on aikuinen ja kertoo siitä, kun hän oli lapsi. Toinen Lolan runoista alkaa myös imperfektissä mutta vaihtuu alun jälkeen preesensiin, vaikka Lola selvästi kertoo edelleen tapahtumista, jotka ovat mennyttä:

Kun olin pieni ja asettelin hattua päähän. Strutsinsulkia, aamutossujen pöyhelöt ja lasilattiaa viiltävä korko. Kun olin pieni, isän suuret askeleet ja vain harvoin painava läsnäolo. Ja puutarhassa ruusut, äidin kasteiset kädet, äiti ohut nukke ja niin nuori, he sanoivat, mikä onnettomuus. Hän synnytti ruusuposkisen tytön, se kuoli seuraavana päivänä, ja toisen, se kuoli seuraavana vuonna, sitten hän sai minut, ja minä olin hämähäkinjalvoja ja kovaa luuta ja kulmaiset kasvot ja silmät hätää ja vaatimusta täynnä, niin hän sanoo ja hymyilee ja katsoo ikkunasta, enää hän ei saa lapsia, jokin on otettu pois, hänen sisällään revitty ja leikattu ja silvottu. Hänen kasteiset kätensä. Näen mitä hän tekee: sormet kiertyvät ruusunvarren ympäri, hän puristaa, puristaa silmät kiinni, kämmenet vasten okavartta, hän haukkoo henkeään, tuntee veren ja toden viillot siinä, äiti, ohut nukke. Näen mitä hän tekee: avaa arkun, asettelee röyhelöiset barbit riviin, pukee ne, ja riisuu, ja riisuu ja pukee ja riisuu itsensä ja pukee ja riisuu, hän leikkii alastomana puettujen nukkien kanssa, minua hän ei pue niin, hän pukee minut nopeaan kuin ei tahtois koskea, hän pukee hajamielisesti paidan ja farkut, ja vihaa niiden karkeutta, minä vihaan myös, hän vihaa minun kovaa ja luista vartaloani, se on rikkonut hänen haaveensa hänen sisälmyksensä hänen mielensä. Kuin tämä olisi peli jossa oikeita valintoja ei ole. Kuin tämä olisi peli jota jatkaa toisen vuorolla. (MLL, 13)

Preesensin käyttö äidistä kerrottaessa saa aikaan sen, että kerrotuilla tapahtumilla ei ole enää yksittäisen tapahtuman statusta, vaan niistäkin tulee iteratiiveja. Lola kertoo jostain, mitä hänen äitinsä teki usein, eli siitä millainen hänen äitinsä oli ja kenties myös siitä, millainen oli heidän suhteensa. Preesensia ei kuitenkaan käytetä vain äidin teoista kerrottaessa, kolmannessa persoonassa, vaan myös ensimmäisessä persoonassa, "Näen mitä hän tekee". Preesensin käytön tässä voi myös nähdä kertojan, kertovan minän ja hänen nuoremman versionsa, josta kerrotaan, emotionaalisenä lähentymisenä. Morganin (2008, 310) analyysia edelleen mukaillen emotionaalisen lähentymisen myötä tarinan ja diskurssin ajat lähentyvät ja sulautuvat yhteen - syntyy jälleen ajaton preesens, jonka merkitys ei enää ole tarinankerronnassa. Samalla tapahtuu Morganin (2008, 310) mukaan siirtyminen kerronnallisesta lyyriseen. On vain yksi Lola, hän, jolle on tapahtunut ja jolle tapahtuu. Lolan runot eivät enää ole kertomuksia vaan kuvia, jotka saavat ja vaativat lukijaa eläytymään. Siirtymää kerronnallisesta lyyriseen ei voi kuitenkaan tässä nähdä yhtä selkeästi kuin

Auringon asemassa. Lola ei juurikaan kuvaile tunteitaan – tietyllä tapaa hän on itse etäännytynyt tilanteesta. Erottavana tekijänä on myös se, että Lolan, kertojan, nykyhetkeä on vaikeaa ellei mahdotonta määrittää, jolloin on myös vaikeampi analysoida vanhemman ja nuoremman Lolan suhteita – ehkä mainittavaa eroa näiden kahden välillä ei edes ole. Toisaalta, Lolan runojen kerronnallisuutta on ylipäättään vaikeampi hahmottaa kuin *Auringon aseman*. Joka tapauksessa suurin osa Lolan runoista on preesensissä. Tämä luo vahvan illuusion siitä, että tapahtumat tapahtuvat silloin kun niitä kerrotaan. Samalla preesensin käyttö, kuvien luominen, luo tekstiin vahvaa intensiivisyyttä, joka on tyypillisempää lyyriselle kuin kerronnalliselle tekstille.

Phelanin kerronnallisuuden määritelmässä olennaista on se, että jotain tapahtuu ja se, että siitä kerrotaan jollekulle jonain hetkenä. *Missä leikki loppuu* -teoksesta voidaan löytää useita esimerkkejä, joissa näin tapahtuu. Esimerkiksi ensimmäisen osan Lolan toisessa runossa Lola kertoo selvästi tapahtumia, äitinsä tarinaa (MLL, 13). Vaikka pätkä poikkeakin kieliasultaan ja ilmaisultaan tavanomaisesta proosasta, siinä kerrotaan silti tapahtumia, jotka osin viitteellisestä kuvauksestaan huolimatta ovat selkeästi pääteltävissä. Lolan äiti on saanut kaksi tyttövauvaa, jotka molemmat ovat kuolleet pienenä. Sen jälkeen on syntynyt Lola, poikavauva, ja Lolan äiti on menettänyt kykynsä saada lapsia. Kerronnallisuudesta huolimatta alla on koko ajan lyyrinen pohjavire: Lolan tulkinta siitä, että hänen äitinsä ei rakasta häntä, vaan kaipaa kuolleita tyttövauvojaan. Runossa tulee ilmi myös äidin mielen järkkyminen, jota Lola seuraa sivusta kaivaten äitinsä rakkautta ja huomiota. Lolan seuraava runo siirtyy kuitenkin jälleen enemmän lyyrisen puolelle Phelanin määritelmien mukaan. Siinä Lola kertoo omia ajatuksiaan suhteestaan äitiinsä ja transsukupuolisuuteensa. Lola myös puhuttelee lukijaa varoittamalla häntä tekemästä liian yksioikoisia tulkintoja; että Lolan transsukupuolisuus johtuisi ainoastaan siitä, että hänen äitinsä ei rakastanut häntä poikana; että hän kuvittelee saavuttavansa äitinsä rakkauden ja ehkä pystyvänsä parantamaan äitinsä tai saamaan hänet jotenkin takaisin muuttamalla tytöksi. Puhuttelemalla lukijaa suoraan Lola kertojan ominaisuudessa tekee lukijasta osallisen enemmän kuin ulkopuolisen tarkkailijan, mikä Phelanin mukaan on lyyrisyyden piirre.

Ehkä luulet että olen siksi tyttö, se on virhe. Ehkä luulet tietäväsi kaiken siitä, jota et tunne tai siitä, jonka tunnet: yöllä vaatekasa muuttuu haamuksi, autot liikehtivät lattialla. Ja kuitenkin se on valo joka kaventaa ja näyttää seisahtuneet kasvot ja pysähdyksen joka ei ole todellinen luonto. Todellinen luonto: liikkuva, huokuva, toistuva, ei-toistuva. Ehkä luulet että olen poika jos sillä tavoin synnyn, mutta luonto ei ole syyllinen, se on palikka, tietynmuotoinen ja muuttuva kivi josta aloittaa. Ehkä luulet että olen siksi tyttö, virhe. (MLL, 17)

Tässä runossa ei kuvata yhtään konkreettisia tapahtumia – vaatekasojen muuttumista haamuiksi tuskin voi pitää sellaisena. Koska se on järjestyksessä heti seuraava Lolan runo äidistä kertovan runon jälkeen, se on helppo tulkita kommentiksi sitä kohtaan. Toisaalta siinä tulee esille myös Lolan transsukupuolisuus, jota ei aiemmin ole mainittu. Rakenne ja järjestys luovat teokseen kerronnallisuutta, mutta toisaalta tämä runo saa merkityksensä vasta yhteydessä kokonaisuuteen, kun kaikki Lolan muutkin runot on luettu. Runo osoittaa myös herkullisella tavalla, miten yhdellä sanalla ja välimerkin paikalla pystyy luomaan niin paljon merkityksiä. Viimeisessä lauseessa ”ehkä luulet että olen siksi tyttö, virhe” sanan virhe voi nähdä viittaavan useisiin asioihin. Toisaalta Lola voi tarkoittaa tällä omaa olemustaan tyttönä: hän on virhe, koska huolimatta fyysisestä mieheydestään kokee olevansa nainen – Lola on transsukupuolisena vääränlainen, poikkeama normista. Toisaalta sen voi ajatella tarkoittavan naiseutta yleensä – nainen on aina poikkeama normista, tyttöys on aina jonkinasteinen virhe patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Voimakas merkitys on myös valinnalla käyttää olla-verbiä, ”olen siksi tyttö”, eikä esimerkiksi tunnen olevani tyttö. Se, että yksittäisiin sanavalintoihin saadaan mahtumaan tällainen määrä merkityksiä, korostaa teoksen runollisuutta.

Teoksen ensimmäisessä osassa loput Lolan runoista ovat preesensissä yksittäisiä lauseita lukuun ottamatta. Koska tapahtumat ovat kuitenkin selkeästi, ainakin ensimmäisen osan valossa, Lolan menneisyydestä, preesensin käytöllä täytyy olla jokin toinen merkitys. Monissa runoissa (esim. MLL 29, 55) on pitkiä pätkiä, joissa aikamuodot eivät tule esiin ollenkaan, sillä verbejä ei käytetä lainkaan. Virkkeet ovat vain loputon luettelo Lolan kohtaamia asioita: avainsanoja, joiden perusteella lukija pystyy luomaan kuvan siitä, mitä on tapahtunut. Tämäkin jo osoittaa ajan merkityksettömyyden Lolan runoissa - ei ole väliä koska asiat tapahtuivat, sillä ne saattaisivat tapahtua yhtä hyvin juuri nyt. Ajan merkityksettömyys vie tekstiä vahvasti lyyrisen puolelle.

Erikan runoissa hallitseva aikamuoto on preesens. Ajan merkitystä näissä runoissa on kenties vaikeampi tulkita, sillä Erikan runojen hallitsevin piirre on subjektiivisuus. Preesensin käyttö tosin korostaa subjektiivisuuden tuntua luodessaan samanaikaisuuden illuusiota tapahtumiin ja kerrontaan. Preesensin käyttö tuo tapahtumiin kahta ulottuvuutta: toisaalta ne viittaavat tapahtumiin ja toisaalta ihmismielen tai persoonan ajattomiin ominaisuuksiin. Dubrown (2006, 267) mallin mukaan tässäkin voi nähdä ajallisten kehysten sekoittuvan - kerronnallisuus kohtaa lyyrisen. Erikankin runoissa on kerronnallisuutta, joka tulee esiin myös imperfektin käytönä. Runoissa niin aikamuodot kuin ajatkin sekoittuvat:

Jouluyö, taivas vihmoo höyheniä, ohuita luita.
 Kerran kävelimme jäätynyttä kattoa pitkin.
 Tuisku mursi talojen kulmat, katulyhtyjien kylkitihku.
 Tuolla vesi painui lumen peittämää rantaa vasten
 ja hiutaleet hukkuivat äänettä pimeään.
 Meressä velloivat luotsivalot.
 Hitaasti sateessa kastuva takkisi.
 Jos sylin mieltää kodiksi
 onko sekin särkyvä ja hauras.
 (MLL, 37)

Katkelma on aikatasoiltaan moniulotteinen. Ensimmäinen säe on preesensissä, mutta se sijoittaa runon aikaan ja paikkaan. Toisessa säkeessä aikamuoto vaihtuu imperfektiksi ja se jatkuu useamman säkeen ajan. Tässä kerronnallisuus tulee hallitsevammaksi - runon minä kertoo yhdestä illasta ja sen tapahtumista jossain menneisyydessä. Kolmanneksi viimeisestä säkeestä puuttuu verbi kokonaan ja ajan ja tapahtumien merkitys vähenee. Siirrytään lyyrisen puolelle. Viimeiset kaksi säettä ovat jälleen kaksitahoisia - toisaalta ne laajentavat säkeistön tapahtuman kuvailusta yleisen olemassaolon pohdintaan ja toisaalta sen voi nähdä edelleen olevan osa Erikan kertomaa tapahtumaa ja hänen kokemuksiaan. Lainaus on ensimmäinen säkeistö runosta, jonka alaotsikko on *“vuosia sitten ja uudelleen ja uudelleen”*. Jo otsikko tukee samaa tulkintaa - kyse on samalla sekä yleisestä että yksittäisestä. Myös seuraavassa säkeistössä esiintyvän säkeen *“Ja aina jonkun veli tai lapsi hyppää parvekkeelta, ei tahallaan.”* (MLL 37) voi tulkita otsikon ja runon alun johdattelemana olevan joko Erikan oman elämän tapahtuma tai yleinen toteamus - todennäköisesti molempia. Yleisen ja yksittäisen, tapahtumien ja vallitsevien asiain tilojen sekoittuessa sekoittuvat myös lyyrinen ja kerronnallinen.

Toisaalta Erika kertoessaan tapahtumista pysyy vahvasti lyyrisen puolella: loppuosassa, hänen kertoessaan leviävästä viruksesta ja pakenemisestaan, kertominen tapahtuu lähes yksinomaan preesensissä:

Jätän lompakon sirukortit kännykän
 minulla on vain käteistä rokotustodistus väärennetty passi
 osaan kadota itseltänikin, katoan *hus*
 mutta ei kipu ei pelko ja sinä
 tämän saman taivaan alla istut lasten kanssa
 ehkä jo neljännen rokotteen yskivässä jonossa, ajatteletko minua
 kun taivas on kirkas ja kova ja sirpaleina
 ja niin kuin ilmakehässä joku laulaisi
 ja puhaltaisi pilviin kiivaan vauhdin
 kiidättäisi essunrepaleet hylätyt purjeenpalat
 ne tömähäivät maalattuun betoniseinään, itkevät harmaasti.

Voi taivastakin rakastaa.

Mutta enemmän noita matalia jotka metri metriltä pienenevät
ja liukenevat ja hajoavat.

(MLL, 53)

Yleinen periaatehan on, että tapahtumien pitää olla tapahtunut ensin, jotta niistä voitaisiin kertoa. Preesensia kuitenkin käytetään proosateksteissäkin nimenomaan korostamaan tapahtuman intensiteettiä, tärkeyttä. Kyseissä runossa syntyy illuusio siitä, että Erika kertoo samaan aikaan, kun asiat tapahtuvat hänelle. Kyse on Erikan lähdöstä, pakomatkasta, mutta se kerrotaan lukijalle melko viitteellisesti. Ainoat konkreettiset asiat, jotka kertovat mitä tapahtuu, ovat lompakon jättäminen ja katoaminen. Yhtä tärkeää osaa kuin nämä tapahtumat näyttää se, mitä Erika ajattelee lähtiessään, lapsiaan ja sinua, miestään.

Toinen osa, ”mustat linnut”, on kokoelman neljästä osasta ehkä hajanaisin ja epäyhtenäisin, vaikka siinäkin on vahva kokonaisuuden tuntu. Yhtenäisyyttä osaan tuo ensimmäisellä sivulla luotu viittaus vanhaan Grimmin veljesten satuun veljestä ja sisaresta. Tämä samainen viittaus on luultavasti myös suuri syy siihen, miksi lukija alkaa välittömästi etsiä kerronnallisuutta tämän osan runoista. Osan alkuruno tiivistää vanhan sadun tapahtumat jättäen ulkopuolelle vain sen onnellisen lopun:

Olipa kerran veli ja sisko, orpoja molemmat, ja veljen oli jano, ja vaikka sisko kielsi, veli joi lähteestä ja muuttui peuraksi, ja monien sattumusten kautta sisko nai kuninkaan ja odotti tälle lasta ja synnytti, eli onnellisena kunnes paha otti hänen paikkansa, hänen palkkansa (MLL, 59)

Ensimmäisellä sivulla tehty viittaus saa odottamaan ja etsimään lisää viittauksia ja samantapaista kertomuksen kehystä kuin sadussa. Viittauksia löytyykin osasta runsaasti: alkuperäisessä sadussa veli ja sisko lähtevät pakoon pahaäitipuoltaan kun taas Susiluodon versiossa veli ja sisko ovat orpoja ja lähtevät matkalle olosuhteiden pakosta:

Sinä yönä taivaalle nousi punainen kuu, harvahampaisen lähiön ylle, lumeen tuhkautuvan lähiön ylle. Huokoinen betoni hohkasi kylmää, olohuoneen lattia oli luistinrata, äiti ja isä kuolleet aikaa sitten. Orporaukat, sanoimme toisillemme ja silmämme kyyneltyivät vähän, orporaukat. Kaikki olivat lähteneet, kuormineen, reppuineen, sähkö loppu, juotavaa vain saastunut lumi, ahmimme sitä kourakaupalla, hytisimme kylmästä, se on vain mielen tila. Poltimme huonekalut. Poltimme naapureiden huonekalut. Poltimme seuraavan talon huonekalut, ja niin edelleen, kunnes mitään poltettavaa ei enää ollut, ei kaapin kätköissä jauhopussia, puurohiutaletta, säilykettä, hyvää tahtoa. Ja niin meidän täytyi lähteä, jättää jokin koti, jättää perhekuva, kaksi huonetta, keittiö, hitaasti

himmenevät muistot. Käsiin murentuva betoni, valotapetti, jäinen lattia, lapsuus, vääntynyt lumikello. Katson meitä ja ravistan, pyry kinostuu ylle, lapset irtoavat jalustoiltaan, lentävät lumen mukana. Sinkoutuminen, melkein kuin riemu. (MLL, 61)

Runon lopussa alun johdonmukainen retrospektiivinen kerronta vaihtuu preesensiin, jolloin syntyy vaikutelma muistelusta: runon puhuja kertoo tarinaa omasta lapsuudestaan jossain määrittelemättömässä nykytilanteessa. Alku siis vahvistaa osan kerronnallista luonnetta ja lukijan odotuksia kertomuksesta. Loppu liukuu kuitenkin taas lyyriseen, jossa puhujan tämänhetkinen tilanne sulautuu menneeseen – hän on samaan aikaan läsnä ja katsoo itseään kauempaa. Osan kerronnallisuutta vahvistavat edelleen toistuvat viittaukset satuun ja osittain sen tapahtumien toisintaminen hieman eri muodossa. Toisessa runossa on jälleen suora viittaus satuun, kolmas taas on kehtolaulu veljelle. Runot mukailevat satua, mutta jättävät toisia asioita kertomatta, lukijan pääteltäväksi ja yhdisteltäviksi. Esimerkiksi siihen, että veli muuttuu peuraksi, koska juo noidutusta lähteestä, viitataan eri runoissa:

Älä juo siitä veli.

Vaikka jano kalvaa kurkkuasi ja palelet,

älä juo, muutut vertavuotaksi kalaksi, loiskit taivaalla ikäsi (MLL, 62)

Olipa kerran kourallinen varjoja, ne kasvoivat veljeni kämmenestä, lopulta söivät hänet. Ne kasvoivat siitä marjasta, jonka hän poimi mustan lammen rannalta, sanoin: veli, älä juo sitä. On vettä joka syöpyy suoniin, myrkyttää mielen, varjoja jotka kasvavat valoa suuremmiksi. Kourallinen varjoja vain. Riittämiin, jotta tuoli vaihtaa paikkaa pöydän kanssa, lähiöstä tulee metsä, valosta pitkään häilähtävä pimeä. Veljestä tuli päivällä läpikuultava vesi, yöllä kuun valossa häivähtävä varjostuma, niin kuin olisi heilautettu ohutta huivia, vain aavistus, kajo, mielennurkka. Vain ontto tuuli, luinen mieli. (MLL, 64)

Tämän jälkeen veljeen viitataan vielä eksplisiittisesti peurana: ”Veli, pieni peura kello kaulassa.” (MLL, 65). Muutakin kuvastoa sadusta on päätynyt runoon asti: ”Mutta minä menen majaan, annan kaikkien kuninkaiden metsästää minut”, ”Ja veli pakenee sektorilla metsästäjiä joka yö.” (MLL, 66). Kohta osan satuun viittaava rakenne kuitenkin hajoaa: se tarjoaa kaksi mahdollista loppua tarinalle. Siinä missä alkuperäinen satu päättyy lopulta siihen, että sisko on kuninkaan kanssa onnellisesti naimisissa ja velikin palautuu alkuperäiseen hahmoonsa, ”mustat linnut” päättyy joko (veljen) kuolemaan tai siihen toiseen mahdolliseen, jossa sisar ehkä rakastuu kuninkaaseen ja synnyttää tälle lapsen. Tähän asti osassa ovat vaihdelleet sekä imperfektimuotoinen kerronta että preesensmuotoinen kerronta, mutta mahdollisista loppuista eteenpäin kerronta on yksinomaan preesensissä ja sadun kulun mukailu väljenee. Sadussa sisar synnyttää kuninkaalle lapsen, jonka jälkeen noita tappaa hänet ja asettaa tyttärensä hänen tilalleen. Nämä tapahtumat ovat nähtävissä vielä toisessa mahdollisessa, joskin niiden sävy ja lopputulos ovat astetta synkempiä:

Synnytän pillerinmaku suussa (MLL, 79)

Muutun joutseneksi tai varpuseksi
ja jokin tulee sijalleni,
kierrän lasilinnua ja sairaalan teräspihaa,
kohtisuoria käytäviä mutka sydämessä
ne ottavat lapseni ja teurastavat veljeni
pihan lumiseen ja koskemattomaan lattiaan

- - -

kukaan ei näe että paikallani on toinen
taittaa hymynsä
ja jää siihen lapsi sylissään ja ansaitsee kaiken rakkauden
mutta ei kipua joka on minun, jonka kannan
(MLL, 81)

Osa päättyy jo aiemmin kuvailtuihin kuvarunoihin ja kuviin, jotka eivät tuo kerrotulle tarinalle sulkeumaa, vaan jättävät uhkaavan tunnelman kuvaamalla kuolemaa laulavia mustarastaita ja puuta, joka kuvassa näyttää hyvinkin kuolleelta ja karulta. On huomattava, että osassa esitellyt mahdollisiksi lopuiksi otsikoidut kokonaisuudet vähentävät kerronnallisuutta – Princen (1982, 150) mukaan kaikki kerronta, johon liittyy epävarmuutta, vähentää tekstin kerronnallisuutta. Toisen osan lopunkin voi tulkita ainakin kahdella tavalla: kuolemaa laulavan mustarastaan voi nähdä synkkänä ja pahaa enteilevänä – se on luonut synkän varjonsa puhujan koko elämän ylle. Toisaalta ristiriidan sen välillä, että mustarastas tuo kuolemaa ja sen, että ne ovat olleen läsnä puhujan koko elämän, voi nähdä toivoa luovana tekijänä. Ennustuksista ja enteistä ei kannata välittää liikaa, kuolema ei mustarastaasta huolimatta ole tullut.

Lolan tarina saa jatkoa kolmannessa osassa. Se on edelleen pääasiassa proosarunomuotoista, mutta joukkoon mahtuu myös säemuotoista runoa ja muitakin elementtejä. Pääasiassa tämä osa jatkaa preesens-muotoista kerrontaa, samanaikaisuutta, joka alkoi jo ensimmäisessä osassa Lolan runoissa. Kolme ensimmäistä runoa kuitenkin ovat imperfektimuotoista kerrontaa:

1.12.

täällä on hiekkaa, hiekkaa kuin janoa joka ei lopu juomalla.

Janon syvin olemus?

On aavistus toisesta.

Kävelin pitkään, ehkä vuorokausia (seison tähtien kovassa ja kylmässä valossa), aavikon keskeltä hahmottui parakkijono, katolla luki Birdlife, kyltin räpsyvät valot, jokseenkin toimiva sähkö, maassa tumppeja, kusenpolttamia läikkiä, lasinsiruja, roskia, käytettyjä kondomeja. (MLL, 91)

1.12.

(kirjoitettu aamupäivällä 2.12.)

Naiset kerääntyivät ympärilleni, nopeasti, nopeasti he käsittivät että olen heistä yksi, omalla tavallani. - - Heidän sokerihymynsä kun he kysyivät jääkö, heidän suipot hymynsä kun sanoin: yhdeksi yöksi vain. (MLL, 92)

6.12.

Jäin tänne, alkoholin ja räpsyvien sähköjen taloon, kielletyn musiikin ja naistennaurun taloon, asiakkaat ovat kadonneet, siksi nauru, onneksi, he sanovat, kukaan ei liiku kotoaan minnekään, melkein kaikkialla sähköt ovat poikki, virus leviää, tänne ei tulle kuin pihalle kuolemaan korkeintaan, rojahtamaan rautaporttien eteen. Mutta minä jään, minä ja mattoveitsi, mieli täynnä mustavalkeita piirroksia, nopeaan pyöriviä kuvia. Pukeudun silkin kohinaan, siksi he luottavat minuun, minulla on veitsi ja surunkaltainen ylpeys, miehisyyden toinen nimi, helposti puettava paita, siksi he luottavat myös. (MLL, 93)

Nämä runot täyttävät ikään kuin aukon, joka jää ajallisesti Lolan tarinaan ensimmäisen osan lopun ja tämän osan alun välille. Hän kertoo saapumisestaan sinne, missä hän nyt on, ja lopulta päätöksestään jäädä. Jännittävää on myös, että kerronnan aika on ilmaistu päivämäärillä: kyseessä on päiväkirjamainen kerrontarakente, jota Genetten termein voisi nimittää interpoloiduksi. Seuraavat tapahtumat tapahtuvat kahden kerrontahetken välissä. Tämän jälkeen kerronta kuitenkin jatkuu preesensissä, samanaikaisena:

6.12.

Kun emäntä poistuu, olen se, jolle avainnippu annetaan. Vain yksi ovi, sanoo hän ja helistää, vain yksi jota et saa avata. Niin, minä nyökkään, oikeastaan minulla ei ole halua, sitä on luotettavuus. (MLL, 94)

Tämäkään osa ei ole kuitenkaan yksinkertainen aikatasoiltaan, vaan aikamuoto vaihtuu jälleen kohta imperfektiin, vaikka päivämäärät osoittavat selkeästi, että kyseessä on sama tapahtumien jatkumo: ”Oven takana oli jäähuone, sähköä räpsyvät valot, arkuissa kolme nukkuvaa, sinistä ruumista -- Seisoin oven ulkopuolella itsestään kilisevä avainnippu kädessäni, kun emäntä tuli. Olin seisonut siinä jo melko pitkään. En tietenkään tiennyt mitä ajatella, ajattelin kaikkea. Emäntä sanoi.” (MLL, 96). Kiinnostavasti tämä runo jatkuu sisällöllisesti suoraan seuraavalle sivulle, joka on myös itsenäisenä runona otsikoitu päivämäärän 8.12. alle, kuten edellinenkin: ”Ajattele, että se on pitkä uni, hän sanoo, niin! - - - Ajattelen, ja vapautta ja ehtoja, lasta talviaamuna ja lunta joka

sulaa heti”. (MLL 97.) Tämän jälkeen aikamuotona on jälleen yksinomaan preesens. Loppu runosta on puolestaan hyvin lyyristä pohdintaa siitä, mitä sukupuolen vaihtaminen merkitsisi, miksi on niin kuin on. Nämä esimerkit kuitenkin osoittavat, että vaikka osan alussa vaikuttaa siltä, että aikamuotoja käytetään johdonmukaisesti osoittamaan tapahtumien kronologisia suhteita ja suhdetta kerronnan hetkeen, niillä on muutakin merkitystä. Preesens ja imperfekti tässä eivät osoita pelkästään aikaa vaan intensiteettiä, puhujan suhdetta tapahtumiin ja lukijan suhdetta niihin. Preesens toimii myös tehostajana, intensiivisyyden lähteenä.

Viimeinen osa, ”talviyö”, on osista lyhyin ja ainakin temaattisella tasolla yhteenkokoava. Osa on kokonaan säemuotoista ja preesensissä kerrottua runoa. Kaksi pitkää runoa, joista osa koostuu, kietoutuvat syntymän ympärille: runon puhuja on läsnä, avustamassa toista naista synnytyksessä. Viimeinen osa on teoksesta ehkä kaikkein eniten lyriikkaa ja vaikein käsitellä narratologisin termein. Siinä on ehdottomasti konkreettisia tapahtumia, joista tärkein on kahden lapsen syntymä (MLL, 127), mutta toisaalta se on kuvauksessaan yleinen – mitä merkitsee syntymä, uuden alku, sen toistuvuus ja ikaikaisuus, luonnollisuus. Syntymä ei katso paikkaa tai aikaa vaan tapahtuu missä tahansa, milloin tahansa.

Luvussa 3.2 esiteltiin Hühnin teorioita juonesta runon analyysin välineenä. Hühn puhuu myös tapahtumista runossa: hänen mukaansa se, mitä runossa kerrotaan, kerrotaan identiteetin rakentamiseksi. *Missä leikki loppuu* -teoksessa ei kuitenkaan ole kyse identiteetin rakentamisesta, vaikka se on merkittävässä roolissa. Esimerkiksi Lolan kohdalla tärkeää on transsukupuolinen identiteetti, mutta se ei varsinaisesti teoksen aikana muodostu tai kehity vaan se on lähinnä tausta kaikelle tapahtuvalla ja sen synnystä kerrotaan lähinnä viitteellisesti – itse teos keskittyy konkreettisiin tapahtumiin. Teoksessa ei kuvata sitä, miksi Lola on transsukupuolinen vaan sitä mitä hänelle tapahtuu siksi, että hän on transsukupuolinen. Hühnin runojuonen käsitteen ongelma *Missä leikki loppuu* -teoksen tapauksessa on se, että se selvästi on kehitetty yhden yksittäisen runon analysointiin eikä niinkään kokoelman. *Missä leikki loppuu* -teoksen kerronnallisuus hahmottuu ennen kaikkea kokoelmana ja runojen suhteina toisiinsa. Hühnin mukaan runon tapahtumat ovat usein mentaalaisia tiloja. Tässä teoksessa kerronnallisuus menee tässä vielä pidemmälle, sillä sen tapahtumat ovat ehdottomasti myös fyysisiä ja konkreettisia. Niihin luonnollisesti liittyy myös mentaalitason reagointi, mutta toisaalta niin liittyy myös *Auringon asemaan*. Kätevintä Hühnin runojuonen käsitteessä tässä tapauksessa onkin ajatus kerronnan simultaanisuudesta. Hühnin mukaan runossa juoni syntyy samalla kun tapahtumat kerrotaan – diskurssi synnyttää tarinan. *Missä leikki loppuu* -teoksessa tämänkaltainen kerronnan simultaanisuus tulee vahvasti esille –

tapahtumista ikään kuin kerrotaan samaan aikaan kun ne tapahtuvat, lyyrisenä preesensinä. Hyvä esimerkki tästä ovat kolmannen osan päiväkirjamaiset merkinnät. Hühnin runojuonesta voisi oikeastaan sanoa, että se ei oikeastaan niinkään etsi kerronnallisuutta runosta vaan määrittelee kerronnallisuuden tavalla, joka sopii runoon. Samalla toisaalta myös tällainen lyyrisen ja muunlaisen runouden rajamailla häilyvä runous putoaa mahdollisten kohteiden joukosta pois. Hühnin teorioissa annetaan niin paljon painoarvoa perinteisen lyyrisen runon piirteille, että selkeämmin kerronnallinen runo ei enää kuvaan sovikaan. Toisaalta puhtaan narratologisen juonen käsite kompastuu kenties teoksen moninaisuuteen: teoksessa on tarinoita ja tarinanaihioita ja kerronnallisuutta, mutta yhtä kokonaista tarinaa ja näin ollen juonta siitä ei ehkä saa rakennettua. Hühnin ajatus siitä, että lyriikassakin on kertomuksen kaksi tasoa, diskurssin taso ja tarinan taso, on kuitenkin hyödyllinen. Tämän oletuksen pohjalta myös lyyrisyyden osoittaminen tekstistä tulee konkreettisella tavalla mahdolliseksi.

Missä leikki loppuu -teoksen tarinanaihiot jäävät avoimiksi. Erikan viimeiset runot kuvaavat pakomatkalta lähtöä: ”jätän lapseni sodan keskelle ja pakenen itse” (MLL, 49), ”Jätän lompakon sirukortit kännykän/ minulla on vain käteistä rokotustodistus väärennetty passi/ osaan kadota itseltänikin, katoan *hus*” (MLL 53). Erikan viimeinen, ja myös ensimmäisen osan viimeinen runo jää uhkaaviin, odottaviin tunnelmiin:

Kun aukeava ovi repäisee kädestä nahan
 Yhä hiljalleen hämärtyvässä maailmassa.
 Kun lauseet ja merkitys katoavat
 ja väreily on liikettä joka ei tiedä suuntaansa
 ilmaa haukkovissa liekeissä, taivaanrajan mustuneissa pilvissä
 katujen enteilevässä hiljaisuudessa ja tuulisten peltojen
 putoavien koneiden uumenissa
 maailmanakselin tähtien kierrossa
 käteen putoavassa lumihuutaleessa

yhä hiljalleen, yhä hiljalleen (MLL, 58)

Jotain peruuttamatonta on tehty, virus on vapautettu eikä enää ole muuta vaihtoehtoa kuin paeta ja katsoa, miten maailma hiljalleen muuttuu tai tuhoutuu. Myös Lolan ensimmäisen osan viimeinen runo liittyy lähtöön: virus on levinnyt, ensin kaukana ja nyt jo lähellä, eikä Lolallekaan jää muita vaihtoehtoja kuin lähteä:

Kunnes virus leviää kuin sattumalta, ensin niin kaukana ettei se tunnu todelta, lööpit, palstat, uutisväläykset, kunnes ensin kuolee sata, sitten tuhat, kunnes Richterin asteikolla ja lähellä, kunnes lenkokentät suljetaan, valvontakamerat täyttyvät, hautuumaat, kadunkulmat, kunnes autojonot harvenevat, rokotusjonot, kunnes ilman on täynnä virusta,

pylväät, kaiteet, kunnes kadulla jaetaan hengityssuojaimia, koulut suljetaan, kaupat, ravintolat, kunnes bussit lakkaavat kulkemasta, ratikat, metrot, luotijunat. Kunnes suojarpuvut, valkoinen vaahto jolla kuolinpaikka sammutetaan. Kunnes saan rokotuksen, kaksi, mutten välttämättä oikeaa, eikä oikeaa välttämättä ole. Kunnes jokin katkaisee sähköt, sulkee koneet kunnes kenties räjähdys, elektromagneettinen pulssi kunnes rajat lyödään kiinni, meidät oman onnemme nojaan kunnes mikään ei ole kuin ennen ei mikään vaikka jokin ja toisto siitä muistuttaa, talojen aavekatseet, kuu paikallaan kauppojen kyltit ravintoloiden suljetut ovet kunnes pakkaan repun, suljen oven kunnes lähdän täällä ei ole minulle mitään, eikä minulla mitään tekemistä lähtöni kanssa, kunnes nimet ja muistot, kunnes rajaan itseni kuvasta ulos enkä tiedä mitä se merkitsee, lyhyttä ja haavoittunutta matkaa ehkä. (MLL, 55.)

Tässä on myös hyvä esimerkki Lolan runoissa toistuvasta piirteestä, jossa tarina kerrotaan ilman toimintaa, ilman teonsanoja, verbejä. Runo on luettelo asioista, joita tapahtuu, vailla tapahtumia. Siellä, missä runossa on verbejä, ne ovat preesensissä, mikä esimerkiksi Hühnin mukaan on runoudelle tyypillinen tapa kertoa, samanaikaisuus: kerronta luo tarinaa. Lolan tarina jatkuu kuitenkin vielä kolmannessa osassa, missä sekin päättyy pakoon. Ruumista vaihtanut ja raskaana oleva Lola pakenee sotilaita Marien kuoltua. Loppu on Lolalle poikkeuksellisen lyyriinen:

”Yksi toisensa jälkeen hiutaleet putoavat.
 On niin hiljaista.
 On kuin sataisi verta. Kuin jokin kauan satuttanut asettuisi kohdalleen
 ja satuttaisi yhä.
 Lumi kuin jäähyväiset joita katsomme pitkään, tarvitsematta lopettaa.
 On niin hiljaista että kuulen itseni putoavan uneen
 pehmeän lumen läpi, sataa lunta,
 on kuin sataisi verta.” (MLL, 117)

Tunnelma on hyvin samanlainen kuin Erikan viimeisessä runossa, lopullinen ja silti odottava. Toisaalta kaikki on lopussa ja silti samaan aikaan vasta täysin alussa. Uusi alku tuleekin viimeisessä osassa, joka kuvaa synnytystä. On helppo tulkita synnyttäjän olevan Lola ja kiehtovaa olisi myös sanoa, että viimeisen osan kahden runon puhujana toimisi Erika. Loppu kiertyy alkuun; virus, kaiken tuhoaja on liikkeellä ja silti samaan aikaan syntyy uutta elämää. Toisen osan suhde tähän kokonaisuuteen on vähän ambivalentti. Toinen osa on kaikista vaikein tulkita kokonaisuuden kannalta. Joka tapauksessa sekin päättyy odottaviin ja uhkaaviin tunnelmiin: mustarastaaseen, joka laulaa puussa kuolemaa. Toisaalta toisessa osassa käsitellään samoja teemoja kuin muuallakin teoksessa: naiseutta ja äiteyttä, synnyttämistä.

Kaiken kaikkiaan siis teoksesta ei löydy sulkeumaa – ei tiettyä lopputulemaa, johon aiempien tapahtumien voisi katsoa suuntaavan. Loppu jää auki, samaan aikaan epätoivoisena ja toivorikkaana. Tuhonkin keskeltä nousee aina uusi alku. Phelanin (2007, 215) määritelmien mukaan

teoksessa on oltava loppuratkaisu (instability-complication-resolution), jotta sen kerronnallisuuden aste voisi olla korkea. *Missä leikki loppuu* -teoksen kerronnallisuuden astetta sen loppu tai lopun puute laskee: se ei eksplisiittisesti kerro, miten Lolalle tai Erikalle pakomatallaan käy. Lopetuksen suoma tyydytys on ennen kaikkea temaattinen, syklinen. Kaikki päättyy synnytykseen, uuden alkuun. Kahden lapsen syntymästä tarina vasta alkaa.

Missä leikki loppuu -teoksen eri osista on siis helppo löytää sisäistä kerronnallisuutta, mutta sen hahmottaminen kokonaisteoksena on haastavampaa. McHalen käsitteellä heikko kerronnallisuus voisi kenties kuvata teosta, niin yksittäisten runojen suhteen kuin kokonaisuutenakin. McHalen käsityksen mukaan heikosti kerronnallinen teksti on fragmentaarinen ja epäyhtenäinen, tarina kerrotaan ikään kuin huonosti. Susiluodon teoksessa vaihtelee se, kuinka kerronnallinen mikäkin osio on. Esimerkiksi Lolan hahmoon yhdistetyt runot ovat selvästi enemmän kerronnallisia jo ensimmäisessä osassa kuin Erikan. Huomattavaa on myös, että suurin osa Lolan runoista on proosarunomuotoisia. Ensimmäisen osan alkupuolen runoissa Lola kertoo selvästi lapsuudestaan ja varhaisista vaiheistaan, esimerkiksi äidistään hän kertoo jo aiemmin siteeratussa runossa (MLL, 13) ja seuraavassa:

Äiti on pöydällä ja ruusunjalkia täynnä, äiti, kuin olisi pusertanut alastoman vartalonsa suurta ja piikikästä kukkaa vasten, huoneissa kaikki seisahtunutta ja lakanoin ja muovein peitetty, kukikas sohva, kullatut lampunjalat, samettiverhot, valokuvat, lipastot, lattialla kuin repaleisia terälehtiä. Kuka huputti kodin, pisteli äidin ruusunjalkeihin, minulle sanotaan että hän teki sen itse. Isä ei sano mitään. (MLL, 22)

Fragmentaarista kokonaiskertomuksesta tekee jo pelkästään teoksen typografinen asettelu: Lolan ja Erikan osuudet vuorottelevat ja keskeyttävät siten toinen toisiaan. Nämäkin kaksi selkeästi yhteen liittyvää katkelmaa, joissa Lola kertoo äidistään, ovat kymmenen sivun päässä toisistaan: välissä on kaksi pitkäkööä Erikan runoa ja niiden välissä yksi Lolan lyhyt, vähemmän kerronnallinen runo. Kahdessa edellä esitetyssä katkelmassa saa käsityksen siitä, mitä Lolan äidille tapahtui, tai ainakin siitä voi tehdä tulkinnan.

Kolmannessa osassa, Lolan muistikirjasta, Lolan tarina jatkuu, ja se kenties päättyy viimeisessä osassa. Tiedot Lolasta ja hänen elämästään tulevat paloina, jotka vaativat yhdistelyä ja mielikuvitusta. Sen lisäksi, että kokonaisuus on fragmentaarinen, myös yksittäiset runot vaativat lukijalta enemmän ponnisteluja kuin täysin kerronnallinen teksti:

Aamuun saakka odotan, aamuun saakka takertuneena pöydän jalkaan, kaapinoveen, ohivellovaan lipastoon, porraskaiteeseen. Aamuun saakka kunnes helikopterit pelastuslautat kunnes moottoriveneet armeija ojentautuneet kädet kunnes harmaa huopa

kuuma juoma evakuointi kunnes vieraan koulun sali kunnes tuntemattomat ihmiset kunnes puhe kysely mellakka paperit kaavakkeet kunnes nälkä jano likainen vesi oksennus kunnes ohikelluva ruumis naarat kunnes ranteeseen tarttuva käsi ja nosto kunnes lapsi nousee kunnes pitelen häntä lujasti, tunnen mitä hän kunnes kamerat salamavalot välähdys toimittajat kunnes olen sankari kunnes tavallaan orpo kunnes hiljaisuus kadut mätien vihannesten tuoksu kaneli mutavesi kunnes välinpitämättömyys nopeasti ansaittu raha kunnes tuntematon sukulainen valkoinen sali merkitsevä katse kunnes hiljainen koulu vaikenevat lapset kahvinvärinen palvelija puhumattomuus kunnes höyhenpuuhka stiletikorot vartaloa valuva silkki kunnes vakava puhe kunnes vuodet vuodet kunnes velvollisuus kunnes aamuun saakka istun salissa kunnes aurinko punnertaa raskaasti horisontin ylle kunnes se on täysi, otan rahat jotka annetaan, otan silkkimekon, otan korkeat korot, mitä saan, otan kaiken mitä minulle annettiin, kaiken mitä minulle annetaan. (MLL, 29)

Tässä runossa, jonka otsakkeena on *till the morning comes*, tarinan ja kertomuksen olemassaoloa ei voi kiistää. Itse asiassa, tarina etenee suorastaan hengästyttävää tahtia: tapahtumista ei kerrota kuin avainsanat. Lukija pystyy kuitenkin näiden sanojen avulla muodostamaan kuvan siitä, mistä Lola kertoo.

Vaikka Lolan runoissa kerronnallisuus on paremmin esillä, sitä löytyy myös Erikan runoista. Ensimmäisen osan loppupuolella Erika kertoo, kuinka hän toimittaa perille paketin, josta vapautuu vaarallinen virus:

En kysy miksi en koskaan
 avaa mitään mikä on minulta suljettu, kävele kohti sitä mikä minua väistää
 tulevaisuuden voi määrätä ennalta mutta ei omaansa
 ei tarvitse kuin viedä paketti annettuun osoitteeseen
henkilökohtaisesti, henkilökohtainen on poliittista
henkilökohtaisesti kaikkia koskeva
ensin vapautetaan virus
se tuhoaa teknologian tiedonkulun laserit koneet
luonto puhuu enää symbolein, meillä on kiire
 (MLL, 46)

jätän lapseni sodan keskelle ja pakenen itse
 kaikki tapahtuu väärässä järjestyksessä
 jokin on muuttunut niin kokonaan
 synkkä, tiheä tauti, joka vaeltaa kodittomana ja hiljaa
 kellastuneen ja viheriöivän ruohon säikäyttävä hipaisu
 murhe joka asettuu olkapäille, lyijynraskas lintu

Tv:ssä kiistellään demokratiasta
 se on riitelyä jossa järjelläkään ei ole enempää ääntä
 suojellaanko osa, missä järjestyksessä
 kuollaan

(MLL 49)

Painan oven kiinni, pyyhin kahvan
 käteni kaikesta, käytävä huokuu tyhjää
 ja syksy suistuu ylle kovaa helähtäen auringon viluinen välkky
 on sydämetöntä valoa, on
 palanutta pimeää, kuumia ja mustuneita pilviä
 mutta nyt kadun hiljaisuus
 kuin näkymätön lumi tamppaisi melun hengityssuojaimet
 monet lähtevät, ja
 ehkä minut tuomitaan siitä mitä en tiennyt tekeväni ja siitä mitä tiesin
 ehkä olin rikollinen aina, jollain tapaa kotonani vasta nyt, onhan niin

 toki minulle valehdeltiin enkö muka tiennyt olinko mukana edes
 en tiedä heidän nimiään, kasvoista en mene takuuseen koskaan
 ne muuttuvat niin kuin ruudulla
 (MLL, 52)

Erikan runoissa kerrotaan melko johdonmukaisesti viruksesta, vaikkakin suoranaiset viittaukset siihen pitää poimia: väleihin mahtuu paljon muutakin. Viruksen leviäminen tulee esille myös Lolan runoissa, jotka näennäisesti sijoittuvat eri maailmaan: “Kunnes virus leviää kuin sattumalta, ensin niin kaukana ettei se tunnu todelta” (MLL 55).

McHalen (2001) mukaan hänen tulkitsemastaan runosta puuttuu päänarratiivi, mutta se sisältää useita pieniä narratiiveja. Susiluodon teosta voi tulkita monella tavalla. Selvää on, että jonkinasteista kerronnallisuutta teoksesta löytyy: Lolan elämäntarina, Erikan elämäntarina, virus joka leviää ja tuhoaa yhteiskuntarakenteet. Teoksen osien suhteet ovat kuitenkin epäselviä, eikä kaikki näytä olevan samaa tarinaa. Esimerkiksi toinen osa, mustat linnut, on taas kerronnallinen, mutta ei näytä liittyvän ensimmäiseen osaan. Vaikka teos on selkeästi kerronnallinen, tarinaa ei kerrota eksplisiittisesti: lukija joutuu näkemään vaivaa sen eteen, että kytkee tarinan osat toisiinsa. Vaikka yksittäiset osat ovat kerronnallisia, teos on kokonaisuutena heikosti kerronnallinen.

Kokonaisuutena *Missä leikki loppuu* -teoksesta ei ole yksinkertaista tehdä tulkintaa. Osien suhteet toisiinsa voi nähdä monella eri tapaa ja etenevän tarinan sijaan teoksen voi nähdä syklinä ja myös henkilöiden väliset suhteet ja olemukset ovat ambivalentteja. Yksi suuri syy sille, miksi teoksesta alkaa ylipäättään etsiä kerronnallisuutta, on kahden henkilön nimeäminen alussa - kuitenkin Lolan ja Erikan kohtaloita selvittäessään lukija saattaa ajautua umpikujaan. Kenties teos onkin aidosti heikosti kerronnallinen: siinä on elementtejä tarinasta, mutta ei hahmotettavaa kokonaisuutta. Vaikka teoksessa on selkeää kerronnallisuutta ja siitä on erotettavissa juurikin Lolan ja Erikan

tarinat ja kenties myös toisen osan siskon ja veljen tarina, yhtä yhtenäistä narratiivia siitä ei löydy. Katkelmia yhdistävät samat teemat, mutta eivät esimerkiksi samat henkilöhahmot. Ajallinen rakenne teoksessa on osittain nähtävissä, mutta osittain se on hajallaan. Lolan ja Erikan tarinat sijoittuvat selkeästi samaan maailmaan, mutta toinen osa on enemmän sadunomainen. Väleihin mahtuu myös materiaalia, joka suoraan ei edistä kerrontaa. Teoksessa myös vaihtelevat kerronnallisuus ja lyyriset hetket: *Missä leikki loppuu* -teoksen kokonaisuus muodostuu lyyrisen ja kerronnallisen yhteydestä.

4.2.1 *Missä leikki loppuu* teoskokonaisuutena

Edellä on analysoitu teoksen kerronnallisuutta ja todettu sen olevan kerronnallinen mutta ei välttämättä yhtenäinen kertomus. On kuitenkin selvää, että teos ei kuitenkaan ole vain yksittäisten runojen kokoelma – osat ovat vahvoja kokonaisuuksia mutta toisaalta linkittyvät myös yhteen. Teoskokonaisuuden hahmottamisen välineitä täytyy lähteä siis hakemaan jostain muualta kuin narratologian perusteorioista. Hyödynnänkin tähän tarkoitukseen Vesa Haapalan käsityksiä sarjallisuudesta ja teoksellisuudesta.

Vesa Haapala on kirjoittanut sarjallisuudesta runokokoelmissa. Hän käsittelee sitä keinona hahmottaa teoskokonaisuutta ja haastaa perinnettä, jossa lyyrisiä runoja analysoidaan yksittäin, teoskokonaisuudesta irrallaan (Haapala 2008, 20). Sarjallisuus ei silti merkitse lyyrisen hylkäämistä: Haapalan (2008, 18) mukaan on olemassa paljon runokokoelmia, joissa runot toimivat sekä yksittäin että kokonaisuutena. Haapalan (2008, 14) mukaan sarjallisuutta runokokoelmissa voidaan käyttää välineenä pakottamaan hyvinkin erilaisia runoja ja aineksia yhteen ja siten saada lukija etsimään yhteyksiä, vertailemaan runoja ja tarkastelemaan niitä suhteessa toisiinsa. Hän määrittelee sarjallisuuden lyyristen tekstien asemoinniksi rakenteellisesti määrättyyn ja rajattuun järjestykseen. Tämä rakenteellinen järjestys ei ole välttämättä kerronnallista, kronologista tai riipu loogisista suhteista. Olennaista on erilaisten ainesten, esimerkiksi lyyristen runojen, proosarunojen ja muiden fragmenttien, ryhmittely tietyn mallin mukaan (Haapala 2008, 17). Haapalan (2008, 17) mukaan sarjat saattavat sisältää kerronnallisia, draamallisia ja aforistisia elementtejä, mutta lopulta keskiöön jäävät lyriikan keskeiset ominaisuudet. Sarjallisuuden voi nähdä myös teoksen sisäisen intertekstuaalisuuden keinona (Haapala 2008, 14). Haapala (2008, 19) mainitsee artikkelissaan myös Susiluodon *Missä leikki loppuu* -teoksen: hänen mukaansa siinä kohtaavat kaksi erilaista lyyristä lajia sarjoihin muotoiltuina.

Sarjallisuutta onkin helppo nähdä Susiluodon teoksissa yleisemmin, mutta myös *Missä leikki loppuu* -teoksessa. Haapalankin (2008, 19) mukaan kyseessä on lyyrisen ja proosarunon vuoropuhelu. Joka tapauksessa on helppo nähdä, että sarjallisuus edistää kerronnallisuutta Susiluodon teoksessa. Lukija alkaa etsiä niiden väliltä yhteyksiä sen tähden, miten ne on järjestetty ja nimetty. *Missä leikki loppuu* -teoksen rakenne on hyvin järjestelmällinen ja vaikuttaa suuresti siihen, millaisia yhteyksiä lukija siitä löytää ja etsii. Runojen jakaminen neljään osaan tekee niistä kokonaisuuksia, joista lukija pyrkii näkemään sisäistä koherenssia. Rakenteen säännöllisyys kaiken kaikkiaan vaikuttaa teoksen hahmottumiseen kokonaisuutena ja runojen välisiin suhteisiin. Muodon ja puhujien vaihtelut seuraavat toisiaan säännöllisesti ja osatkin luovat yhteyksiä toisiinsa.

Teoksellisuutta runoudessa on tutkittu varsin vähän. Haapalan (2012, 159) mukaan suomalaisessa kirjallisuudessa on paljon kokonaisuuteen tähtäävää runoutta, mutta sen käsittelyyn ei ole juurikaan kehitelty teoriaa. Haapala (2012, 160) toteaaakin, että lyyristen runojen kokoelmat eivät ole samanlaisia ajallis-kerronnallisia kokonaisuuksia kuin kertomukset: ne eivät koostu etenevistä kerronnallisista sekvensseistä tai ole juonellisia. Lyriikan perusmodus on hänen mukaansa preesens ja näin lyyristen runojen kokoelmat ovat sarja nyt-hetkiä. Samoin niiden väliset jatkuvuudet ovat ennemminkin assosiativisia kuin kausaalisia ja toisaalta epäjatkuvuudet niiden välillä saattavat olla voimakkaita. Runoteoksen yksiköitä, kuten yksittäisiä runoja, fragmentteja tai sarjoja, yhdistää toisiinsa usein esimerkiksi puhujan asenne, teema tai rakenneperiaate. Näin ollen teoskokonaisuutta määritettäessäkin on pohdittava näiden asenteiden, kuvaston, sanaston ja symbolimaailman yhteyksiä ja sitä, millaisia jatkuvuuksien, vastaavuuksien, vastakohtien ja sävyjen skaaloja ne luovat teokseen. (Haapala 2012, 160–161.)

Haapalan (2012, 161) analyysissä Katri Valan runokokoelmasta tärkeimmiksi koherenssia luoviksi tekijöiksi nousevat grammaattisen ja semanttisen tason toisteisuus. Erilaisiksi keinoiksi luoda teoskokonaisuutta Haapala listaa muun muassa osastoinnin, motot, runojen sarjoihin kirjoittamisen, runojen nimeämisen tai nimeämättä jättämisen, jatkuvuutta luovat temaattiset ja tyylilliset valinnat ja teosta jaksottavat typografiset keinot. Haapala (2012, 162–163) itse keskittyy analyysissään osastojen ensimmäisiin ja viimeisiin runoihin, sillä hänen mielestään ne johdattelevat kokonaisuuteen, luovat temaattisia yhteyksiä ja synnyttävät siten osastojen välille jatkuvuutta ja vuorovaikutusta. Yleisesti ottaen Haapala puhuu kehys- ja siirtäjärunoista. Kehysrunoilla on Haapalan (2012, 173) mukaan kaksi funktiota: rakenteellinen viittaavuus ja teeman esittely sekä

jatkuvuuden synnyttäminen samankaltaisuuden tai vaihtoehtoisesti kontrastin avulla. Siirtäjäruno taas ennakoi seuraavan osaston keskeistä sanastoa ja temaattista ainesta.

Missä leikki loppuu -teoksesta ei varsinaisia kehysrunoja löydy. Ensimmäiseltä sivulta löytyy kyllä koko kokonaisuuteen johdatteleva epigrafin tapainen linturuno:

pieni kaunis lintu kämmenelläni kun se räkäisee
surua ja kuolemaa
paljon pahaa
vähän rahaa
pelkkää vahaa
muovailtavaa
 (MLL, 5)

Alkurunon voi nähdä tiivistelmänä teoksen teemoista ja sisällöistä, naiskohtaloista. Runo saa merkityksensä vasta suhteessa muuhun teokseen eikä pelkästään yksittäisen runon lukeminen kerro paljoakaan teoksesta. Runossa esiintyvän linnun voisi nähdä toimivan teoksessa eräänlaisena motiivina: se toistuu aina uudestaan eri osissa. Esimerkiksi toisen osan nimi on ”mustat linnut” ja se päättyykin lintukuviin. Linnut ja höyhenet esiintyvät muissakin runoissa (MLL 14, 42, 63, 67, 70, 78, 80, 81, 82–85, 91). Tämä toistuva motiivi osaltaan luo koherenssia teokseen. Linnut mainitaan lähes jokaisessa osassa ainakin kerran eri yhteyksissä. Toinen kehysrunoksi mahdollisesti luokiteltavissa oleva löytyy toisen osan alusta (MLL, 59). Runo on sijoitettu epätyypillisesti sivun alalaitaan ikään kuin alaviitteeksi tai sivuhuomioksi. Tämä runo toimii erinomaisesti johdatuksena toiseen osaan: se tiivistää vanhan Grimmin sadun tarinan vaihtaen siihen lopun ja näin suuntaa lukijan ajatukset jo tulevaan osaan, joka hyödyntää vahvasti kyseistä satua. Edellä on jo analysoitu viimeisiä runoja osien lopettajina. Useimmat jäävät odottaviin tunnelmiin, mikä saa lukijan odottamaan niille jatkoa mahdollisesti seuraavassa osassa. Varsinaista seuraavan osan ennakointia on kuitenkin vaikeampi todeta. Mielenkiintoisesti ensimmäinen ja viimeinen osa päättyvät täsmälleen samoihin sanoihin: ”yhä hiljalleen, yhä hiljalleen” (MLL, 58) ja ”yhä hiljalleen/ yhä hiljalleen” (MLL, 131). Kaikkien osien lopussa on läsnä myös lumi, tosin toisessa osassa sitä ei ilmaista aivan viimeisissä runoissa, mutta viimeisessä ennen kuvia. Samantyyppinen kuvasto ja tunnelma kaikkien osien lopussa luovat kuitenkin yhtenäisyyttä teokseen.

Muista Haapalan listaamista teoksellisuutta luovista keinoista *Missä leikki loppuu* -teoksesta löytyy ainakin osastointia ja tyylillistä ja temaattista yhteyttä. Teoksessa on neljä osaa, kuten jo edellä on kuvattu. Näistä varsinkin ensimmäinen ja kolmas osa linkittyvät jo otsikkotasolla – ensimmäisen

osan nimihän on ”lola ja erika” ja kolmannen ”mitä hän kirjoitti ja hautasi hiekkaan/mitä hän kirjoitti ja heitti mereen (lolan muistikirjasta)”. Yhteiseksi tekijäksi osissa nostetaan yksi henkilö, runon puhuja, Lola. Ensimmäisessä osassa joka toinen runo on otsikoitu Lolalle ja joka toinen runo Erikalle. Kolmannessa osassa useimmilla runoilla itsessään ei ole otsikoita, vaan Lola on merkitty niiden puhujaksi ainoastaan osaston nimeämisen kautta. Runoja on nimetty muutenkin vaihtelevasti: Ensimmäisessä osassa niminä toimivat runon puhujat, mutta joillain runoilla on tämän lisäksi alaotsakkeita, kuten Lolan ”*till the morning comes*”(MLL 29) ja ”erikan kolme aihiota kehtolauluksi” (MLL 30) ja Erikan ”vuosia sitten yhä uudelleen ja uudelleen” (MLL 37). Toisestakin osasta löytyy muutamia runon nimiä, ainakin ”mahdollisia loppuja 1” (MLL 71) ja ”toinen mahdollinen” (MLL 73). Kolmannessa osassa ensimmäiset runot on otsikoitu päivämäärin päiväkirjan tapaisesti, joiden jälkeen tulee yksi otsikko, ”jossain” (MLL 102). Tämän jälkeen loput runot ovat otsikoimattomia. Suurimmalla osalla nimetyistä runoista otsikoilla on selkeä funktio: ensimmäisessä osassa se on puhujien nimeäminen. Poikkeuksen sen selkeään rakenteeseen tekee ”erikan kolme aihiota kehtolauluksi” (MLL 30), jotka on vielä numeroitu roomalaisin numeroin. Toisen osan vaihtoehtoiset tarinat puolestaan ainakin vähentävät kerronnallisuutta – epävarmuus kerronnassa tekee sen aina. Ehkä päivämäärien kirjaamisen loppuminen merkitsee isoa asennemuutosta Lolalle: hän on käynyt leikkauksessa, ehkä ajantaju on kadonnut, ehkä menettänyt merkityksensä.

Teoksen typografiaa on käsitelty tarkemmin jo luvussa kaksi. Joka tapauksessa proosarunomuotoisten ja säemuotoisten runojen suhteellisen säännöllinen vaihtelu luo yhtenäisyyttä teokseen. Ensimmäisessä osassa ikään kuin teokseen johdattelevasti nämä kaksi muotoa rinnastuvat tehokkaimmin. Sama rinnasteisuus jatkuu suurilta osin toisessa osassa, kun taas kolmas osa on proosarunon valloittama ja viimeinen hyödyntää pelkkää säemuotoa. Usein runomuodon vaihtuminen liittyy myös puhujan vaihtumiseen.

Tyylillinen temaattinen yhtenäisyys teoksessa on selkeää. Teemat pysyvät samoina läpi kaikkien osien: sukupuoli, erityisesti naiseus ja siihen liittyvät roolit – tytär, sisar, rakastettu, äiti. Naisen suhde mieheen, ehkä alisteinen, itsensä uhraava, on myös vahvasti esillä teoksessa. Paljon kulminoituu synnyttämiseen ja syntymään, siihen päättyvät sekä toinen että viimeinen osa. Kahden tapahtuman sävy tosin on lähes vastakkainen:

Synnytän pillerinmaku suussa
vihreiden kaakeleiden loimussa
minuun lyödään piikkejä rokotus lääke vastalääke
kuin lapsi revittäisiin minusta vasten tahtaan

maailma on kireälle vingutettua jäätä
 halkeavia lohkareita
 putoilevia siruja, hopeanuotteja
 alkio heijastus, varjoa sykkivät ääri viivat, pulssi
 ei tiedä mistä tulee
 mihin kasvaa, mihin loppuu
 miten päiväkin nousee mitään kysymättä
 tai ehkä se kysyy sinulta pimeytesi, valaisee sen pois
 ja meillä on rauha ja kipu vuorotahtiin
 säleidenvälikesä viistoutuu kasvojen yli nopeaan
 lyö meihin tyhjää
 liian monta iskuja, liian vähän
 lasi muuttuu vedeksi ja särkyy lattiaan
 elohopeavälke leviää taivaankannen yli
 (MLL, 79)

ja näen pääläen työntymässä, hänen sormensa hyväilevinä sen ympärillä
 vanha tieto
 kun se ottaa ruumiistamme vallan
 käteni ojentumassa ja ottamassa vastaan lasta joka lopulta luiskahtaa
 ja on verta ja kuonaa ja lapsenkinää ja kaikessa niin kaunis
 ja aukaisee suunsa vain vähän ja äännähtää
 sydän, miten se voisi vastustaa

 ja tulee lisää supistuksia ja toinen märkä ja verinen päälaki
 on kuin kaikki kertautuisi
 kuin meille annettaisiin kaksi mahdollisuutta tai enemmän
 (MLL, 127)

Toisessa osassa syntymä tapahtuu ikään kuin väkisin, väkivaltaisesti, tahtomatta, muiden vallassa. Viimeisessä osassa se taas kuvataan kauniina tapahtumana, luonnollisena ja mahdollisuutena, uuden alkuna. Viimeinen osa ja synnytys on teoksessa myös se kohta, jossa valta on vihdoinkin naisilla, valta synnyttää uutta elämää ja tuottaa uusia mahdollisuuksia. Syntymän ihmeen edessä miehet, jotka ovat käyttäneet valtaa naisruumiiseen, jäävät sivustakatsojan rooliin: ”*kuvassa Carl Clauberg tarkkailee synnytystä seinään poratun aukon läpi*” (MLL 122). Carl Clauberg historiallisena henkilönä oli lääkäri, joka suoritti toisen maailmansodan aikaan keskitysleireillä sterilisaatiokokeita naisille. Tässä hänkin jää ulkopuolelle siitä ainutlaatuisesta vallasta ja kokemuksesta, joka synnytys on naisille. Vaikka osan kuvasto ja sanasto onkin välillä brutaalia ja eritteet kuvataan niin kuin ne ovat, itse tapahtuma on kaunis ja sävy toiveikas.

Tyylillistä ja temaattista yhteyttä luovat myös läpi teoksen ulottuvat voimakkaan dystopiset aiheet ja kuvasto. Ensimmäisessä osassa maailmanlopun tunnelmaa luo luonnollisesti vaarallisen viruksen vapauttaminen ja leviäminen. Sen aiheuttamaa yhteiskunnallista kriisiäkin kuvaillaan:

Tv:ssä kiistellään demokratiasta
 se on riitelyä jossa järjelläkään ei ole enempää ääntä
 suojellaanko osa, missä järjestyksessä
 kuollaan
 (MLL, 49)

hallinto tiedotusvälineet rokotusjonot
 sairaaloiden täydet ja varautumattomat osastot sähköt
 kaikki romahtaa kuten tarkoitus oli
 kun virus saa tukevan otteen mutta millainen
 kokoontumiset, kellari, homeiden betonin haju
me teemme maailmasta vapaan
 (MLL, 52)

tämän taivaan alla istut lasten kanssa
 ehkä jo neljännen rokotteen yskivässä jonossa, ajatteletko minua
 (MLL, 53)

Kunnes virus leviää kuin sattumalta, ensin niin kaukana ettei se tunnu todelta, lööpit, palstat, uutisväläykset, kunnes ensin kuolee sata, sitten tuhat, kunnes Richterin asteikolla ja lähellä, kunnes lenkokentät suljetaan, valvontakamerat täyttyvät, hautuumaat, kadunkulmat, kunnes autojonot harvenevat, rokotusjonot, kunnes ilman on täynnä virusta, pylväät, kaiteet, kunnes kadulla jaetaan hengityssuojaimia, koulut suljetaan, kaupat, ravintolat, kunnes bussit lakkaavat kulkemasta, ratikat, metrot, luotijunat. Kunnes suoja-puvut, valkoinen vaahto jolla kuolinpaikka sammutetaan. Kunnes saan rokotuksen, kaksi, mutten välttämättä oikeaa, eikä oikeaa välttämättä ole. Kunnes jokin katkaisee sähköt, sulkee koneet kunnes kenties räjähdys, elektromagneettinen pulssi kunnes rajat lyödään kiinni, meidät oman onnemme nojaan kunnes mikään ei ole kuin ennen ei mikään vaikka jokin ja toisto siitä muistuttaa, talojen aavekatseet, kuu paikallaan kauppojen kyltit ravintoloiden suljetut ovet kunnes pakkaan repun, suljen oven kunnes lähdän täällä ei ole minulle mitään, eikä minulla mitään tekemistä lähtöni kanssa, kunnes nimet ja muistot, kunnes rajaan itseni kuvasta ulos enkä tiedä mitä se merkitsee, lyhyttä ja haavoittunutta matkaa ehkä. (MLL, 55).

Kolmas osa liittyy myös olennaisesti viruksen leviämiseen. Lola on lähtenyt sitä pakoon ja päätyntä bordelliin, jonne hän myös jää.

Jäin tänne, alkoholin ja räpsyvien sähköjen taloon, kielletyn musiikin ja naistennaurun taloon, asiakkaat ovat kadonneet, siksi nauru, onneksi, he sanovat, kukaan ei liiku kotoaan minnekään, melkein kaikkialla sähköt ovat poikki, virus leviää, tänne ei tulla kuin pihalle kuolemaan, korkeintaan, rojahtamaan rautaporttien eteen. (MLL, 93)

Asiakkaita on harvoin, kaupunki kymmenien kilometrien päässä, matka on kai heidän halunsa mitta, eikä autoihin vieläkään saa bensaa, radiot eivät toimi, teitokoneet, kaikki on sekaisin, sanoo asiakas (joka juo itsensä tainnoksiin, mutta ehtii rusauttaa nyrkkinsä paperisen seinä läpi), ruokatoimitukset myöhässä, niitä on liian vähän, maaseutu vailla sähköä, virus tyyntymässä, - - - Kukaan ei tiedä miten asiat korjaantuvat ja milloin, vesi on saastunutta, melkein kaikki koneet rikki, melkein kaikki voimalaitokset suljettu. Aivan eri ihmiset ovat vallassa, armeijat kaikkialla, sotilaat kiertelevät syrjäseuduilla, heitä kiinnostaa vain silpominen, maa on täynnä saasteita ja laskeumia, kasvaa metalliapiloita, luoja tietää millaisia lapsia syntyy, sanotaan ettei synny lainkaan, tai ehkä kolmipäisiä ja viisijalkaisia. (MLL, 106)

Kolmas osa päättyy siihen, kun sotilaat saapuvat ja Marie, jonka kanssa Lola on vaihtanut ruumista, kuolee ja Lola lähtee pakoon. Vaikka toinen osa ei liitykään virukseen ja sen aiheuttamaan sekasortoon ja kaaokseen, senkin alku tuo vahvasti mieleen jonkinlaisen maailmanlopun. Kaksi lasta, veli ja sisko, ovat orpoina luhistuvassa betonilähiössä, joka jo sinänsä on melko ankeaa. Kun heidän mahdollisuutensa selvitä siellä loppuvat, he lähtevät myös pakomatkalle (MLL, 61). Toisen osan tunnelma on kaiken kaikkiaan hyvin synkkä: sekä veli että sisko kokevat paljon pahaa. Osa myös päättyy uhkaaviin tunnelmiin kuolevaa laulavasta mustarastaasta, joskin sen voi tulkita myös toivon elementiksi: ”Hän sanoi että mustarastas tuo kuoleman. / Mutta koko ikäni se on laulanut noissa puissa.” (MLL 82). Joko puhujan elämä on täynnä kuolemaa, tai sen uhka on koko ajan läsnä, tai sitten uhkausta kuolemasta ei tule uskoa, sillä se ei ole toteutunut ennenkään. Viimeinen osa taas kytkeytyy tähän tuomalla vahvat toivon elementit synnytyksen kanssa. Synnytyksen olosuhteet ovat karut, ei ole sairaalaa vaan käytöstä poistettu tehdashalli, teurastamo: yhteiskuntajärjestelmä on kenties pettänyt, mutta senkin keskellä ihmiskunnalle nousee uusi mahdollisuus.

Missä leikki loppuu -teos on ennen kaikkea teoskokonaisuus eikä kokoelma yksittäisiä runoja. Perinteisesti runoutta on lähestytty yksittäisten runojen kautta, mutta kotimaiseen nykyrunouteen tämä näkökulma ei enää useinkaan sovi, vaan monet kokoelmat ovat vahvasti kokonaisuuteen suuntautuvia, eikä Susiluodon teos poikkea siitä. Koherenssia teokseen luovat monet tekijät. Toisaalta kerronnallisuus, joka on vahva erityisesti osakokonaisuuden tasolla ja osittain niiden välilläkin. Siellä missä kerronnallisuuden voima ei riitä yhdistämään, puutteen paikkaavat muut tekijät. Teos on temaattisella tasolla yhtenäinen ja toisaalta siinä toistuvat muutkin tekijät, puhujat, sanat ja kuvat.

5 Subjektivisuus

Lyriikan ja lyyrisen määritelmässä korostuvat käsitys subjektivisuudesta, minän taiteesta, henkilökohtaisista pohdinnoista ja subjektivisesta tunteen ilmaisusta. Tietyissä mielessä teosten ajallisen rakenteen erottaminen subjektivisuudesta on hyvin keinotekoisia, kuten edellisessä luvussa tehty analyysi ajattoman presensin synnystä osoittaa. Esimerkiksi Abbottin (2008, 131) mielestä toimintaa ja tapahtumia ei voi erottaa toisistaan ja samalla toimintaa ei voi erottaa henkilöhahmon luonteesta – henkilöhahmot opitaan tuntemaan heidän toimintansa kautta (Abbott 2008, 131). Abbottin määritelmästä tulee myös mieleen kysymys henkilöhahmoista – onko kohdeteoksissa henkilöhahmoja ja keitä he ovat. Ylipäätään on tarpeellista kartoittaa sitä, kuka teoksissa puhuu ja mistä roolista. Vaikka lyyristä runoa on määritelty tekijänsä puhtaaksi tunteen ilmaisuksi, lienee selvää, että molemmista teoksista löytyy moniulotteisempi kertoja- tai tekijärakenne – pelkästään jako tarinaan ja diskurssiin vaatii sitä. Välittämistä ei tapahdu ilman välittäjää. Ylipäätään tuntuisi naiivilta olettaa, että puhtaimminkaan lyyrisen runon olisi tekijänsä suoraa tunteen ilmaisua – ainakaan jos tekijällä tarkoitetaan autenttista tekijää. Tavallaan tuleekin kysyä, kuka tai mikä on se subjekti, jonka subjektivisuudesta lyyrisessä puhutaan. Tämän vuoksi ensimmäisessä alaluvussa arvioin kertojan ja toisaalta runon puhujan ja lyyrisen minän käsitteiden sopivuutta teosten analyysiin. Toisessa luvussa lähestyn subjektivisuutta siten, kuin se teksteistä mahdollisesti nousee esiin.

5.1 Kertoja, puhuja, puhetilanne

Mervi Kantokorpi (1990, 149) pitää kertojaa koko kertomisen toiminnon elinehtona. Koko tekstiä ei olisi olemassa ilman kertojaa ja kertoja palvelee kerronnan tarpeita minimalistisimmillaankin. Kertojan käsitettä on harvemmin määritelty sen kautta, mitä se on, vaan pikemminkin on pyritty vastaamaan kysymykseen millainen se on. Näihin kysymyksiin vastataan yleensä alun perin Genetten esittämillä termeillä ektradiegeettisyydestä ja intradiegeettisyydestä sekä toisaalta homodiegeettisyydestä ja heterodiegeettisyydestä. Analyysin problematiikka tällä kertaa ei nouse siitä, millaisesta kertojasta on kyse, ja miten kertoja näkyy tekstissä, vaan siitä, että onko varsinkin teoksen *Missä leikki loppuu* analyysiin sopivampi väline kertoja vai runon puhuja. Auli Viikarin (1990, 91) mukaan kertoja ja runon puhuja ovat käsitteellisesti samaa juurta: molempien funktio on

teoksen tekstin tuottaminen. Niiden ero toisistaan on toimenkuvassa. Hän toteaa, että runon puhuja voi sekä kertoa että kuvata, kun taas kertojan on kertomuksen lajiominaisuuksia noudattaen aina kerrottava tapahtumien jatkumo. Kertomiseksi hän määrittelee ajassa jatkuvan tapahtumasarjan esittämisen ja kuvaaminen voi tarkoittaa esimerkiksi ilmiön tai asian- tai mielentilan kuvaamista. Toisaalta Viikarin mukaan kertoja voi myös kuvata ja puhuja kertoa. Viikari asettaa tärkeimmäksi keinoksi luonnehtia runon puhujaa ylipäätään runoon rakennepiirteet, joiden avulla runoa analysoidaan. (Viikari 1990, 92.)

Jos ja kun *Auringon asemaa* käsitellään romaanina, siihen on loogisinta hyödyntää narratologisia kertojatermejä. Viikarinkin määritelmää apuna käyttäen voi sanoa, että *Auringon aseman* kertoja kertoo ajassa tapahtuvia tapahtumia. Toisaalta hän kyllä myös kuvaa, mutta se sopii silti edelleen kertojan toimenkuvaan. Kertoja kertoo yksikön ensimmäisessä persoonassa ja sitä voi nimittää sekä ekstradiegeettiseksi että homodiegeettiseksi. Ekstradiegeettisen kertojasta tekee se, että hän kertoo tarinaa nuoremasta itsestään ja siten ikään kuin katsoo tilannetta ylhäältä päin: hän tietää tarinan kokonaisuudessaan ja kertoo siitä lukijalleen paloja valitsemassaan järjestyksessä. Homodiegeettisen hänestä tekee kuitenkin se, että hän kertoo tarinaa itsestään eli on osallisena tarinaan. Toisaalta jossain määrin kertojaa voisi luonnehtia myös intradiegeettiseksi: hän kuitenkin kertoo myös omasta nykyhetkestään, jossa hän on itse läsnä. Joissain kohti herää myös orastava kysymys siitä, kuinka luotettava kertojana hän on. Kertoja kuitenkin kertoo myös vanhempiensa tarinaa, jossa hän ei ole voinut olla läsnä ja jota hän ei voi tietää kuin sen perusteella, mitä hänelle on kerrottu. Kertoja myös itse myöntää kuvittelevansa osin ja täydentävänsä kertomustaan pääättelevänsä avulla ja toisaalta perustelee tietoaan tapahtumista.

Mutta minä en kuule junan ääntä, vaikka kuuntelen. En tiedä myöskään vuorokaudenaikaa, ja niin minun on oltava varovainen, tiedän kovin vähän yksityiskohtia enkä voi niitä mistään enää tarkistaa. (AA, 23)

Uskon kuitenkin, että verho oli vedetty ikkunan eteen, olen siitä melko varma (AA, 24)

En sepitä näitä juttuja, en keksi niitä enkä päättele mitään, minun ei tarvitse, sillä näin isäni kertoi minulle, ei kerran, ei kaksi kertaa, vaan monta kertaa - - (AA, 70)

Toisaalta kertoja siis tunnustaa ja tekee selväksi päättelevänsä ja kuvittelevansa osia tapahtumista, erityisesti tapahtumaympäristön kuvailuun liittyviä. Toisaalta hän kieltää sepittävänsä vanhempiensa ajatuksia, vaan toteaa isänsä kertoneen niistä hänelle. Tällainen ristiriita lisää epäilyksiä kertojan luotettavuudesta. Toisaalta kertojan luotettavuus ei ehkä ole kovin tärkeä kysymys tässä tapauksessa – kun kerrotaan tarinaa kertojan identiteetin muodostumisesta, olennaisinta on hänen oma käsityksensä tapahtumista, eikä se, kuinka totta ne ovat.

Auringon asemasta voi nimetä myös tarinaan osallistuvia henkilöihahmoja ja luonnehtia heitä. Tärkeimpiä ovat tietysti päähenkilön vanhemmat, Anu ja Ismael, jotka henkilöihahmoista kertojan itsensä lisäksi saavat eniten painoarvoa ja tulevat kuvailluiksi persoonina. He ovat myös teoksessa ainoat henkilöt, jotka saavat nimen. Tämän lisäksi tarinassa esiintyy päähenkilön sisko ja intialainen mies sekä hänen ystävänsä, jotka käsitellään yksilöimättömänä joukkona. Suurimmaksi osaksi kerronnassa korostuu kertojan henkilökohtainen kokemus ja tapahtumat kerrotaan hänen kokemuksensa kautta. Muutamissa kohdissa kerronta tuntuu fokalisoituvan kertojan vanhempien kautta ja tuovan esille heidän näkökulmiaan ja ajatuksiaan. Kertoja kuvaa muun muassa äitinsä ajatuksia vieraassa maassa yksin pienen lapsen kanssa.

Ja minun äitini, kaukana kotoa, ei ketään neuvomassa, ei ketään ohjaamassa, ei ketään muuta, ja aita talon ympärillä, vieraita tähtiä taivaalla, pitkiä kirjeitä, vanhoja uutisia, periaatteita ja uskoa, vieraita makuja ja vieraita ihmisiä ja minun äitini kauhuissaan, lapseni sairastuu, lapseni kuolee, ja mitä sitten, ja lääkäri puhuu outoa kieltä, ei saa sanoista selvää, ja vierasta kuumetta, minun tumma lapseni, sen otsa on tulella, vierasta sairautta, likaisia käsiä, peskää kätenne älkää koskeko, ei tiedä minne kuume vie, se voi viedä kuolemaan, ei koskaan tiedä minne tie vie, toi se minutkin tänne, kauas kotoa, miksi tulit, miksi lähdin, vieraita lintuja taivaalla, ja joskus aurinko pilvessä mutta silti liikaa valoa ja mistä se oikein tulee, mistä se tulee, ja minun äitini kaatuu noustessaan sängystä eikä pääse ylös, ja hän huutaa, eikä kukaan kuule, entä jos en enää jaksa, entä jos minua pistää jokin vieras eläin, ja kuinka lapseni käy, niin kaukana äiti niin kaukana. (AA, 104–105)

Suurimmaksi osaksi kaikki kerrottu saa kuitenkin merkityksensä kertojan ajatuksien ja persoonan kautta. Hyvin selkeästi tässä katkelmassa on läsnä yksi tajunta, jonka kautta lukijalle välittyy kaikki mikä välittyy. Tässäkin vaihtelee lyyrinen ja kerronnallinen: äidin tunteen kuvaukseen siirrytään niin välittömästi, että se tuntuu tapahtuvan juuri tässä hetkessä, ikään kuin ilman mitään välittävää ulottuvuutta. Aikamuoto säilyy preesensissä ja luo osaltaan ajatonta preesenssiä kun kerronnan ja kerrotun ajan välinen ero hämärtyy. Fokalisointi siirtyy äitiin ja äidistä pois yhtä sujuvasti saman virkkeen sisällä lähes sulauttaen kaksi näkökulmaa toisiinsa ja näin myös korostaen lyyrisyyden tuntua. Edellä olen määritellyt *Auringon aseman* päämääräksi päähenkilön kasvutarinan kertomisen. Pelkästään se, että koko teos kuvaa yhden ihmisen henkistä kasvua, kertoo sen sisäisyydestä. Kaikki on lähtöisin päähenkilön, kertojan, mielestä, ja myös sen merkitys on suurin hänelle itselleen. Henkisen kamppailun kuvauksen tapahtumapaikka on luonnollisesti myös sisäinen, ihmisen mieli. Tunteet ja muistot, kaikki se, mikä on teoksessa olennaista, on viime kädessä kertojan mielen sisäistä.

Runoteoksena *Missä leikki loppuu* tarjoaa puhujan tai kertojan analyysille erilaiset lähtökohdat. Teos sisältää niin paljon sisäistä vaihtelua, että sen puhuja-hahmojen analysointi on siksikin mielenkiintoista. Eräs tapa lähestyä runon puhujaa on lyyrisen minän käsite. Hosiaislouman *Kirjallisuuden sanakirjassa* (2003, 541) lyyrisen minän määrittellään olevan ”sanataideteoksen kuvitteellinen, dramatisoitu minä, puhuja tai speaker”. Hökkä (1995, 106) puhuu lyyrisen minän historiasta osana lyriikan kehittymistä runouden valtalajiksi romantiikan aikakautena ja sen jälkeen. Lyriikan hän nimeää meditatiiviseksi ja minäkeskeiseksi runouden lajiksi. Hökän (1995, 107) mukaan subjektin ymmärtäminen tuona aikana monimutkaistui ja kriisiytyi ja lyyrisen minän käsitteen syntyä voi pitää oireena tästä: oli tarve erottaa runoilija ja runon minä. Myös Steinby ja Haapala (2013a, 173) esittävät lyyrisen minän syntyneen 1700-luvun lopulla, romantiikan subjektikäsityksen muutoksessa, kun keskeislyyrisestä runosta tuli valtavirtaa ja runon tärkeimmäksi ominaisuudeksi nousi runoilijan sisäisen maailman kuvaaminen.

Lyyrisen minän sanotaan olevan runouden keskeisin tekijä, sen muodon, rakenteen ja symbolisuuden perusta (Hökkä 1995, 107). Sanotaan jopa, että lajina lyriikan perustana on vahva lyyrinen minä ja pronominaalinen muoto (Hökkä 1995, 117). Hökkä (1995, 111) kuitenkin korostaa sitä, kuinka monitahoinen ja vaihteleva voi lyyrinen minä olla eri runoissa. Lyyristä minää lähestytään kahtaalta: toisaalta minä on runoudessa keskeisintä kaikista, ja toisaalta runous on häivytettyä, abstraktia, yleismaailmallista (esim. Hökkä 1995, 109; 1993, 39). Hökkä (1995, 107) ja Hosiaislouma (2003, 541) perustavat käsityksiään lyyrisestä minästä Oscar Walzelin näkemyksiin, jonka mukaan lyyrisen minän ilmaisu on niin etäännytettyä, että se on jo oikeastaan abstraktia ja universaalia – se irtaantuu runoilijan persoonasta ja kokemuksesta. Tällainen puhdas lyyrinen minä on Walzelin mukaan jo niin vähän henkilökohtainen, että on jo oikeastaan hän – ilmaisu liukuu minästä sinään, teihin, meihin ja lopulta häneen.

Romantiikan lyyrisen valtakauden jälkeen modernismissa lyyrisestä runosta tuli entistä enemmän kirjailijan henkilökohtaisesta minästä etäännytettyä: modernismissa korostettiin runoilijan, tekijän, eroa runon puhuvasta minästä (Hökkä 1995, 113). Tekijän sijaan painopiste oli tekstissä. Esimerkiksi Eeva-Liisa Manner on puhunut ”minäkohtaisesta lyyrillisyydestä luopumisesta” (Hökkä 1995, 109). Samoin Aale Tynni tuli siihen tulokseen, että lyyrisen minän ei tarvitse olla yhteneväinen oman minän kanssa, eikä lyriikan tarvitse olla tunnustusta (Hökkä 1993, 39). Toisaalta runoilijoidenkin suhde lyyriseen minään on ollut problemaattista. Esimerkiksi Lauri Viljanen ja Eeva-Liisa Manner ovat pohtineet runouden ristiriitaa: runon tulisi toisaalta samaan

aikaan olla henkilökohtaista, puhdasta tunteen ilmaisua, ja silti yleistä, ylipersonallista ja anonyymiä (Hökkä 1995, 109).

W.R. Johnsonin mukaan lyriikan historiassa on ollut kolme keskeistä tapaa, joilla lyyrinen minä on asemoitunut maailmaa vasten: minä-sinä –positio, meditatiivisuus ja dialogisuus (Hökkä 1995, 119). Nykytutkimuksessa ja -runoudessa lyyristä minää määritellään dialogisuuden ja tekstuaalisuuden kautta (Hökkä 1995, 122). Minää ja lyyristä minää on runoudessa myös problematisoitu monella tavalla ja joskus on järkevämpää puhua esimerkiksi runon minäkäsityksestä kuin vaikkapa runon lyyrisestä minästä (Hökkä 1995, 123). Mielenkiintoinen ilmiö on myös se, että teoriassa puhuva minä on paljon suositumpi käsite kuin esimerkiksi kirjoittava tai ajatteleva minä – ehkä peruja lyriikan suullisesta historiasta. (Hökkä 1995, 125.) Modernismin jälkeen henkilökohtaisuus on tullut takaisin ja lyyrisen minän rinnalle noussut ääni. Ääni vaatii persoonallisuutta, joskin se voi olla myös naamioitu, sinä, joka viittaa minään, jokin rooli tai autobiografinen tekijä. Äänestä runoilija tunnustetaan ja siitä näkyy sävy ja asenne kohti aihetta ja kuulijaa. Tämä ääni voi kuulua vain yhteen teokseen tai runoilijan koko tuotantoon. (Hökkä 1995, 117.)

Toisinaan lyriikan ja lyyrisen määritelmässä on vaikea erottaa, puhutaanko autenttisesta tekijästä, mahdollisesti sisäistekijästä vai runon puhujasta. Esimerkiksi Hühn on kuitenkin todennut (ks. luku 3), että runoudesta löytyy sama välittämisen, esittämisen ulottuvuus kuin kertomuksistakin – tässä mielessä tuntuisi aika absurdilta väittää lyriikan olevan tekijänsä välitöntä tunteenilmaisua. Varsinkin *Missä leikki loppuu* -teoksen tapaisen kokonaisuuden kuvaaminen näin olisi tuskin hedelmällistä. Hökkäkin (1995, 111) huomauttaa, että lyyrinen minä ei automaattisesti tarkoita runon puhujaa tai puheena olevaa minää eikä myöskään runon subjektia – se on jokin, mihin kaikilla näillä tasoilla on suhde, ja se on ”elastinen ja vaikeasti määrittyvä”. Lyyrisen minän käsitteen käyttöä teoksen *Missä leikki loppuu* analyysiin vaikeuttaa sen useat puhujat. Ainakin Hökän analyyseissä lyyrinen minä näyttäytyy eräänlaisena runoilijan alter egona, yhtenä entiteettinä, joka kehittyy runoilijan tuotannossa. Toisaalta sekin on ehkä kyseenalaista, kuinka lyyrinen runoteos *Missä leikki loppuu* on, jolloin lyyrinen minä ei siksikään olisi käsitteenä hedelmällinen tässä tapauksessa. Toisaalta taas Hökkä painottaa lyyrisen minän etääntymistä runoilijan henkilökohtaisesta itsestä jopa niin, että siitä tulee abstrakti tai universaali. *Missä leikki loppuu* -teoksen kohdalla on vaikea puhua myöskään universaaliudesta. Se on puhujiensa henkilökohtaisen tarinan kerrontaa, niin tapahtumien kuin tunteenilmaisunkin tasolla.

Proosarunon suhteen tutkijatkin ovat erimielisiä siitä, onko proosarunon puhuja edelleen lyyrinen minä vai jo enemmän kertoja. *Missä leikki loppuu* on edellisen luvun analyysin perusteella ainakin osin vahvasti kerronnallinen. Tämän johdosta olisi houkuttelevaa käyttää siihen myös kertojan käsitettä. Näin esimerkiksi Lola ja Erika olisivat teoksen intradiegeettisiä kertojia. Viikarin määritelmässä kertojan tehtävä on kertoa sarja tapahtumia. Lolan ja Erikan voi kummankin katsoa kertovan tapahtumista, joita heille tapahtuu, mutta tapahtumien loogis-kausaliset yhteydet jäävät hämäräksi ja kertomus fragmentaariseksi. Toisaalta teoksen suhteen on myös välillä kyseenalaista, mitkä tapahtumat voidaan tulkita konkreettisiksi tapahtumiksi ja mitkä symbolisiksi. Vaikka *Auringon asemakin* hyödyntää symboliikkaa kerronnassaan, siinä sen rajat konkreettisiin tapahtumiin ja toimijoihin ovat selkeät. Vaikka kertojan käsitteellä verrattuna lyyriseen minään onkin *Missä leikki loppuu* -teoksen kannalta omat etunsa, sekin kuvaa teoksen ominaispiirteitä vajavaisesti. Tärkeää teoksessa ei ole pelkästään kuka kertoo ja mitä kertoo, vaan ennen kaikkea miten kertoo, mikä toisaalta korostaa teoksen lyyrisiä piirteitä.

Rooliruno ja sen puhuja tarjoavat oivan lähestymiskohdan teoksen analyysiin. Sanna Sillankorva on myös hyödyntänyt Katja Seudun roolirunon teoriaa analysoidessaan Susiluodon teosta *Carmenia*. Näissä kahdessa teoksessa onkin kieltämättä jonkinasteisia rakenteellisia samankaltaisuuksia, mikä myös puhuu roolirunon käsitteen käyttökelpoisuuden puolesta. Seudun (2009, 11; 20) mukaan roolirunon tärkein määrittävä tekijä on nimenomaan sen puhuja. Olennaista on se, että puhuja yksilöityy ja että runo on korostetusti puhetilanne. Puhuja esitetään roolirunossa usein jo sen otsikossa. Seudun mukaan ”puhuja ilmaisee roolirunossa kokemuksiaan, tunteitaan ja ajatuksiaan, jotka ovat usein sidoksissa tietyn fiktiivisen tilanteen ajallisaikalliseen tai muuhun kehukseen”. Runo voi esimerkiksi esittää tiettyyn elämäntilanteeseen liittyvää kriisikokemusta. Tässä ovatkin roolirunon keskeisimmät lajisignaalit: yksilöityvä puhuja, puhetilanteen keskeisyys, otsikko, ajallisaikallinen tai muu kehys sekä puhujan ilmaisun kielelliset erityispiirteet, jotka tukevat puhujan yksilöitymistä (Seutu 2009, 23). Seutu (2009, 24) kuitenkin huomauttaa, että yksittäisen runon perusteella ei voi ratkaista, onko kyseessä rooliruno vaan siihen tarvitaan koko teoskokonaisuus.

Tärkein roolirunon lajipiirre on puhujan yksilöityminen. Pelkkä ensimmäisen persoonan pronominin käyttö ei tähän riitä, sillä se on semanttinen rooli, joka voi saada erilaisia asemia ja tehtäviä runossa (Seutu 2009, 25). Seudun (2009, 26) mukaan roolirunon puhujat ovat moninaisia ja usein ne ovat myyttien ja satujen hahmoja tai henkilöitä, joilla on historiallinen esikuva. Yleisin roolirunon tyyppi on Seudun mukaan muodoltaan monologinen, yhden puhujan ilmaisema.

Monologimuotoisen roolirunon erottaa kertovasta roolirunosta kertojan puute: siinä ilmaisu välittyy ilman kertojaa. (Seutu 2009, 21.) Seutu (2009, 41) erottaa roolirunosta kaksi tasoa, puhujatason, joka on eksplisiittisesti havaittavissa oleva taso, sekä sitä ylemmän retorisen tason. Kertovassa roolirunossa on tämän lisäksi vielä kertojan taso. Seudun (2009, 42) mukaan lyyrisellä minällä voidaan tarkoittaa näistä tasoista mitä tahansa. Tällainen häilyväisyys tekeekin lyyrisen minän käytöstä analyysin välineenä haastavaa. Retorinen taso on usein vaikea havaita, koska sillä ei ole ääntä tai asemaa fiktiivisen runon maailman sisällä. Lukija voi kuitenkin tulla siitä tietoiseksi esimerkiksi silloin, kun hän huomaa puhujan itsestään ilmaisemien asioiden näyttäytyvän teoskokonaisuuden valossa ambivalentteina. Retorisen tason suurin merkitys onkin siinä, miten ja millaisesta positiosta runon puhuja näkyy runossa. (Seutu 2009, 41–43.)

Seutu itse analysoi kokoelmaa, jossa kaikkien runojen puhuja on sama. Roolirunossa näin ei ole kuitenkaan pakko olla. *Missä leikki loppuu* -teoksestakin löytyy useita puhujia. Otsikko kertoo Seudun mukaan paljon roolirunon tapauksessa. Se voi nimetä puhujan suoraan tai antaa viitteitä siitä, mikä tai millainen runon puhuja on ja millaisesta positiosta käsin hän puhuu. (Seutu 2009, 20–21.) *Missä leikki loppuu* -teoksenkin huomattavimpia piirteitä onkin runon puhujien nimeäminen ensimmäisessä osassa. Sen lisäksi, että runon puhujat, Lola tai Erika, nimetään otsikoissa, Lola ja Erika yksilöityvät puhujina myös muilla keinoin. Heidän runonsa typografinen ulkomuoto jo eroaa toisistaan – kumpikin käyttää itselleen tyypillistä runomuotoa, Lola proosarunoa ja Erika säemuotoista. Myös eri fontit osoittavat puhujaa, kuten luvussa 2.2. on todettu. Toisaalta Lolan ja Erikan runot ovat jatkumoa – molemmat kertovat runoissaan tarinaa, jonka päähenkilöitä he itse ovat. Toisessa osassa runoja ei ole juurikaan otsikoitu eivätkä ne siten kerro runon puhujaa – puhujan yksilöinti tapahtuu kuitenkin osan kokonaisuuden tasolla. Osan nimisivulla oleva alkurunno viittaa Grimmin veljesten satuun siskosta ja veljestä. Ensimmäisessä runossa käy ilmi, että puhuja on toinen kahdesta lapsesta. Seuraavissa kahdessa runossa puolestaan kursiivilla kirjoitetut säkeistöt puhuttelevat veljeä, minkä perusteella lukija voi olettaa, että puhuja on sisko. Neljännen runon alussa tilanne tulee vielä selvemmäksi: ”Olipa kerran kourallinen vajoja, ne kasvoivat veljeni kämmenestä, lopulta söivät hänet.” (MLL 64). Puhuminen veljestä ja veljelle jatkuu läpi koko osan vahvistaen käsitystä siskosta puhujana. Tämän tarkemmin puhujaa ei nimetä. Seudun mukaan puhuja voikin olla esimerkiksi sadun hahmo – tässä mielessä toisen osan kertoja sopii hyvin roolirunon muottiin, niin selkeä ja vahva on viittaus satuun ja sadun päähenkilönä toimivaan siskoon.

Kolmannessa osassa puhujan nimeäminen on myös selkeää, vaikka ei tapahdukaan runojen nimien tasolla. Osa on nimetty Lolan kirjoittamaksi. Samalla kun se nimeää Lolan puhujaksi, korostuu myös runojen puhetilanne – tai kirjoitustilanne. Viimeisessä osassa runon puhujaa ei nimetä lainkaan. Se kuitenkin yksilöityy juurikin ajallispaikallisen kehyksen kautta. Kaksi runoa keskittyy hyvin selvästi tiettyyn tilanteeseen, synnytykseen talviyönä, lumisessa metsänreunassa ja hylätyssä lihanjalostuslaitoksessa. Tilanteessa runon puhuja on auttamassa toista naista synnytyksessä. Vaikka teoksessa ei mainitakaan mitään kovin konkreettista tapahtumapaikoista tai -ajoista, on sen osien ja toisaalta osien sisällä runojen välillä nähtävissä ajallispaikallisia kytköksiä. On esimerkiksi selvää, että ensimmäisen osan Lola ja Erika puhuvat eri paikoissa, mutta kenties suunnilleen samassa ajassa: Erika on se, joka toimittaa paketin, josta virus leviää ensin siellä, missä hän on. Lola puolestaan kertoo runossaan (MLL, 55), kuinka virus lähtee leviämään jostain kaukaa ja lopulta sinne, missä hänkin on. Hän lähtee sitä pakoon, ja kolmas osa kertoo tästä matkasta, sen päämäärästä. Olisikin houkuttelevaa ajatella, että Lola, joka on raskaana ja kolmannen osan lopussa lähtee pakoon juosten pitkin lumista peltoa, on viimeisessä osassa synnyttävä nainen – ainakin siinä tehdään viittaus hänen ihonväriinsä (MLL, 126). Vielä houkuttelevampaa olisi ajatella, että viimeisen osan puhuja, jota ei nimetä, olisi myös ensimmäisen osan lopussa pakomatalle lähtenyt Erika – teos saavuttaisi näin sulkeuman. Kaksi naista, jotka ensimmäisessä osassa on laitettu rinnakkain kertomaan tarinoitaan, kohtaisivat näin teoksen lopussa. Myös luvussa 2 tehdyt typografiset havainnot tukevat tätä oletusta – runojen muoto ja fontti indikoivat puhujaa. Runojen muodot ja fontit ylipäättään tukevat puhujien yksilöitymistä teoksessa.

Missä leikki loppuu -teoksen puhujien analysointi roolirunon kautta näyttäisi tarjoavan parhaat mahdollisuudet analysoida teoksen puhujia kokonaisuuden tasolla. Tulkinnoista riippuen tällöin runossa olisi kahdesta neljään eri puhujaa, jotka kertovat omasta elämästään eri tilanteistaan.

5.2 Subjektiivisuus lyyrisyyttä luovana tekijänä

Käsitys lyyrisestä subjektiivisena, minään ja tunteenilmaisuuksiin keskittyvänä tekstilajina lähtee jo luvussa kaksi esitellyistä lyriikan määritelmistä. Lyriikka nähdään usein tunteen kielenä (Perloff 1985) ja sen katsotaan ilmentävän yhden puhujan tunteita (Hosiaislouma 2003). Lyyrinen runo nähdään myös hetkellisen havainnon kuvauksena (Lindley 1990) tai yhden puhujan ajatus- tai tunneprosessin ilmaisuna (Culler). Myös esimerkiksi Korkutin mukaan lyyrinen on runoilijan

tunteiden ilmaisua ja sen tärkein ominaisuus on kerronnallisuuden vastustaminen. Tässä alaluvussa onkin tarkoitus kartoittaa sitä, miten tämä subjektiivisuus ja henkilökohtainen tunteenilmaisu, mahdollinen lyyrinen sisäisyys, nousee kohdeteoksissa esille.

Phelanin (2004, 635; 2005, 162; 2007, 23) lyyrisen määritelmän mukaan lyyrisessä tekstissä joku kertoo jollekin toiselle jossain tilanteessa jotain tarkoitusta varten että jokin on – tämä jokin voi olla tilanne, tunne, havainto, asenne, uskomus – tai sitten hän kertoo omista mietiskelyistään jostakin. Tässäkin määritelmässä vastakkain asetetaan toisaalta kerronnallisen tapahtumat ja toiminta ja toisaalta lyyrisen tunteet ja pohdiskelut. Lyyrisen tekstin dynamiikka syntyy puhujan tilanteen täydemmästä paljastumisesta loppua kohti. Lyyrinen kertomus eroaakin Phelanin mukaan tavallisesta kertomuksesta siinä, että sen aikana päähenkilö ei koe olennaisia muutoksia vaan kaikki, mitä kerrotaan, kerrotaan hänen olosuhteidensa ja identiteettinsä kuvaamiseksi.

Auringon asemasta Phelanin määritelmien kaltainen lyyrinen on helppo havaita. Siinä kertojan tilanne pysyy stabiilina sillä hetkellä, kun tarina kerrotaan. Hän on saavuttanut tilan, jossa on tyytyväinen elämäänsä, ja josta käsin kerronta tapahtuu. Sinä aikana, kun hän kertoo tarinaansa, hän ei muutu. Muuttumattomasta tilanteesta kertovat muun muassa elokuun illat, joita hän viettää ystäviensä kanssa, ja joihin palataan teoksen aikana useasti. Hän on päässyt elämässään vaiheeseen, jossa hänen vanhempansa yksinomaan eivät määrittele hänen olemassaoloaan.

Mutta nyt on elokuu, minä olen kasvanut, ja he ovat pienentyneet minun kokoisiksi, maailmassa on niin paljon muutakin, nuoria ihmisiä, minun kokoisiani, minun näköisiäni, enää en etsi mitään, minkä valtaan voisin alistua, minkä varjoon voisin jäädä, minkä taakse voisin piiloutua, minkä sisään voisin kadottaa itseni ja kuolla. (AA, 14.)

Nyt on elokuu, ja kalliit ovat lämmenneet. On hunajaisia iltoja, sellaisia, joina me kokoonnumme syömään ja juomaan, minä ja kaikki minun ystäväni, eikä vielä lapsen itkua missään. Hunajaisia iltoja, niistä olen lukenut ja haaveillutkin, me teemme ne itse, ei kukaan muu enää kertomassa, emmekä me sellaista haluaisikaan. (AA, 66.)

Mutta nyt on elokuu, eikä talvi pelota minua ollenkaan. Intialainen mies nojaa minun ruokapöytäni niin, että hänen päänsä on lähellä lautasta, ja hän syö kaksin käsin, ja vaikka hänen suunsa on täynnä ruokaa, hän puhuu minulle. Ja jos minä nyt näkisin leijonan, minä menisin niitä kohti itse. (AA, 162.)

Ja koska kerrontahetken tilanne on muuttumaton, kerrotun tarinan merkitys on sen kuvailussa, miten päähenkilöstä tuli oma, nykyinen itsensä. Hän kertoo vanhempiansa tarinan osoittaakseen, kuinka hallitsevia henkilöitä he ovat olleet hänen elämässään ja kuinka hän on etsinyt itseään heidän kauttaan. Kertojan vanhemmat tietysti kuvastavat kaikista eniten juuri sitä kulttuurista kahtiajakoa ja ristiriitaa, jota kertoja kokee ollessaan puoliksi suomalainen ja puoliksi egyptiläinen. Hän on

yrittänyt valita vanhempiensa väliltä, valita toisen kulttuurin, mutta lopulta on ymmärtänyt, että hänen ei tarvitse tehdä niin, vaan hän voi kunnioittaa molempia perintöjä ja samalla luoda jotain uutta ja omaa. Kertoja siis kertoo lukijalle omista pohdinnoistaan ja omista tunteistaan kehittymisen varrella.

Molempien teosten kerronta lähtee vahvasti minä-pronominista. Sen lisäksi, että kerronta hyödyntää yksikön ensimmäistä persoonaa, tapahtumat ja kuvailu ja kaikki, mitä kerrotaan, tulee molemmissa teoksissa hyvin vahvasti yhden tajunnan kautta: tekstissä kuuluu yksi ääni. Esimerkiksi *Auringon asemassa*, vaikka siinä nimetäänkin henkilöitä, ja vaikka kertojan vanhemmat ovat hyvinkin merkityksellisiä henkilöitä, kaikki heistäkin kerrotaan kertojan kautta lukuun ottamatta pari lyhyttä pätkää, jossa fokalisointi vaihtuu. Kertoja on kuitenkin vahvasti läsnä niissäkin tapahtumissa, joissa hän ei ole varsinaisesti osallisena, ja ne välittyvät hänen kauttaan. Alla olevassa katkelmassakin kertoja on koko ajan läsnä, ja se ilmenee heti alussa, kun hän sanoo ”minun äitini” eikä Anu. Kertoja ei yleisestikään käytä kovinkaan paljoa vanhempiensa nimiä, vaikka ne ovatkin tiedossa ja sanottu ääneen. Hän puhuu useimmiten minun äidistäni ja minun isästäni. Kaikki teoksen henkilöt saavat merkityksensä vain ja ainoastaan suhteessa häneen. Tämänkin katkelman, vaikka kertoja kertoo äidistään ja äidin nuoruudessa sattuneesta tapauksesta, todellinen merkitys muodostuu vasta kertojan suhteesta omaan äitiinsä.

Muutamaa vuotta ennen kuin minun äitini tapasi minun isäni, muutamaa vuotta ennen kuin hän päätti heittää kaiken vanhan pois, pölyä ja muistoja, huonoja asioita molemmat, muutamaa vuotta ennen kuin minun äitini lakkasi suojaamasta itseään valolta, muutamaa vuotta aiemmin minun äitini oli lähtenyt lomalle Kanarian saarille. Hän halusi olla yksin ja hän osasi sen kyllä, moni mies oli laulanut hänen ikkunansa alla, kukaan ei ollut hänen hiuksiinsa tarttunut kuitenkaan. On niitä, jotka ajavat pyörällä tuulta päin, ja sadettakin, ja jotka silloin tuntevat lentävänsä. Mutta minun äitini, hän ei halunnut haastaa ketään, ei itseään eikä tuulia, minun äitini, hän käänsi kasvonsa aurinkoon. Ensimmäisenä iltana hän pukeutui housupukuun, joka oli tiukka ja hopean värinen, ja joka kimalteli kaikkialta. Minä ja sisareni, me emme koskaan ole mahtuneet siihen pukuun, se on haaste, johon emme enää yritäkään vastata, se on haaste, johon emme haluakaan vastata, se on haaste, johon meidän pitää koskaan haluta vastata, ei koskaan. (AA, 68–69).

Oma äiti on ollut kertojalle roolimalli, ihailun kohde, jonka asettamiin raameihin kertoja on halunnut sopia. Vasta kun hän on löytänyt itsensä, määritellyt itse oman identiteettinsä, hän ymmärtää, että hänen ei tarvitse eikä pidä olla kuin äitinsä. Tietystä miehestä tämänkin katkelman merkitys näkyy vain suhteessa kokonaisuuteen. *Auringon asema* hyödyntääkin prospektiivistä kerrontaa, sillä kaikki suuntautuu samaa päämäärää kohti ja lopputulos on jo alusta asti tiedossa. Päämäärä on kertojan oman identiteetin löytäminen. Myös muut henkilöt ovat olemassa vain suhteessa päähenkilöön: Hänen vanhempansa Ismael ja Anu ovat ainoita, jotka nimetään, ja

muutkin henkilöt tulevat samalla tavoin määritellyksi sen kautta, mikä on heidän suhteensa kertojaan – minun sisareni, ystäväni, intialainen mies. Intialaisessa miehessäkin olennaista on intialaisuus, joka taas on merkittävää siksi, että hänkään ei ole kotonaan ja on toisaalta samasta maasta, kuin missä kertoja on syntynyt: ”Ja neljännessä kerroksessa intialainen mies, minä synnyin hänen maassaan, hän oli paikassa jossa synnyin kun synnyin, ei kukaan muu näillä kylmillä seuduilla, ei kukaan. – – Intialainen mies sanoo minulle, me olemme samaa, minä ja sinä, me emme kuulu tänne emmekä me kuulu muuallekaan.” (AA, 15.)

Dubrow’n mukaan kerronnallisille teksteille on tyypillistä mennyt aikamuoto, tapahtumat, jotka tapahtuvat menneessä, ja fyysinen tapahtumapaikka. Lyyrisyydelle taas ominaista ovat lyyrinen presens tai päällekkäin menevät ajat, samoin kuin tapahtumapaikan mentaalisuus: se, mitä tapahtuu on kertojan mielen sisäistä. (Dubrow 2006, 268.) *Auringon asemassa* vallalle pääsevät vuoroin kummatkin ominaisuudet. Joillain lapsuusmuistoilla on selkeä tapahtumapaikka ja -aika menneessä, samoin kuin esimerkiksi Ismaelin ja Anun tapaamisesta kerrottaessa: he tapasivat junassa matkalla Luxorista Assuaniin, ja vuosi oli 1972. Toisissa tapahtumissa ajalla ja paikalla ei ole niinkään merkitystä. Kun päähenkilö kertoo talvesta, se ei ole konkreettinen talvi vaan hänen mielensä konstruktio, mieliala, ja ajan kesto on masennuksen kesto. Näillekin kyllä lukija pystyy pääättelemään jonkinlaisen ajan ja paikan: päähenkilö asuu tuolloin Suomessa, ja hänen äitinsä on jo kuollut. Jälleen kerran kerronnallisuus ja lyyrisyys sekoittuvat. Myös puhuessaan kodista kertoja voi tarkoittaa yhtä lailla fyysistä paikkaa kuin mentaalista olotilaa. Myös Dubrow’n (2006, 267) mukaan teksteissä, joissa kerronnallisuus ja lyyrisyys toimivat yhteistyössä, ajalliset kehykset sekoittuvat.

Auringon asemassa nimetään lukuisia konkreettisia paikkoja. Päähenkilö perheenjäsenineen asuu esimerkiksi Intiassa, Libyassa, Egyptissä ja lopulta Suomessa. Maan sisällä kuitenkin paikka ei ole olennainen, ja paikkaakin olennaisempi on kulttuuri ja ihmisten suhde kyseiseen paikkaan: pikemminkin kuin konkreettisia paikkoja, maat *Auringon asemassa* ovat mentaalisia tiloja. Suomen ja Egyptin välinen ristiriita kuvaa päähenkilön identiteetin etsintää isänsä ja äitinsä perinnön väliltä:

”Mutta toisaalta, mitä enemmän aurinko paistaa, sitä vaaleammiksi hiukseni muuttuvat ja sitä vähemmän kuulun Egyptiin, ja mitä vähemmän aurinko paistaa, sitä tummemmiksi hiukseni muuttuvat ja sitä vähemmän kuulun Suomeen, ja minun vihreät silmäni ovat täynnä seisovaa vettä kerta kaikkiaan.” (AA, 110–111).

Myös päähenkilön vanhemmat, Ismael ja Anu, kokevat paikan merkityksen mentaalisen puolen. Nuorina rakastavaisina he etsivät kotia jostain muualta, missä ei ole heistä kummankaan koti. Yritys

löytää paikka, joka on kummallekin vieras, on yritys paeta tai vähentää kulttuurierojen tuomia hankaluuksia suhteeseen. Lopulta kumpikaan ei enää jaksa:

”Kun maailmassa oli enää kaksi maata, kun minun isäni ei enää kaivannut haamujensa luota pois, kun minun äitini kaipasi haamujensa luokse kotiin, he alkoivat katsoa eri suuntiin, he eivät etsineet kolmatta kotia jostain muualta. Sillä vaikka Libyassa näytettiin julkisia teloituksia televisiossa, meidän portissamme oli YK:n turkoosinsininen kyltti, ja me olimme muualta kaikki, me emme olleet sitä emmekä tätä, me valehtelimme yrittäessämme olla vain sitä tai tätä, ja valehdellessamme meillä oli paha olla, kaikkien, ja silloin, kun maailmassa oli enää kaksi maata, ei kolmatta, minun isäni lakkasi katsomasta minun äitiäni. Ja kun minun isäni ei katsonut enää minun äitiäni, kaikki päättyi, aivan kaikki, niin.” (AA, 120)

Toki kyseessä ovat konkreettiset paikat, olemassa olevat valtiot, mutta niiden merkitys tarinan tai päähenkilön kannalta on hyvin pitkälti henkinen. Paikat ja kulttuurit kuvastavat ja aiheuttavat ristiriitoja niin Ismaelin ja Anun suhteeseen kuin päähenkilön identiteettiin. Nämä kaksi asiaa ovat niin kiinteässä yhteydessä toisiinsa, että niitä tuskin voi erottaa. Se, että hiusten väri muuttuu auringon paisteessa, ei ole pelkästään fyysinen ulkonäköpiirre, vaan se on osa identiteetin muodostusta, oman paikan etsimistä: jälleen lyyrinen kohtaa kerronnallisen.

Missä leikki loppuu -teoksen asema ainakaan Phelanin määritelmien mukaisena lyyrisenä kertomuksena ei ole niin selkeä. Esimerkiksi Lola puhujahahmona kertoo ehkä enemmän tapahtumia kuin kuvaa omia tunteitaan tai pohdintojaan. Pohdintojakin toki esiintyy, mutta ne linkittyvät usein myös toimintaan. Lola pohtii omaa elämäänsä mutta samalla pohdinta linkittyy sen hetkiseen tilanteeseen ja hänen toimintaansa tilanteessa:

Kuka harppoi ruumiini halki ja jätti sen kahtiakävellyksi, niin kuin pitkittäinen miekanviilto? Kuka, mietin aamuun saakka, mietin täysi lasi edessäni, mietin huoneessa jossa tapetti kääriytyy kulmistaan ja ikkunasta velloo vastapäinen meri. (MLL, 51.)

Toisaalta Lolan puhumat runot voi nähdä ikään kuin kuvina, pysähdyttyinä, ikuisina nyt-hetkinä. Näin teoksen tai Lolan runojen koherenssi kerronnallisuus syntyisi ikään kuin kuvien jatkumona: sen sijaan, että kerronnallisuus syntyisi sarjasta tapahtumia, se syntyy sarjasta kuvia. Toisaalta kuvat kertovat tarinaa Lolasta, joka etsii itseään ja kokee rajujakin muutoksia. Tässä mielessä tilanne ei ole stabiili tai muuttumaton. Samantapaisen analyysin voisi tehdä teoksen muistakin puhujista. Dubrow'n (2006: 255) mukaan lyyrisessä runoudessa lukija on usein hyvin vahvasti tietoinen mielestä, joka kertoo tapahtumia. Toki näin on tilanne tässäkin teoksessa. Vaikka runoissa vilahtelee muitakin henkilöitä ja kerrotaan tapahtumia, jotka koskettavat muitakin, kerronta lähtee hyvin vahvasti puhujansa sisältä, mielestä. Esimerkiksi Erikan runojen intensiivisyyden äärellä ei tule edes mieleen kysyä, mikä hänen miehensä näkökulma asiaan on.

kerronnallista tekstiä lukiessaan lukija pyrkii tekemään eettisiä arvioita henkilöiden toiminnasta kun taas lyyrisessä tekstissä lukija kallistuu omaksumaan näiden perspektiivin.

Auringon asemassa näkökulma on niin vahvasti päähenkilön, kerrotaanhan kaikki hänen kauttaan, että yleisöllä ei juuri ole vaihtoehtoja. Joissain kohdissa on esillä aavistus siitä, mitä päähenkilön äiti saattoi ajatella, tai hänen isänsä, mutta kuitenkin päähenkilön näkemys asioista on päällimmäisenä. Yleisölle jää tehtäväksi ymmärtää, minkälaisen tien päähenkilö on kulkenut saapuakseen tähän hetkeen ja millainen se hetki on. Phelan (2004: 635) mainitsee, että yleisön suhtautumiseen vaikuttaa suuresti myös kertojan ja sisäistekijän välisen eron hämärtyminen. Teoksen potentiaalisen autobiografisuuden voisi kuvitella vaikuttavan asiaan. Teoksen kertojan ja itse Ranya ElRamlyn välillä on huomattavia yhtäläisyyksiä, joita esimerkiksi Välimaa on tutkielmassaan analysoinut. Vaikka Phelan puhuukin ainoastaan sisäistekijän ja kertojan suhteesta, voisi kuvitella että myös tekijän ja kertojan omaelämäkerrallinen suhde vaikuttaa yleisön tulkintaan teoksesta ja kenties perspektiivin omaksumiseen.

Molemmissa teoksissa myös vahva lyyrinen yksinäisyys vaikuttaa lukijan reaktioihin. *Missä leikki loppuu* -teoksessakin vaikka puhujille tapahtuu asioita, se kerrotaan ikään kuin sisältäpäin eikä ulkoapäin, mikä houkuttelee lyyriseen tulkintaan tekstistä ja siten puhujan perspektiivin omaksumista. Vaikka teoksessa puhujia on useita, ne eivät ole keskenään ristiriitaisia tai käsittele toistensa toimintaa, mikä mahdollistaisi paremmin toiminnan tarkkailua ulkoapäin. Kukin puhuja muodostaa oman rajatun entiteettinsä, josta lukija saa tietoa ainoastaan hänen itsensä kautta. Ylipäätään jonkinlainen korkeampi taso, roolirunon termein retorinen taso, on teoksessa havaittavissa lähinnä teoksen alkurunossa ja toisen osan johdantorunossa. Tarkkailijan rooli on siten lähes mahdoton ja teoksen rakenne vaatii lukijalta lyyristä perspektiivin lähentymistä. Vaikka esimerkiksi Lola hahmona muuttuu teoksen aikana ja vaikka lukija ei aluksi ole tietoinen hänen transsukupuolisuudestaan, on tapahtumat kerrottu jo tietyssä mielessä muuttuneen Lolan kautta. Vaikka hänen ruumiinsa vaihdetaan vasta kertomuksen kuluessa, alusta asti hän on ollut Lola, lukijalle enemmän nainen kuin mies.

Parhaiten kummankin teoksen subjektiivisuutta pystyy kuitenkin kuvaamaan edellisessä luvussa esiteltyjen ajallisten rakenteiden kautta. Lyyrinen, ajaton preesens syntyy pitkälti kertojan suhteesta kertomaansa. Kun diskurssin aika korostuu ja kerronnan ja kerrotun välinen aikajänne hämärtyy, konkreettisuus vähenee ja jäljelle jää kertojan tai puhujan tietoisuus, mieli, joka kertoo ja jossa tapahtuu. Samalla syntyy illuusio kerronnan simultaaniudesta, mikä osaltaan lisää kertovan tajunnan läsnäoloa. Se, mitä tapahtumista kerrotaan, on sekin subjektiivista. Lukija saa tietää esimerkiksi

Lolan ja Erikan käsitykset tapahtumista. Erikan kohdalla monet asiat tulevat kerrotuksi hyvinkin viitteellisesti:

ja mekin tahdomme lohduttaa ja suojata mutta miltä ja keneltä
 ensin on aiheutettava kipu
 kun lapsi leikkaa kissalta viikset ja palkaksi paperihiutaleen
 tai isä ripustaa pennun kangaskassiin ja sytyttää sen
 tai lyö oven läpi veitsen tai kirveellä ikkunaan jääviipaleet
 tai lattialla on aamulla verta
 ja seiniin kuin sormivärein taputeltu valuvia kädenkuvia
 ja kaikki autiota ja tyhjää ja oikeastaan melkein helppoa
 ja koti huonekalut vääntyneet hajalla astiat sirpaleet repaleiset verhot pullot
 katossa mustunut kohta pöydällä kissanpennun vääntynyt ranka
 (MLL, 19)

Tässäkin pätkässä tapahtumat näyttäytyvät niin kuin lapsi, Erika, ne näkee ja niin kuin hän ne ymmärtää. Ei ole mitään ulkopuolista ja objektiivista kaikkietävää kertojaa, joka kertoisi mitä oikeasti tapahtui, kuka teki mitä ja miksi. Lukija saa tällöin vain sen tiedon kuin mikä Erikalla on ollut tapahtumahetkellä. Lyyrisyys näyttäytyy tässä myös ajallisena yhteensulautumana: vaikka Erikan muiden runojen avulla on pääteltävissä, että tämä pätkä sijoittuu nyt puhuvan Erikan menneisyyteen, se näyttäytyy silti presenshetkenä, Erika nyt ja Erika silloin eivät enää eroa toisistaan.

Auringon asemassa luontevinta on käyttää kertojan käsitettä kun taas *Missä leikki loppuu* -teokseen sopii parhaiten roolirunon puhujan käsite. Tästä huolimatta lyyrinen subjektiivisuus näyttäytyy näissä kahdessa hyvinkin erilaisessa teoksessa suhteellisen samalla tavoin. Avainasemassa ovat aikatasot, lyyrisen eli ajattoman presensin muodostuminen, joka sulauttaa yhteen kertovaa ja kerrottua minää. Näin jäljelle jää tekstistä kuuluva yksi ääni, jonka tietoisuus on se, mikä lukijalle näyttäytyy. Puhujat puhuvat omista näkökulmistaan ja lukijalle jää ainoaksi mahdollisuudeksi omaksua tämä perspektiivi tapahtumista, sympatia ja myötätunto puhujia kohtaan.

6 Päätäntö

Tässä työssä olen tarkastellut teoksia *Auringon asema* ja *Missä leikki loppuu* niiden kerronnallisuuden näkökulmasta. Olen analysoinut narratologian peruskäsitteitä, kuten juonta, apuna käyttäen, miten kertomus niissä muodostuu ja millaisena niiden kerronnallisuus näyttäytyy. *Missä leikki loppuu* -teoksella on runoteoksena lyyriset juuret ja toisaalta *Auringon asema* on proosateokseksi lyyrinen. Tämän takia olen käyttänyt lyyrisyyden käsitettä erityisesti avaamaan *Auringon aseman* luonnetta kertomuksena ja toisaalta vertailukohtana *Missä leikki loppuu* -teoksen analyysiin. Lyyrisyyden käsitteen määrittelyssä olen hyödyntänyt toisaalta erinäisiä lyyrisen runon määritelmiä ja toisaalta erityisesti Phelanin, Dubrown ja Morganin analyysejä lyyrisestä kertomuksesta ja lyyrisen ja kerronnallisen yhteisvaikutuksesta tekstissä.

Lähestyin aihetta ja kohdeteoksiani kartoittamalla runouden ja lyyrisen runouden määritelmiä muun muassa McHalen, Wolfin ja Lindleyn teorioin. *Missä leikki loppuu* on kuitenkin runoteoksena moniulotteinen ja vahvasti proosarunollinen, minkä tähden olen hakenut myös määritelmiä proosarunolle. Lyyrisen runouden piirteistään huolimatta teos on varsinkin kokonaisuutena tyypillinen 2000-luvun kotimainen proosarunoteos. Se näyttää nimenomaan vahvasti kokonaisuutena, jossa runot ja osat kytkeytyvät toisiinsa kerronnallisesti, puhujien kautta sekä toisaalta typografisin keinoin sekä yhtenäisten teemojen ja kuvaston kautta. Toisaalta olen peilannut hieman myös *Auringon asemaa* proosarunon ominaisuuksia varten ja todennut, että se ei ehkä ole kovin kaukana proosarunosta ja suurin tekijä mikä sitä siitä erottaa, on romaanille tyypillinen muoto. *Missä leikki loppuu* -teoksen kokonaisuuden analyysiin olen hyödyntänyt myös Vesa Haapalan sarjallisuuden ja teoksellisuuden käsitteitä runoteosten kokonaisuudessa. Olen myös esitellyt kertomuksen teoriaa Princen ja Genetten teorioita lähtökohtina käyttäen.

Sekä runous että kertomus ovat monimutkaisia kokonaisuuksia, joiden kirjoa on pyritty kuvaamaan monin eri tavoin. Vaikka kertomuksen teoriassa painottuikin tapahtumien ja toiminnan kuvaaminen aikasekvenssissä, on kuitenkin selvää, että laaja kertomus pitää sisällään muutakin. Samoin runoa ei voi kuvata pelkästään puhujansa puhtaaksi tunteenilmaisuksi, joka esitetään riimein ja säännöllisin säkeistöin. Kerronnallisuuden ja lyyrisyyden käsitteet ovat välineitä, joilla voi kuvata tätä tekstien jatkumoa, jonka toisessa päässä voidaan nähdä puhdas kerronnallinen teksti ja toisessa puhtaan lyyrinen teksti. Harva todellinen teksti kuitenkaan sijoittuu kumpaankaan ääripäähän, jolloin niiden olemusta kuvaamaan tarvitaan jotain muuta, esimerkiksi lyyrisyyden ja kerronnallisuuden käsitteitä.

Kohdeteokseni ovat hyviä esimerkkejä tämän jatkumon eri kohdilta: *Auringon asema* on kertomus, proosateos, joka on vahvasti lyyrinen. *Missä leikki loppuu* taas on runoteos, joka sekoittaa proosarunoa ja säemuotoista runoa ja toisaalta on vahvasti kerronnallinen olematta kuitenkaan yksi yhtenäinen kertomus. Lyyrisyys käsitteenä sopiikin erinomaisesti *Auringon aseman* analyysiin. Se on helppo nähdä lyyrisenä narratiivina, hybridimuotona, joka kertoo tarinan, mutta kertoo sen nykyhetken kuvaamiseksi. *Missä leikki loppuu* puolestaan vaatii kokonaisuutensa kuvaamiseen muitakin käsitteitä: lyyrisyyden käsitteellä pystytään kuvaamaan vain osa sen moniulotteisuudesta. Hedelmällisiksi käsitteiksi osoittautuivatkin esimerkiksi McHalen heikon kerronnallisuuden ja Haapalan teoksellisuuden käsitteet. Mielenkiintoisesti *Missä leikki loppuu* -teoksen kuvaamiseen hedelmällisimmiksi tekijöiksi tulivat toisaalta narratologiset termit ja toisaalta runoteosten kokonaisuutta kuvaavat termit kun taas *Auringon aseman* kuvaus tuntuisi jäävän vaillinaiseksi ilman lyyrisyyden käsitettä.

Teosten ajallinen rakenne ja niiden sisäiset diskurssin ja tarinan tason dynamiikat osoittavat parhaiten niitä kerronnallisia ja lyyrisiä keinoja, joita niissä on käytetty. Aikamuotojen vaihtelussa imperfektistä presenssiin voidaan monesti nähdä siirtymää kerronnallisuudesta lyyriseen – kerronnan simultaanisuus on vahvasti lyyrinen piirre. Toisaalta myös proosatekstin tapa hyödyntää presensmuotoista kerrontaa menneistä tapahtumista tehostamistarkoituksessa on oikeastaan lyyrinen tehokeino. Sitä vastoin Dubrown teoriat tulevaisuuteen suuntautuneista lyyrisistä narratiiveista eivät löytäneet analyysissa paikkaansa. Dubrown käsite ennakoivista hybriditeksteistä sopiikin kenties aika yksittäisiin tilanteisiin eikä sitä ehkä voi pitää yleisenä periaatteena. Ylipäätään ajallisten kehysten sekoittuminen, mistä Dubrowkin puhuu, on kuitenkin lyyrisen ja kerronnallisen yhteistyön ytimessä. Teosten ajallinen rakenne vaikuttaa myös suuresti teosten lyyrisen subjektiivisuuden syntyyn. Kerronnan ja kerrotun välisen aikaeron hämärtyessä korostuu myös subjektiivisuus ja tuntu kertovasta mielestä, yhdestä tajunnasta, joka on viimesijaisin tapahtumien paikka ja lähde.

Vaikka lyyrinen ja kerronnallinen on perinteisesti nähty toisilleen vastakkaisina voimina, viime aikoina kenties on alettu nähdä niiden yhteistoimintaakin. On osoitettu, että lyyrinen ja kerronnallinen elävät samassa tekstissä, eivät pelkästään elintilastaan taistellen vaan yhteistyössä, yhteistä päämäärää kohti. Tutkimuksen kentällä nähdään yhä enemmän tapoja ja teorioita tutkia runoudessa piilevää kerronnallisuutta ja toisaalta on myös alettu nähdä lyyrinen kerronnallista tekstiä täydentävänä tekijänä. *Missä leikki loppuu* -teostakin olisi mielenkiintoista analysoida entistä

kokonaisvaltaisemmin käyttäen toisaalta narratologian ja toisaalta runouden tutkimuksen perinteisiä analyysivälineitä ja katsoa, millaisia eroja tällaiset analyysit tulkintaan tuottaisivat. Toisaalta olisi mielenkiintoista hyödyntää lyyrisyyden käsitteitä erilaisten kertomusten analyysissä ja katsoa, kuinka laajalti se sopii kertomusten analyysin välineiksi.

Lähdeluettelo

Kohdetekstit:

AA = ElRamly, Ranya (2002) *Auringon asema*. Helsinki: Otava.

MLL = Susiluoto, Saira (2007) *Missä leikki loppuu*. Helsinki: Otava

Muu kirjallisuus:

Abbott, H. Porter (2008) *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York: Cambridge University Press.

Alber, Jan (2005) Narrativisation. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 386-387. London; New York: Routledge.

Banfield, Ann (2005) Tense and narrative. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 592-594. London; New York: Routledge.

Bristow, Joseph (1990) Narrative Verse. Teoksessa Coyle, Martin & Garside, Peter (toim.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, s. 200-207. London: Routledge.

Clark, Miriam Marty (2004) Hemingway's Early Illness Narratives and the Lyric Dimensions of "Now I Lay Me". *Narrative* 12:2, 167-177.

Culler Jonathan (2009) Lyric, History and Genre. *New Literary History* 40:4, 879-899.

Culler Jonathan (1985) Changes in the Study of the Lyric. Teoksessa Hosek, Chaviva & Parker, Patricia (toim.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, s. 38-54. Ithaca, N.Y.: Cornell.

Culler Jonathan (1981) *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Culler, Jonathan (2005) Logic of Narrative. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 279-280. London; New York: Routledge.

Dannenberg, Hilary P. (2005) Plot. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 435-439. London; New York: Routledge.

Dubrow, Heather (2006) The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam. *Narrative* 14:3, 254–271.

Eräniemi, Soila (2005) *Parallelismi Ranya ElRamlyn teoksessa Auringon asema*. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Fludernik, Monika (2005) Allegory, Metaphor, Scene and Expression: The Example of English Medieval and Modern Lyric Poetry. Teoksessa Müller-Zettelman, Eva & Rubik, Margarete (toim.), *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Volume 89: Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, s. 99-124. Amsterdam; New York: Rodopi.

Friedman, Susan Stanford (1998) *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.

Friedman, Susan Stanford (1989) Lyric Subversion of Narrative in Women's Writing: Virginia Woolf and the Tyranny of Plot. Teoksessa Phelan, James (toim.), *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.

Friedman, Susan Stanford (1986) Gender and Genre Anxiety. *Tulsa Studies in Women's Literature* 5:2, 203-228.

Frye, Northrop (1985) Approaching the lyric. Teoksessa Hosek, Chaviva & Parker, Patricia (toim.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, s. 31-37. Ithaca, N.Y.: Cornell.

Genette, Gerard (1980) *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press.

Genette, Gerard (2002). Order, Duration, and Frequency. Teoksessa Brian Richardson (toim.), *Narrative Dynamics*, s. 25-34. Columbus: Ohio State University Press.

Georgakopoulou, Alexandra (2005) Text-type approach to narrative. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 594-596. London; New York: Routledge.

Haapala, Vesa (2008) Sarjallisuudesta. *Tuli&Savu* 1/2008, 14-21.

Haapala, Vesa (2012) Teoskokonaisuuden runousoppia: Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*. Teoksessa Kainulainen, Siru; Lummaa, Karoliina & Seutu, Katja (toim.), *Työmaana runous: Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*, s. 159-185. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Haapala, Vesa (2013) Proosarunon monet kasvot. Teoksessa Hallila, Mika; Hosiailuoma, Yrjö, Karkulehto, Sanna; Kirstinä, Leena; & Ojajärvi, Jussi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus: lajeja, poetiikkaa*. s. xxx. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Herman, David (2005) Events and event-types. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 151-152. London; New York: Routledge.

Hosiailuoma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Hühn, Peter (2005a) Conclusion: The Results of the Analyses and Their Implications for Narratology and the Theory and Analysis of Poetry. Teoksessa Hühn, Peter & Kiefer, Jens, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, s. 233-259. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

Hühn, Peter (2005b) Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry. Teoksessa Müller-Zettelmann, Eva & Rubik, Margarete (toim.), *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden*

Literaturwissenschaft, Volume 89: Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric, s. 147-172. Amsterdam; New York: Rodopi.

Hühn, Peter (2005c) Thomas Gray: "Elegy Written in a Country Church Yard. Teoksessa Hühn, Peter & Kiefer, Jens, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, s. 79-94. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

Hühn, Peter ja Schönert, Jörg (2005) Introduction. Teoksessa Hühn, Peter & Kiefer, Jens, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, s. 1-13. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

Hühn, Peter (2011) Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry. Teoksessa Pier, John (toim.), *Narratologia: Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, s. 139-158. München: Walter de Gruyter.

Hökkä, Tuula (1993) Sinä, lyyrinen minä. Teoksessa Sala, Kaarina (toim.), *Tanssilaulu. Teitä Aale Tynnin runouteen*, s. 37-47. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Hökkä, Tuula (1995) Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.), *Subjekti. Minä. Itse.*, s. 106-130. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kantokorpi, Mervi (1990) Proosan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Mervi; Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli (toim.), *Runousopin perusteet*, s. 103-177. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Korkut Nil (2007) The Boundaries of Narrative: The Problems, Possibilities, and Politics of Accommodating the lyric Mode in Narrative Fiction. Teoksessa Bas, Isil & Freeman, Donald. C (toim.), *Challenging the Boundaries*, s. 165-180. Amsterdam: Editions Rodopi.

Lielähti, Maija (2011) "En ole kotoisin mistään ja kuitenkin kahdesta maasta": kulttuurisen identiteetin kuva Ranya ElRamlyn romaanissa *Auringon asema*. Suomen kielen pro gradu - tutkielma. Helsingin yliopisto.

Linna, Erika (2008) *När jag översatte rum: en analys av metaforer i Saira Susiluotos Huoneiden kirja och dess svenska översättning*. Pohjoismaisten kielten ja pohjoismaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Lindley David (1990) Lyric. Teoksessa Coyle, Martin & Garside, Peter (toim.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, s. 188-198. London: Routledge.

Luumi, Hilma-Liina (2004) *Kasvot kohti aurinkoa: Ranya ElRamlyn Auringon aseman kertojan tarina symboliikan valossa*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

McHale, Brian (2012) Affordances of Form in Stanzaic Narrative Poetry. Teoksessa Lehtimäki, Markku; Karttunen, Laura & Mäkelä, Maria (toim.), *Narrative Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*, s. 276-296. Boston: De Gruyter.

McHale, Brian (2009) Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative* 17:1, 11–27.

McHale, Brian (2005) Narrative in Poetry. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 356-358. London; New York: Routledge.

McHale, Brian (2013) The Unnaturalness of Narrative Poetry. Teoksessa Alber, Jan; Skov Nielsen, Henrik & Richardson, Brian (toim.), *A Poetics of Unnatural Narrative*, s.199-222. Columbus: Ohio State University Press.

McHale, Brian (2001) Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Narrative*, 9:2, 161-67.

McHale, Brian (2004) *The Obligation toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Meister, Jan Cristoph (2005) Minimal Narrative. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 312. London; New York: Routledge.

Morgan, Monique R. (2008) Narrative Means to Lyric Ends in Wordsworth's Prelude. *Narrative* 16:3, 298–330.

Müller-Zettelman, Eva (2011) Poetry, Narratology, Meta-cognition. Teoksessa Olsson, Greta (toim.), *Narratologia: Current trends in narratology*, s. 232-253. Berlin: Walter de Gruyter.

Müller-Zettelman, Eva ja Rubik, Margarete (2005) Introduction. Teoksessa Müller-Zettelman, Eva & Rubik, Margarete (toim.), *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Volume 89: Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, s. 7-17. Amsterdam; New York: Rodopi.

Oja Outi (2008) Aikuisten ahdistavia satuja. *Nuori Voima*, 1/2008, 72-73.

Patterson, Annabel (1985) Lyric and Society in Jonson's *Under-wood*. Teoksessa Hosek, Chaviva & Parker, Patricia (toim.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, s. 148-163. Ithaca, N.Y.: Cornell.

Penttinen, Marika (2012) "Ja jossain pojassa, vielä syntymättömässä, kasvaa ukki joka minun täytyy synnyttää": naissubjekti ja tyttöidentiteetti Saila Susiluodon runoteoksessa *Siivekkäät ja hännäkkäät ja Merja Virolaisen runoteoksessa Olen tyttö, ihanaa!* Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Perloff, Marjorie (1985) *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evenston, Illinois: Northwestern University Press.

Phelan, James (2004) Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's "Home Burial". *Poetics Today* 25:4, 627–651.

Phelan, James (2005) *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Phelan, James (2007) *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus, OH: Ohio University Press.

- Phelan, James ja Rabinowitz, Peter J. (2012). Teoksessa Herman, David (toim.), *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press.
- Prince, Gerald (1982) *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Amsterdam: Mouton.
- Prince, Gerald (1973) *A Grammar of Stories: An Introduction*. Hague: Mouton.
- Rajan, Tilottama (1985) Romanticism and the Death of Lyric Consciousness. Teoksessa Hosek, Chaviva & Parker, Patricia (toim.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, s. 194-207. Ithaca, N.Y.: Cornell.
- Rantonen, Eila (2009) African voices in Finland and Sweden. Teoksessa Bekers, Elisabeth; Helff, Sissy & Merolla, Daniela (toim.), *Transcultural modernities: Narrating Africa in Europe*, s.71-86. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Richardson, Brian (2002) Introduction: Narrative Temporality. Teoksessa Brian Richardson (toim.), *Narrative Dynamics*, s. 9-14. Columbus: Ohio State University Press.
- Richardson, Brian (2002) Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. Teoksessa Brian Richardson (toim.), *Narrative Dynamics*, s. 47-64. Columbus: Ohio State University Press.
- Richardson, Brian (2005) Causality. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 48-52. London; New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul (1981) Narrative Time. Teoksessa Mitchell, W.J.T. (toim.), *On Narrative*, s. 165-186. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1985) *Time and Narrative: Vol 2*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rimmon-Kenan, Slomith (1989) *Narrative Fiction: Contemporary poetics*. London: Routledge.
- Rubik, Margarete (2005) In Deep Waters. Or: What's the Difference between Drowning in poetry and in Prose. Teoksessa Müller-Zettelman, Eva & Rubik, Margarete (toim.), *Internationale*

Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Volume 89: Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric, s. 189-206. Amsterdam; New York: Rodopi.

Ryan, Marie-Laure (2005) Narrative. Teoksessa Herman, David, Manfred, Jahn & Ryan, Marie-Laure (toim.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, s. 344-348. London; New York: Routledge.

Seutu, Katja (2009) *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo: vanha äiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.

Sillankorva, Sanna (2012) "*Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin*": Saila Susiluodon *Carmen* metalyyrisenä allegoriana. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Steinby, Liisa (2013a) Johdanto: Fiktiivistä maailmaa koskeva tarina ja sen kertominen. Teoksessa Mäkikalli, Aino & Steinby, Liisa (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, s. 59-62. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Steinby, Liisa (2013b) Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. Teoksessa Mäkikalli, Aino & Steinby, Liisa (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, s. 13-56. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Steinby, Liisa (2013c) Tarinan analyysi: henkilöt ja tapahtumat sekä tapahtumien jäsentyminen tarinaksi. Teoksessa Mäkikalli, Aino & Steinby, Liisa (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, s. 63-95. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Steinby, Liisa ja Haapala, Vesa (2013a) 1600-luvulta 1800-luvulle. Teoksessa Mäkikalli, Aino & Steinby, Liisa (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, s. 167-175. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Steinby, Liisa ja Haapala, Vesa (2013b) Johdanto. Teoksessa Mäkikalli, Aino & Steinby, Liisa (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, s. 157. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Susiluoto, Saila (2005) *Auringonkierto*. Helsinki: Otava.

Susiluoto, Saila (2010) *Carmen*. Helsinki: Otava

Susiluoto, Saila (2012) *Dogma*. Helsinki: Otava.

Susiluoto, Saila (2003) *Huoneiden kirja*. Helsinki: Otava.

Susiluoto, Saila (2001) *Siivekkäät ja hännäkkäät*. Helsinki: Otava.

Stead, C. K. (1990) Poetry. Teoksessa Coyle, Martin & Garside, Peter (toim.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, s. 164-176. London: Routledge.

Tiensuu, Mari (2012) *On aikoja jolloin jumala hallitsee: hybridinen uskonnollisuus Ranya ElRamlyn romaanissa Auringon asema*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Tomashevsky, Boris (2002) Story, Plot, and Motivation. Teoksessa Brian Richardson (toim.), *Narrative Dynamics*, s. 164-178. Columbus: Ohio State University Press.

Tucker, Herbert F. (1985) Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric. Teoksessa Hosek, Chaviva & Parker, Patricia (toim.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, s. 226-243. Ithaca, N.Y.: Cornell.

Viikari, Auli (1990) Lyriikan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Mervi; Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli (toim.), *Runousopin perusteet*, s. 39-102. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Viljanen Lauri (1959) *Lyyrillinen minä ja muita kirjallisuustutkielmia*. Porvoo.

Välimaa, Anna (2008) *Kertojan identiteetin rakentuminen Ranya ElRamlyn romaanin Auringon asema kerronnassa ja kerrotussa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Walldén Netta (2008) *"Helmet, veri, peilinpalat, niistä meidät tehtiin": leksikaalinen koheesio ja koherenssin rakentuminen Saila Susiluodon proosarunoissa*. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Wolf, Werner (2005) *The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation*. Teoksessa Müller-Zetzelman, Eva & Rubik, Margarete (toim.), *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Volume 89: Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, s. 21-56. Amsterdam; New York: Rodopi.

Painamattomat lähteet:

Blomberg Kristian ja Oja Outi: "Katsokaa mikä lajien monimuotoisuus puuhun ja muoviin kätkeytyy!" Uudet suomenkieliset proosarunot lajihistorian loisteessa

<http://www.kiiltomato.net/saila-susiluoto-missa-leikki-loppuu/> 4.3.2014

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1353062033530> 15.4.2014

<http://marstravolta.blogspot.fi/2008/01/arvostelu-4-saila-susiluoto-miss-leikki.html> 15.4.2014

<http://www.kiiltomato.net/ranya-elramly-auringon-asema/> 17.11.2014