

**”YOU NEVER KNOW, IN SERRE, WHEN AND WHERE A TALE WILL
BECOME TRUE”**

Fantasian ja satujen suhde Patricia A. McKillipin romaanissa *In the Forests of Serre*

Meiju Virkkunen

Pro gradu -tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Marraskuu 2020

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1 Johdanto | 3 |
| 2 Fantasiakirjallisuus ja sadut | 10 |
| 2.1 Fantasia | 10 |
| 2.1.1 Fantasian historiaa – myyteistä nykyaikaan | 10 |
| 2.1.2 Millaista fantasiakirjallisuus on? | 15 |
| 2.2 Sadut | 21 |
| 3 Tarinan henkilöhahmot ja heidän osansa tarinassa | 29 |
| 3.1 Brume ja Baba Jaga | 29 |
| 3.1.1 Kansanperinteen Baba Jaga | 29 |
| 3.1.2 Brume, kaikkien noitien äiti | 33 |
| 3.2 Satujen ja Serren tulilintu | 39 |
| 3.3 Arkkityyppejä vai jotain muuta? | 42 |
| 3.3.1 Prinsessa ja prinssi | 42 |
| 3.3.2 Velhot | 48 |
| 3.3.3 Kirjuri | 52 |
| 4 Kerronnan keinot | 54 |
| 4.1 Kerronnan muodot | 54 |
| 4.2 Perspektiivit | 57 |
| 4.3 Aikarakenteet | 59 |
| 5 Päättäntö | 63 |
| Lähteet | 67 |

1 JOHDANTO

Pro gradu -tutkielmassani keskityn tarkastelemaan Patricia A. McKillipin teosta *In the Forests of Serre* (2003). Teos luokitellaan kuuluvaksi fantasiakirjallisuuden genreen, ja se sisältää huomattavasti intertekstuaalisia viittauksia ainakin kahteen venäläisistä kansansaduista tuttuun hahmoon kuin myös yleisemmin satuperinteeseen. Sadut sekä fantasiakirjallisuus ovat kiinnostaneet minua jo pidemmän aikaa, ja törmäsin McKillipin teoksiin sattumalta vuosia sitten. *In the Forests of Serre* kiehtoi minua vielä vuosienkin jälkeen niin, että päätin valita kyseisen teoksen jo kandidaatintutkielmani tutkimuskohteeksi. Kandidaatintutkielmassani olin keskittynyt erityisesti romaanissa esiintyviin kansansatuviittauksiin, ja tutkimuskysymyksenäni oli se, toistaako McKillipin teos kansansaduille ominaisia elementtejä sellaisinaan vai pyrkiikö se mahdollisesti niiden uudelleenkerontaan. Kandidaatintutkinnon lyhyiden vuoksi en kuitenkaan kyennyt paneutumaan aiheeseen kunnolla, joten aion jatkaa saman aiheen parissa, joskin tutkimuskysymystä laajentamalla.

Yksi tutkimuskysymyksistäni tässä tutkielmassa onkin se, onko McKillipin *In the Forests of Serre* satujen uudelleenkerontaa ja mikä tekee siitä sadunomaisen. Teoksessa olevat viittaukset muutamaa satuhahmoon voivat olla yksi tekijä, mutta vaikuttavatko jotkin muutkin teoksen piirteet, esimerkiksi kerronnan tasolla, sadunomaisen vaikutelman syntyyn? En kuitenkaan tutki *In the Forests of Serreä* vain satuelementtien ja -viittausten kautta vaan myös osana fantasiakirjallisuuden genreä: mikä on teoksen suhde genreen, ja miten fantasiagenre ja sadut, joilla on joitakin yhteisiä piirteitä, rakentuvat? Onko tässä teoksessa nähtävissä jonkinlaista itsereflektiota, jolloin esimerkiksi taustalla vaikuttavat satuperinteet tiedostetaan? Teoksessa on monia sisäkertomuksia, jotka ovat hyvin merkittävässä osassa teoksessa kuvatussa maailmassa. Välillä ne esimerkiksi auttavat henkilöihän selviämään tukalista tilanteista tai hahmot voivat joutua pahempaan pulaan, mikäli he eivät tunnekaan tarinoita. Osan niistä voisi myös nähdä muistuttavan joitain meidän maailmamme saduista. Välillä *In the Forests of Serre* tuntuu melkein käyvän vuoropuhelua vanhojen tarinaperinteiden kanssa.

Tulen siis erittelemään ja analysoimaan joitain teoksessa esiintyvistä intertekstuaalisista viittauksista ja otan huomioon myös genren. Koska sadut ovat tässä tutkielmassa merkittävässä osassa ja vertailen McKillipin teosta niin joihinkin tiettyihin satuihin kuin satujen eri piirteisiin, käytän lähteinä myös folkloristiikan tutkimuksia ja vertailtaessa lainaan tarvittaessa eri satuja

tai viittaa niihin. Lisäksi hyödynnän useampia narratologialle ominaisia termejä tarkastellessani esimerkiksi kerronnan eri piirteitä, joskin avaan termejä tarkemmin vain niissä tapauksissa, joissa merkitys ei mahdollisesti ole yleisesti ymmärrettävissä. Henkilöhahmoja analysoidessani kiinnitän huomiota muun muassa mahdolliseen arkkityyppimaisuuteen. Käyn vielä edempänä tarkemmin läpi sitä, mitä tulen työni aikana käsittelemään.

Patricia A. McKillip (s. 1948) on yhdysvaltalainen kirjailija, joka tunnetaan erityisesti fantasiaromaaneistaan ja -novelleistaan. Hän on kuitenkin kirjoittanut myös muutaman muuhun genreen luokiteltavissa olevan teoksen uransa aikana. McKillip on jo 1970-luvulta lähtien julkaissut sekä romaaneja että novelleja, ja kirjoittaa edelleen. Jotkin hänen fantasiateoksistaan ovat voittaneet palkintoja¹ ja monet ovat myös olleet ehdokkaina eri kilpailuissa. Suomeksi häneltä on tähän mennessä ilmestynyt vain kaksi teosta *Serren metsissä* (2009) lisäksi: *Unohdettu Ombria* (2006) sekä *Basiliskin laulu* (2008).

McKillipin tuotannosta ei ole tehty monia tutkimuksia – suomenkielistä tutkimusta en ole löytänyt. Olemassa olevista tutkimuksista monet ovat lyhyitä ja pikemminkin artikkeleita kuin laajempia tutkimuksia. Yksi isompi kokoelma kriittisiä tekstejä McKillipin teoksista on julkaistu *Journal of the Fantastic in the Arts* -lehden erikoisnumerossa vuonna 2005, mutta niin ennen sitä kuin sen jälkeenkin niihin liittyvää tutkimusta ei ole paljoa (Taylor 2017, 1–2). Käytän tässä tutkielmassa lähteenä yhtä artikkelia, jossa käsitellään *In the Forests of Serre* -romaanin. Kyseessä on Helen Pilinovskyn artikkeli “The Mother of All Witches: Baba Yaga and Brume in Patricia McKillip’s *In the Forests of Serre*” (2005). Siinä hän keskittyy enimmäkseen Brumen ja Baba Jagan yhtäläisyyksiin ja eroihin sekä heidän merkitykseensä teoksessa, mutta kommentoi myös teosta kokonaisuudessaan. Lisäksi käytän lähteenä toistaiseksi ainoa pidempää McKillipin tuotannosta tehtyä tutkimusta, joka on Audrey Isabel Taylorin *Patricia A. McKillip and the Art of Fantasy World-Building* (2017). Taylor käsittelee tutkimuksessaan McKillipin luomia fiktiivisiä maailmoja ja sitä, mitä ne mahdollisesti kertovat yleisesti maailmanrakentamisesta fantasiakirjallisuudessa. Tutkimuskohteikseen hän on valikoinut 19 romaania McKillipin tuotannosta ja *In the Forests of Serre* on yksi näistä romaaneista.

¹ Mm. Mythopoeic Fantasy Award (Adult Literature) (1995, 2003, 2007), World Fantasy Award (1975, 2003)

McKillip tunnetaan lyyrisestä kielestään, ja monissa hänen fantasiateoksissaan voisi sanoa olevan jotain sadunomaista. *In the Forests of Serressä*, kuten joissain muissakin hänen fantasiateoksissaan, on intertekstuaalisia viitteitä satuihin, mutta myös esimerkiksi erilaisiin mytologioihin ja legendoihin. Tutkimassani teoksessa McKillip vaikuttaisi yhdistelevän sekä saduille että fantasialle ominaisia piirteitä – mutta toisaalta voi kysyä, ovatko jotkin näistä piirteistä, kuten teoksessa esiintyvät tai mainitut taruolennot, kuitenkin ominaisia molemmille. Esimerkiksi puhuvia eläimiä esiintyy saduissa, ja niitä voi esiintyä myös fantasiakirjallisuudessa. *In the Forests of Serressä* on eläimiä, jotka vaikuttavat aivan tavallisilta eläimiltä, ja eläimiä, jotka pystyvät kommunikoimaan ihmisten kanssa. Vaikuttaako genre – fantasia – jollain tapaa siihen, että teoksen voi nähdä sadunomaisena mahdollisten muiden piirteiden lisäksi?

In the Forests of Serre alkaa siitä, kun vaimonsa ja lapsensa menettänyt Serren prinssi Ronan tappaa vahingossa valkoisen kanan, joka kuuluu Brumelle, Serren metsissä asuvalle vanhalle noidalle. Tästä noidasta liikkuu paljon tarinoita, joiden mukaan hän esimerkiksi syö ihmisiä – kaiken kaikkiaan hän on hahmo, jota kukaan ei haluaisi kohdata vapaaehtoisesti. Kanansa kuolemasta suuttunut Brume julistaa, ettei prinssi tule löytämään enää kotiinsa, kun sieltä seuraavan kerran lähtee. Niin käykin: kotiin palattuun Ronan näkee ikkunasta tulilinnun, ja näystä lumoutuneena suuntaa takaisin Serren metsiin. Ronan ei löydä enää tietä takaisin, eikä hän kenties haluakaan, sillä hänen aiemmin kokemansa menetykset vaivaavat häntä edelleen. Tapahtumiin kietoutuvat myös naapurivaltakunta Dacian prinsessa Sidonie, jota ollaan naittamassa vasten hänen tahtoaan Ronanille, sekä häntä saattamassa oleva velho Gyre. Vasta häöpäivänä käy ilmi, että Ronan on kadonnut, ja lopulta Sidonie päättää lähteä etsimään sulhastaan. Myös vallanhaluinen Gyre sekä Sidonien kotikaupunkiin jääneet vanha velho Unciel sekä kirjuri Euan Ash joutuvat pian keskelle Serren taikuutta ja tarinoita.

Jo mainitun noidan, Brumen, voi nähdä melko suorana viittauksena venäläisissä kansansaduissa esiintyvään noitaan, Baba Jagaan. Baba Jaga vaikuttaa eroavan jossain määrin esimerkiksi länsimaisissa kansansaduissa esiintyvistä noidista, ja häneen liitetään tiettyjä piirteitä, joita McKillipin romaanin noidalla myös on. Baba Jagaa ei esimerkiksi ole aina kuvattu varsinaisesti pahana hahmo, vaan hän saattaa muun muassa auttaa sadun sankaria – toisinaan tosin epäsuorasti. Brumen hahmossa on havaittavissa samankaltaisia piirteitä, ja hän näyttää vaikuttavan tai liittyvän kaikkeen, mitä Serressä tapahtuu. Toinen kansansaduista tuttu hahmo, tai pikemminkin olento, on tulilintu, joka muistuttaa *In the Forests of Serressä* hyvin paljon

kansansaduista tuttua esikuvaansa. Kyseessä on kaunis, tulinen lintu, jolla on uskomattoman kaunis ääni ja sulat, jotka hohtavat maahan pudottuaankin. Saduissa kaikki sen nähneet haluavat sen yleensä itselleen, ja tässä teoksessa siitä tulee prinssi Ronanille pakkomielle, jota seurattessaan hän eksyy Serren metsiin ja unohtaa kaiken muun. On tosin mainittava, että mainitut kaksi kansansatujen hahmoa eivät ole ominaisia pelkästään venäläisille kansansaduille, vaan esiintyvät yleisemminkin slaavilaisessa kansanperinteessä.

In the Forests of Serre ei siis suinkaan sisällä viittauksia vain yhteen tai kahteen satuun, vaan viittauskohteita voi löytää useita. Esimerkiksi yhdessä kohdassa velho Gyre huijaa Brumen menemään omaan pataansa välttyäkseen itse joutumasta siihen, ja hyvin samankaltainen kohta on myös sadussa ”Hannu ja Kerttu”. Vastaavanlainen satu vaikuttaa kuitenkin esiintyvän myös teoksen maailmassa, mikä käy ilmi, kun prinsessa Sidonie katselee kirjailtua huiviaan: ”A scene from one of Auri’s tales had been embroidered on it: a young girl, who had tricked the witch, watching Brume climb into her own stew pot.” (*In the Forests of Serre* 274; tästä eteenpäin IFS) Nuori tyttö toimii samoin kuin Kerttu tunnetussa sadussa, jossa noita tosin on yleensä nimetön. Koska intertekstuaalisuus vaikuttaa näyttäytyvän merkittävästi McKillipin teoksessa, selvennän seuraavaksi sitä, mitä kyseisellä termillä tarkoitetaan.

Intertekstuaalisuudesta puhuttaessa tarkoitetaan tekstienvälisyyttä. Tekstit eivät ole olemassa yksin ja muista irrallaan, vaan ympärillä on aina lukemattomia muita tekstejä, jolloin yhden tekstin merkitys tulee suhteesta näihin muihin teksteihin. Tekstissä intertekstuaalisuus voi näyttäytyä esimerkiksi erilaisina viittauksina muihin teksteihin. Intertekstuaalisuutta tutkittaessa kiinnostuksen kohteena ei ole se, onko kirjailija tietoisesti lainannut jotain vaikkapa toisesta teoksesta, vaan tarkastelu lähtee siitä, että lukija huomaa tekstissä olevan jotain yhdestä tai useammasta muusta tekstistä. Tarkastellaan siis sitä, mitä uusia merkityksiä nämä tekstit muodostavat yhdessä. (Makkonen 1991, 10, 13 16.)

Jo aivan teoksen alussa viitataan Brumesta kertoviin tarinoihin ja kuinka Ronan tunnistaa noidan niiden ansiosta, ja lopussa kirjuri Euan jatkaa kesken jääneen tarinan kirjoittamista. Tarinoilla vaikuttaakin olevan huomattava rooli ja ne myös tulevat toistuvasti esille. Kun Gyre tutustuu Serrestä kertoviin, Uncielin kokoamiin tarinoihin ennen kyseiseen valtakuntaan lähtöä, kerrotaan hänen mietteistään seuraavaa: ”The magic of Serre seemed patched together out of children’s tales, Gyre decided. – – The rest – witches, ogres, trolls – he consigned to a streak of eccentricity in Unciel, who seemed interested in anything, even cooking.” (IFS 39–40)

Muissakin kohdissa teosta käy selväksi, että Gyre suhtautuu väheksyvästi Serrestä kerrottuihin tarinoihin. Samalla tavoin hän väheksyy Serreen vahvasti liitettyä taikuutta², jota hän pitää alkukantaisena verrattuna omaan noituuteensa. Tällä voisi kenties nähdä olevan yhteyttä siihen, että satuja ei ole aina arvostettu, vaan niitä on pidetty vain lapsille sopivana viihteenä. J. R. R. Tolkien on esseessään ”On Fairy-Stories” (1947³) puhunut sekä saduista (*fairy-stories*) että fantasiasta. Siinä hän on erityisesti keskittynyt puolustamaan satuja vakavasti otettavana kirjallisuuden muotona. Tolkien puhuu myös siitä, että lapsia pidetään yleensä luonnollisena tai erityisen sopivana yleisönä saduille, ja kysyy, onko lasten ja satujen välillä olemassa mitään oleellista yhteyttä. Entä onko siinä jotain huomauttamista, jos aikuinen lukeekin satuja tarinoina eikä vain tutki niitä? (Tolkien 1964, 33–34.)

Fantasiagenren juuria voi nähdä olevan nimenomaan myyteissä ja kansansaduissa, ja samoin fantasialla voi sanoa olevan joitain yhteisiä piirteitä niiden kanssa, mutta luonnollisesti myös eroja. Yhteisinä piirteinä voi mainita ainakin sen, että sekä fantasiassa että saduissa tapahtumat voivat sijoittua meille tuntemattomiin, mielikuvituksellisiin paikkoihin. Selviä eroja taas löytyy esimerkiksi hahmotyyppien puolelta: saduissa hahmot ovat hyvin yksiulotteisia, eivätkä ne aina ole nimettyjäkään. Fantasiassa taas hahmoja ja miljöötä voidaan kuvailla hyvinkin yksityiskohtaisesti. (Sinisalo 2004, 13–14.) *In the Forests of Serressä* näkyy kuitenkin selvästi fantasiakirjallisuuden – tai ylipäätänsä kaunokirjallisuuden – lajikonventioita, ja esimerkiksi hahmoja kuvaillaan paljon tarkemmin kuin saduissa. Saduissa hahmot ovat usein nimettömiä ja heitä nimitetään jollain yleisnimityksellä, kuten prinsessa tai metsästäjä. Satuhahmoille ei myöskään anneta yksilöllisiä luonteenpiirteitä tai ulkonäköä, vaikka jotkin hahmot, kuten esimerkiksi Tähkäpää, tunnetaan nimenomaan pitkistä hiuksistaan. Hahmoa määrittää kuitenkin tässäkin tapauksessa lähinnä yksi piirre, ja luonteeltaan satujen hahmot saattavat olla pelkästään hyviä, pahoja, tyhmiä tai viisaita, eli eivät ollenkaan moniulotteisia, kuten monet kaunokirjallisuuden hahmot. (Piela & Rausmaa 1982, 86.) Ennen teoksen tarkempaan analyysiin siirtymistä käyn läpi fantasian ja satujen historiaa sekä teoriaa omissa alaluvuissaan

² *In the Forests of Serressä* taikavoimista puhuttaessa käytetään sanoja *magic* ja *sorcery*. *Magic* liitetään erityisesti Serreen ja noitiin, kuten Brumeen, kun taas *sorcery* on tyypillisempää velhoille. Suomeksi molemmat sanat voitaisiin kääntää taikuudeksi, mutta *sorcery* on se, joka vaikuttaisi vastaavan enemmän noituuden käsitettä. Suomen sana *noituus* viittaa kuitenkin enemmän noitiin, joten se voi kuulostaa hieman oudolta sanavalinnalta esimerkiksi juuri Gyren ja Uncielin yhteydessä, sillä heidän kerrotaan olevan nimenomaan velhoja (*wizard*).

³ Tolkien teki kyseisen esseen alun perin Andrew Lang -luennoksi, joka pidettiin vuonna 1938 St. Andrews'n yliopistossa. Laajennettu essee julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1947 teoksessa *Essays Presented to Charles Williams*. (Tolkien 1964, 5.)

ja tarkastelen myös niiden suhdetta toisiinsa. Lisäksi pyrin määrittelemään McKillipin teoksen paikkaa fantasiakirjallisuuden kentällä sekä sen yhteyttä satuihin.

Luvussa kolme tarkastelen lähemmin muutamia teoksen keskeisistä henkilöahmoista ja muitakin tarinan tason piirteitä, kuten juonta, henkilöahmoanalyysin yhteydessä. IFS:n merkittävimpiin hahmoihin kuuluvat noita Brume ja tulilintu, joiden jo totesinkin perustuvan melko selvästi kansansaduista tuttuihin hahmoihin. Käsittelen molempia omissa alaluvuissaan hahmojen merkittävyyden takia, ja analysoin myös sitä, mikä on McKillipin hahmojen ja heidän esikuviansa välinen suhde. Lisäksi luon katsauksen teoksen neljään protagonistiin, joiden näkökulmasta tarina kerrotaan: kuninkaallisiin Ronaniin ja Sidoniehen, Gyreen sekä Euaniin. Erityisesti Gyren yhteydessä analysoin Uncieliakin, koska molemmat hahmot ovat velhoja ja heillä on erityinen suhde. Kaikkien näiden henkilöahmojen kohdalla tarkastelen vielä kyseisten hahmojen suhdetta mahdollisiin arkkityyppeihin tai trooppeihin, joita esiintyy niin fantasiakirjallisuudessa kuin saduissa, joskin kaikki eivät ole välttämättä yhteisiä molemmille. Esimerkiksi Sidonien voisi nähdä olevan ”neito pulassa”, mutta ei välttämättä kuitenkaan täyttävän kaikkia kyseiseen arkkityyppiin liitettyjä odotuksia. Sen sijaan Unciel vaikuttaisi vastaavan paremmin arkkityyppiä viisaasta ja vanhasta miehestä tai velhosta.

Neljännessä luvussa keskityn kerronnan analyysiin. Toisin sanoen tarkastelen sekä McKillipin käyttämää että saduille tyypillistä kerrontaa niin kerronnan muotojen, perspektiivien kuin aikarakenteiden kautta. Alkuolettamuksena niiden voisi olettaa eroavan toisistaan huomattavasti, sillä perinteisesti romaanien ja satujen kerronta on erilaista, ovathan romaanit ja sadut erityyppisiä kertomakirjallisuuden lajeja. Siinä missä kerronnan keinot voivat vaihdella huomattavasti eri romaanien välillä, muistuttavat sadut niiden osalta hyvin paljon toisiaan. On helppo sanoa IFS:n olevan kerronnaltaan satuja monitahoisempi, joten se ei jäljittele satuja suoraan ainakaan sen suhteen – tarkemmalla analyysillä ja vertailulla haluankin selvittää, onko McKillip kenties muulla tavoin hyödyntänyt joitakin satujen kerronnallisia piirteitä romaanissaan.

Kerrontaan liittyen määrittelen lyhyesti niin kerronnan käsitettä itseään kuin muitakin siihen liittyviä käsitteitä ja narratologiaa. Narratologian syntyyn ovat vaikuttaneet niin venäläinen formalistinen ja strukturalistinen kielentutkimus kuin aikaisempi anglosaksinen, saksalainen ja ranskalainen kerronnan teoria. Narratologia käsittelee kerronnan keinoja ja sitä, miten kertova esitys rakentuu. Kerronnan keinojen tarkastelu on kuitenkin vanhempaa kuin narratologia,

samoin kuin jotkin siihen liittyvät käsitteet. Narratologia oli merkittävä erityisesti 1900-luvun loppupuolella mitä tuli kerronnan eri piirteiden tarkasteluun, mutta jo Platonin voi katsoa määritelleen joitakin kerronnan keinoja ennen ajanlaskun alkua. (Lehtimäki & Steinby 2013, 96.) Mitä sitten tarkoittavat narratologiassa usein käytetyt termit kerronta ja kertomus eli narratiivi? Laajasti ymmärrettynä kerrontaa on kaikkialla ympärillämme, ei vain esimerkiksi romaaneissa, joihin termi on helppo liittää: kerrontaa tapahtuu yksinkertaisesti silloin, kun joku kertoo jollekin jotakin, oli kyseessä sitten uutistenlukija radiossa tai opettaja koulussa. Kerronta liittyy läheisesti kertojaan, joten periaatteessa kaikkea kertojan kertomaa voisi nimittää kerronnaksi. Mutta jos halutaan tarkastella nimenomaan tarinaan liittyvää kerrontaa, tarjoaa narratologia tarkempia määritelmiä. Gérard Genette on erotellut ranskankielisen *récit*-sanan (suom. kertomus) kolme eri merkitystä, jotka ovat kerronta, narratiivi tekstinä tai puheena ja tarina. Fludernik tiivistää narratiivin olevan esitys mahdollisesta maailmasta. (Fludernik 2009, 1–2, 6.)

Shlomith Rimmon-Kenanin teoksen *Kertomuksen poetiikka* aiheena on kertomakirjallisuus, joka on yksi kertomusten laji. Kertomakirjallisuutta määritellessään hän esittää siihen liittyvät kolme perusaspektia, jotka pohjautuvat Genetten edellä mainittuihin termeihin: tarina, teksti ja kerronta. Hän määrittelee tarinan olevan joukko kerrottuja tapahtumia kronologisessa järjestyksessä – tekstissä ne puolestaan voivat olla toisenlaisessa järjestyksessä. Teksti on diskurssi, joka vastaa tapahtumien kertomisesta, joko kirjoitetussa tai puhutussa muodossa, ja kaikki tapahtumiin liittyvät yksityiskohdat esitetään jostakin perspektiivistä. Kerronnassa tämä teksti sitten tuotetaan. Näiden aspektien välisiä suhteita tarkasteltaessa teksti on se, jonka kautta lukija saa tietoa tarinasta ja kerronnasta. Tarina ja kerronta yhdessä puolestaan määrittelevät tekstin, ja teksti, joka ei kerro tarinaa, ei ole kertomus. (Rimmon-Kenan 1991, 7–10.) Sen lisäksi, että narratologiassa tarina liittyy aina tapahtumiin tai tapahtumien sarjaan, on sille vielä oleellista henkilöiden tila ja sen muuttuminen. Siinä mielessä merkittävä tapahtuma, että se on kertomisen arvoinen, on sellainen, jossa henkilöiden alku- ja lopputilan välillä tapahtuu muutos – tai tapahtuma vaikuttaa tällaisen syntyyn. (Steinby 2013, 70.)

2 FANTASIAKIRJALLISUUS JA SADUT

Kuten jo johdannon alussa totesin, niin *In the Forests of Serre* luokitellaan fantasiakirjallisuudeksi. Koska otan genren huomioon teoksen analyysissä, pyrin määrittelemään, mitä tarkoitan puhuessani fantasiagenrestä, ja miten McKillipin teos sijoittuu fantasian kenttään. Fantasian ohella käyn läpi myös satujen historiaa, koska tulen tutkielmassani puhumaan niistä sekä viittaamaan joihinkin tiettyihin satuihin ja kansansatuihin.

2.1. Fantasia

Fantasiakirjallisuus-termi saattaa tuoda mieleen joitain siihen yleisesti liitetystä arkkityypeistä, kuten velhot, haltiat ja tultasyöksevät lohikäärmeet. Tämä kaunokirjallisuuden haara ei kuitenkaan koostu vain joukosta erilaisia arkkityyppejä, minkä huomaa mahdollisesti viimeistään siinä vaiheessa, kun fantasiakirjallisuutta alkaa tarkastella lähemmin sen kaikessa moninaisuudessaan. (Mass & Levine 2002, 9.) Ennen fantasiakirjallisuuden määrittelyä – eli mikä tekee jostakin kirjallisuudesta fantasiaa – tai ainakin sen yrittämistä luon katsauksen fantasian juuriin ja historiaan.

2.1.1 Fantasian historiaa – myyteistä nykyaikaan

Mytologia voidaan nähdä eräänlaisena varhaisena fantasian muotona: myyteissä, joista mytologia koostuu, on samanlaisia erityispiirteitä, joita voi löytää myös fantasiakirjallisuudesta. Myyteillä on kyetty antamaan järkeenkäyvä selitys jollekin, jota ei voida muuten kunnolla selittää. Moderni fantasiakirjallisuus voi toimia samalla tavoin: se voi esitellä lukijoilleen vaikkapa kuvitteellisen maailman, josta se voi tehdä todellisen tuntuisen asettamalla sille rajoja. (Mass & Levine 2002, 9.) Mytologioiden lisäksi modernilla fantasialla on selviä yhteyksiä legendoihin, satuihin ja kansanperinteeseen (Mathews 2002, 1).

On kuitenkin hyvä ottaa huomioon, että monien varhaisten kirjallisten teosten, kuten *Gilgamešin* ja *Odyseian*, uskottiin aikanaan olevan totta ainakin jossain määrin. Kun esimerkiksi taikuutta pidettiin yleisesti totena, ei sitä pidetty tarinoissakaan epärealistisena elementtinä tai pelkkänä mielikuvituksen tuotteena, toisin kuin millaisena se hyvin usein nähdään nykykirjallisuudessa. Silti varhaisten fiktion luojien voi sanoa luoneen nimenomaan fiktiota eikä jotain, jota olisi tarkoitus pitää historiana: tekijä on voinut asettaa painoarvoa

nimenomaan ei-kirjaimellisiin, metaforisiin tai myyttisiin tarkoituseriin. Heidän luomiensa töiden tarkoituksena onkin voinut olla muun muassa vaikuttaa, opettaa, viihdyttää ja hallita. Yksinä vanhimmista esimerkeistä siitä, mitä nykyään kutsuttaisiin fantasiaksi, voidaan pitää tekstejä muinaisesta Egyptistä noin ajalta 2000 eaa.: niiden sisältämät tarinat on tosin saatettu kirjoittaa ylös vasta kauan niiden varsinaisen syntymisajankohdan jälkeen. Näistä kertomuksista on löydettävissä sellaisia narratiivisia elementtejä, joita voidaan pitää tyypillisinä myös modernille fantasiagenrelle. Yhdessä tarinassa sen sankari eksyy merellä, päätyy salaperäiselle saarelle, jossa on jotakin yliluonnollista, ja pääsee lopulta palaamaan kotiin. Jokaisessa käsitellään jollain tavalla finiittisiä suhteita suhteessa äärettömyyden voimiin, ja niissä vedetään yhteyksiä esimerkiksi taiteen ja taikuuden välille. (Mathews 2002, 5–7.) Monet samat arkkityypit, narratiivin rakenteet, teemat ja motiivit ovat toistuneet myöhemmässä kirjallisuudessa lukuisia kertoja, fantasia mukaan lukien.

Se, miten fantasia määritellään, vaikuttaa siihen, mistä teoksista ylipäätään puhutaan fantasiana. Palaan tarkemmin fantasian määritelmään seuraavassa alaluvussa, mutta yleisesti ottaen esimerkiksi edellä mainittua *Gilgamešia* ei pidetä fantasiana, eikä myöskään monia sen jälkeen ilmestyneitä teoksia. Muun muassa *Beowulf* (700-luvun alkupuoli), Dante Alighierin *Jumalainen näytelmä* (1300-luvun alkupuoli), William Shakespearen *Kesäyön unelma* (1595–1596), Jonathan Swiftin *Gulliverin retket* (1726) ja Hans Christian Andersenin taidesadut, kuten ”Pieni merenneito” (1837), sisältävät kaikki joitain elementtejä, joita nykyään pidetään tyypillisinä erityisesti fantasiakirjallisuudelle. Näistä muutamista esimerkeistä käy kuitenkin ilmi, että vaikka monissa teoksissa eri aikakausilta on fantasialle ominaisina pidettäviä piirteitä, on moderni fantasia – fantasia omana genrenään – kuitenkin huomattavasti uudempi ilmiö. (Mass & Levine 2002, 9.)

Varsinaisen fantasiagenren, sellaisena kuin se nykyään ymmärretään, voi katsoa alkaneen kehittyä vasta 1800-luvun aikana. Täten se on suhteellisen nuori genre, vaikka sen juuret ulottuvat hyvinkin kauas menneeseen. 1800-luvun puolivälin tienoo oli kuitenkin kokonaisuudessaan aikaa, jolloin kiinnostusta menneeseen ja selittämättömiin asioihin pidettiin epämuodikkaana – realismi oli vallitsevampi suuntaus. (Mass & Levine 2002, 9, 17.) Erityisesti Englannissa fantastisella, joka liitettiin menneeseen, ei nähty olevan sijaa tieteen aikakaudella. Niin tieteen kuin taiteen tuli liikkua eteenpäin, pois alkukantaisesta kohti kehittyneempiä ilmaisun muotoja. Mutta siitä huolimatta, että viktoriaanisella ajalla realismi oli vallitseva suuntaus kirjallisuudessa, oli se myös merkittävää aikaa fantasiakirjallisuuden kehittymiselle.

(Wolfe 2012, 10–11.) Modernin fantasiakirjallisuuden pioneereina voidaan pitää William Morrisia ja George MacDonaldia, jotka julkaisivat ensimmäiset fantasiatarinansa 1800-luvun puolivälin aikoihin (Mathews 2002, 16). Monet tutkijat pitävät Morrisin vuonna 1856 college-lehdessä julkaisemia lyhyitä fantasiatarinoita ensimmäisinä todellisina modernin fantasian edustajina. Näissä töissä on joitain niistä piirteistä, jotka liitetään vahvasti fantasiaan. (Mass & Levine 2002, 17–18.) Varhaisissa fantasiatarinoissaan Morris katsoo hyvin paljon taaksepäin, menneisyyteen: hänen tarinoistaan löytyy viitteitä esimerkiksi keskiaikaan (”The Story of the Unknown Church”) ja osassa on sitaatteja vanhemmista teoksista, kuten *Nibelungein laulusta* (”The Hollow Land”). (Mathews 2002, 38.) Samalla tavoin MacDonaldin ensimmäisessä romaanissa, nimeltään *Phantastes* (1858), on sitaatteja Novalikselta, joka oli 1700-luvulla elänyt saksalainen romantiikan ajan runoilija (Wolfe 2012, 12–13).

Morrisin voi nähdä pyrkineen tuomaan takaisin päivänvaloon ikivanhoja tarinoita uusissa vaatteissa, ja hän oli kiinnostunut niin pohjoisen myyttisestä perimätiedosta kuin Britannian goottilaisista perinteistä. Hänen innoituksenaan toimivat ainakin muinaisranskaksi kirjoitetut romanssit, saagakirjallisuus ja anglosaksinen filologia. (Mathews 2002, 21, 38.) Myös toisen jo mainitun kirjailijan, MacDonaldin, teokset eivät vastanneet ajan kirjallisuuden ihanteita, sillä molemmat kirjailijat sisällyttivät töidensä keskiöihin mytologiaa ja yliluonnollista, ja he olivatkin ensimmäisiä, jotka pyrkivät siihen modernin kaunokirjallisuuden piirissä (Mass & Levine 2002, 18). Morrisin ja MacDonaldin työt olivatkin perusta sellaisille fiktion muodoille, jotka olivat sekä radikaaleja että mielikuvituksellisia ja vastakohtia realistisille käytännöille. Samalla he auttoivat löytämään uudelleen esimerkiksi jo lähes unohdettua sanastoa, jollaista esiintyi lähinnä heidän esille nostamissaan vanhoissa teksteissä. Morris ja MacDonald antoivat myös fantasialle temaattista suuntaa, sillä heidän arvonsa poikkesivat toisistaan: Morrisin töissä esille nousivat enemmän marxilaiset arvot, kun taas MacDonaldin teoksien keskiössä olivat enemmän kristilliset arvot. Fantasian voi sanoa olleen jo alkuvaiheissaan enemmän filosofinen kirjoitustapa kuin realismin, sillä se liittyi enemmän muun muassa moraaliseen ja aatteelliseen keskusteluun. (Mathews 2002, 16.)

Fantasiakirjallisuutta alkoi ilmestyä lisää, ja 1800-luvun puolivälin jälkeen Lewis Carroll julkaisi teoksensa *Liisa Ihmemaassa* (1865). Tästä omaperäisestä, lapsille suunnatusta teoksesta tuli hyvin suosittu, ja lasten lisäksi myös aikuiset arvostivat sitä – sen voi nähdä yhdessä Carrollin myöhempien töiden kanssa parantaneen fantasian vastaanottoa. Carrollin tavoin esimerkiksi juuri MacDonald kirjoitti lapsille suunnattua fantasiaa, jota kuitenkin

todennäköisemmin aikuislukijat pystyvät arvostamaan lapsia enemmän. Eivätkä he suinkaan olleet ainoita kirjailijoita, joiden lapsille suunnatut teokset ovat vaikuttaneet aikuisten fantasiakirjallisuuden kehitykseen: muutamina esimerkkeinä voidaan mainita ainakin Hans Christian Andersenin monet taidesadut, ja 1900-luvun alkupuolelle saavuttaessa L. Frank Baum *Ihmema Oz* (1900) sekä James M. Barrien *Peter Pan* (1904). Richard Mathews näkee näiden lapsille suunnattujen tarinoiden vaikuttaneen aikuisten fantasian kehittymiseen: lapset, joille niitä luettiin, saattoivat ihastua rikkaisiin ja mielikuvituksellisiin kertomuksiin niin kovin, että he halusivat lukea ja kirjoittaa vastaavanlaista aikuisinakin. (Mathews 2002, 17.) Voitaisiin ehkä sanoa, että viktoriaaninen aika oli huomattavasti suvaitsevampaa lasten kuin aikuisten fantasiaa kohtaan (Wolfe 2012, 14).

1900-luvun alkupuolella fantasiaa pidettiin jo vakavasti otettavana aikuisten kirjallisuutena, ja erityisesti Englannissa ja Yhdysvalloissa se kehittyi selkeästi erilliseksi genreksi. Tähän vaikuttavina tekijöinä ovat voineet olla realismin vallitsevuus ja yleisen kansanperinteen puute kyseisissä maissa. Monissa muissa maissa fantasia on vaikuttanut sen sijaan säilyneen paremmin esimerkiksi suullisen kulttuurin kautta, ja sittemmin sulautuneen helpommin valtavirtakirjallisuuteen, kuten muun muassa Franz Kafkan ja Gabriel García Márquezin teoksiin, joista voi löytää fantastisia elementtejä. Joka tapauksessa fantasiagenre kehittyi nopeasti 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Yhdysvalloissa 1800-luvun loppupuolella yleistymään alkanut kioskikirjallisuus (*pulp magazines*) tarjosi mahdollisuuden myös fantasian julkaisuun. Yksi fantasian alagenreistä, miekka ja magia, syntyi yhdessä tällaisista lehdistä Robert E. Howardin tarinoiden myötä, joita julkaistiin 1920- ja 1930-luvuilla. Niistä tunnetuimpia ovat Conan barbaarista kertovat tarinat. (Mathews 2002, 20–21, 28–29.)

Britanniassa fantasia koki uuden nousun Tolkienin teoksen *Hobitti eli sinne ja takaisin* (1937) julkaisun myötä. Sitä seurasi joukko muita fantasiateoksia monilta eri kirjailijoilta, kuten esimerkiksi C. S. Lewisiltä. (Mathews 2002, 31–32.) Lewisin teoksilla ei ehkä ole ollut aivan yhtä suurta vaikutusta fantasian kehitykseen kuin Tolkienin, mutta kummatkin kirjailijat olivat silti merkittäviä tekijöitä, ja ystävinä he kommentoivat myös toistensa töitä. Sekä Tolkien että Lewis toimivat välittäjinä aikaisempien fantasiakirjailijasukupolvien välillä ja omilla tavoillaan vaikuttivat siihen, että moderni fantasia sai keskiaikaisen muotonsa. Yhtenä syynä tälle oli todennäköisesti ainakin se, että molemmat olivat keskiajan tutkijoita. Heidän mielenkiinnonkohteissaan oli kuitenkin eroja, sillä Lewis oli enemmän kiinnostunut keskiajan

kirjallisuudesta, kun taas Tolkienia kiehtoivat muinaiset kielet. Tämän kiinnostuksen kohteen lisäksi myös uskonto on esillä molempien teoksissa, tosin jälleen eri tavoilla: Tolkienilla hienovaraisina viittauksina ja Lewisin Narnia-sarjassa kristillinen mytologia punoutuu yhteen pakanallisen, kuten kreikkalais-roomalaisten myyttien, kanssa. (James 2012, 62–63, 69–71.)

Tolkienin tunnetuin teos on *Taru sormusten herrasta* (1954–1955), ja erityisesti sillä on ollut suuri vaikutus modernin fantasiakirjallisuuden kehitykseen – englanninkielisen fantasian lisäksi myös monien muiden kielialueiden fantasiakirjallisuudessa. Monet myöhemmät kirjailijat ovat jäljitelleet Tolkienia tai päinvastoin yrittäneet pyrkiä omilla töillään aivan eri suuntaan Tolkienin vaikutuksesta. Tämä on nähtävissä vielä yli 50 vuotta kyseisen teoksen ilmestymisen jälkeen. Tolkien loi monia genrefantasian piirteistä ja samalla normalisoi ajatuksen sekundaarisesta eli kuvitteellisesta maailmasta, josta on sittemmin tullut hyvin yleinen fantasiassa. (James 2012, 62, 64–65.) Sekundaarisella maailmalla tarkoitetaan esimerkiksi juuri kirjailijan luomaa kuvitteellista maailmaa, jonka olemassaolo on riippuvainen primaarimaailmasta (Wolf 2013, 23).

Lewis julkaisi ensimmäisen Narnia-sarjaan kuuluvan romaanin, *Velho ja leijona*, vuonna 1950, ja sittemmin sarjaan ilmestyi seitsemän osaa. Lewisin Narnia-sarja on tunnetuimpia lasten fantasiasarjoja, ja sen lisäksi hän on kirjoittanut muun muassa Ransom-trilogian (1938–1946), jota voisi tosin pitää enemmän tieteiskirjallisuutena. Tolkienin tavoin myös Lewisillä oli ihailijoita, jotka olivat halukkaita kirjoittamaan lisää samankaltaisia teoksia, mutta yhtä lailla molempien kirjailijoiden työt ovat aiheuttaneet myös negatiivisempia reaktioita: myöhemmistä kirjailijoista esimerkiksi Philip Pullmania innoitti osaltaan hänen inhonsa Lewisin kirjoja kohtaan. (James 2012, 62, 72.)

1900-luvun puolivälin jälkeen fantasiagenre alkoi muotoutua tosissaan ja sen suosio kasvaa. Lisäksi kustantajat huomasivat fantasian kaupalliset mahdollisuudet muun muassa juuri Lewisin ja Tolkienin kirjojen suosion myötä. Markkinoilla oli kyllä ollut aina jonkinlaista fantasiaa, mutta nyt uusia fantasiakirjailijoita alkoi ilmestyä enemmän, ja heidän teoksiensa julkaisun lisäksi alettiin ottaa uusia painoksia myös varhaisemmasta fantasiasta. Kustantajat siis oivalsivat, että fantasiasta oli tullut tunnistettava ja myös kaupallinen genre. Fantasiasta alettiin julkaista myös parodioita, joita esimerkiksi Terry Pratchett kirjoitti ensimmäisen kerran 1980-luvulla. Pratchett pilkkasi niissä esimerkiksi tunnettua fantasiaahahmoa Conan barbaaria, ja hänen luomassaan fantasiamaailmassa, Kiekkomaailmassa, seikkailee myös monia muita

fantasiasta tuttuja hahmoja ja olentoja kääpiöistä ihmissusiin. Parodioiden julkaisemisen yleistymisen voi nähdä jonkinlaisena merkinä fantasiagenren vakiintumisesta, sillä parodia vaatii toimiakseen tietoa kyseisestä alasta. (James 2012, 72–75.) Toisin sanoen fantasialla täytyy olla tiettyjä vakiintuneita konventioita ja piirteitä, jotka mahdollistavat parodioiden tekemisen. Seuraavaksi käsittelemkin fantasian määritelmää.

2.1.2 Millaista fantasiakirjallisuus on?

Edellisessä luvussa nostettiin esille monia eri kirjailijoita ja heidän teoksiaan fantasian historiaa läpi käydessä, ja osan niistä on luonnehdittu kuuluvan enemmän fantasiagenreen kuin toisten. Tästä voinee jo päätellä, että fantasian määrittely ei ole aina yksinkertaista ja suoraviivaista, ja eri tutkijoillakin voi olla eriäviä mielipiteitä asiasta. Mitä fantasia siis on – millainen teos luokitellaan fantasiakirjallisuudeksi, ja mitkä piirteet erottavat fantasian monista muista kirjallisuuden genreistä?

Esimerkiksi Richard Mathewsin (2002, 2, suom. MV) mukaan fantasian voitaisiin ajatella olevan kaunokirjallisuutta, joka ”– – saa aikaan ihmetystä yliluonnollisen ja mahdottoman elementtien kautta. Se irrottautuu tietoisesti arkisesta todellisuudesta.” Toisen näkökulman mukaan tämä määritelmä on kuitenkin liian laaja: sen perusteella voisi esimerkiksi kauhun luokitella fantasian alalajiksi, vaikka sitä pidetään myös omana genrenään (Mass & Levine 2002, 13). Toisaalta Mathewskin näkee fantasian eroavan samankaltaisista genreistä, joiksi hän mainitsee kauhuromantiikan, tieteiskirjallisuuden, utopiakirjallisuuden ja satiirin. Hänen mukaansa kaikki nämä genret käyttävät hyödyksi ja ovat riippuvaisia realismista, kuten esimerkiksi sen konteksteista. Mutta siinä missä tämä on suurempaa muiden mainittujen genrejen kohdalla, on se fantasian kohdalla epäsuorempaa: fantasiaan nimittäin sisältyy johdonmukaisemmin se, että se irrottautuu voimakkaasti todellisesta. Esimerkiksi kauhuromantiikassa kirjailija voi pitäytyä tutussa, materiaalisessa todellisuudessa, jolloin yliluonnollisen tunkeutuminen tähän todellisuuteen saa aikaan kauhua. (Mathews 2002, 4.) Yliluonnolliset ja mahdottomina pidettävät asiat ovatkin mahdollisia ainakin sekä fantasiassa että kauhussa, ja näiden jaettujen piirteiden vuoksi genreille näyttäisi olevan hankalaa määrittellä rajoja, ainakaan selkeitä sellaisia.

Science fictionin eli tieteiskirjallisuuden ja fantasian suhde on myös herättänyt keskustelua jo kauan. Monet teoreetikot – kuten Tzvetan Todorov, Colin Manlove ja Kathryn Hume – ovat

samaa mieltä siitä, että fantasia on mahdottoman luomista (*the construction of the impossible*). Tieteiskirjallisuus voi puolestaan olla jotain, jossa esiintyvät asiat ovat epätodennäköisiä, mutta periaatteessa tieteellisesti mahdollisia. (James & Mendlesohn 2012, 1.) Mathewsinkin (2002, 4–5) mukaan tieteiskirjallisuuden voi nähdä olevan yhteydessä todelliseen, sillä tapahtumille on löydettävissä jonkinlainen tieteellinen selitys ja kausaliiteetti, oli teoksessa kuvattu tiede sitten miten vierasta tai kekseliästä tahansa. Lisäksi fantasiassa usein esiintyvä taikuus on yksi niistä piirteistä, joka auttaa erottamaan sen tieteiskirjallisuudesta. Mutta koska fantasiassa on monesti elementtejä, joita se jakaa muiden genrejen kanssa, Mathews toteaa, ettei puhtaita genrejä ole eikä täten fantasiakaan ole sellainen.

Selkeiden rajojen asettamisen sijaan on esitetty myös erilainen näkemys fantasian määrittelemisestä. Brian Attebery on teoksessaan *Strategies of Fantasy* (1992) ehdottanut fantasian olevan joukko tekstejä, joista löytyy tiettyjä yhteisiä trooppeja, olivatpa ne sitten objekteja tai kerronnallisia tekniikoita (James & Mendlesohn 2012, 1). Attebery (1992, 12) käyttää George Lakoffin ja Mark Johnsonin kuvaileman teorian termiä *sumea joukko* (*fuzzy set*) puhuessaan fantasian määrittelemisestä genrenä. Teoksessaan Attebery toteaa, ettei fantasialla muiden genrejen tavoin ole mitään tiettyjä, tarkoin määriteltyjä rajoja, vaikka niille on sellaisia yritetty asettaa. Sen sijaan määrittely voisi olla joustavampaa. Genrejä voisikin täten ajatella sumeina joukkoina, jolloin niitä eivät määrittele tietyt rajat, vaan keskus. Keskuksessa ovat prototyyppisinä pidettävät esimerkit, ja siirryttäessä keskustasta kauemmaksi prototyyppisyys vähenee. Fantasian tapauksessa sumean joukon laidalla ovat tällöin kaikki ne tekstit, joiden voisi katsoa kuuluvan fantasiagenreen, mutta jotka voisivat periaatteessa olla luokiteltavissa myös johonkin toiseen genreen kuuluviksi.

Attebery kirjoittaa järjestäneensä aiheeseen liittyen myös epätieteellisen kokeen, jossa hän otti yhteyttä tuttuihinsa, jotka ovat kirjoittaneet fantasiasta. Hän esitti heille listan erilaisista teoksista, joihin kuului niin fantasiana kuin tieteiskirjallisuutena julkaistuja romaaneja kuin myös valtavirtakirjallisuutta. Sen jälkeen jokaisen piti määritellä, oliko teos esimerkiksi tyypillistä fantasiaa, ei missään nimessä fantasiaa vai kenties jotain siltä väliltä – joko lähempänä fantasiaa tai sitten kauempana fantasiasta. Attebery havaitsikin jotain huomattavaa kokeensa tuloksia tarkastellessaan: ensinnäkin eri kategorioiden välillä ei näyttänyt olevan mitään selkeitä rajoja, ja toiseksi tietyt teoksista sijoittuivat selvästi fantasian keskuksen tienoille, eli ne vastasivat ihmisten käsitystä genrestä. Esimerkiksi *Liisa Ihmemaassa* ja Le Guinin Maameri-trilogia sijoittuivat lähelle keskusta, ja Tolkienin *Taru sormusten herrasta*

miellettiin aivan keskustaan. Kuten Attebery uudestaan teoksessaan toteaaakin, kyseessä ei ole tieteellinen koe, mutta hänen mukaansa tuloksen voi nähdä ilmentävän sitä, kuinka Tolkienin tuotta yhtenäisyyttä genreen. (Attebery 1992, 13–14.) Northrop Fryenkin mukaan Tolkienin teoksen menestyksen myötä sitä edeltänyt fantasian – kuin myös romanssin ja joidenkin muiden genrejen – traditio alettiin nähdä paremmin. Ennen sitä esimerkiksi Lewis Carroll ja William Morris eivät näyttäneet sopivan realistien määrittelemään kaunokirjallisuuden historiaan, vaan he olivat pelkästään toisia kirjailijoita, kuten Frye heitä nimittää: kirjailijoita, joiden ei katsottu sopivan tähän määriteltyyn historiaan vaan olevan jotain muuta. (Frye 1976, 42–43.)

Tämän määritelmän jälkeen voineekin kysyä, että mikä sitten on tyypillistä niille teoksille, jotka sijoittuvat fantasian sumean joukon keskuksen lähelle. Attebery itse erittelee kolme keskeistä tapaa, joilla fantasiaksi mieltämämme teokset muistuttavat Tolkienin *Taru sormusten herrasta*-romaanista. Ensimmäinen, sisältöön liittyvä piirre on mahdottomuus (*the impossible*), jolla Attebery viittaa siihen, että fantasia rikkoo jollain tapaa sitä, mitä kirjoittaja pitää luonnonlakina. Toisin sanoen fantasia vaatii selvää irtautumista todellisuudesta. Toiseksi fantasialle on ominaista koominen rakenne. Fantasiateoksen alussa esitetään ongelma, mutta teoksen lopussa mahdollisista ongelmista, epätoivosta ja kuolemasta huolimatta kyseinen ongelma ratkeaa – loppuratkaisu ei kuitenkaan välttämättä ole onnellinen. Rakenteeseen liittyen Attebery mainitsee myös perinteisen sadun rakenteen, jonka hän sanoo löytyvän myös Tolkienin teoksesta. Tätä rakennetta kuvaillessaan hän viittaa Vladimir Proppin kansansatujen morfologiaan, jossa sadun rakenteeseen kuuluvat esimerkiksi sankarin koettelu ja avun saaminen yliluonnolliselta taholta. Kolmanneksi piirteeksi Attebery nimeää lukijan vastaanoton. Hän mainitsee Tolkienin esittämän termin *eukatastrofi*, jolla viitataan fantasian lopussa esiintyvään viimeiseen käänteeseen kohti pelastusta. Se on Atteberyn mukaan olennainen, kun puhutaan fantasian luomasta vaikutuksesta lukijaan. Fantasiassa se, mitä lukija lopussa kokee, on erilaista kuin esimerkiksi Jane Austenin romaanissa, jossa sankaritar menee lopussa naimisiin. Tolkien on ehdottanut sitä kutsuttavan iloksi tai lohduksi, mutta Attebery ehdottaa ihmetystä (*wonder*). (Attebery 1992, 14–16.)

Fantasiaa on mahdollista tarkastella myös sen kautta, millaisia luokitteluja siitä on tehty ja miten sitä on jaoteltu esimerkiksi erilaisiin kategorioihin. Yhtenä kategoriana voidaan pitää korkeaa fantasiaa. Siinä tapahtumat sijoittuvat fiktiiviseen maailmaan, ja usein korkeassa fantasiassa esiintyy esimerkiksi monia arkkityyppisiä hahmoja ja olentoja, kuten velhoja, lohikäärmeitä ja haltioita. Lisäksi Mass ja Levine viittaavat Susan Lehrin artikkeliin, jossa hän

esittää, että J. R. R. Tolkienin luoma Keski-Maa ja C. S. Lewisin luoma Narnia ovat nykyään klassisia maailmoja, ja kyseisten kirjailijoiden voi nähdä asettaneen perustan monille myöhemmille fantasiakirjailijoille. Lehrin mielestä juuri Tolkien ja Lewis vaikuttivat merkittävästi korkean fantasian määrittelyyn. (Mass & Levine 2002, 14.)

Kuten jo todettua, korkean fantasian tapahtumat sijoittuvat sekundaariseen maailmaan. Matalassa fantasiassa tapahtumapaikkana puolestaan on primaarimaailma, eli se maailma, missä me itsekkin elämme. Teoksessa *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide* (1979) Robert H. Boyer ja Kenneth J. Zahorski esittävät epärationalisten ilmiöiden erottavan fantasian siihen läheisesti liittyvästä muusta kirjallisuudesta muun muassa siten, että fantasia ei tarjoa näille järjenvastaisille tapahtumille esimerkiksi mitään tieteellistä selitystä, kuten voidaan tehdä vaikkapa tieteiskirjallisuudessa. Jos taas tarkastellaan lähemmin korkeaa ja matalaa fantasiaa, niilläkin voi nähdä olevan erilaiset lähestymistavat kaikkeen niissä esiintyvään yliluonnolliseen ja muuhun, mikä ei ole meidän maailmamme – eli primaarimaailman – lakien mukaista. Korkean fantasian sekundaarisissa maailmoissa vallitsee omanlaisensa, yhdenmukainen järjestys, joka on selitettävissä esimerkiksi yliluonnollisella tai taikuudella, jolloin maailmassa on esimerkiksi erilaisia jumalolentoja tai velhoja. Samalla tavoin matalan fantasian esittämä primaarimaailma sisältää yhdenmukaisen järjestyksen, joka on selitettävissä luonnonlailla. Kun matalassa fantasiassa sitten tapahtuu jotakin yliluonnolliseksi mielletävää, sille ei ole tarjolla selitystä. (Tymn et al. 1979, 4–5.)

Boyer ja Zahorski määrittelevät korkean fantasian piirteitä vielä enemmänkin, ja heidän mukaansa korkealle fantasialle ominaista ovat ylevät hahmot, arkkityypit ja korkea tyyli (*elevated style*). Korkean fantasian hahmojen he sanovat olevan moninaisia, mutta yhteistä kaikille on tietynlainen yleisyys. Hahmot voivat siis vaihdella jumalista tavallisiin kuolevaisiin, joskin ihmishahmot olivat erityisesti aiemmin usein ylhäistä sukua – modernissa fantasiassa ihmishahmot voivat olla tosin alhaisempaakin syntyperää. Sankari, joko ihminen tai ihmisen kaltainen, on yleensä jokamiestyypinen, ja jonka voi katsoa edustavan jollain tapaa lukijoita. Arkkityypeillä taas viitataan esimerkiksi hahmotyyppeihin, tilanteisiin tai tapahtumapaikkoihin, joista osa on peräisin vanhimmista tarinoista, kuten myyteistä, joihin korkealla fantasialla on muutenkin läheinen suhde. Näiden ominaisuuksien lisäksi tarvitaan vielä sopiva tyyli, kirjoitustapa, joka sopii hahmojen arvolle. Jos puhujat ovat yleviä, niin pitää olla tyylinkin, ja korkealla tyyllillä korkean fantasian sekundaariset maailmat saadaan eloon. (Tymn et al. 1979, 7–9.)

On esitetty myös muunlaisia kategorioita fantasian suhteen. Farah Mendlesohn (2008, xii–xv) toteaa teoksensa *Rhetorics of Fantasy* alussa, ettei hän pyri enää määrittelemään mitä fantasia on. Hänen mukaansa yhteisymmärrykseen on päästy, ja sumea joukko, eli valikoima fantasian kriittisiä määritelmiä, on hyväksytty toimivana. Tietyn näkemyksen valinnan sijaan on todennäköisempää, että tutkijat valitsevat eri näkemysten ja määrittelijöiden joukosta sen mukaan, mistä fantasian alasta ollaan kiinnostuneita tai minkä ideologian kautta sitä halutaan tarkastella. Fantasian määrittelyn sijaan Mendlesohn haluaakin ymmärtää, mistä tämä genre rakentuu, ja tarjota välineitä lisäanalyysiin tarkastelemalla erityisesti fantasian kieltä ja retoriikkaa. Kirjassaan Mendlesohn esittää, että fantasiasta on löydettävissä neljä kategoriaa, jotka pohjautuvat siihen, miten fantastinen tulee kerrottuun maailmaan (*the narrated world*). Ensimmäisenä kategoriana on porttifantasia (*the portal-quest*), jossa siirrytään fantastiseen maailmaan. Immersiivisessä fantasiassa (*the immersive*) ollaan sen sijaan osana fantastista maailmaa, ja intrusiivisessä fantasiassa (*the intrusive*) fantastinen tulee primaarimaailmaan. Neljännessä eli liminaalifantasiassa (*the liminal*) taikuutta voi puolestaan olla tai olla olematta, eikä selvyttä ole. Jokaisella näistä kategorioista on vaikutusta fantastisen retorisiin rakenteisiin. Lisäksi Mendlesohn väittää, että edellä luetellut kategoriat vaativat toimiakseen tiettyjä tyylillisiä piirteitä, koska muuten hyvästäkin ideasta voi olla vähemmän vaikuttava. Esimerkiksi immersiiivinen fantasia tuntuisi raskaalta, jos siinä käytettäisiin porttifantasian retorisia keinoja.

Jos palataan tarkastelemaan *In the Forests of Serreä*, se on luokiteltavissa fantasiaksi, kuten on jo todettu. Vielä tarkemmin määriteltynä se on korkeaa fantasiaa, sillä sen tapahtumat sijoittuvat sekundaariseen maailmaan, jossa on taikuutta. Boyerin ja Zahorskin korkean fantasian määritelmässä fantastisissa sekundaarisissa maailmoissa on omanlaisensa järjestys, joka vaikuttaa McKillipin teoksen kohdalla olevan selitettävissä juuri taikuudella. Tapahtumat sijoittuvat fiktiivisiin valtakuntiin, pääasiassa Serreen ja Daciaan. Lisäksi viitataan useampaankin otteeseen myös muihin valtakuntiin ja paikkoihin. Maanviljelijä kertoo teoksen alkupuolella keskelle peltoa ilmestyvälle Gyrelle ”[y]ou’re in Dacia. East of Serre, north of Fyriol, west of –” (IFS 36), mikä on yksi esimerkki siitä, että kyseinen maailma on laajempi kuin vain jo mainitut kaksi valtakuntaa. Tämän – ja muidenkin seikkojen, joita mainitsen lisää edempänä – perusteella voi päätellä, ettei kyseessä ole primaarimaailma, vaan kirjailija on luonut sekundaarisen maailman, johon teoksen tapahtumat sijoittuvat.

Mendlesohnin kategorioinnissa teos olisi luokiteltavissa immersiiiviseksi fantasiaksi. Immersiivisessä fantasiassa lukijalle ei erikseen tarjota selittävää narratiivia, vaan lukija kokee maailman päähenkilön tai päähenkilöiden kautta. Tärkeintä onkin, että se, kenen näkökulmasta kerrotaan, pitää fantastisia elementtejä itsestään selvinä, vaikka hahmo itsessään ei olisi millään tavalla maaginen. Immersiivisessä fantasiassa fantastisuutta ei siis voida kyseenalaistaa tarinan puitteissa. Lukijan oletetaan olevan osa sen kuvaamaa maailmaa, eikä ikään kuin menevän siihen sisälle, kuten porttifantasiassa. (Mendlesohn 2008, xx–xxi.) Tämä näyttää pätevän *In the Forests of Serreen*: sen kuvaama maailma on kokonainen, eivätkä sen fantastiset piirteet ihmetytä henkilöihahmoja. Myöskään kerronnan tasolla kaikkea fantastista ei hämmästellä. Poikkeuksia ovatkin vain ne asiat tai olennot, jotka ovat poikkeuksellisia teoksen maailmassakin, kuten tulilintu, jota monet jäävät tuijottamaan ihmetyksen ja ihastuksen vallassa.

Yhtenä fantasialle tyypillisistä piirteistä voidaan pitää taikuutta, ja immersiiivisen fantasian määritelmän mukaisesti taikuus vaikuttaa olevan normaalia McKillipin luomassa maailmassa. Jo edellä mainittu maanviljelijäkin mainitsee ohimennen kuninkaan, joka toi taikuuden Daciaan: ”– – Saillesgate, it’s called, after the first king. The one who brought magic into Dacia.” (IFS 36) Suurimmalla osalla kirjassa mainituista hahmoista ei kuitenkaan ole taikavoimia – osalla voi olla taipumuksia taikuuteen, mutta ilmeisesti vain osasta voi tulla voimallisia velhoja koulutuksen myötä. Dacian prinsessa Sidonien suku oli aiemmin tunnettu taikavoimistaan, mutta ne alkavat olla enää vain muisto: ”My grandfather, Ursal, was the last great sorcerer-king of Dacia. – – My father has tried very hard to make magic, but he only makes messes. What the King of Serre fears is truly not much more than a legend.” (IFS 86) Oma lukunsa on vielä Brume, joka ei vaikuta aivan tavalliselta kuolevaiselta – myös Serren metsät itsessään tuntuvat sisältävän taikuutta, jota ei ainakaan muualla Serressä tavata.

Mendlesohn (2008, 99–100) on määritellyt monia immersiiiviselle fantasialle tyypillisiä piirteitä, ja yksi niistä on *tietäminen* (*knowing*). Kyseessä on yksi tapa, jolla kirjoittaja voi saada lukijan pitämään normaaleina asioita, jotka yleensä näyttäytyvät hänelle mielikuvituksellisina – lukija saadaan pitämään fantastista maailmaa todellisena. Käytännössä kirjoittaja luo fiktiivisen maailmansa hyödyntäen maailmoja ja tarinoita, jotka lukijat mahdollisesti jo tuntevat. Tämä voi ilmetä esimerkiksi siten, että fantasiateos hyödyntää jollekin toiselle genrelle tyypillisiä rakenteita, tai että kirjoittaja viittaa eri tavoilla yhteen tai useampaan tarinaan, jotka eivät ole hänen omiaan. Odotukset niihin liittyen auttavat immersion luomisessa

– vaikka odotukset sitten käännettäisiinkin päällelleen eikä kaikki tapahtuisi lukijan olettamalla tavalla. Tässä yhteydessä Mendlesohn mainitsee myös uudelleentulkinnat saduista. Hänen mukaansa ne ovat yleisiä, mutta niitä ei voi useinkaan luokitella immerssiiviseksi fantasiaksi, koska tiedämme yleensä niiden lopun tai osaamme päätellä, millä tavalla uudelleentulkinnan loppu onkin erilainen.

Nähdäkseni Mendlesohn tarkoittaa uudelleentulkituista saduista puhuessaan nimenomaan kertomuksia, jotka ovat uudelleenkerrotoja joistakin tietyistä saduista. *In the Forests of Serre* ei olettamusteni mukaan ole kuitenkaan suoranaisesti minkään yksittäisen sadun uudelleenkerrotoja, vaan pikemminkin se hyödyntää joitakin saduille tyypillisiä elementtejä tai hahmoja. Palaan uudelleenkerrotojen käsitteeseen tarkemmin satuja käsittelevän luvun lopussa, jossa käsittelen myös erityisesti satuja uudelleenkerrotoja. Joka tapauksessa McKillipin teosta voi pitää melko perinteisenä fantasiana, sillä se vaikuttaa sopivan hyvin perinteiseen fantasian määritelmään, jota olen tässä kuvannut. Esittämiäni fantasian määritelmiä on toki jossain määrin kritisoitu, ja kaikki eivät näe niiden pätevän kaikkeen fantasiaan, mutta tarkastelemani teos näyttää täyttävän monet yleisistä fantasialle asetetuista määreistä. Fantasiaan on liitettävissä monia muitakin konventioita ja trooppeja, joita en tässä käynyt läpi ja joita tutkimastani teoksesta löytyy. Palaan joihinkin niistä myöhemmin tutkielman aikana, mutta ennen sitä käsittelen vielä satuja – mitä ne tarkalleen ottaen ovat ja mikä on niiden historia.

2.2 Sadut

Koska fantasian juuria on saduissa ja koska tarkastelen satuja ja tarinoiden ilmentymistä ja roolia *In the Forests of Serressä*, keskityn seuraavaksi niihin. Eri kielissä sana *satu* voi olla hyvin läheisessä suhteessa esimerkiksi tarinan käsitteeseen, mutta folkloristiikan piirissä sadulla tarkoitetaan useimmiten nimenomaan yhtä kertomusperinteen osa-aluetta. Tiivistettynä satuja voi sanoa olevan mielikuvituksellisia kertomuksia, joita ihmiset ovat kertoneet toisilleen ajankuluksi. Lisäksi ne ovat nimenomaan sellaisia kertomuksia, joita ei ole pidetty tosina. Poikkeuksiakin toki on, mitä tulee näihin määreisiin, mutta pääpiirteiltään satu määritellään usein tällaiseksi. Satuja on erityyppisiä, ja edellä oleva määritelmä pyrkii kattamaan useamman satulajin. Usein sadut lajitellaan muun muassa eläinsatuihin, novellisatuihin ja ihmesatuihin, joista jälkimmäisin on se, johon useat satumääritelmät

viittaavat. Kuitenkaan jaoista ei olla aina yksimielisiä, ja joissain luokitteluisa satutyypit ovat enemmän tai vähemmän limittäisiä. (Piela & Rausmaa 1982, 85, 99–101.)

Kansansatu on hyvin läheinen käsite sadulle, eikä niillä puhekielessä olekaan usein eroa. Tarkemmassa määrittelyssä kansansatuina pidetään kertomuksia, jotka ovat siirtyneet alun alkaen ihmiseltä toiselle suullisesti. Kansansaduista on hyvin usein olemassa monia eri versioita, eikä aina ole mahdollista määrittää sitäkään, mikä olisi niin sanotusti kertomuksen alkuperäinen versio. Niille ei myöskään voida usein osoittaa yhtä tekijää, puhumattakaan siitä, että tietty kertomus esiintyisi aina ja kaikkialla samanlaisena. Tämä koskee myös muita kansanperinteen muotoja, kuten kansanlauluja ja arvoituksia. (Dundes 1999, vii–viii.)

Suullisen kansankerronnan ja kirjallisen tradition välinen suhde on ollut esimerkiksi ihmesatujen tutkimuksessa jo pitkään väittelyn kohteena. Yhden suosituksen, joskaan ei välttämättä täysin paikkansapitävän, selityksen mukaan kaikki ihmesadut olisivat peräisin suullisesta perinteestä, eli ne olisivat syntyneet suullisesti kansan parissa ja vasta sitten päätyneet kirjalliseen muotoon. Kuitenkin jotkin erittäin tunnetut sadut, kuten kertomukset Kaunottaresta ja Hirviöstä sekä Lumikista, ovat tiettyjen kirjailijoiden luomia ja kirjoittamia. Kaunottaren ja Hirviön luoja ovat aatelin naiset Gabrielle-Suzanne de Villeneuve ja Jeanne-Marie Leprince de Beaumont 1700-luvun Ranskasta, mutta Beaumont'n versio on nykyään tunnetumpi. Lumikin kirjoittaja puolestaan on saksalainen, niin ikään 1700-luvulla elänyt professori Johann Carl August Musäus. Heidän satunsa julkaistiin painetussa muodossa, ja samoin tehtiin monille muille saduille, joita saatettiin koota esimerkiksi satukokoelmiin. Näin ne tavoittivat suuremman lukija- ja kuulijakunnan – lukutaitoiset saattoivat lukea niitä niille, jotka eivät osanneet – ja joistain saduista tuli osa suullista perinnettä: esimerkiksi Lumikista löytyy muuan muassa vienankarjalainen versio nimeltä Lumisirkku, joka on siirtynyt ihmiseltä toiselle nimenomaan suullisesti. Toki nämäkään sadut eivät ole syntyneet tyhjästä, vaan aiemmat tarinat ovat vaikuttaneet niiden syntyyn. Kaunottaren ja Hirviön tapauksessa kenties varhaisimpana vaikutteena voidaan pitää Rooman keisariajalta peräisin olevaa satua Cupidosta ja Psychestä⁴, joka itsessään vaikutti merkittävästi uuden genren, haltiatarsatujen, kehitykseen. (Apo 2018, 14–15, 174–175, 209.)

⁴ Cupidosta ja Psychestä käytetään Suomessa myös nimiä Eros ja Psykhe.

Suullisiin kansansatuihin alettiin kiinnittää huomiota myöhään ottaen huomioon, että ensimmäiset sadunomaiset kertomukset ovat peräisin ajalta ennen ajanlaskun alkua. Kirjapainon keksiminen 1500-luvulla edesauttoi kirjallisten ihmesatujen leviämistä, mutta vasta 1800-luvun alkupuolella syntyi laajempi kiinnostus suullisiin kansansatuihin ja niiden keräämiseen. Keräämistä on tehty muun muassa nauhoittamalla sadunkertojia kertomassa kertomuksiaan, mutta tällöin ei olla voitu tallentaa koko kertomistilannetta, johon kuuluvat myös esimerkiksi erilaiset äänenkäytön tavat ja kuulijoiden reaktiot, jotka värittävät suullista esitystä. Siksi suullisen esitystavan jäljittelystä on jouduttu luopumaan, kun kansansatuja on julkaistu – pelkkä satulitteraatio voi vaikuttaa karulta eikä vastaa kaunokirjallisuuden konventioita. Esimerkiksi Grimmin veljekset Jacob ja Wilhelm pyrkivät ensimmäistä satukokoelmaansa kirjoittaessaan tieteelliseen tarkkuuteen, eli he jäljittelivät suullista esitystä mahdollisimman tarkasti. Lopputulos ei kuitenkaan miellyttänyt toimittajia eikä kustantajia. Saadun kritiikin perusteella Wilhelm muutti kokoelmassa käytettyä tyyliä kirjallisemmaksi, ja tämän uuden satutyylin oli tarkoitus vaikuttaa kansanomaiselta ja suulliseen perinteeseen viittaavalta. Se auttoi lopulta veljeksien kokoelmaa saavuttamaan suurta suosiota. Myös muualla, kuten Pohjoismaissa, satuja oli tapana muokata ja toisinaan niihin saatettiin myös lisätä aiheita muista satutallenteista. (Apo 2018, 25, 36, 42, 57–59, 230–231.) Koska saduista on hyvin usein olemassa monia eri versioita, otan täten niistä puhuessani huomioon kertomusten eri versioissa toistuvat yhteiset piirteet ja käytän niitä lähtökohtana tässä tutkielmassa, ellei toisin mainita.

Kuten jo fantasiaa käsitellessäni mainitsin, satujen voi sanoa vaikuttaneen fantasiakirjallisuuteen. Yliluonnolliseen liitettävät asiat, esimerkiksi taikuus ja mielikuvitus- tai satuolennot, ovat yleisiä sekä fantasiakirjallisuudessa että erityisesti ihmesaduiksi luokiteltavissa saduissa. Ihmesadussa tapahtuvat ihmeelliset (yliluonnolliset) asiat eivät ole sadun maailman mittapuulla mitenkään ihmeellisiä, eikä niissä kukaan ihmettele esimerkiksi taikapeilin olemassaoloa sen suuremmin. Ihmesaduille on niin ikään tyypillistä se, että ne päättyvät useimmiten onnellisesti. (Piela & Rausmaa 1982, 101.) Fantasiakirjallisuuden kenttä on laaja ja, kuten todettua, välillä vaikeasti määriteltävissä, mutta niin ihmesadun ja McKillipin teoksen kuin monen muunkin fantasiateoksen välillä on selvästi nähtävissä joitain yhtäläisyyksiä. Taikuus ja muut yliluonnolliset asiat voivat olla molemmissa arkipäiväisiä asioita, jotka ovat osa niissä kuvattua maailmaa. Samoin niin ihmesaduissa kuin tietyissä fantasiateoksissa tapahtumat sijoittuvat usein toiseen, sekundaariseen maailmaan, eivätkä meidän omaamme.

Satujen ja fantasiakirjallisuuden välillä on toki selkeitä erojakin. *In the Forests of Serren* kerronta ei ole samanlaista kuin saduissa. Teoksessa *Kertomuserinne: kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta* viitataan Max Lüthin ajatukseen, jonka mukaan satu on kertomus, joka on pelkistetty ja tyylitelty ja keskittyy toiminnan kuvaukseen. Satujen kerronta onkin usein huomattavasti suoraviivaisempaa kuin vaikkapa romaanien, eivätkä ne usein sisällä mitään ylimääräisiä kuvauksia esimerkiksi miljööstä. Niin ikään saduissa ei sen kummemmin selitellä omituisiakaan tapahtumia, ja tärkeintä on, että juoni etenee johdonmukaisesti. Toisto on lisäksi tyyppillistä satujen kerronnalle – usein asiat saatetaan toistaa kolme kertaa. Kansansatujen kohdalla toistosta on ollut hyötyä erityisesti niiden ulkoa muistamisen kannalta. (Piela & Rausmaa 1982, 86, 94.) Palaan tähän aiheeseen vielä myöhemmin tutkielmassa, kun analysoin IFS:n ja satujen kerrontaa tarkemmin.

Satututkimuksesta löytyy myös muita luokitteluja kuin jo edellä mainittu jako esimerkiksi ihme- ja eläinsatuihin, joskaan näistäkään jaoista ei olla aina yksimielisiä. Yhtenä huomattavana ja tunnettuna esimerkkinä on Vladimir Proppin työ. Hän on teoksessaan *Morphology of the Folktale* (1928) luokitellut (venäläisiä) ihmesatuja morfologisesti. Pääasiassa hän on kuitenkin keskittynyt vain yhden tyyppisten satujen, eli ihmesatujen, tutkimiseen. Joka tapauksessa Propp on analysoinut kansansatuja erottelemiensa peruselementtien avulla, joita hän nimittää funktioiksi. Nämä funktiot, jotka ovat siis sadussa suoritettuja toimintoja, ovat kiinteitä rakenteellisia elementtejä, eivätkä ne muutu. (Suomela 2008, 146.) Proppin määrittelemiin noin 30 funktioon kuuluvat esimerkiksi sankarin lähtö kotoa ja se, kun hän lopulta voittaa vastustajansa tai suorittaa tehtävän, jota lähti toteuttamaan. Proppin teorialle on sittemmin esitetty erilaista kritiikkiä: kun hänen analyysitapaansa on sovellettu muun muassa suomalaisiin ihmesatuihin ja prinsessasatuihin, niistä vain osa sopi Proppin määrittelemään ihmesatujen kaavaan. Sama koskee venäläisiä ihmesatuja, vaikka Proppin työn pohjalta voi helposti saada kuvan, että ne olisivat jollain tavalla täysin yhdenmukaisia rakenteeltaan. Satu Apo nostaa Proppin ansioiksi sen, että hän on osoittanut toiminnan kuvauksen hahmottamisen olevan mahdollista eri yleistämisen tasoilla, eli esimerkiksi kaksi kertomusta voidaan osoittaa olevan rakenteeltaan toistensa kaltaisia tarpeeksi korkealla kuvauksen abstraktiotasolla, vaikka pinnallisesti niissä on selkeitä eroja. Toiseksi ansioksi Apo mainitsee satujuonien modulaarisuuden osoittamisen: toimintajaksoja eli funktioita hyödyntämällä voidaan rakennella erilaisia juonia. (Apo 2018, 297–299, 301.)

Kansanperinne on nähtävissä populaarikulttuurissa laajemminkin eikä rajoitu vain fantasiaan. Jossakin teoksessa, oli se sitten romaani, elokuva, videopeli tai jokin muu, kansanperinne voi ilmetä esimerkiksi viittauksina tiettyihin kansansatuihin tai niistä tuttuihin hahmoihin, mutta myös narratiivi itsessään voi muistuttaa kansanperinteestä tuttuja narratiiveja. Viittaukset voivat olla suhteellisen huomaamattomia tai sitten selkeämpiä, ja tapauksissa, joissa teos viittaa selvästi vaikkapa johonkin kansansadusta tuttuun hahmoon tai olentoon, sen voisi sanoa muistuttavan kansanperinteestä. Silti teos itsessään ei ainakaan perinteisessä mielessä ole kansanperinnettä, eikä välttämättä perinteisten narratiivien uudelleenkerrotaakaan. Tätä ilmiötä kuvaamaan Michael Dylan Foster käyttää termiä *folkloresque*. Termillä tarkoitetaan Fosterin määritelmän mukaan sitä, miten populaarikulttuuri itse ymmärtää kansanperinteen ja sen esittämisen. Foster esittää, että tätä termiä voidaan käyttää heuristisena työkaluna, kun halutaan tarkastella sitä, miten kansanperinne toimii populaarikulttuurin maailmassa. Termillä viitataan erilaisiin luoviin ja usein kaupallisiin tuotteisiin ja teksteihin, jotka vaikuttavat kuluttajasta olevan suoraan peräisin kansanperinteestä. Yleensä nämä tuotteet ja tekstit on koottu useammista folkloristisista elementeistä, joita on voitu vielä sekoittaa uusiin elementteihin – yksi tietty lainauksen kohde on harvinaisempaa. Lisäksi käsitteen voi nähdä kattavan alleen ne tuotteet, joilla on selkeästi suhde kansanperinteeseen (tuote sisältää esimerkiksi hahmoja, jotka ovat folkloristeja, tai se viittaa alan ammattikieleen), sekä ne, joissa muoto sisällön sijaan luo tunteen folkloristisuudesta. (Foster 2016, 3–5.) Suomennettuna *folkloresque* voisi olla *folkloristinen* tai *kansanperinnemäinen*, mutta käsitteelle ei ole olemassa vakiintunutta suomennosta.

Teoksessa *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World* esitetään kolme kategoriaa, joihin *folkloresque* voidaan jakaa: integraatio (*integration*), kuvaus (*portrayal*) ja parodia (*parody*). Integraatiossa useammat folkloristiset elementit yhdistyvät, kuvauksessa tarkastellaan sitä, miten folkloristeja ja folkloristiikkaa kuvataan, ja parodiassa kyseessä on teos, joka viittaa itsetietoisesti kansanperinteeseen – joko pilkallisesti tai juhlistaen. Nämä kategoriat voivat olla paikoitellen limittäisiä, ja Foster lisää, etteivät ne välttämättä ole ainoat mahdolliset kategoriat. (Foster 2016, 15, 17–18.) Niitä voi kuitenkin käyttää apuna analyysissa ja tarkasteltaessa sitä, miten kansanperinne ilmenee jossakin teoksessa. McKillipin teoksen kohdalla kyseessä voisi olla integraatio, sillä se vaikuttaa yhdistelevän esimerkiksi juuri useampia folkloristisia motiiveja eri lähteistä. Toisaalta *In the Forests of Serren* voisi kenties sanoa olevan jossain määrin parodia, jos tarkastellaan sen suhdetta kansanperinteeseen. Foster määrittelee tätä kategoriaa tarkemmin sanomalla, että sitä voisi melkein nimittää myös

metakommentaariksi: laadultaan se on itseensä viittaavaa, ja se voi esittää kritiikkiä lähdemateriaalia kohtaan, kommentoida itseään populaarikulttuurin tuotteena tai se voi parodioida sitä, miten populaarikulttuuri käyttää kansanperinnettä (Foster 2016, 18). Nähdäkseni McKillipin teoksessa on nähtävissä juuri jonkinlaista itsetietoisuutta, mitä tulee esimerkiksi genreen tai perinteisiin, joista se lainaa.

Koska olen jo maininnut motiivin ja käytän sitä tämän tutkielman aikana, avaan hieman sitä, mitä sillä tässä tarkoitan. Eri henkilöt ja koulukunnat voivat määritellä motiivia eri tavoin, mutta yleensä motiivin katsotaan olevan pieni temaattinen yksikkö, joka esiintyy teoksen aikana useamman kerran ja on merkittävä sen rakenteen kannalta. Motiivi voi olla esimerkiksi kertomuksen osa, henkilöhahmo tai esine. Siinä missä teema voi kattaa koko teoksen, motiivi on paikallisempi, vaikka toistuukin. Formalistit ovat kuitenkin korostaneet motiivia enemmän kerronnan rakenteen osana kuin tulkinnallisena merkitysyksikkönä. Boris Tomaševskin mukaan motiivit järjestyvät eri lailla tarinassa ja juonessa: juonessa motiivit noudattavat kulloistakin esitysjärjestystä, ja tarinassa motiivit ovat loogisessa ja kronologisessa järjestyksessä. Hän on myös jakanut motiiveja muun muassa sidottuihin ja vapaisiin motiiveihin, joista sidotut motiivit ovat niitä, joita ei voi jättää tekstistä pois – ne ovat siis tarinan kannalta keskeisiä. Vapaat motiivit hän puolestaan liittää enemmän juonen rakenteeseen, sillä ne ovat enemmän niin sanottuja lisä, jotka ovat ominaisia erilaisille kirjallisille traditioille. (Suomela 2008, 143–144; 146–147.)

Folkloristiikan puolella motiivia on määritelty samankaltaisesti: se on toistuva, usein käytetty narratiivin yksikkö. Stith Thompson, joka on tunnettu teoksestaan *Motif-Index of Folk-Literature* (1955–1958), on lisäksi todennut motiiveissa olevan jotakin, joka jää mieleen – niissä on niin sanotusti jotain mieleenpainuvaa. Hänen mukaansa esimerkiksi äiti sellaisenaan ei ole motiivi, mutta ilkeä äiti voi sen sijaan olla jo motiivi, koska sen voi nähdä jossain määrin poikkeavana. Äidin voisi sen sijaan nähdä eräänlaisena arkkityyppinä sen yleisyyden vuoksi. (Garry & El-Shamy 2005, xv.) Folkloristisista teoksista puhuttaessa Foster mainitsee vielä sen, että ne voivat yhdistellä elementtejä useista eri traditioista, ja tällaisia elementtejä voivat olla juuri motiivit. Folkloristiikan puolella kansansatujen motiiveista on tehty hakemistojakin, ja Stith Thompsonin on yksi tunnetuimmista. Käytännössä katsoen hän on hajottanut narratiiveja pieniksi osiksi, motiiveiksi, joista narratiivit rakentuvat. (Foster 2016, 20.)

Arkkityypin voi nähdä motiiviin läheisesti liittyvänä terminä, samoin kuin troopin, joka voi toisinaan olla merkitykseltään lähellä arkkityyppejä. Mainitsin molemmat käsitteet jo fantasian yhteydessä, joten määrittelen nekin lyhyesti. Teoksessa *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature* (2005, xv) Jane Garry ja Hasan El-Shamy määrittelevät arkkityypin ja motiivin eron toteamalla, aikaisempaan motiivin määritelmään liittyen, että siinä missä motiivi on esimerkiksi tarinassa kiinnostava osa, arkkityyppi on tietynlainen merkityksellinen malli tai tyyppi, jolla on psyykkistä merkitystä. Audrey Isabel Taylor (2017, 35, 37) mainitsee esimerkkinä arkkityypistä viisaan vanhan naisen, kun taas ”neito pulassa” olisi pikemminkin trooppi. Hän käyttääkin omassa työssään trooppia viitatessaan yleisen tyyppisiin tarinoihin tai hahmoihin, joita löytyy niin fantasiasta, saduista kuin populaarikulttuurista yleisemminkin. Trooppeihin voi liittyä erilaisia konnotaatioita ja odotuksia lukijoiden taholta. Taylorin mukaan sekä arkkityypit että troopit voivat viitata johonkin laajempaan merkitykseen.

Tämän luvun lopuksi määrittelen vielä tarkemmin, mitä tarkoitan puhuessani uudelleenkerrotoista ennen siirtymistä henkilöahmoanalyysiin. Erityisesti satujen uudelleenkerrotoja on käsitellyt Vanessa Joosen (2011, 3, 6, 9) teoksessaan *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Joosenin tarkastelun kohteena on siis satukritiikin ja postmodernien uudelleenkerrotojen välinen intertekstuaalinen dialogi, kuten hän itse toteaa. Tähän liittyen hän analysoi joitakin satujen uudelleenkerrotoja. Satuadaptaatioita on kirjoitettu ja niin ikään tutkittu enemmän viime vuosikymmenien aikana, ja sen takia on muodostunut joukko erilaisia aiheeseen liittyviä käsitteitä ja konsepteja. Joosen nostaa esille näistä muutamia, kuten postmoderni satu, parodia ja kierrätetty satu, mutta hän itse käyttää termiä uudelleenkerroto (tarkalleen ottaen *fairy-tale retelling*, joka voisi kääntyä myös uudelleenkerrotoiksi saduksi), koska se on hänen mukaansa lyhyt ja neutraali.

Uudelleenkerrotojen intertekstuaalinen yhteys satuihin voi ilmetä eri tavoilla. Viittaus voi löytyä paratekstistä, eli esimerkiksi otsikosta tai johdannosta, päähenkilön nimi voi olla viittaus tiettyyn satuhahmoon tai jokin saduista tuttu elementti, kuten taikapeili tai maahan ripotellut leivänmurut, voivat osoittaa intertekstuaalista yhteyttä uudelleenkerrotojen ja sadun välillä. Viittaukset voivat olla lyhyitä, mutta on tavallista, että uudelleenkerroto eivät tyydy pelkästään niihin: ne voivat muuttaa perinteisiä satuja suurestikin muun muassa muuttelemalla useita juonen elementtejä. Uudelleenkerroto eivät useinkaan noudata saduille asetettuja odotuksia, vaan rikkovat niitä eri tavoin. Vaikkapa suhtautuminen ylikuonnolliseen voi

uudelleenkeronnassa olla erilainen esimerkiksi sillä tavoin, että taikuutta ei välttämättä olekaan ja lähestymistapa satujen fantastisiin piirteisiin muuttuu tällöin realistisemmaksi tai taikuuden olemassaolo kyseenalaistetaan. Onnellinen loppukaan ei ole taattu, ja hyvin usein henkilöhahmoista tulee uudelleenkeronnoissa moniulotteisempia ja sivuhahmokin saattaa saada suuremman roolin kuin alkuperäisessä. (Joosen 2011, 11–15.) Nämä ovat joitain niistä seikoista, joihin kiinnitän huomiota analysoidessani McKillipin henkilöhahmoja ja kerronnan piirteitä sekä myös teosta yleisemminkin.

3 TARINAN HENKILÖHAHMOT JA HEIDÄN OSANSA TARINASSA

Tässä luvussa keskityn *In the Forests of Serren* henkilöihin ja kuinka ne mahdollisesti sekä toisintavat että uudistavat perinteisiä satuhahmotyyppejä. Jotkin hahmot, kuten Brume, tulilintu ja nimetön hirviö, vaikuttavat olevan viittauksia tiettyihin hahmoihin tai olentoihin, joita esiintyy slaavilaisessa kansansatuperinteessä. Saduille yleisemminkin tyypillisiä hahmoja ovat sen sijaan kuninkaalliset ja taikavoimia omaavat ihmiset, joita löytyy teoksesta myös. Ainoa, jolle ei vaikuta löytyvän niin suoraa tyyppivastinetta, on kirjuri Euan. Analysoin aluksi Brumen hahmoa ja hänen yhteyttään Baba Jagaan, sen jälkeen tulilintua ja lopuksi käyn läpi muut teoksen merkittävimmistä hahmoista.

3.1 Brume ja Baba Jaga

Brume, Serren metsissä asuva noita, esiintyy ensimmäisen kerran aivan *In the Forests of Serren* alussa ja sen jälkeen hänet tavataan teoksen aikana useampiakin kertoja. Kaikki Serren metsissä tapahtuva vaikuttaa tavalla tai toisella liittyvän häneen, eikä kukaan päähenkilöistäkään vältty kohtaan häntä – vaikka vain muihin valtakuntiin kulkeutuneiden tarinoiden muodossa, sillä Brume ei tietävästi poistu kotimetsistään. Prinssi Ronan on palaamassa kotiin joukkoineen, kun hänen hevosensa tallaa yhden Brumen valkoisista kanoista kuoliaaksi alueella, jossa hän ei odottanut näkevänsä ketään. Kanojen ja mökin lisäksi paikalla on nainen, jota Ronan ei heti tunnista, sillä mitä hän näkee, on vain ”– a barefoot woman of indeterminate age with an apron full of grain, feeding her chickens in the middle of a blasted waste – –.“ (IFS 1) Vasta, kun nainen katsoo prinssiä ja hänen seuruettaan, Ronan ymmärtää, kuka hän on: noita Brume, jonka hän tunnistaa kuulemistaan tarinoista. Ja ehkä osa lukijoistakin huomaa jotain tuttua tässä noidassa, sillä hänen kuvaukseensa liitetään jo ensiesiintymisen aikana piirteitä, jotka voi yhdistää yhteen meidän maailmassamme tunnettuun fiktiiviseen noitaan, Baba Jagaan.

3.1.1 Kansanperinteen Baba Jaga

Brumen ja venäläisten kansansatujen Baba Jagan, joka esiintyy kyllä myös muussa slaavilaisessa kansansatuperinteessä, välillä on havaittavissa joitain mielenkiintoisia yhtäläisyyksiä, mutta mahdollisesti myös eroja. Brumen tavoin Baba Jaga on noita, tai ainakin hänet yleisesti sellaiseksi mielletään. Hänen nimensä (venäjäksi Баба-яга, Baba-jaga) ensimmäinen osa, Baba, tulee sanasta *baba*, joka alun alkaen tarkoitti naimisissa olevaa

talonpoikaisnaista – vielä tarkennettuna sellaista naista, joka oli sen verran vanha, että hänellä saattoi olla jo lapsia. Siitä on sittemmin johdettu ainakin isoäitiä tarkoittava sana *babushka* (бабушка), ja se voi tarkoittaa myös vanhaa naista. Nykyään *baba*-sanalla on kuitenkin usein halventavampi merkitys, ja sen voisi kääntää suomeksi esimerkiksi sanalla *akka*. Mitä taas tulee nimen jälkimmäiseen osaan, *jagaan*, ei sille ole ainakaan vielä löydetty selvää merkitystä. Yhden teorian mukaan se olisi voinut tarkoittaa esimerkiksi kauheaa tai kauhistuttavaa, ja täten Baba Jaga voisi olla käännettynä ”mummeli jaga” tai ”kauhistuttava akka”. Kyseessä ei myöskään ole periaatteessa nimi, vaikka sitä on sellaisena muun muassa käännöksissä käytetty. Tämän voisi nähdä viittaavan siihen, että Baba Jaga ei niinkään ole yksilö, vaan pikemminkin ilkeän tai vanhan pelottavan naisen perikuva. Lisäksi Baba Jagoja voi olla useampia, jolloin sadussa esimerkiksi yksi Baba Jaga voi lähettää kohdalleen osuneen kulkijan toisen Baba Jagan, kuten siskonsa, luo. (Forrester 2013, xxii–xxiv.)

Baba Jaga esiintyy hyvin monissa kansansaduissa, ja vaikka hahmon alkuperän tarkka selvittäminen on vaikeaa, voidaan kuitenkin sanoa useiden henkilöiden vaikuttaneen sen kehitykseen. Venäläisistä ja slaavilaisista kansansaduista, joita kerättiin 1800-luvulla, muodostui lopulta unohtumaton kuva noidasta, tai ehkä pikemminkin noidista, joita kutsutaan Baba Jagoiksi. Baba Jagan eri ilmentymien välillä on eroja, mutta tietyt piirteet toistuvat useissa kuvauksissa. Ulkonäöltään tätä noitaa kuvataan usein kauhistuttavaksi ja rumaksi naiseksi, jolla voi olla esimerkiksi riippuvat rinnat ja terävät hampaat. (Zipes 2012, 61–62.) Monien muiden kansansatujen noitien tavoin Baba Jagan ulkonäkö on siis silmiinpistävä, ja häntä saatetaan kuvata myös epätavallisen pitkäksi tai että hänellä on luiseva tai muuten poikkeava jalka. Kuvaukset hänestä voivat olla toisinaan suorastaan halventavia ja poikkeuksellisen yksityiskohtaisia verrattuna tyypilliseen ihmesatuun, jonka henkilöihahmoja yleensä kuvaillaan ulkoisesti vain hyvin lyhyesti tai epämääräisesti. Baba Jagaa ei kuvata kauniina, vaan joissain tarinoissa hänen ikääntyvän naisen kehonsa voi nähdä olevan jopa groteski kuvaus siitä, mitä seuraa hedelmällisyyden jälkeen. (Forrester 2013, xxxiv–xxxv.)

Baba Jagan asuinpaikkakin vaihtelee tarinan mukaan, ja hän voi majaillla niin metsässä tai vaikkapa merenrannalla, mutta joka tapauksessa kaukana tarinan sankarin kotoa. Varsinaista mökkiä, missä hän asuu, kuvataan kuitenkin usein erityiseksi ja epätavalliseksi: se seisoo kananjalkojen tai kananjalan päällä, joskus myös värttinöiden. Tämä mökki kykenee pyörimään ympäri, jolloin sinne pyrkijöiden pitää osata lausua tietyt sanat saadakseen se pysähtymään. Toisinaan luisen aidan kuvataan ympäröivän Baba Jagan asumusta ja luut ovat mahdollisesti

peräisin hänen uhreiltaan – joissain tarinoissa aita taas voi olla tavallisempi ja puusta tehty. Ulkona liikkueensa Baba Jagan kuvataan usein lentävän huumareella, jota hän voi liikuttaa eteenpäin survimella. Vastaavanlaisesti länsieurooppalaisten noitien on uskottu käyttävän toista jokapäiväistä taloudenhoidon välinettä, luutaa, matkustusvälineenään. (Forrester 2013, xxvii–xxix.)

Piirre, josta Baba Jaga myös tunnetaan, on hänen ihmissyöntinsä, ja useimmiten hän syö lapsia ja nuoria naisia, joskus myös miehiä. Osan uhreistaan hän sieppaa, osa taas eksyy hänen luokseen. Tästä voisi päätellä hänen olevan paha noita, ja yleisesti ottaenkin noidat kuvataan julmina ja kieroina, pahoina hahmoina niin populaarikulttuurissa kuin massamediassa. Vaikka Baba Jagaan liitetään monia piirteitä, jotka tekevät hänestä tunnistettavan ja omanlaisensa hahmon, on hänellä myös yhtäläisyyksiä länsieurooppalaisten noitien kanssa. Nämä noidat voivat olla kauniita mutta julmia viettelijöitä, joita kristillinen kirkko demonisoi ja joiden ulkomuoto alkoi ajan mittaan monissa maissa muistuttaa enemmän Baba Jagan ulkonäköä. Toisin sanoen noitia alettiin kuvata enemmän rumina vanhoina naisina ja koko noidan käsite on joutunut demonisoinnin kohteeksi aikojen saatossa. Noidan käsite on peräisin pakanallisista perinteistä, jotka itsessään ovat jäljitettävissä neoliittiselle kaudelle tai jopa sitä edeltäneeseen aikaan. Tästä ajasta ei ole kirjallisia lähteitä, vaan muun muassa amuletteja, kaiverruksia ja patsaita, joiden perusteella voidaan päätellä ihmisten palvoneen jumalattaria ja jumalolentoja, jotka pystyivät esimerkiksi tekemään maasta hedelmällisen tai tuhoamaan sen. Toisin sanoen heillä oli erilaisia voimia, joita he käyttivät hyviin tekoihin, mutta tietyissä tilanteissa jumalattaret saattoivat kylvää myös tuhoa. Myöhemmin näistä pakanallisista jumalolennoista ja jumalattarista syntyivät niin kreikkalais-roomalaiset jumalattaret kuin noidat ja keijut sekä monet keijujen kaltaiset olennot, kuten nymfit, merenneidot ja seireenit. On kuitenkin huomattava, että ei ole kiistattomia todisteita, jotka osoittaisivat kaikkien itä- ja länsieurooppalaisten noitien ja keijujen polveutuvan pakanallisista perinteistä. (Zipes 2012, 57, 62, 70, 77.)

Noidat ja keijut liittyvät oleellisesti yhteen, ja niillä voi nähdä joitain yhtäläisyyksiä. Zipes viittaa Leslie Ellen Jonesiin, jonka mukaan molempia on syytetty esimerkiksi yhtäkkisistä sairauksista tai muutoksista säässä. Molempien uskotaan myös olevan lähinnä naisia. Pakanalliset uskomukset olivat yleisiä ja laajalle levinneitä vielä 400-luvulla, ja ihmiset uskoivat niin noitiin, keijuihin kuin muun muassa taikuuteen ja puhuviin eläimiin roomalaiskatolisen kirkon vastustuksesta huolimatta. Kirkko alkoi demonisoida pakanallisia

perinteitä voimakkaammin, mikä johti siihen, että taikuus ja noituus alettiin liittää paholaiseen, samoin kuin usko noitiin ja keijuihin alkoi olla vaarallista 1400-luvulle tultaessa, vaikka ei kadonnutkaan kokonaan. Ne, yhdessä joidenkin muiden ylliluonnollisten olentojen kanssa, esiintyivät myös niin suullisessa tarinankerronnassa kuin kirjallisissa lähteissä. (Zipes 2012, 57–60.)

Zipes (2012, 60–61, 69–70) nostaa esille Baba Jagan ja slaavilaiset sadut selventääkseen noitien, keijujen ja pakanallisten ja kreikkalaisroomalaisten uskomusten yhteyttä. Syiksi hän mainitsee ensinnäkin sen, että kansanperinteen ja satujen tutkimus on Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa keskittynyt enimmäkseen tiettyihin tunnettuihin kirjoittajiin ja folkloristeihin, kuten Grimmin veljeksiin. Slaavilainen perinne on jäänyt enemmän syrjään, vaikka erityisesti Vladimir Propp on tehnyt merkittävää työtä sen saralla. Toiseksi Zipes mainitsee sen, että kristinusko saapui Itä-Eurooppaan myöhemmin ja sen vuoksi pakanalliset uskomukset olivat siellä voimakkaampia kuin Länsi-Euroopassa vielä 1800-luvullakin. Se voi myös osaltaan valaista sitä, miksi noidat ovat keijuja merkittävämpiä slaavilaisissa saduissa. Keijut eivät myöskään ole yleisiä Pohjois-Euroopan maissa, mutta slaavilaisten satujen tapaan kyseisten maiden saduista löytyy kyllä keijuja muistuttavia noitia, eli hahmoja, joilla on samantapaisia funktioita ja ansioita. Tämä koskee niin tarinoissa esiintyviä Baba Jagoja kuin rusalkoja (henkiä), nymfejä ja merenneitojakin muistuttavia olentoja. Jossain määrin niiden voi sanoa olevan myös Baba Jagan kaltaisia, ja Baba Jagan itsessään voi nähdä erilaisten pakanallisten jumalolentojen yhteenliittymänä.

Baba Jaga onkin hahmo, joka erottuu monista muista eurooppalaisen kansanperinteen noita- ja viisas nainen -hahmoista, ja Zipes mainitsee syiksi muun muassa sen, kuinka runsaasti häntä on kuvailtu ja kuinka epätavallisia tavaroita hänelle on annettu. Hänet voi nähdä eräänlaisena venäläisen maaperän suojelijana, mutta samalla hän vaikuttaa olevanturhan innokas vuodattamaan venäläisten verta. Baba Jaga kuitenkin puolustaa pakanallisia arvoja ja viisautta, ja hänen roolinsa on olla testaaja. Hän on ankara ja ei anna armoa niille, jotka eivät häntä kuuntele tai jotka epäonnistuvat hänen antamissaan kokeissa. Baba Jaga on nimittäin valmis auttamaan apua tarvitsevia – kunhan he ensin osoittavat olevansa sen arvoisia. Hän ei siis ole suoranaisesti pahantahtoinen tai yksiselitteisesti paha hahmo, vaikka onkin vaarallinen ja voimallinen noita. Hänessä yhdistyy keijuihin liitettyjä hyveitä ja noitiin liitettyjä voimia: Baba Jaga pystyy sekä hyviin tekoihin että aiheuttamaan pahaa. (Zipes 2012, 63, 73–74.)

3.1.2 Brume, kaikkien noitien äiti

Brumen kuvauksessa nousee jo kirjan alussa esille piirteitä, jotka voi nähdä viittauksina nimenomaan Baba Jagaan. Häntä kuvaillaan seuraavasti: ”She smiled at him, showing teeth as pointed as an animal’s. Her face, which could be sometimes so lovely it broke the heart, and sometimes so hideous that warriors fainted at the sight of it, looked, at that moment, ancient and clever and only humanly ugly.” (IFS 2) Kuvauksessa mainitaan Brumen terävät hampaat ja hänen rumuutensa, mitkä ovat myös Baba Jagaan liitettyjä ulkoisia seikkoja. Rumuus on kuitenkin piirre, joka liitetään usein noitiin ylipäättänsä, ja arkkityyppinen noita on vielä lisäksi vanha nainen. Näin ollen Brume vaikuttaa ainakin ulkoisesti ja ensivaikutelman perusteella sopivan arkkityyppisen noidan muottiin. Brumen kohdalla vihjataan kuitenkin jo alussa hänen kykenevän muuttamaan muotoaan, ja kuten edellisestä lainauksesta käy ilmi, voi hän toisinaan näyttäytyä uskomattoman kauniina ja toisinaan taas hirvittävän rumana, mutta on Ronanin tavatessaan pikemminkin inhimillisen ruma. Tämän lisäksi hänen ulkonäössään tapahtuu muutoksia aina jonkin verran, kun hänet tarinan edetessä tavataan, mutta hän pysyy silti aina tunnistettavana ja rumana.

Kun siirrytään tarkastelemaan Brumen lähiympäristöä, eli hänen asuinpaikkaansa, on siinäkin havaittavissa samankaltaisuuksia Baba Jagaan liitettyjen kuvauksien kanssa. Serren metsät ovat Brumen aluetta ja hänen kotinsa. Mökki, jossa Brume asuu, ei Baba Jagan asumuksen tavoin ole aivan tavallinen. Jos Baba Jagan mökkiä ympäröi joissain saduissa luinen aita, Brumen asumus on puolestaan tehty kokonaan luista: ”There, behind her, stood the cottage made of bones, some recent and still bleeding marrow, others of a disturbing size and indeterminate origin.” (IFS 2) Yhdistettynä teoksen maailmassa esiintyviin tarinoihin, joissa Brumen kerrotaan syövän ihmisiä, luiden voisi olettaa olevan peräisin hänen uhreiltaan. Ja siinä missä Baba Jagan mökillä kuvataan usein olevan jalka tai kaksi ja että se pystyy pyörimään ympäri, Brume ottaa tarvittaessa oman mökkinsä kantaakseen ja liikuttaa sitä paikasta toiseen sillä tavoin. Brumen jättäessä Ronanin saattueineen taakseen kerrotaan, että ”[t]he house levitated suddenly. Ronan saw the powerful calves and huge, splayed feet below it as the witch, carrying her cottage from within, began to run. — he watched the little house of bone zig-zag like a hen chasing an ant through the stark bones of trees —.” (IFS 3–4) Vertaus muurahaista jahtaavaan kanaan voisi osaltaan olla viittaus Baba Jagan kananjalkaiseen mökkiin. Brume on muutenkin tekemisissä kanojen kanssa, sillä hänellä itsellään on parvi kanoja, jotka asuvat hänen kanssaan mökissä – ja kiroaahan noita Ronaninkin tämän tapettua vahingossa yhden niistä. Kiinnostavaa

kyllä Sibelan Forrester (2013, xxvii) mainitsee joidenkin tutkijoiden ehdottaneen, että Baba Jagan kananjalkamökki alleviivaa hänen yhteyttään lintuihin, joskin sellaisiin, joita pidetään yleensä kanoja vaikuttavimpina: tarinoissa häntä voivat palvella esimerkiksi kotkat ja joutsenet. *In the Forests of Serressä* Brume kuvataan lähinnä kanojensa kanssa, mutta toisaalta paljastuu myös, että hänellä on yhteys tulilintuun.

Sen lisäksi, että Brume on monien noitien tavoin ruma, metsässä asuva vanha nainen, on hän myös monien teoksen hahmojen kertoman perusteella paha ja vaarallinen: hän voi esimerkiksi aivan hyvin syödä ihmiset, jotka eksyvät hänen mailleen. Tätä kuvaa vahvistavat kirjan maailmassa hänestä kertovat tarinat, jotka painottavat tiettyjä asioita. Prinsessa Sidonie on kuullut joitain näistä tarinoista palvelijaltaan Aurilta, jonka äiti on kotoisin Serrestä. Matkalla Serren palatsiin, kun prinsessa seurueineen on kulkemassa metsien läpi, Sidonie kertoo Gyrelle Brumesta, että ”[s]he haunts these forests. She entices people into her cottage and boils them in her cauldron for stew.” (IFS 48) Brume siis vaanii metsissä ja syö ihmisiä Sidonien kuulemien tarinoiden perusteella. Auri itse kertoo myöhemmin samankaltaisia asioita Sidonille, kun prinsessa haluaa löytää Brumen: ”– – ’she is a terrible, ugly witch who eats people.’” ja ”[n]obody ever – You must want to find someone, if you think to bring them a present. Nobody ever wants to find Brume.” (IFS 227–228) Ja kun kirjuri Euan tiedustelee Uncielilta syökö Brume todella ihmisiä, vastaa vanha velho seuraavanlaisesti: ”As far as I know, she eats anything. Like death, she is always hungry and too much is never enough. Like love.” (IFS 24) Näistä ja muista kirjassa esiintyvistä kommentteista voi päätellä, että Brumeen suhtaudutaan yleisesti ottaen pelokkaasti ja tietyllä kunnioituksella, eikä juuri kukaan halua olla tekemisissä Serren metsien kammottavan noidan kanssa. Silti löytyy henkilöitä, jotka puhuvat Brumesta vähättelevämpään sävyyn eivätkä täysin usko kaikkia hänestä kertovia tarinoita. Näin tekee erityisesti Gyre.

Kun Unciel kertoo Gyrelle, että tämän on määrä saattaa prinsessa turvallisesti Serreen, hän kysyy samalla, onko Gyre käynyt siellä aiemmin. Hän vastaa ”I have heard that its magic is primitive and it is full of trees.” (IFS 38) Lukiessaan Serrestä lisää hän tulee siihen tulokseen, että ”[i]ts king was by all accounts a force greater than all its magic” (IFS 39) ja ”Gyre had dealt with such small magics before, mostly witches’ spells, which frayed like spiderweb under a word of wizardry.” (IFS 40) Gyren yleisen suhtautumisen Serreen ja sen taikuuteen voi tämän perusteella päätellä olevan se, että hän pitää taikuutta – sekä Serren että noitien – alkeellisena, erityisesti verrattuna noituuteen, joka on hänen ja muiden velhojen alaa. Samankaltaisia

ajatuksia on Serren kuninkaalla Feruksella. Kenties sen takia, että hän on kotoisin Serrestä ja tuntee sen taikuuden Gyreä paremmin, hän kuitenkin valahtaa kalpeaksi kuullessaan, että Brume tosiaan liittyy hänen poikansa katoamiseen. Silti, pyytäessään Gyreä tuomaan prinssin takaisin palatsiin, Ferus sanoo velholle: ”But she is an ancient hag who lives with her chickens and eats the unwary. You are a wizard trained in all the arts of sorcery and magic. You could break her like a bone between your fingers, free my son from her snares.” (IFS 89) Feruksellakin vaikuttaa Gyren tavoin olevan enemmän uskoa velhon kuin Brumen, ”ikivanhan akan”, kykyihin.

Näyttäytyi Brume muille tarinan henkilöahmoille sitten vaarallisena noitana tai alkeellista taikuutta käyttävänä vanhana naisena, eivät hänestä kertovat tarinat suinkaan ole koko totuus. Vaikka, kuten todettua, Brume näyttäytyy helposti antagonistisena hahmona, voi hänessä nähdä myös piirteitä, jotka viittaavat päinvastaiseen. Baba Jagan tavoin Brume on moniulotteisempi kuin mitä voisi olettaa. Vaikka hän ei äkkiseltään vaikuta avuliaalta ja pikemminkin tuntuu vaikeuttavan kaikkien tielleen osuvien elämää, hänen voi nähdä omalla tavallaan toimivan myös auttajana, tai ainakin henkilönä, joka tietyissä tapauksissa puuttuu asioiden kulkuun. Ronanin kohdattua Brumen ensimmäistä kertaa mainitaan pari kiintoisaa asiaa: ”Fortune, appearing suddenly under his [Ronan’s] nose in the shape of the depraved witch Brume, baffled him.” (IFS 5) sekä ”[t]he idea that she might have been waiting there for him was disturbing. But nobody took their chickens to feed in that benighted place. Even the insects had abandoned it.” (IFS 5) Jos paikassa, jossa Brume kohdataan ensimmäisen kerran, ei ollut edes hyönteisiä, vaikuttaisi tosiaan oudolta, että noita olisi päättänyt asettua sinne kanojensa kanssa. Lisäksi hän lähtee heti, kun on kertonut Ronanille, että tällä tulee olemaan erittäin huono päivä ja että hän ei päivän päätteeksi löydä enää kotiin sieltä lähdettyään. Sitä, että Brume olisi ollut kyseisessä paikassa vain ja ainoastaan odottamassa Ronania, voisi tukea vielä se, miten häneen viitataan aiemmassa sitaatissa. Siinä sanotaan kohtalon (*fortune*) ilmestyneen yllättäen Ronanin nenän eteen noita Brumen muodossa. Kohtalon lisäksi englannin sana *fortune* voi tarkoittaa myös onnea tai sattumaa, ja niidenkin voisi nähdä sopivan tähän yhteyteen: sattuma/kohtalo, joka sillä hetkellä on ottanut Brumen muodon, ilmestyy Ronanin kannalta katsottuna täysin yllättäen hänen tielleen, ja siitä ei vaikuta seuraavan mitään hyvää. Kohtaamisella on kuitenkin kauaskantoisempia seurauksia, ja kaikki, mitä Ronanille sen jälkeen tapahtuu, kääntää lopulta hänen elämänsä suuntaa. Samoin käy myös muille Brumen kohdanneille, kuten Sidonielle ja Gyrelle. Huomattavaa onkin, että kaikille kolmelle käy lopulta hyvin, ja Brumella vaikuttaa olevan osansa siinä.

Jos palataan hetkeksi takaisin Baba Jagaan, hänellä on yleensä kiinnostava rooli kansansaduissa. Kansansaduissa ilmaantuessaan Baba Jaga voi joko edistää sankarin matkaa tai hidastaa sitä. Hän testaa sankaria, toimii eräänlaisena käännekohtana, ja hänen kohdalleen osuvien on osoitettava, että he ansaitsevat hänen apunsa. Hänen voi nähdä puolustavan venäläisissä saduissa nimenomaan vanhoja pakanallisia arvoja ja viisautta, eli ominaisuuksia, joita päähenkilöt tarvitsevat selvitäkseen. Tällaisia voivat olla esimerkiksi periksiantamattomuus, hyväntahtoisuus ja rohkeus. Baba Jaga siis koettelee tarinan sankareita ja laittaa heidät haastamaan itsensä. (Zipes 2012, 63–64.) Baba Jaga ei kuitenkaan ole pelkästään testaaja, vaan hän täyttää myös antagonistin eli vastustajan ja lahjoittajan funktiot. Vladimir Propp on teoksessaan *Morphology of the Folktale* (1968, 79–80) eritellyt seitsemän eri hahmoa (*dramatis personae*), joille hänen määrittelemänsä funktiot jakautuvat. Aiemmin mainitun kahden, eli vastustajan ja lahjoittajan, lisäksi niihin kuuluvat auttaja, prinsessa (tavoiteltu henkilö), lähettäjä, sankari ja valesankari. Proppin (2012, 158) mukaan kansansaduissa sankari kohtaa lahjoittajan sattumalta ja saa häneltä, esimerkiksi tekojensa ansiosta, maagisen esineen, jolla on merkittävä vaikutus tarinan lopputulokseen. Baba Jaga testaa sankaria ja päättää sen perusteella, ansaitseeko hän saada jonkin erikoisen esineen tai palkkion. Esimerkiksi naispuolisen sankarin kohdalla Baba Jaga voi määrätä tehtäviksi erilaisia kodinhoitoon liittyviä tehtäviä. Joissain tarinoissa Baba Jaga sieppaa itse lapsia tai aikoo syödä lapset, jotka eksyvät hänen mökilleen, mutta näissäkin tarinoissa lapset pelastuvat ja paetessaan ottavat mukaansa jotakin, kuten maagisen esineen, joka auttaa heitä paossa.

McKillipin Brume toimii melko samantapaisesti: hän ilmestyy yllättäen päähenkilöiden elämään ja on heistä itsestään kiinni, selviävätkö he siitä, mitä noita suorasti tai epäsuorasti heidän eteensä asettaa. Samalla hän esiintyy antagonistisena hahmona, mikä käy ilmi muun muassa hänestä kertovista tarinoista, joissa Brumesta maalataan kuvaa pahana ihmisiä syöväenä noitana. Hän myös näennäisesti hankaloittaa päähenkilöiden elämää aina heidät kohdatessaan. Ronanin kohdalla Brume langettaa prinssin ylle kirouksen, josta eroon päästääkseen hänen on ensin löydettävä noita uudestaan Serren metsistä. Kun hän sitten löytää Brumen, noita on haluton poistamaan kirousta, ikään kuin häntä ei huvittaisi sotkeutua koko asiaan. Lopulta Brume kuitenkin toteaa suostuvansa, mikäli Ronan tuo hänelle jotakin arvokasta korvaamaan kuolleen kanan: tulilinnun kultaisessa häkissä. Kyseessä ei ole helppo tehtävä, sillä tulilintu on harvinainen näky eikä sen lähelle pääse noin vain. Lisäksi Ronania kauhistuttaa ajatus niin kauniin olennon vangitsemisesta ja viemisestä Brumelle, kauhealle noidalle. Kun Ronan ei

sitten onnistu tehtävässään, vaatii Brume seuraavaksi Ronania tuomaan Gyren, ja jotta prinssi todella palaisi täyttämään lupauksensa tällä kertaa, hän ottaa vakuudeksi Ronanin sydämen.

Kun Sidonielle selviää, että hän on vaarassa joutua naimaan sydämättömän miehen, lähtee hän vuorostaan tapaamaan Brumea ja hankkimaan Ronanin sydämen takaisin. Brume ei taaskaan suostu pyyntöön ilman vastinetta: "Give me your hair and your life, or give me something worth your life." (IFS 273) Ja kun tulilintu houkuttelee Gyren Brumen mökkiin, uhkaa noita samalla tavoin syödä hänetkin saadakseen velhon taikuuden. Nämä voi nähdä päähenkilöille asetettuina koetuksina tai testeinä, joista selvittyään he pääsevät kohti tavoittelemiaan asioita. McKillipin teoksen päähahmoista kolme mainitsemaani, eli Ronan, Sidonie ja Gyre, eivät tosin vaikuta aina olevan varmoja siitä, mitä he tarkalleen ottaen haluavat tai mitä he oikeastaan tarvitsevat. Ronan on kokemiensa menetysten takia tavoitellut kuolemaa eikä näe syytä elää, Gyre haluaa olla entistäkin voimakkaampi ja Sidonie toivoo välttävänsä avioliiton edesmennyttä vaimoan ja lastaan surevan miehen kanssa. Brumen osuttua – tai ehkä pikemminkin asetuttua – heidän tielleen jokainen näistä kolmesta hahmosta ymmärtää jotakin oleellista tai pääsee siirtymään elämässään eteenpäin teoksen loppuun päästessä. Vaikka Brume näyttää täyttävän Baba Jagan tavoin testaajan ja vastustajan roolit, ei hän Baba Jagan tavoin toimi missään vaiheessa varsinaisesti – tai ainakaan suoranaisesti – lahjoittajana.

McKillip näyttää siis liittäneen Brumeen paljon piirteitä, jotka ovat ominaisia nimenomaan Baba Jagalle, mutta myös perinteiselle noidan arkkityypille. Täten Brumen voi sanoa vastaavan odotuksiin siitä, millainen noita, tai ainakin Baba Jagan kaltainen noita, perinteisesti on, eikä riko noidan arkkityyppiä suuresti. Helen Pilinovsky (2005, 45, 48) mukaan se ei välttämättä ole McKillipin tarkoitustaan. Hänen mukaansa Brume on ikään kuin tietoinen roolistaan tässä kertomuksessa – hän tiedostaa sen, mitä häneltä odotetaan, ja käyttäytyy myös näiden odotusten mukaisesti. Esimerkkinä Pilinovsky käyttää kohtaa, jossa Brume haluaa Gyren menevän pataan. Vähän aikaisemmin tulilintu – tai kenties itse Brume, jonka ulkonäköä kuvataan hetkeä myöhemmin esimerkiksi ilmauksella "a perversion of the firebird" (IFS 176) – onnistui houkuttelemaan Gyren mökkiin, josta velho ei aluksi pääse pakenemaan. Noita on haluton päästämään Gyreä menemään, sillä velho huijasi häntä aikaisemmin tuodessaan oikean tulilinnun sijasta tulilinnuksi taitotun Ronanin Brumelle. Tulilintua noita ei kuitenkaan enää halua, vaan Gyren taikuuden, ja siksi hän aikoo keittää vieraansa luut. Tässä vaiheessa Gyre muistaa kuningattarelta kuulemansa tarinan ja vaatii noitaa näyttämään itse, miten pataan kavutaan. Velhon esittäessä vaatimuksensa "[s]he gave him a long, opaque look out of her

lenses. Then she loosed a burble of exasperation and bundled her skirt around her knees. — — Somehow, heaving her unwieldy body off the floor, clinging to the pot-hooks for balance, she got both feet into the cauldron.” (IFS 179)

Lukija voisi ajatella Brumen olevan hölmö suostuessaan tekemään kuten Gyre sanoo, sillä heti, kun noita on padassa, Gyre saa taikuuden avulla padan alla olevan tulen roihuamaan – se ei kuitenkaan ilmeisesti vahingoita Brumea, mutta Gyre saa tilaisuuden yrittää paeta. Sadussa ”Hannu ja Kerttu”, josta löytyy vastaavanlainen kohta, noita sen sijaan kohtaa loppunsa, kun Kerttu huijaa hänet uuniin, joten lopputulos ei ole kummassakaan tapauksessa erityisen hyvä noidan kannalta. McKillipin teoksen maailmassa on myös vastaavanlainen kertomus, joten voisi ehkä olla mahdollista, että Brume, kaikkien noitien äiti, olisi saattanut jossain vaiheessa elämänsä kuulla sen ja senkin takia voinut tietää, että pataan meneminen ei ole hyvä ajatus. Joka tapauksessa Brume näyttää toimivan odotusten mukaisesti, vaikka siitä ei ainakaan näennäisesti seuraa hänelle mitään hyvää. Tällä voi kuitenkin nähdä olevan tarkoituksensa, ja Pilinovsky (2005, 45–46) viittaa artikkelissaan John Cluten konferenssissa pitämään puheeseen⁵: ”Her [Brume’s] tact is to play the game of story, for to challenge the wizard’s invocation of an old tale at this point would have been to break up her lines to weep. ... Brume’s ”long, opaque look” is the look of a sage refusing to break up her lines to modernize – or to post-modernize – herself.”

Brumen voi tulkita olevan tietoinen roolistaan tarinassa ja hän on valmis sen täyttämään, kun häntä tarvitaan. McKillipin luoman noidan voi nähdä taustalla olevat perinteet tiedostavana hahmona, joka pysyy tunnistettavana, mutta muovautuu kuitenkin uusien kerrontojen myötä. Nähdäkseni esimerkiksi juuri Brumesta kertovat tarinat heijastavat sitä, millainen noidan oletetaan olevan, ja niiden luoma mielikuva sopii todennäköisesti hyvin yhteen sen kanssa, millainen on stereotyyppinen kuva noidasta myös meidän maailmassamme. Brume ei kuitenkaan ole aivan sellainen paha noita, mikä tyypillisesti esiintyy saduissa, eikä aivan kuten Baba Jagakaan, vaikka hahmoissa on monia yhtäläisyyksiä. Brumea ei välttämättä voi edes nimittää suoranaisesti pahaksi: hän kyllä uhkailee ja pelottaa ihmisiä, mutta hänen

⁵ Pilinovsky ei kerro esimerkiksi vuotta, milloin kyseinen konferenssi pidettiin, vaan toteaa vain ”— it is a crucial scene in the book, one which critic John Clute discussed at some length during his Keynote Address at the Fantastic Genre’s Conference.” (Pilinovsky 2005, 45) John Clute on kuitenkin vuonna 2011 julkaissut teoksen nimeltä *Pardon This Intrusion*, joka on kokoelma useita puheita ja esseitä, joissa hän käsittelee ”fantastikaa” – kyseessä on Cluten käyttämä termi, jolla hän viittaa tieteiskirjallisuuteen, fantasiaan ja kauhuun sekä niiden alalajeihin. Pystyin lukemaan vuonna 2016 julkaistua sähköistä versiota kirjasta, ja sen mukaan Clute näyttää pitäneen samaa aihetta käsitelleen puheen vuonna 2004 yliopiston seminaarissa.

uhkaavuutensa ja pahuutensa vaikuttaa elävän vain tarinoissa, jotka luovat odotuksia siitä, millainen hänen tulee olla. McKillip onkin luonut hahmon, joka osaltaan vastaa sille perinteisesti asetettuja odotuksia, mutta tuo tutunolaiseen hahmoon myös jotain uutta. Palaan Brumeen vielä tämän tutkielman aikana useamman kerran, sillä hän liittyy oleellisesti moneen muuhun teoksen tärkeistä hahmoista.

3.2 Satujen ja Serren tulilintu

Toinen venäläisistä kansansaduista tuttu hahmo esittäytyy lukijalle Brumen tavoin jo teoksen alussa, ja kyseessä on tulilintu. Kuten monissa kansansaduissa, kuvataan tulilintu tässäkin teoksessa kauniiksi, tuliseksi linnuksi: ”He saw it clearly then: a bird made of fire, its eyes and claws of golden fire, drifting plumes of fire down the branch where it perched, so long they nearly touched the water.” (IFS 12) Tulilintu on salaperäinen olento, joka kykenee muuttumaan lumoavan kauniiksi naiseksi. Ulkonäön lisäksi linnun laulukin on lumoava: se saa Ronanin niin pauloihinsa, että hän lähtee juoksentelemaan pitkin Serren metsiä lähes mieltä vailla. Niin ikään muut, jotka sen näkevät, eivät voi olla ihastelematta sen suloista ääntä ja häikäisevää ulkomuotoa. Tulilintu asuu Serren metsissä, mutta ei kuitenkaan näyntyä edes kaikille siellä kulkeville.

Brumen loitsun valtaan joutuneen Ronanin on tarkoitus löytää tiensä takaisin kyseisen noidan luo ennen kuin hän voi löytää tiensä kotiin, mutta ennen sitä hän joutuukin tulilinnun pauloihin. Tämän voi nähdä olevan yhteydessä Brumen loitsuun, sillä tulilinnun näkeminen on syy sille, että Ronan jättää kotinsa taakseen ja palaa metsään. Jopa prinsessa Sidonie, joka kohtaa Ronanin ja tulilinnun metsässä, haltioituu hetkeksi näkemästään ja kuulemastaan: ”It sang a note. She felt the sound fall through her heart like a pearl falling slowly, with infinite beauty, through liquid gold.” (IFS 57)

Useissa tulilinnusta kertovista kansansaduissa ne, jotka näkevät sen tai pelkäävät sen sulan, haluavat linnun usein itselleen. Näin on esimerkiksi sadussa ”Tulilintu ja prinsessa Vasilisa”. Siinä kuninkaan alainen löytää ratsastaessaan tulilinnun liekehtivän sulan, ja päättää viedä sen kuninkaalle palkkion toivossa. Kuningas ihastuu sulkaan niin, että kääntää miehen noutaa tulilinnun hänelle. Samalla tavoin McKillipin tulilintu onnistuu lumoamaan monet teoksen hahmoista, kuten jo edellä kuvailtiin, ja Brume kääntää Ronania yhdessä vaiheessa tuomaan linnun hänelle, kun prinssi palaa noidan mökille pyytääkseen mahdollisuutta palata kotiin.

Kuitenkin merkittävänä erona kansansatujen tulilinnun ja McKillipin tulilinnun välillä voi nähdä sen, että kansansaduissa tulilintu on nimenomaan objekti, jota tavoitellaan. Tässä teoksessa tulilintu on kyllä jossain määrin objekti, mutta sen voi nähdä myös uusintavan perinnettä, sillä se saa huomattavasti enemmän subjektin ominaisuuksia. Lintu muun muassa puhuu ja auttaa sekä Ronania että Sidonieta, ja vaikuttaa siltä, että sillä olisi oma mieli.

Kuten Brumesta, on tulilinnustakin olemassa useita tarinoita. Kuningatar Calandran mukaan tulilintu voi olla montakin asiaa. Calandra kertoo Sidonielle tulilinnusta esimerkiksi seuraavaa:

The firebird is what you follow to change your life, and every tale of it is different. But in every tale it is inevitably the heart's desire. Once there was a great king who heard it singing in his garden by moonlight, and he fell so in love with its beauty that he promised to marry his youngest, fairest daughter to any man who could capture it for him... -- The firebird, which in the end eludes all capture, escaped from the king and flew away into another tale... (IFS 97)

Ronan, menetettyään vaimonsa ja lapsensa jo ennen teoksen alkua, ei näe enää syytä elää. Kenties juuri se yhdistettynä Brumen loitsuun johtaa siihen, että hän lumoutuu linnusta täysin (Pilinovsky 2005, 41). Calandran mukaan hänen poikansa haluaa paeta elämäänsä, mikä ilmenee muun muassa siinä, että hänen mainitaan useampaankin otteeseen yrittäneen kuolla tavalla tai toisella. Toisaalta Ronanin itsensä mukaan hän haluaisi saada syyn elää. Tämä käy ilmi kohdassa, jossa Brume kysyy prinssiltä, miksi hän edes välittää siitä, että Gyre yrittää viedä hänen elämänsä: "Then, as he looked back at what had led him to that inconceivable moment, words came. "What I wanted," he said, his voice raw with pain, "was a reason to want it." (IFS 116) Ronanin annettua sydämensä Brumelle ei hän enää välitä tulilinnusta, ja miksi hän välittäisikään, jos tulilintu kerran on sydämen kaipuu: "Heartless, Ronan could not feel the firebird's song. -- He did glance up at it, as though in the hollow where his heart had been, he heard an echo." (IFS 151) Kuten Calandran kertomuksesta käy ilmi, on tulilintu jotain, mitä seuraamalla voi muuttaa elämäänsä. Ronanin tapauksessa se näyttää pitävän paikkansa, vaikka tulilintu itsessään ei saa mitään yhtäkkistä muutosta aikaan. Loppujen lopuksi prinssi löytää jälleen halun elää, mutta kiitos siitä kuulunee yhtä lailla Brumelle, joka tulilinnun kanssa ilmestyi hänen elämäänsä.

Aiemmin siteeraamallani katkelmalla, jossa Calandra kertoo tulilinnusta, voi nähdä olevan yhtäläisyyksiä joihinkin kansansatuihin, joissa tulilintu esiintyy. Yhtenä tällaisena voi mainita esimerkiksi kansansadun nimeltä "Prinssi Ivan ja Harmaa Susi", joka esiintyy suomeksi myös

ainakin nimillä ”Tulilintu” sekä ”Ivan-tsarevitš ja Harmaa Susi”. Satu alkaa siitä, että jokin käy syömässä tsaarin puutarhan omenoita, ja lopulta syylliseksi paljastuu tulilintu, jonka sulan hänen nuorin poikansa Ivan saa napattua. Tämän jälkeen tsaari haluaa tulilinnun itselleen, ja hänen poikansa lähtevät sitä hakemaan. Matkallaan Ivan kohtaa Harmaan Suden, joka lupaa auttaa häntä tulilinnun löytämisessä. Suden mukaan lintu kuuluu kuitenkin toisen maan hallitsijalle, mutta Ivan ei kuuntele sen varoitusta, ja jää kiinni lintua napatessaan. Maan hallitsija vaatii Ivania tuomaan hänelle kultaharjaisen hevosen, jos hän haluaa tulilinnun, ja tämä toistuu, kunnes lopulta Ivan onnistuu palaamaan kotiin tulilinnun, kultaharjaisen hevosen ja prinsessan kanssa.

McKillipin teoksen tarina ei suoranaisesti noudata aivan samaa kaavaa kuin edellä kuvattu satu, mutta muutamia selviä yhteyksiä näiden kahden kuin myös Calandran kertoman tarinan välillä voi nähdä. Prinssi Ronan ei halua lintua itselleen, kuten ei myöskään Ivan. Kuitenkin Brume vaatii Ronania tuomaan tulilinnun kultaisessa häkissä korvaukseksi valkoisesta kanastaan, siinä missä Ivanin isä, tsaari (joissain käänöksissä kuningas), pyytää tuomaan linnun itselleen. Sadussa tulilinnun kerrotaan olevan kultaisessa häkissä, joten kyseessä voisi nähdä olevan melko suoran viittauksen. Sen lisäksi tähän satuun liittyvänä viittauksena voisi pitää kirjan kohtausta, jossa Gyre muuttaa Ronanin tulilinnuksi huijatakseen Brumea. Sadussa Susi muuttuu tulilinnuksi, jonka Ivan sitten vie kuninkaalle, kun ei halua luopua oikeasta tulilinnusta. Kummassakin tapauksessa huijaus menee läpi, kunnes tulilinnun todellinen olemus paljastuu.

Mitä taas tulee tämän sadun, Calandran kertomuksen sekä *In the Forests of Serren* suhteeseen, on niissä selviä yhtäläisyyksiä. Calandra kertoo jo aiemmin siteeraamani katkelman lisäksi, että ”[t]he young man who pursued it left everything he knew behind and entered a world where animals gave advice, where horses flew, where not even death was the end of the story – –” (IFS 97) Lentäviä hevosia ei McKillipin teoksessa eikä ”Prinssi Ivan ja Harmaa Susi” -sadussa ole, mutta puhuvia eläimiä kylläkin. Lisäksi sankarin lähteminen kotoa – mikä toistuu kaikissa kolmessa – on yksi Proppin määrittelemistä funktioista, ja täten kyseessä voi nähdä olevan kansansaduille tyypillisen piirteen. Niin ikään puhuvat eläimet eivät ole ollenkaan poikkeuksellisia ihmesaduissa. Ja kuten Calandra lopuksi toteaa, tulilintu tosiaan lentää tarinasta toiseen – se ei esiinny vain yhdessä tarinassa, ei Serren maailmassa eikä kansansatuperinteessä.

Kukaan ei usko Serren kauhealla noidalla voivan olla mitään tekemistä tulilinnun tai sen yhtä kauniin munan kanssa, mutta teoksen lopussa Ronan, Sidonie ja Gyre todistavat heidän eräänlaista yhdistymistään noidan kadotessa varjoihin tulilinnun munan saatuaan: ”He could only see the faintest glimmer of her hair, the suggestion, as an ember popped out of the grate and tumbled after her, of what might have been a drift of stray pinfeathers illumined red by the fading ember, or a glimpse of a fiery plume.” (IFS 286) Brume ja tulilintu eivät selvästikään ole niin erillisiä kuin voisi olettaa, sillä kolmikko näkee heidät viimeisen kerran yhdessä ennen kuin heidät käsketään pois Brumen mökistä. Heidän pohdiskellessaan Brumea ja tulilintua ja sitä, tietäisikö Calandra jotain siitä, Ronan arvelee, että ei: ”I doubt that Brume herself would encourage such speculation. She has a reputation to uphold.” (IFS 291) Kuten on jo todettu, Brumen tehtävä on olla pelottava noita ja tulilinnulla on oma roolinsa, ja sen takia nämä kaksi eivät yleensä näyttäydy yhdessä. Baba Jagan tavoin tulilintu on tunnistettava hahmo tarinasta toiseen, vaikka se voi kokea jonkinlaisia muodonmuutoksia lukuisissa eri uudelleenkerroissa.

3.3 Arkkityyppejä vai jotain muuta?

McKillipin teoksessa on neljä fokalisoijaa, eli tapahtumat kerrotaan neljän eri hahmon näkökulmasta: Ronanin, Euanin, Gyren ja Sidonien. Lisäksi Uncielilla on merkittävä osa, sillä hän auttaa Gyren ja Sidonien matkaan ja Euan käy läpi hänen muistiinpanojaan tarinan juonen kuluessa. Selvä ero McKillipin ja satujen hahmojen välillä on heti ensimmäiseksi se, että IFS:ssä hahmot ovat nimettyjä. Lisäksi jokaiselle annetaan muitakin yksilöllisyyttä ilmaisevia piirteitä: heidän ulkonäköään kuvaillaan, jokaiseen on liitettävissä useampi kuin yksi luonteenpiirre, ja hahmot myös kehittyvät tarinan kuluessa. Käsittelen jokaista näistä hahmoista niin yleisesti, suhteessa mahdolliseen arkkityyppiin kuin heidän rooliaan teoksessa.

3.3.1 Prinsessa ja prinssi

Prinsessoja ja prinssejä ja muita ylhäisiä henkilöitä esiintyy monissa saduissa, ja he eivät ole harvinaisia fantasiakirjallisuudessaan: ylevät ja/tai ylhäistä syntyperää olevat hahmot ovat perinteisesti olleet tyypillisiä erityisesti korkeassa fantasiassa. Saduissa prinsessat ovat perinteisesti henkilöitä, jotka pitää pelastaa ja jotka pääsevät tarinan lopussa naimisiin pelastajansa kanssa – tämä pelastaja voi usein olla nimenomaan prinssi. Proppin funktioissakin prinsessa mainitaan tavoiteltuna/etsittynä henkilönä. Prinssit miespuolisina henkilöinä saavat

sen sijaan useammin aktiivisemmän roolin sadun sankarina, ja voivat muun muassa suorittaa erilaisia tehtäviä pelastaessaan prinsessaa. Molempia esiintyy kuitenkin satujen päähenkilöinä, eivätkä kaikki prinsessat ole saduissa yhtä passiivisia.

Sidonien kohdalla McKillip vaikuttaa jälleen leikkivän lukijan odotuksilla. Hän on kaunis prinsessa, joka vaikuttaisi olevan neito pulassa jo kun lukija ja kirjuri Euan kohtaavat hänet ensimmäistä kertaa: ”It was a young woman. She seemed, in the drenching light, to be made of gold, honey, cornsilk; bees, drawn to her scent, clung to the fat braid down her back. She covered her face with her hands, shook her head violently. Drops of gold fell between her fingers.” (IFS 25) Hän on murheen murtama, koska hänen isänsä on naittamassa hänet Serren prinsille, miehelle, jota hän ei tunne ja joka kuulemma yhä kaipaa edesmennyt vaimoaan, ja valtakuntaan, johon hän ei halua. Sidonien isä, kuningas Arnou, ei tosin itseään olisi valmis lähettämään tytärtään pois, mutta ei näe muita vaihtoehtoja. Serren kuningas Ferus on laajentanut vuosien kuluessa valtakuntaansa, ja olisi vain ajan kysymys ennen kuin hän valloittaisi Daciankin ellei Dacian prinsessa nai Feruksen perillistä. Kuningas Arnou arvelee, että vain huhut Dacian taikuudesta ovat hidastaneet Feruksen valloitusaikeita, sillä Uncielinkin mukaan ”– – the Kings of Serre throughout their history have had little knowledge of sorcery and a great awe of it.” (IFS 30) Totuus kuitenkin on, että Dacian hallitsijasuvussa ei enää juurikaan ole taikuutta, noituudesta puhumattakaan, ja täten Serren olisi helppo jatkaa laajentumistaan. Niinpä Sidonie suostuu perheensä ja valtakuntansa vuoksi avioliittoon ja lähtee matkalle Serreen.

Sidonie näyttää alistuvan kohtaloonsa ja on, kuten Taylorkin (2017, 51–53) toteaa, kirjaimellisesti neito pulassa: hänen päästyään seurueineen Serreen käy ilmi, että sulhanen on kateissa ja sulhasen isä Ferus sen vuoksi raivoissaan. Taylor käsittelee useampiakin McKillipin teoksista puhuessaan siitä, miten McKillip hyödyntää lukijan odotuksia esimerkiksi sen suhteen, miten fantasiatarinan pitäisi mennä. Toisinaan hän kumoaa ihmisten odotukset ja toisinaan hän taas saa lukijan kyseenalaistamaan olettamaansa esittämällä jonkin asian tyyppillisenä, fantasialle ominaisena asiana, jonka tunnetut piirteet hän sitten tuhoaa hitaasti. Esimerkiksi juuri Sidonien kohdalla hahmo on sekä sitä, miltä hän vaikuttaa (neito pulassa), että vähän enemmänkin. Hän suostuu siihen, mitä häneltä pyydetään, vaikka ei haluaisi, mutta yrittää silti keksiä keinoja parantaa tilannettaan. Lisäksi, jos hän todella olisi tyyppillinen pulassa oleva neito, joku kolmesta miespäähahmosta pelastaisi hänet jossain vaiheessa – näin ei

kuitenkaan käy, vaan Sidonie onnistuu itse vaikuttamaan kohtaloonsa ja pysyy silti ainakin jossain määrin perinteisessä roolissaan.

Taylor ei analysoi Sidonien hahmoa pitkästi, mutta hänen väitteidensä voi nähdä pitävän paikkansa. Päästyään Serren kuninkaan kesäpalatsiin Sidonie saa ensikosketuksen tulevaan kotiinsa, jossa häntä ovat ottamassa vastaan sen asukkaat ja kuningas Ferus. Ferusta kuvaillaan moneen otteeseen jätiksi (ogre) niin hänen ulkomuotonsa kuin luonteensa takia. Kun Sidonie tapaa kuninkaan ensimmäistä kertaa, tilannetta kuvataan seuraavasti: ”His lost eye seemed to move behind its scar, still trying to see. She felt herself freeze like an animal under the hunter’s eye.” (IFS 58) Massiivista hallia, jonne sekä palatsin väki että Daciasta saapunut seurue ovat myöhemmin kokoontuneet syömään illallista, kuvaillaan kuin kalliosta kaiverretuksi luolaksi, jonka sisustuksesta nostetaan esille lattiaa peittävät taljat, lukuisat seinillä roikkuvat eläinten kallot sekä seinävaatteet, joissa kuvataan muun muassa noitia ja peikkoja. Kuin metsästäjän kohteeksi itsensä tuntenut Sidonie päätyy kuvaannollisesti luolaan, joka taljoineen ja kalloineen voi tuoda mieleen juuri metsästäjän tai ehkä jopa pedon asumuksen.

Sidonie tietää, että hänellä ei ole juurikaan vaihtoehtoja avioliiton suhteen, ellei hän halua Serren armeijan marssivan Daciaan. Hän ei kuitenkaan vaivu täyteen toivottomuuteen, vaan yrittää parantaa hankalaa tilannettaan ja löytää siitä jotain hyvää. Tämä käy ilmi esimerkiksi silloin, kun Sidonie on suuttanut Feruksen illallisella kyselemällä teillä tietämättömillä olevasta prinssistä. Feruksen vihaisten kasvojen kerrotaan saavan parin Sidonien seurueeseen kuuluvan nuoren naisen pyörtymään, ja Sidonienkin kuvataan pelästyvän hänen raivoaan, joskin hillitymmin: ”Sidonie stared after him [Ferus], her own face moon-white. Gyre turned to her. She closed her eyes, bowed her head until it came to rest, lightly and very briefly, against the wizard’s shoulder.” (IFS 86) Gyren huoneessa Sidonie pyytää häntä etsimään prinssin ja sanoo myös, että ”[h]e doesn’t seem anything like his father. I think – I think I might be able to marry him without fear. Even though he is in love with a bird.” (IFS 88) Vaikka Sidonien tilanne ei ole ollenkaan ihanteellinen, hänen tuleva aviomiehensä ei sentään muistuta väkivaltaista isäänsä kuin ulkonäöltään.

Sidonie ei kuitenkaan perinteisen neito pulassa -troopin mukaisesti jää odottamaan, että muut pelastaisivat hänet. Kun Sidonielle selviää, että Gyre on tavoitellut Ronanin muodossa Serren valtakuntaa itselleen, hän onnistuu pakenemaan palatsista Feruksen karjunnan aiheuttaman hälyn turvin. Hän ehtii kuvitella kuninkaan saaneen kuulla Ronanin kuolleen, ja siinä

tapauksessa Dacian prinsessalla ei olisi enää mitään arvoa Serrelle, joten hänen olisi parempi lähteä kuin joutua lukituksi loppuelämäkseen palatsiin. Ronan on kuitenkin elossa ja hänen pakomatkinsa päättyy heidän törmäämiseensä, joten seuraavan kerran Sidonie suuntaa etsimään Brumea, jolla on prinssin sydän. Jos avioliitto kerran tulee tapahtumaan eikä hän voi paeta sitä, hän haluaa edes naida miehen, jolla on sydän.

Ronan ei ole avioliittoaikeista yhtään enempää innoissaan eikä edes innokas tapaamaan Sidonieta. Pikemminkin hän toivoisi prinsessan pääsevän lähtemään ennen kuin hän joutuu jäämään Feruksen hoviin loppuelämäkseen. Elämänhalunsa menettänyt prinssi ei vaikuta tyypilliseltä sadun sankarilta, vaikka fantasiaromaanin – tai romaanin yleisestikin – päähenkilöksi Ronan ei välttämättä ole erityisen poikkeuksellinen. Satujen sankareilla onkin tarkemmat määritteet ja he muistuttavat paljon toisiaan. Ison osan teoksesta Ronan ei kuitenkaan vastaa ainakaan kovin täydellisesti saduissa esiintyviä prinssijä. Hänen mainitaan olevan nuori, mutta kuten jo sanottua, kokenut raskaita menetyksiä. Alussa hänen kerrotaan lähteneen armeijan kanssa kukistamaan kapinaa isältään lupaa kysymättä. Ronan ei selvinnyt taistelusta aivan naarmuitta, mutta on kuitenkin hengissä, vaikka ”– some part of him had not intended to return.” (IFS 4) Tästä ja Ronanin suhteesta tulilintuun puhuinkin jo tulilintua käsittelevässä osiossa, joten en palaa siihen enää tarkemmin.

Kun Ronan jahtaa mielipuolen lailla tulilintua Serren metsissä, Sidonie ei tunnista rähjäistä miestä ollenkaan prinssiksi, vaan luulee häntä ensin vartijakseen tai metsästäjäkseen, kunnes toteaa lopulta mielessään hänen olevan joku metsissä asuvista omalaatuisista henkilöistä. Tulilinnun ollessa poissa ja Ronanin mielen ollessa selvempi hän tiedostaa itsekin olevansa surkea näky: “He squinted, wondering incredulously how something no bigger than his fist could possibly see the prince in the tattered, exhausted man slumped like a broken puppet under a tree.” (IFS 106) Hänen harhailunsa voisi nähdä jollakin tavalla kuvastavan hänen henkistä tilaansa, sillä Ronan ei enää tiedä, mitä haluaa elämältä, vai haluaako mitään. Tulilintua seurattessaan Ronan onkin lähinnä omissa maailmoissaan ja yrittää löytää linnun aina uudestaan, ettei hänen tarvitsisi tuntea suruaan. Ronanin tehtävä ei ole pelastaa prinsessaa tai ketään muutaakaan henkilöä, vaan pikemminkin itsensä – tulilinnun ja Brumen avustuksella. Tämä poikkeaa merkittävästi siitä, mitä satujen prinssit, tai miespuoliset päähenkilöt yleensä tekevät: heidän tehtävänsä on suorittaa urotekoja ja pelastaa neito.

Ronanilla on kuitenkin myös puolia, jotka sopivat satujen sankareillekin. Teoksen aikana käy hyvin selväksi, että siinä missä Ferus on väkivaltainen niin henkisesti kuin fyysisesti, hänen poikansa on täysin toista maata. Harhaillessaan Serren metsissä hän auttaa kohtaamiaan eläimiä, mikä on jotain, mikä toistuu useissa saduissa. Kiitokseksi eläinten auttajat saavat aina jonkinlaista apua. Myös Propp (2012, 159) mainitsee kiitolliset eläimet. Puhuessaan ihmesaduissa esiintyvistä lahjoittajista hän mainitsee kiitollisten eläinten olevan jo mainitun Baba Jagan lisäksi yksiä mahdollisia lahjoittajan roolin täyttäjiä. Toisin kuin Baba Jaga, eläinhahmot eivät suoranaisesti testaa tarinan sankaria, mutta eläintä auttaessaan – tai luvattaessaan olla tappamatta eläintä – sankari osoittaa hyväntahtoisuutta. Sen vuoksi sankari saa jonkinlaisen palkkion: autettu eläin lupaa esimerkiksi tulla apuun kutsuttaessa, kun sankari tarvitsee joskus apua.

Ronanin auttavat kolme eläintä – pöllö, rupikonna ja susi – eivät lupaa tulla hänen avukseen, mutta osoittavat kuitenkin kiitollisuutta saamastaan avusta. Pöllö neuvoo olemaan luottamatta velhoihin, ja rupikonna antaa vastaavanlaisen neuvon. Susi puolestaan osaa kertoa, mistä Ronan löytää jälleen tulilinnun. Pöllöä auttaessaan Ronan on tulilinnun lumoissa ja vaikuttaa irrottavan meluavan linnun ansasta lähinnä siksi, että se häiritsee tulilinnun laulun kuuntelua. Kahta muuta eläintä auttaessaan tulilintu on aamuun mennessä lähtenyt, ja Ronan tuntee olevansa uuvuksissa, nälkäinen ja hukassa. Rupikonnan pyytäessä apua "[h]e saw no reason not to help the toad when he saw no reason in anything – –." (IFS 107) Myöhemmin Ronan onnistuu nappaamaan kalan ja paistamaan sen, ja tällöin kolmas eläin, vanha ja nälkiintynyt susi, ilmestyy näköpiiriin. Ronanin kerrotaan taipuvan "– – to the exigencies of his peculiar fortune – –." (IFS 109) Hän ei tämän perusteella vaikuta erityisen innokkaalta auttamaan, mutta auttaa kuitenkin, ja se huomataan Serren metsissä. Myöhemmin, kun sydämetön Ronan yrittää löytää tietä palatsiin ja nukahtaa jälleen metsään, tulilintu suojaa hänen kasvojaan auringon noustua. Ronanin herättyä lintu puhuttelee häntä: "I have heard tales of your kindness to the owl, the toad, and the wolf. Will you help me?" (IFS 152) Ennen kuin Ronan suostuu auttamaan, hän muistaa tulilinnun varjostaneen hänen päätään, mikä on hänestä "[a] small thing, but the forest animals seemed to place great value on such small things." (IFS 153) Ronan auttaakin tulilintua viemään sen munan takaisin pesään. Palatsissa toistuu vielä hyvin samantapainen kohtaaminen: "He remembered the toad then, upside down on the floor and vulnerable to a careless boot, because such small details seemed to matter. He picked it up and put it back on the table." (IFS 200–201) Niin saduissa kuin Serressä eläinten auttamisella näyttää olevan merkitystä, vaikka Ronan ei siitä vaikuta hyötyvän suuresti, ainakaan suoranaisesti. Mahdollisesti Ronan myös todistaa

auttamalla omaavansa sankarille tyypillisiä hyveitä. ”It pays to be kind to animals” (IFS 113) toteaa Brumekin, kun Ronaniksi naamioitunut Gyre valehtelee saaneensa kultaisen linnunhäkin ketulta, jolle teki palveluksen.

Jos tarkastellaan Ronanin ja Sidonien rooleja suhteessa venäläisten kansansatujen sankareihin ja sankarittariin, jotain yhtäläisyyksiä löytyy. Ihmesaduista puhuessaan Propp (2012, 152) on käsitellyt erilaisia niissä esiintyviä aloituksia. Hän on todennut yleensä satujen aloituksissa olevien henkilöiden edustavan kahta eri sukupolvea, vanhaa ja nuorta, ja nuorta sukupolvea edustavien hahmojen lähtevän kotoa erilaisten syiden takia. Vanhempi sukupolvi voi usein vaikuttaa nuorten lähtöön, mutta erilaisia variaatioita löytyy. Kuvatunlainen aloitus vastaa melko hyvin Sidonien tarinan alkua, lähteehän hän kotoaan mennäkseen naimisiin, nimenomaan isänsä pyynnöstä. Sidonien isällä ei kuitenkaan ole muuten kovin suurta roolia teoksessa. Ronan sen sijaan on teoksen alussa palaamassa kotiin, mutta lähtee sieltä pian uudestaan tulilinnun perään. Vaikka hän palaa palatsiin vähäksi aikaa tarinan aikana, sitä ei voi pitää vielä varsinaisena kotiinpaluuna, sillä hänen sydämensä puuttuu. Vasta lopussa Ronan on valmis menemään kotiin omana itsenään. Ronanin kohdalla hänen molemmat vanhempansa ovat läsnä jo teoksen alussa, ja heillä on suurempi rooli kuin Sidonien isällä. He kuitenkin haluaisivat Ronanin pysyvän kotona, jossa he voivat vahtia häntä, eivätkä suoranaisesti vaikuta hänen kotoa lähtöönsä.

Vaikka Ronan ja Sidonie eivät vastaa prinssin ja prinsessan arkkityyppejä täysin, he eivät loppujen lopuksi kuitenkaan kapinoi suuresti roolejaan vastaan. Satujen lopussa kerrotaan usein parin menevän naimisiin, ja IFS:n loppupuolella oleva kohtaaminen vihjaa siihen, että Ronan ja Sidonie eivät ole enää ainakaan niin paljon avioliittoa vastaan. Ainakin he haluavat tutustua toisiinsa kunnolla. Ronan tiedustelee, haluaisiko Sidonie kenties lähteä Gyren mukana takaisin Daciaan, mutta Sidonie muistuttaa Feruksen yhä haluavan valloittaa sen. Heidän keskustelustaan kerrotaan seuraavanlaisesti:

“So I take you by force instead?”

She regarded him silently again, the princess from Dacia -- who had gone alone into the house of the oldest witch in Serre.

-- “Perhaps now we can get to know one another,” she suggested. “-- I have met the prince in love with the firebird, the prince who was Gyre, the prince who had no heart, and now you. The fourth Ronan. Do you think you might be the last?”

He smiled, remembering how she had stood beside him against the terrors and confusions of the night. “I hope so,” he answered. (IFS 291–292)

Ehdittyään tutustua edes hieman Brumen mökissä he ovat selvästi innokkaampia oppimaan tuntemaan toisensa, vaikka kumpikaan ei ota avioliittoa suoraan puheeksi. Heillä on nyt kuitenkin mahdollisuus valita itse, vaikka heidän loppunsa muistuttaa silti etäisesti satujen onnellisia loppuja.

3.3.2 Velhot

Brumen lisäksi merkittävimmät taikavoimia omaavat (ihmis)hahmot teoksessa ovat Gyre ja Unciel. Molemmat ovat velhoja, jotka ovat tavanneet jo ennen IFS:ssä kuvattuja tapahtumia. Kyseinen tapaaminen oli niin merkittävä, että se vaikuttaa yhä molempiin, joskin hieman eri tavoilla. Uncielin kerrotaan olevan vanha, ja häntä ympäröivät erilaiset legendat ja huhut, joiden mukaan hän on käynyt kaikkialla tai että hän on vanhan velhosuvun jälkeläinen ja voimakkain heistä – varmuutta näiden tarinoiden totuudenmukaisuudesta ei kuitenkaan ole. On kuitenkin totta, että Unciel on nähnyt jo paljon, ja siitä kertoo jo yksistään se, että hänellä on lukuisia tarinoita matkoistaan ylös kirjoitettuina. Tarinan alkaessa hän viettää rauhallista elämää mökissään Daciassa, huomattavasti heikentyneenä. Syy Uncielin heikkoon kuntoon on hänen taistelunsa Gyren löytämän, kristallin muodossa olevan sydämen omistajaa vastaan. Sydämen omistajalla ei ole nimeä, ja siitä puhutaan lähinnä nimettömänä hirviönä. Joka tapauksessa Unciel ei ole ollut fyysisesti eikä taikavoimiltaan entisensä taistelun jälkeen. Tämä tuodaan ilmi useampaan otteeseen häntä kuvailtaessa, myös silloin, kun hänet esitellään lukijalle ensimmäistä kertaa Euanin näkökulmasta: ”He was tall and spare, his lined face honed to its essence of muscle and bone, his cropped hair dead white. – – He did not look injured, but the weariness that emanated from him seemed almost visible to Euan; it must have come out of his heart’s marrow.” (IFS 16–17) Hänessä oleva väsymys näkyy siis ulkopuolisillekin.

Gyre on vielä nuori, ei yhtä tunnettu kuin Unciel ja kovin varma noituuden yliveraisuudesta taikuuteen nähden. Unciel kutsuu Gyren luokseen, kun Sidonie tarvitsee saattajaa Serreen lähtiessään. Gyre suostuu lähtemään matkalle Uncielin sijasta, onhan Unciel auttanut aiemmin häntä. Lukija saa kuitenkin selville tarinan edetessä, että Gyrellä on muitakin tavoitteita kuin saada Sidonie turvallisesti perille: hän haluaa tulla voimakkaammaksi. Ennen Gyren lähtöä Daciasta Unciel arvelee matkan testaavan nuoremman velhon kykyjä ja lisäävän uuden ulottuvuuden hänen ymmärrykseensä siitä, mitä hän haluaa eniten. Ennen kuin Gyre sanoo ääneen mitään siitä, mitä hän eniten haluaa, Unciel vaikuttaa jo tietävän vastauksen, sillä hän sanoo ”[w]hich is what we all want, of course, for it is the nature of a wizard to want power.”

(IFS 39) Gyre myöntääkin sen epäröimättä. Toisaalta se, että Unciel uskoo matkan Serreen selventävän asioita Gyrelle, antaa ymmärtää Gyren vielä etsivän suuntaansa. Gyren menneisyydestä kerrottaessa hänen sanotaan kiinnostuneen taikuudesta jo lapsena – niin paljon, että hän on siitä lähtien halunnut oppia aina lisää ja seurannut taikuuden jälkiä milloin minnekin. Tämä etsintä johti myös hänen ja Uncielin tapaamiseen:

– – until his path led him back to Thuse, perhaps to wait for another stranger to give him direction. He was still hungry; he woke at nights, wanting and not knowing what he wanted. He only had to wait and recognize it when it came. He thought he had found it once before, when he had first met Unciel, in a distant land full of the memory of dragons. He had found, he thought, the dragon's heart: the power, the fierce strength, the indomitable beauty of it. (IFS 34–35)

Kyseinen sydän ei tosiaan ollut aivan sitä, mitä Gyre oletti, ja se selviää myöhemmin lukijallekin Uncielin kertoessa tapahtuneesta. Tarkennan tätä myöhemmin, mutta edellä kerrotun perusteella Gyre on selvästi tiedonjanoinen ja kunnianhimoinen velho.

Velhot ovat yleisiä hahmoja fantasiakirjallisuudessa, ja saduissa esiintyy samoin erilaisia taikuutta käyttäviä hahmoja, joista jo aiemmin mainitut noidat ja haltijattaret ovat yksi esimerkki. Arkkityyppi, jota Unciel erityisesti muistuttaa, on vanha ja viisas velho, josta löytyy hieman erilaisia versioita. Sen lisäksi, että he ovat iäkkäitä ja tietävät paljon, ovat he yleensä suhteellisen voimakkaita ja voivat olla hyviä tai pahoja tai jotain siltä väliltä. Tällainen velho voi toimia esimerkiksi mentorina nuoremmalle velholle, ja Uncielin ja Gyren suhteessa on jonkin verran tällaista asetelmaa. Tunnettuja esimerkkejä tästä hahmotyypistä löytyy kirjallisuudesta useampia, kuten Tolkienin luomat velhot Gandalf ja Saruman, J. K. Rowlingin Harry Potter -sarjassa esiintyvä Albus Dumbledore ja kauempaa historiasta Merlin, joka on osa kuningas Arthurista kertovia legendoja. Uncielilla on yleisesti ottaen hyvä maine, ja monet vaikuttavat luottavan häneen, mutta Gyre saa tarinan aikana antisankarin piirteitä. Tämä liittyy hyvin vahvasti siihen, että hän voimia ja valtaa tavoitellessaan tekee muutamia moraalisesti kyseenalaisia asioita.

Ennen suostumistaan saattamaan Sidonien Serreen Gyre miettii prinsessan auttamisen olevan hyödyllistä siinäkin mielessä, että jonain päivänä hänestä tulee Serren kuningatar, joka saattaa tarvita velhon apua myöhemminkin. Lisäksi Gyre pitää tehtävää helppona, mikä johtuu hänen asenteestaan Serren taikuuteen. Käsittelinkin sitä jo vähän Brumen yhteydessä. Matka Serreen onnistuu ilman merkittäviä vastoinkäymisiä, mutta perillä palatsissa Gyre on päättänyt

haluavansa valtakunnan itselleen, ja syyn hän kirjoittaa olevan seuraava: "I have fallen in love with a land. Its magic is extraordinary, unpredictable, so beautiful it can destroy past and future, so terrible you must reach beyond language to describe it." (IFS 91) Vaikka hän ei ensin pitänyt Serren taikuutta arvossaan, se onnistuu tekemään Gyreen vaikutuksen hänen nähdessään osan siitä omin silmin. Hänen ensimmäinen suunnitelmansa on esittää etsivänsä Ronania ja palata sitten kertomaan, että prinssi on kadonnut lopullisesti. Kohdatessaan Ronanin metsässä Gyre päättääkin ottaa Ronanin muodon ja viedä oikean Ronanin tulilintuna Brumelle. Ronanina Gyren tarvitsisi vain mennä naimisiin Sidonien kanssa ja koko Serre ja sen taikus olisivat hänen. Suunnitelma ei toimi Gyren epäonnistuttua esittämään Ronania tarpeeksi vakuuttavasti Calandran edessä, mutta velho ei luovuta vielä. Lopulta hän asettaa koko Serren vaaraan, osittain tietämättömyyttään, kun nimetön hirviö saapuu sinne hänen perässään.

Kyseinen hirviö on se, jonka Unciel ja Gyre kohtasivat aiemmin, ja jota vastaan taistelemisen koitui lähes kohtalokkaaksi Uncielille. Velhojen ensikohtaaminen tapahtui Uncielin löytäessä Gyren luolasta, jossa olevaan kultaiseen lippaaseen hänen kätensä oli jäänyt jumiin. Gyre, eikä aluksi Uncielkaan, tiennyt lippaan sisällöstä mitään. Unciel sai lippaan auki koskettamalla sen sisältöä ajatuksillaan ja voimillaan, jolloin hänestä tuli yhtä sisällön kanssa ja täten lipas tunnisti Uncielin omistajakseen, sillä se ei aukeaisi kenellekään muulle. Sisällä on lohikäärmeen sydämen kristallisoituneet jäännökset. Kosketettuaan sitä voimillaan ja muututtuaan sen omistajaksi pieneksi hetkeksi Unciel tietää sen kuuluvan jollekin pahalle. Hänkään ei tiedä, kenen se tarkalleen ottaen on, mutta hän tietää siihen liittyvän tarinan:

“ 'Remember the tales you have been taught,' I said at last, rising. 'Within a dragon-ridden land there is a cave; within the darkness of the cave there is a dragon; within the dragon's fiery heart there is a casket. Hidden within the casket...' There is a heart, he finished silently. 'Yes. Kept in secret far from its owner, whose body cannot be killed until the heart is found and destroyed.' (IFS 76)

Gyre ottaa silti olennon sydämen itselleen, luullen sen olevan kauan sitten kuollut. Unciel varastaa sydämen takaisin Gyreltä, sillä sydämen omistaja etsii sen ottajaa ja voi aiheuttaa suunnatonta tuhoa niin tehdessään. Unciel kertoo lopulta Euanille onnistuneensa juuri ja juuri tappamaan hirviön, joka ei hänen mukaansa ole koskaan ollut edes elossa, muuttumalla siksi, koska sillä tavalla hän sai tietää kaiken sen, mitä hirviökin tiesi – mukaan lukien miten tappaa se. Hirviö näyttäytyy Euanille Uncielin kasvojen kautta velhon kertoessa tarinaansa, mutta Gyre ottaa tarkoituksella hetkeksi hirviön kasvot päästäkseen pakoon Brumen mökistä ja pari kertaa

myöhemminkin. Tämä osoittautuu suureksi virheeksi, sillä niin tehdessään hänestä itsestään uhkaa tulla hirviö ja Unciel lähettää lopulta muistonsa – hirviön muodossa – taistelemaan Gyreä vastaan.

Tämä nimetön hirviö, joka on olennainen osa molempien velhojen tarinaa, muistuttaa venäläisessä kansanperinteessä esiintyvää hahmoa, Koštšei Kuolematonta. Koštšei Kuolematon on, toisin kuin Baba Jaga, aina paha, joskin hän voi olla jonkin verran kunniallinen. Hänet kuvataan usein luurankomaisena vanhana miehenä, ja usein hän sieppaa nuoria neitoja. Lisänimi Kuolematon pitää periaatteessa paikkansa, mutta Koštšei on mahdollista tappaa – se vain on hyvin vaikeaa. (Forrester 2013, xxvi.) McKillipin hirviön ja Koštšei Kuolemattoman kuoleman olinpaikoissa on selkeää samankaltaisuutta. Kuolemalla tarkoitetaan tässä tapauksessa ikään kuin kuolevaisuutta tai sydäntä, joka sijaitsee erillään niin hirviöstä kuin Koštšeista, piilotettuna johonkin, joka on usean eri asian sisällä. Siksi hahmoja voidaan nimittää kuolemattomiksi, vaikka onkin olemassa yksi – joskin vaikea – tapa, jolla molemmat voi tappaa. Tämä samankaltaisuus käy ilmi esimerkiksi tästä lainauksesta Sibelan Forresterin venäjistä kääntämästä sadusta ”The Frog Princess”:

It’s hard to get to her, and not easy to handle Koshchei. His death is on the tip of a needle, that needle’s in an egg. The egg’s inside a duck, the duck’s inside a hare, the hare’s in a trunk, and the trunk’s at the top of a tall oak tree, and Koshchei cares for that tree like the apple of his eye. (Forrester 2013, 127.)

Koštšein kuoleman kätköpaikasta löytyy erilaisia versioita, mutta yleensä se on nimenomaan piilotettu eri asioiden sisään, kuten hirviön sydänkin. Tässä kyseisessä sadussa prinssi Ivan tappaa Koštšein saatuaan eläinten avustuksella neulan munan sisältä ja katkaisemalla sen kärjen. Pilinovsky (2005, 42) on tehnyt hyvin samankaltaisia havaintoja artikkelissaan hirviöön ja Koštšeihin liittyen kuin tähän mennessä esittämäni. Hän toteaa lisäksi Koštšein olevan usein liitetty kuolemaan ja, toisin kuin McKillipin hirviö, jolla ei ole edes nimeä, Koštšeilla voi sanoa olevan jonkinlaisia persoonallisuuden piirteitä. Lisäisin itse, että Koštšei on satuhahmoille ominaisesti hyvin yksiulotteinen, mutta IFS:n maailmassa kulkeva hirviö on tosiaan pelkkä heijastus jonkun muun sydäimestä tai sydämen puutteesta, kuten Pilinovsky asian ilmaisee. Sen tappaminen osoittautuukin monimutkaisemmaksi kuin Koštšein.

McKillipin hirviö on niin kauhea, ettei kukaan kestä katsoa sitä tuntematta kauhua. Jopa Uncielin kertoessa siitä hänen ulkomuotonsa muuttuu, kuten Euan saa huomata vilkaistessaan

velhoa kesken tarinan: "He felt his skin grow icy, his blood run cold, as though the raging winter winds were suddenly in the room – –. The stranger in the bed looked as if it ate snow-bears whole. The bones of its face were broad and flat like slabs of stone; its eye-sockets were empty pools of dark." (IFS 214–215) Muutama seikka antaa myös ymmärtää, että hirviö liittyy Koštšei Kuolemattoman tavoin kuolemaan. Esimerkiksi teoksen loppupuolella sanotaan hirviöön liittyen "– – that bleak-eyed death that had followed Gyre into Serre." (IFS 263) Taistelu hirviön kanssa ja tulilinnun munan löytäminen vaikuttavat vielä osaltaan siihen, että Gyre ei enää lopussa ole aivan samanlainen kuin tarinan alussa. Hän ymmärtää sen itsekin ja arvelee Uncielille käyneen joskus Serressä samoin, sillä Unciel oli se, joka käski häntä antamaan tulilinnun munan takaisin Brumelle.

3.3.3 Kirjuri

Euan Ash on nuori kirjuri, jonka Unciel palkkaa kopioimaan lähestulkoon lukukelvottomia muistiinpanojaan. Siinä missä sekä kuninkaalliset että velhot ovat tyypillisiä hahmoja niin fantasiassa kuin saduissa, ei kirjurin voi sanoa olevan kovin yleinen ammatti yhdelle päähenkilöistä. Euan ei vaikuta ainakaan äkkiseltään vastaavan mitään tiettyä arkkityyppiä, mutta hänellä on merkittävä rooli tarinoihin liittyen – ja tarinat ovat olennainen osa teosta itseään. Euan on suurimman osan ajasta Uncielin luona, jossa hänelle avautuu joukko velhon kirjoittamia tarinoita. Niiden puhtaaksikirjoittaminen viekin ison osan hänen ajastaan, ja tarinan edetessä hän auttaa Uncielia myös muissa asioissa ja huolehtii lisäksi velhosta itsestään, kun tämän kunto heikentyy huomattavasti.

Euan on siis pääasiassa tekemisissä tarinoiden kanssa ja puhuu niistä Uncielinkin kanssa, mutta nuori kirjuri ehtii haaveilla myös muusta. Euan rakastuu Sidoniehen tavatessaan hänet ensimmäistä kertaa, ja hetkisen jopa elättelee kuvitelmia siitä, kuinka menisi pelastamaan prinsessan, kun Sidoniesta ei ole kuulunut hetkeen ja Gyrellekin on mahdollisesti sattunut jotain.

Like Unciel, he would write his adventures down as he went. He would have adventures. After climbing the highest mountains, crossing the interminable forests, scaling the steepest cliff, battling witches and ogres, he would appear to the princess as marvelous and unexpected as any magic in Serre. Her violet eyes, drenched with the hopeless tears of many weeks, would turn to him as flowers to the sun. (IFS 170)

Euanin kuvitelmissa hän on erittäin sankarillinen ja urhea matkatessaan korkeiden vuorten ja loppumattomien metsien läpi taistelemaan Serren noitia ja jättejä vastaan prinsessan pelastaakseen. Kuvitelman voisi nähdä muistuttavan hyvin yksinkertaistettua versiota sadun – tai miksei muunkin kertomuksen – sankarin matkasta pelastamaan pulassa oleva neito. Euan kuitenkin antaa kuvitelman haihtua pois. Kenties vain Gyre on jonkinlaisessa pulassa ja muuten asiat ovat hyvin Serressä. Kenties Sidonie ei tarvitse pelastajaa ollenkaan. Unciel kertoo kirjurille arvostavansa kovasti tämän apua, ja Euan jääkin suosiolla huolehtimaan hänestä ja hänen mökistään – sekä tarinoista.

Ennen pitkää hän törmää tarinaan, joka on jäänyt Uncielilta kesken. Tämä tarina on se, joka alkaa Uncielin ja Gyren tavatessa, ja joka jatkuu Uncielin taistellessa hirviötä vastaan kaukana pohjoisessa. Unciel pyytää Euania kirjoittamaan kertomansa ylös, mutta tarina jää kesken, kun Uncielin mieli lähtee taistelemaan Gyreä vastaan. Euan voi vain odottaa velhon paluuta. Kesken oleva tarina on kuitenkin juuri se, mitä teoksen henkilöhahmot parhaillaan elävät. Lukijalle kerrotaan Gyren näkökulmasta kuinka taistelussa käy. Ronanin ja Sidonien tarinan päätös, ja kuinka ennen sitä he tapaavat vielä Gyren ja Brumen, kerrotaan myös. McKillipin teoksen viimeisessä luvussa Gyre ilmestyy Uncielin mökkiin, ja tapaa Euanin ensimmäistä kertaa. Ja kun Unciel lopulta herää, on hän valmis kertomaan loput tarinasta Euanille – tarinasta, jonka loppu on jo selvinnyt lukijalle.

Kaikkien hahmojen tarkastelun jälkeen voi sanoa, että IFS ei henkilöasetelmaltaan vastaa mitään tiettyä satua, vaan pikemminkin McKillipin voi nähdä hyödyntäneen vain osittain saduille tyypillisiä asetelmia ja hahmoja. Tämä näkyy esimerkiksi juuri Brumen, tulilinnun ja hirviön yhtäläisyyksissä venäläisissä kansansaduissa esiintyvien vastinpariensä kanssa. Ne eivät silti toistu täysin samanlaisina kuin saduissa: henkilöhahmoissa ja juonessa on moniulotteisuutta, joka puuttuu satuhahmoilta ja satujen juonilta, puhumattakaan siitä, että McKillip on tehnyt omia muutoksia ja yhdistellyt elementtejä useista eri lähteistä. Satujen lisäksi fantasiastakin tutut arkkityypit ja troopit ovat teoksessa läsnä, mikä ilmenee muun muassa teoksen velhohahmoissa. Silti McKillip ei täysin riko odotuksia. Jokainen henkilö pysyy loppujen lopuksi roolissaan. Euan haaveilee suurista seikkailuista, mutta päättää jatkaa tutussa työssään, ja Sidonie miettii useaan otteeseen pakoa ja vaatimatonta elämää jonain muuna kuin prinsessana, mutta on loppujen lopuksi myötämielinen ajatukselle avioliitosta, kunhan Ronanilla vain on sydän eikä hän ole Feruksen kaltainen. Satujen kanssa IFS:llä on yhteistä sekin, että loppu on onnellinen.

4 KERRONNAN KEINOT

Seuraavaksi keskityn *In the Forests of Serren* kerronnan eri piirteisiin, joita tarkastelen suhteessa satujen kerrontaan. Millaista teoksen kerronta on ja onko sillä yhtäläisyyksiä satujen kerronnan kanssa, vai noudattaako se kaunokirjallisuuden konventioita? Entä onko McKillip hyödyntänyt tai muutellut joitain saduille ominaisia kerronnan piirteitä? Narratologia tarkastelee erilaisia kerronnan keinoja ja sitä, miten kerronta rakentuu. Käsittelimäni kerrontaan liittyvät piirteet tässä osiossa ovat kerronnan eri muodot, kertoja ja perspektiivi sekä aikarakenteet.

4.1 Kerronnan muodot

Kerronnan muotoja analysoitaessa huomio kiinnittyy niihin keinoihin, joilla kerronta rakennetaan. Tarkastelun kohteena voi tällöin olla esimerkiksi se, miten henkilöhahmojen tajuntaa kuvataan vai kuvataanko ollenkaan, ja millaisia kuvauksia kerronta sisältää. Pelkästään teoksen lukemalla voi sanoa, että kokonaisuudessaan McKillip ei vaikuta jäljittelevän saduille tyypillisiä kerronnan muotoja. Monien muiden nykyromaanien tavoin IFS:ssä kerronta koostuu kohtauksista, joissa käytetään dialogia. Tämä on tavallista saduissakin, mutta saduista poiketen McKillip kuvailee tapahtumaympäristöjään ja henkilöhahmojaan välillä hyvinkin yksityiskohtaisesti, ja sama koskee myös hahmojen tajunnan kuvausta. Tässä esimerkkinä pidempi lainaus romaanista:

He reached Saillesgate one of several twilights later, in the shape of a ubiquitous pigeon. He changed shape somewhat wearily in a convenient shadow. Rather than send his name silently through the city and force Unciel to use his depleted powers to answer, Gyre questioned a few shopkeepers. The wizard was easily found, the third told him. --

Gyre found Unciel waiting for him beyond a door that said COME IN.

-- His eyes startled Gyre, who remembered them as the light, burning blue of a high mountain stream. A bleak, impenetrable mist had settled over the blue. (IFS 37)

Tämä lainattu kohta kertoo siis siitä, kuinka Gyre matkaa Daciaan Uncielin kutsun saatuaan. Perillä hän selvittää vanhan velhon olinpaikan, ja Uncielin muuttunut ulkonäkö hätkähdyttää häntä. McKillip käyttää kuvailevaa kieltä: Gyre muuntautuu takaisin ihmismuotoonsa

jokseenkin väsyneesti, Uncielin silmien entistä kirkasta väriä verrataan vuoristopurojen sineen. Kummankaan yksityiskohdan ei voi sanoa olevan olennainen tarinan kannalta, vaikka lukija saa niistä tietoa. Gyren väsynyt muodonmuutos kertoo lukijalle, että pitkä matka on rasittanut häntä ainakin jonkin verran, ja huomion kiinnittäminen Uncielin silmien väriin kertoo siitä, millaisia fyysisiä (ja mahdollisesti henkisiä) muutoksia Unciel on kokenut sen jälkeen, kun Gyre viimeksi näki hänet. Kohtaus olisi mahdollista kertoa huomattavasti lyhyemmin, mutta McKillip käyttää tässä esimerkissä aikaa senkin kertomiseen, miten Gyre löytää Uncielin.

Satujen kerronta on suoraa kerrontaa, eli saduissa kerrotaan vain se, mikä on oleellista juonen ja toiminnan edistymiselle. Täten mitään ei kuvailla sen enempää kuin on välttämätöntä, eikä myöskään henkilöiden ajatusmaailma ole kuvauksen kohteena. Kaavamaisuutta satujen kerrontaan tuovat lisäksi muun muassa toisto – kohtausten ja joidenkin repliikkien – sekä stereotyyppiset ilmaukset. (Piela & Rausmaa 1982, 86.) Esimerkkinä käytän alkua venäläisestä kansansadusta, jonka Sibelan Forrester on kääntänyt englanniksi nimellä ”The Tale of the Daring Young Man and the Apples of Youth”:

Once there lived a tsar with his tsaritsa, and he had three sons. One day he sent out his sons to find the water of youth. So the princes set out on their way. They rode up to a pillar where the road split in three, and on the pillar it said: if you go to the right, the fine young man will be sated, but his horse hungry. – – The eldest prince set off to the right, the middle one to the left, and the youngest went straight ahead. (Forrester 2013, 135.)

Kerronta jatkuu tämän jälkeen samantyyllisenä, välillä esitetään henkilöiden dialogia. Tässä sadussa toisto ilmenee erittäin selvästi pitkin kertomusta nimenomaan sekä tapahtumien että henkilöiden toistumisena kolmesti. Prinssien lisäksi Baba Jagoja on kolme (siskokset), ja siitä, kun nuorin prinssi tapaa jokaisen heistä, kerrotaan kolmesti – ja joka kerta se tapahtuu pääpiirteittäin samalla tavalla ja hahmot sanovat samat asiat. Ketään tai mitään ei pysähdytä kuvailemaan tarkasti, ja tämä tarkoittaa sitä, että muun muassa henkilöihahmoihin tai paikkoihin saatetaan liittää vain yksi adjektiivi, jos sitäkään. Nuorimman prinssin mainitaan useasti olevan nimenomaan nuori ja Baba Jagojen talojen kerrotaan olevan kanajalkaisia ja pieniä. Aikaisemmin esitetyn määritelmän mukaisesti satu kertoo vain kaikkein oleellisimman, eli tässä kyseissä lainauksessa sen, kuinka tsaari lähettää poikansa etsimään nuoruuden vettä ja kuinka pojat erkanevat toisistaan tien haarautuessa kolmeen eri suuntaan. Kerronnassa ei ole tilaa millekään ylimääräiselle.

IFS:ssä voi nähdä esiintyvän jonkin verran toistoa, mutta ei aivan samalla tavalla kuin saduissa. Saduissa on tavallista, että jokin kohtaaminen saattaa toistua useamman kerran, ja vieläpä lähes täsmälleen samalla tavalla – usein kohtaaminen toistuu kolmesti, mutta niin on mahdollista käydä myös useammin (Piela & Rausmaa 1982, 86). McKillipin romaanissa ei esiinny näin selkeää kohtausten toistumista, vaikka esimerkiksi sen, että osa päähenkilöistä joko menee tai päätyy Brumen mökkiin useamman kerran, voisi nähdä jonkinlaisena toistuvana kohtauksena. Ronan käy mökissä yhteensä neljä kertaa, Gyre kolmesti ja Sidonie kerran. Kohtaukset, joissa he sinne menevät, ovat kuitenkin aina sen verran erilaisia, ettei niitä voi suoraan verrata saduille ominaiseen kohtausten toistamiseen. Jos tarkastellaan vaikkapa Ronanin käyntejä Brumen luona, eroja löytyy jo sen suhteen, kuinka halukas hän on menemään noidan mökkiin: yhdellä kerralla hän ei suostu jättämään Brumea rauhaan ennen kuin saa puhua hänelle ja toisella kertaa hän joutuu vastoin tahtoaan Brumen luo tulilinnun hahmossa.

Vaikka kolmesti toistaminen ei kerronnallisena keinona ole merkittävästi esillä McKillipin teoksessa, siinä mainitaan muutamia seikkoja, joiden voisi nähdä olevan viittauksia tähän saduille tyypilliseen piirteeseen. Aivan alussa Brume kysyy Ronanilta kolmesti eikö hän kynisi kuollutta kanaa ja tulisi seurueensa kanssa mökkiin syömään siitä valmistettua keittoa. Ronan kieltäytyy kutsusta kolmesti. Myöhemmin, kun hän nimenomaan haluaa tavata Brumen, mutta Brume ei häntä, sanotaan ”[t]he third time was the charm” (IFS 66) – kolmannella yrityksellä Brume suostuu kuuntelemaan häntä. Aiemmassa siteerauksessani, jossa Gyre etsii Uncielia, kolmas kauppias osaa kertoa vanhan velhon olinpaikan. Yhdeksännessä luvussa Ronan auttaa kolme eläintä Serren metsissä. Calandralla puolestaan mainitaan olevan työn alla seinävaate, jonka keskeneräisen tarinan sanotaan esittävän ”– something with three burly, crowned figures galloping after three bright foxes, who were also crowned.” (IFS 135) Kenties tähän liittyen Sidonie kohtaa myöhemmin Serren metsissä kolme kruunupäistä kettua, jotka kertovat olleensa ihmisprinssejä.

Saduissa ei ole mitenkään epätavallista, että esimerkiksi sisaruksia, toiveita tai koetuksia on kolme – aiemmin siteeraamassani venäläisessä kansansadussakin monia asioita on kolme tai asiat toistuvat kolmesti. Yksi tätä aihetta tarkastelleista on folkloristi Axel Olrik (1999, 87–89), joka on todennut kolmen esiintyvän saduissa uskomattoman usein. Olrik on tutkinut sitä, mistä muun muassa kansansadut, myytit ja paikallislegendat muodostuvat, ja käyttää määrittelemistään piirteistä nimitystä eepiset lait (*epic laws of folk narrative*). Kyseisiä periaatteita hän nimittää laeiksi siksi, että niiden vaikutus suullisen perinteen rakenteeseen on

rajoittavampi ja ylipäättänsä erilainen verrattuna kirjalliseen perinteeseen. Yksi näistä laeista on ”Law of Repetition” eli toiston laki, josta puhuessaan ja jota määritellesään Olrik nostaa esille erityisesti numero kolmen merkityksen – hän käyttääkin siitä nimitystä ”Law of Three”, kolmen laki. Toiston lakia määritellesään Olrik nostaa esille sen, että kirjallisuudessa toiston lisäksi löytyy muunlaisiakin keinoja korostaa jonkin tietyn asian merkittävyyttä, kuten sen tarkka kuvailu. Suullisen perinteen useimmiten hyvin vähäiset kuvaukset eivät kuitenkaan sovellu tällaiseen, joten toisto on sille tyypillisempi tapa painottaa haluttuja asioita. Siksi erityisesti kolmesti toistaminen on yleinen tapa. Nähdäkseni McKillip vain viittaa IFS:ssä saduille ominaiseen toistamiseen, mutta muuten teoksen kerronta noudattaa romaaneille tyypillistä kerronnan rakennetta.

4.2 Perspektiivit

Perspektiiveistä puhuttaessa huomio kiinnittyy siihen, kenen tai keiden näkökulmasta kerronta on tuotettu. IFS:ssä fokalisoijia on neljä, eli toisin sanoen perspektiivejä on neljä: Ronanin, Euanin, Gyren ja Sidonien. Pääasiassa yksi luku on aina kerrottu yhden henkilön näkökulmasta, ja näkökulma vaihtuu luvun vaihtuessa. Kukaan näistä neljästä hahmosta ei kuitenkaan ole kertoja, vaan McKillipin kertoja on erillinen fokalisoijista. Teoksen kertojan voi sanoa olevan hyvin huomaamaton ja kerronta on hän-muotoista. Tarkemmin määriteltynä kertoja on heterodiegeettinen eikä siis osa teoksen kuvaamaa fiktiivistä maailmaa, ja kerrontakin on ekstradiegeettistä. Se tarkoittaa sitä, että kerronta tapahtuu ikään kuin ulkopuolelta, jonkun sellaisen kertomana, jolla ei ole osuutta tapahtumiin. Kertoja osaa kuitenkin kertoa muun muassa tarinan henkilöistä kuin he olisivat tuttuja, ja tietää myös heidän ajatuksensa ja tuntemuksensa, kuten esimerkiksi tässä kohtauksessa, jossa Sidonie käsittelee Gyren petosta mielessään:

Sleepless in her chamber, Sidonie contemplated the astonishing transformation of the wizard Gyre. Her thoughts, whirling and chattering like the water beneath her window, swerved wildly between memories. Prince Ronan stood fixed at the point of her arrow, talking about witches and firebirds while somewhere, invisible, Gyre listened; – – Her fists were clenched at her sides, her skin cold with fear. When she had a coherent thought, it was to hope that Gyre, wherever he had taken himself, was too busy to cast attention her direction. (IFS 183–184)

Sen lisäksi, että kertoja kuvailee seikkoja, jotka ovat ulkoisesti havainnoitavia, kuten nyrkkiin puristetut kädet, kertoja osaa lisäksi kertoa Sidonien tuntemuksista ja ajatuksista. Tässä

tapauksessa lukija saa tietää Sidonien olevan peloissaan ja hänen ajatuksiensa olevan sekavat kaiken tapahtuneen takia. Kertoja on siis kaikkیتietävä, joskin tiedoiltaan aavistuksen rajallinen. Kerronta nimittäin keskittyy aina siihen, mitä kulloinenkin fokalisoija kokee, eikä avaa tarkemmin esimerkiksi muiden henkilöiden ajatuksia sillä hetkellä. Kertojasta puhuessa voidaan vielä tarkastella auktoriteettia eli sitä, kuinka auktoriaalinen kertoja on: jääkö tapahtumien merkitysten tulkinta kokonaan lukijalle vai määritteleekö kertoja merkitykset lukijalle. IFS:ssä kertoja näyttää jättävän tulkinnan lukijalle eikä täten ota auktoriteetin asemaa merkityksien määrittelijänä, mikä sopii yhteen sen kanssa, ettei kertoja muutenkaan kommentoi tapahtumia.

Romaaneissa – ja tietenkin myös fantasiakirjallisuudessa – kertoja ja perspektiivejä löytyy erilaisia, eivätkä McKillipin käyttämät näkökulmaratkaisut ole ainutlaatuisia. Mutta kun siirrytään tarkastelemaan sitä, miten näkökulma rakentuu saduissa, voidaan jälleen havaita yhdenmukaisuutta, eli tietyt piirteet ovat tyypillisiä suurimmalle osalle saduista. Tässä lainaus toisesta Sibelan Forresterin kääntämästä kansansadusta nimeltä ”Mar’ia Morevna”:

All three of them flew back to the same place, broke down the barrel, took out the pieces of Prince Ivan, washed them and put them in order, the way they’re meant to be. The raven sprinkled him with dead water, and his body grew back together. The falcon sprinkled him with living water.

Prince Ivan jumped, stood up, and said, “Ah, I was asleep for such a long time!”
“You’d have slept even longer, if not for us!” his brothers-in-law answered.
“Now come, stay with us as a guest.”

“No, brothers! I’m off to search for Mar’ia Morevna.”

He came to her and asked her, “Find out from Koshchei the Deathless where he got hold of such a good horse.”

So Mar’ia Morevna chose a good moment and started to ask Koshchei questions. Koshchei said, “Over thrice-nine lands, in the thrice-tenth kingdom, past a fiery river lives Baba Yaga.” (Forrester 2013, 55–56.)

Vaikka tässäkin sadussa henkilöahmoja on useampia, näkökulmia – tai fokalisoijia – on vain yksi. Kertoja on selkeästi heterodiegeettinen, mikä on tyypillistä saduille, kuten myös hänmuotoinen kerronta. Minä-kertoja ei ole tyypillinen saduille. Joissain saduissa kertoja saattaa kuitenkin puhutella lukijaa (tai kuulijaa), mutta perinteisesti kertoja ei kuitenkaan ole erityisen näkyvä. Tämä näkyy siteeraamassani lainauksessakin, sillä kertoja ei esimerkiksi kommentoi tapahtumia mitenkään. Sadussa on vain yksi näkökulma, joka ei kuitenkaan rajoitu yhteen henkilöön, vaan kertoja osaa kertoa kaikesta merkittävästä. Kertoja on siis kaikkیتietävä ja persoonaton. Kertoja selostaa muun muassa miten kolme lintua (prinssin langot) herättävät

prinssi Ivanin henkiin, vaikka Maria Morevnan lisäksi häntä voi pitää sadun toisena päähenkilönä eikä hän ilmeisesti ole itse tietoinen siitä, mitä hänelle tarkalleen ottaen tapahtui. Tämä poikkeaa IFS:n kertojasta, joka on sidottu aina vain tietyn henkilön näkökulmaan luvusta riippuen. Tämän sadun ja monien muidenkin kertoja poikkeaa toki monista romaanien kertojista muidenkin asioiden suhteen, kuten sen, että satujen kertoja ei avaa henkilöahmojen ajatuksia lukijalle. Taustalla vaikuttavat perinteet vaikuttavat siihen tietenkäin osaltaan, sillä alkujaan erityisesti kansansatuja on kerrottu ääneen, joka kertomistapana poikkeaa romaaneista, joita lukijat useimmiten lukevat yksin. Kerronnan tuottamisenkin suhteen IFS muistuttaa siis enemmän muita romaaneja kuin satuja.

4.3 Aikarakenteet

Kun siirrytään tarkastelemaan kertomiseen liittyviä ajallisia piirteitä saduissa sekä McKillipin teoksessa, on myös niiden välillä havaittavissa muutamia selviä eroja, kuten se, että IFS:n aikarakenne vaikuttaa monimutkaisemmalta. Analysoinkin ensin sitä, mutta ensiksi kerron lyhyesti, mitä aikarakenteilla tarkoitetaan. Kertomisen aikarakenteilla viitataan siihen, että tarina muodostuu tapahtumasarjasta, joka puolestaan on tapahtumien jatkumo. Nämä tapahtumat liittyvät toisiinsa niin sisällöllisesti kuin ajallisesti, ja tapahtumasarjassa tapahtumat ovat nimenomaan ajallisesti peräkkäisiä. Tapahtumasarjaa kerrottaessa ei kuitenkaan ole välttämätöntä noudattaa ajallista jäsenystä. Aikaa on perinteisesti tarkasteltu kahdelta kannalta, eli huomion kohteina ovat olleet kesto ja järjestys. Niiden lisäksi Gérard Genette on vielä erottanut ajallisen toiston, jota kutsutaan myös frekvenssiksi. Sillä tarkoitetaan tapahtumiskertojen (onko jokin tapahtunut kerran vai useammin) ja kertomiskertojen (kuinka usein tästä tietystä tapahtumasta kerrotaan) vastaavuutta. (Lehtimäki & Steinby 2013, 112, 116.) Yleisin tapa on, että kerrotaan vain yhdesti, mitä tapahtui, mutta muitakin tapoja on: voidaan kertoa esimerkiksi useamman kerran jostakin, mikä tapahtui kerran (Rimmon-Kenan 1991, 74–75).

Järjestykseen liittyen Genette on puhunut anakronioista, joissa tarinan järjestys ja tekstin järjestys ovat epätahdissa eli teksti poikkeaa tapahtumien kronologisesta järjestyksestä. Anakronioiden sijaan voidaan puhua myös epätahtisuuden lajeista. Esimerkki tästä on analepsis, joka on Genetten käyttämä termi. Analepsiksessa eli takaumassa kerronta tavallaan palaa johonkin tapahtumaan, joka on aiemmin ohitettu: sen kautta lukija saa tietoa menneisyydestä. (Rimmon-Kenan 1991, 60–61.) *In the Forests of Serren* ensimmäisessä

luvussa Ferus kertoo Ronanille, että Dacian prinsessa on matkannut suuren osan kesästä kohti Serreä ja on perillä kolmen päivän kuluttua. Seuraava luku alkaa sanoilla ”[e]arlier that summer in Dacia” (IFS 15), joten kerronta siirtyy joksikin aikaa menneisiin tapahtumiin, kesän alkupuolelle Daciaan. Teksti ei siis enää noudata tapahtumien kronologista järjestystä. Genetten ajatuksia mukailleen vaikuttaa siltä, että IFS:n ensimmäisen luvun ajallinen taso on se, johon verrattuna toisen luvun tapahtumat ovat epätahtisia, tässä tapauksessa analeptisiä.

Toisessa luvussa Euan tapaa Uncielin ensimmäistä kertaa ja alkaa työskennellä hänelle. Päiviä kuluu, kunnes Sidonie ilmestyy Uncielin mökkiin ja on aika suunnitella hänen matkaansa Serreen. Kolmannessa luvussa Unciel kutsuu Gyren Daciaan, ja hänen matkaansa kerrotaan kuluvan useampia päiviä. Lähellä tämän luvun loppua Unciel sanoo esittelevänsä Gyren kuninkaalle ja Sidonielle huomenna. Sen jälkeen jätetään pidempi väli kertomatta, sillä neljännessä luvussa kerronta jatkuu kohdasta, jossa Sidonie seurueineen on matkannut jo tovin. Mainitaan olevan keskikesän ilta ja viikkoja heidän lähdöstään, kun Sidonie näkee ensimmäistä kertaa Serren metsät. Narratologiassa sitä, kun kerronnassa jätetään jotakin kertomatta, kutsutaan ellipsiksi. Ellipsisissä tapahtumat etenevät, vaikka kerronta lakkaa siinä mielessä, että jotakin ei kerrota. (Fludernik 2009, 33–34.) Tällaisia ellipsejä on teoksessa muutamassa muussakin kohdassa. Jokaisen päivän tapahtumia ei kerrota, sillä kaikki tapahtumat eivät ole yhtä tärkeitä tai kirjoittaja on päättänyt jostain muusta syystä, kuten jännitystä luodakseen, jättää ne kertomatta.

Neljännessä luvun lopussa, seurueen ollessa jo Serren metsissä, Gyre kertoo kesäpalatsiin olevan enää viiden päivän matka. Kerronta on siinä vaiheessa saavuttanut lähes alun tapahtumat, joiden aikaan Ferus kertoi Sidonien saapuvan palatsiin kolmen päivän kuluttua. Neljännessä luvusta eteenpäin kerronta etenee suurimmaksi osaksi samalla aikatasolla. Koska IFS:ssä fokalisointi tapahtuu neljän henkilön kautta ja fokalisoija vaihtuu aina luvun vaihtuessa, kahdessa eri luvussa saatetaan kuvata samanaikaisia tapahtumia. Tästä huolimatta tarina saattaa kuitenkin jatkua suurin piirtein siitä kohdasta, mihin edellinen luku jäi, vaikka fokalisoija vaihtuu. Esimerkiksi luvun 11 lopussa Calandra huutaa Ronanin ja Sidonien häiden jo lähes alkaessa, että Ronanilta näyttävä mies ei ole oikea Ronan. Tämä johtaa siihen, että Ferus lennättää taian avulla vale-Ronanin eli Gyren ulos korkealla olevan palatsin ikkunasta. Sitä seuraava luku alkaa kuvauksella järkyttyneestä Sidoniesta istumassa huoneessaan, häämekko yhä päällään. Luvun 11 lopun ja luvun 12 alun välillä ei siis mitään ilmeisimmin ole kulunut paljon aikaa, sillä päiväkään ei ole vielä vaihtunut.

Kokonaisuudessaan IFS:n tarina tapahtuu suurin piirtein yhden kesän aikana, vaikka täysin tarkkaa tietoa siinä kuvatun maailman kesän pituudesta ei anneta. Iso osa kesästä on tosin kulunut jo romaanin alkupuolella, sillä luvussa kuusi kerrotaan seuraavaa: ”How long had she been gone? he [Euan] wondered, and then realized, with surprise, how much of the summer had passed. She would have reached Serre, begun the long journey through its forests weeks ago.” (IFS 69–70) Myöhemmin saman luvun aikana pari kirjuria yrittää houkutella Euania ulos pitämään hauskaa, ja heidän sanojensa mukaan kesä on jo melkein ohi ja syksy lähestyy. Kaiken tämän perusteella pitkän aikavälin tapahtumat kuvataan romaanin alkupuolella melko tiiviisti, kun taas loput romaanista – eli suurin osa siitä – keskittyy huomattavasti lyhyemmän aikavälin tapahtumiin, jotka sijoittuvat loppukesään. Tiivistettynä IFS:ssä esiintyy epätahtisuutta analepsisten muodossa. Tempo vaihtelee usealla eri tavalla sekä nopeutusten että hidastusten muodossa. Välillä on ellipsejä ja välillä kerronta nopeutuu myös sillä tavalla, että jotkin tapahtumat kerrotaan vain lyhyesti tiivistäen. Tempo hidastuu erilaisissa pysähdyskohdissa ja kohtauksissa, joissa keskitytään esimerkiksi kuvailemaan jotakin asiaa yksityiskohtaisesti.

Satujen kaavamaisuuden takia niissä olevat aikarakenteet ovat yksinkertaisempia kuin IFS:ssä, tai ainakaan niiden aikarakenteissa ei ole yhtä paljon vaihtelua kuin romaaneissa yleisemmin. Saduissa tapahtumat esitetään tyypillisesti kronologisessa järjestyksessä alusta loppuun, ilman takaumia tai ennakoiteja. Orlík (1999, 94) mainitseekin, että erityisesti kansanperinteen kertomuksissa kerronta ei palaa niin sanotusti ajassa taaksepäin, vaan jos on tärkeää mainita jokin taustatieto, se voidaan tehdä dialogissa. Sen sijaan tarinoissa, joissa on useampia henkilöitä, on usein monta tarinalinjaa ja tapahtumatkin voivat tällöin olla samanaikaisia. Tiukan lineaarinen kronologisuus on mahdollista pelkästään tarinoissa, joissa on vain yksi tarinalinja – tai vain yksi henkilö. (Rimmon-Kenan 1991, 26.) Yksi tarinalinja ei selvästikään päde McKillipin teokseen, mutta satuihin kylläkin.

Molempien kohdalla pitää paikkansa kuitenkin se, että kertomisen aika (kuinka kauan kertominen kestää) on lyhyempi kuin tapahtumisen aika (kuinka pitkään kuvatut tapahtumat kestävät). Saduissa kerrotaan yleensä useamman kuin yhden päivän tapahtumista, joten sadun lukemiseen – tai suulliseen kertomiseen – menee vähemmän aikaa. Hidastuksiksi luokiteltavia piirteitä saduissa ei juurikaan ole, mutta nopeutuksia kylläkin. Ellipsejä saduissa voi olla esimerkiksi silloin, kun päähenkilön matkustaessa kerrotaan pelkästään joitakin päiviä

kuluneen. Verrattuna IFS:ään sadut ovatkin hyvin selontekomaisia tekstejä tapahtumista, joista ne kertovat.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tarkoitukseni tässä tutkielmassa oli tarkastella, onko Patricia A. McKillipin *In the Forests of Serre* jonkin tietyn sadun tai satujen uudelleenkerrota ja mistä teoksen sadunomaisuus syntyy: vaikuttavatko siihen erityisesti teoksen intertekstuaaliset viittaukset satuihin tai jotkin kerronnalliset keinot, jotka olisivat samankaltaisia kuin saduissa. Tämän lisäksi kiinnitin huomiota siihen, mikä on McKillipin teoksen suhde omaan genreensä, fantasiakirjallisuuteen, jolla on niin ikään yhteyksiä satuperinteeseen – määrittelin näitä molempia, eli fantasiaa ja satuja, ja niiden historiaa tutkielmassani. Tein vertailevaa analyysia McKillipin romaanin ja joidenkin satujen välillä, mutta vertailin myös joitain teoksen henkilöhahmoista satuhahmoihin ja arkkityyppeihin, joita löytyy niin fantasiasta kuin saduista. Lisäksi hyödynsin narratologista käsitteistöä analyysissäni.

IFS näyttää sopivan hyvin fantasian määritelmään ja sitä voisi jopa nimittää perinteiseksi fantasiaksi. Se sopisi immersivisen fantasian määritelmään, ja immersivisellä fantasialla on yhtäläisyyksiä ihmesatujenkin kanssa, joihin McKillip teoksessaan eri tavoilla viittaa: molemmissa erityisesti taikuuden ja yliluonnollisen läsnäolo on normaalia. IFS:ssä on sekä fantasialle että saduille ominaisia piirteitä, joskin teos on selkeästi romaani eikä satu. Koska teoksella on selkeä intertekstuaalinen suhde satuihin, on sopivaa tarkastella teoksen suhdetta uudelleenkertomiseen. Satujen uudelleenkirjoittaminen tai -kertominen ei ole mitenkään harvinaista eikä rajoitu ainoastaan kirjallisuuteen. Uudelleenkirjoittamista on erilaista: joskus kirjoittaja voi kirjoittaa omanlaisensa version jostakin tietystä sadusta, joskus narratiivi itse voi olla hyvin sadunkaltaista, ja joskus kirjoittaja voi vain viitata joihinkin satuihin, niiden henkilöhahmoihin tai vaikkapa pelkästään johonkin yhteen satuihin liitettävissä olevaan piirteeseen. Tapoja uudelleenkerrota satuja on monia, enkä tässä tutkielmassa perehtynyt tarkasti kaikkiin niistä, vaan keskityin siihen, miten uudelleenkerrota ilmenee IFS:ssä.

McKillipin teoksen kohdalla ei ole kyse minkään tietyn sadun uudelleenkirjoittamisesta, kuten oletinkin, vaan hän on hyödyntänyt useampia saduista lainattuja elementtejä ja joissain tapauksissa muokannut niitä jonkin verran. Tämän voi nähdä esimerkiksi Brumen, tulilinnun ja nimettömän hirviön kohdalla. Kaikilla kolmella on selkeä esikuva venäläisessä kansanperinteessä, mutta tarkemmassa analyysissä McKillip ei selvästikään ole ottanut hahmoja sellaisinaan, vaan kaikki eroavat joillain tavoilla esikuvistaan. Brumen kohdalla yhtäläisyyksiä Baba Jagan kanssa ovat esimerkiksi ulkonäkö ja asumus, joskin yksityiskohdissa

on eroja: Baba Jagalla voidaan kuvata olevan kananjalkainen mökki, jota ympäröi luinen aita, mutta Brumen mökki on luista tehty ja hän liikuttaa sitä omilla jaloillaan – ja lisäksi Brumella on useita kanoja. Rooleiltaan kaikkien kolmen voi kuitenkin nähdä vastaavan melko hyvin Baba Jagaa, kansansatujen tulilintua ja Koštsei Kuolematonta. McKillipin hirviö kuvataan Koštsei Kuolemattoman tavoin pahana ja vaarallisena, mutta vähemmän inhimillisenä kuin Koštsei. Tulilintu IFS:ssä ole pelkkä objekti kuten usein kansansaduissa, joten senkin kohdalla McKillip uusintaa perinnettä. Brume vaikuttaa vieläpä olevan tietoinen roolistaan vanhana, pelottavana ja rumana noitana, eikä riko arkkityypinsä asettamia määreitä näkyvästi. Hän omistautuu rooliinsa niin hyvin, ettei hänen osata epäillä olevan mitään muuta, vaikka Ronan, Sidonie ja Gyre saavatkin nähdä lopussa pilkahduksen Brumen yhteydestä tulilintuun, johon liitetään huomattavasti positiivisempia piirteitä ja ominaisuuksia. McKillip tuokin erityisesti Brumen hahmolla tietynlaista itsetietoisuutta teokseen.

Teoksessa on muutamia selviä viittauksia joihinkin tiettyihin satuihin, mutta se ei juoneltaankaan vaikuta muistuttavan mitään yksittäistä satua. Lisäksi se ei viittaa vain ja ainoastaan venäläiseen kansansatuperinteeseen, vaan laajemminkin länsimaiseen satuperinteeseen ja mahdollisesti jopa tiettyihin satuihin, kuten satuun ”Hannu ja Kerttu”. Enimmäkseen viittasin tutkielmassa kuitenkin venäläisiin kansansatuihin juuri sen takia, että merkittävimmät intertekstuaaliset viittaukset kohdistuvat juuri niihin.

Muiden analysoimieni henkilöhahmojen, joista keskityin teoksen neljän fokalisoijan lisäksi velho Uncieliin, voi nähdä muistuttavan joitakin arkkityyppejä. Osa arkkityypeistä esiintyy sekä saduissa että fantasiassa, mutta jotkut ovat yleisempiä vain toisessa. Molemmissa esiintyviä arkkityyppejä ovat esimerkiksi vanha ja viisas mies (tai velho, tosin kyseinen arkkityyppi on huomattavasti tyypillisempi fantasialle) tai neito pulassa, joka voi tosin olla myös trooppi. Näidenkin henkilöhahmojen kohdalla McKillip sekä osittain täyttää niitä odotuksia, joita kyseisiin hahmotyyppeihin voidaan liittää, että rikkoo niitä. Esimerkiksi useampaankin otteeseen kohtaloaan itkevä prinsessa Sidonie harkitsee muitakin vaihtoehtoja kuin muiden toiveisiin ja vaatimuksiin alistumista, mutta lopulta toteaa itsekkin ehkä jopa haluavansa mennä naimisiin, tai ainakin olevan vähemmän vastahakoinen ajatuksen suhteen. Silti hän ei jää odottamaan kenenkään miehistä pelastavan häntä, vaan yrittää myös itse parantaa tilannettaan muun muassa lähtemällä hakemaan Ronanin sydäntä Brumelta. Ronan ei sen sijaan nouse perinteisessä mielessä tarinan sankariksi, joskin hän osoittaa omaavansa sankareihin

liitettäviä hyveitä. Tämä ilmenee esimerkiksi Ronanin auttaessa eläimiä. Henkilöhahmot eivät ole satuhahmojen tapaan yksiulotteisia tai vain yhden piirteen omaavia.

Kerronnan tasolla McKillip käyttää selvästi romaaneille tyypillisiä keinoja eikä IFS olekaan perinteisessä mielessä satu. Sadut ovat hyvin pelkistettyjä ja kaavamaisia joka suhteessa, ja IFS ei ole sellainen niin kieleltään, tarinaltaan kuin kerronnaltaankaan. McKillipin käyttämät aikarakenteet ja perspektiivit eivät vastaa saduissa yleisesti käytettyjä. IFS:ssä molemmat ovat monitahoisempia. Aikarakenteiden kohdalla se ilmenee muun muassa hidastuksina, nopeutuksina ja takaumina, perspektiiveistä puhuttaessa siten, että IFS:ssä on neljä fokalisoijaa ja heistä erillinen kertoja. Yhteiseksi piirteiksi voi laskea hän-muotoisen kerronnan ja kaikkitietävän kertojan, joskin McKillipin kertojan kaikkitietävyyttä rajoittaa hieman se, että tapahtumat kerrotaan aina tietyn fokalisoijan näkökulmasta. Yhtäläisyydet jäävätkin vähäisiksi eivätkä ole kovin merkittäviä, kun tarkastelin kerronnan keinoja nimenomaan siinä mielessä, vaikuttavatko ne teoksen sadunomaisuuden syntyyn tai viittaako McKillip satujen kerrontaan.

Kerronnassakin on huomattavia eroja McKillipin teoksen ja satujen välillä: IFS:ssä kerronta on usein erittäin kuvailevaa ja henkilöhahmojen tajunnan huomioivaa, saduissa kerronta keskittyy vain edistämään juonta ja toimintaa. McKillipin kerronta sisältää paljon asioita, jotka eivät ole elintärkeitä toiminnan edistämiseksi. Yksi kerronnallinen piirre, toisto, on saduille erittäin ominainen, samoin kuin numero kolme. Toisto voi ilmetä esimerkiksi siten, että sadun päähenkilö matkustaa kolme päivää ja kohtaa jokaisena päivänä jonkun, ja tämä kohtaaminen tapahtuu jokaisella kerralla pääpiirteittäin samalla tavalla. Asioiden kolmesti toistumisen lisäksi saduissa eri asioita saattaa olla myös kolme. Nämä saduille tyypilliset piirteet eivät ilmene IFS:ssä aivan samalla tavalla, mutta nähdäkseni McKillip kuitenkin viittaa niihin useasti: joitain asioita on kolme, jokin asia onnistuu kolmannella kerralla, parissa kohdassa jokin asia toistuu kolmesti ja niin edelleen.

McKillipin *In the Forests of Serre* on fantasiaromaani, joka ei rakenteeltaan muistuta satuja, vaan sen satumaisuus tulee lukuisista intertekstuaalisista viittauksista ja erilaisista satujen elementeistä, joita McKillip teoksessaan käyttää. Arvelinkin tästä olevan kyse, sillä kerronnallisesti IFS poikkeaa selkeästi lukuisista saduista eikä se näytä noudattavan minkään tietyn sadun juonta. Kaikkia viittauskohteita en kuitenkaan huomannut ennen kuin alkaessani tutkia teosta lähemmin, ja varmasti en ole kaikkia edes huomannut enkä ehtinyt tässä tutkielmassa käsitellä. IFS:ssä olisi siis yhä tutkittavaa. Kenties kaikkien viittauskohteiden

löytäminen ei ole tarpeenkaan, sillä käsitellyistä esimerkeistäkin käy ilmi se, että McKillip on fantasiaromaanissaan yhdistänyt fantasiaa ja satuja, ja siitä on syntynyt saduista muistuttava kertomus, jossa on sekä jotain tuttua että jotain uutta.

LÄHTEET

Primäärilähde

McKillip, Patricia A. 2004/2003. *In the Forests of Serre* [= IFS]. New York: Ace Books.

Sekundäärilähteet

Apo, Satu 2018. *Ihmesatujen historia – Näkökulmia kirjailijoiden, kansankertojien ja tutkijoiden traditioon*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Attebery, Brian 1992. *Strategies of Fantasy*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.

Dundes, Alan 1999. *International Folkloristics: Classic Contributions by the Founders of Folklore*. Toim. Alan Dundes. Lanham (Md.): Rowman & Littlefield.

Fludernik, Monika 2009 (2006). *An Introduction to Narratology. (Einführung in die Erzähltheorie, 2006.)* Käänt. Patricia Häusler-Greenfield ja Monika Fludernik. London: Routledge.

Forrester, Sibelan 2013. *Baba Yaga: The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*. Toim. Sibelan Forrester, Helena Goscilo ja Martin Skoro. Jackson: University Press of Mississippi.

Foster, Michael Dylan & Jeffrey A. Tolbert 2016. *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World*. Logan: Utah State University Press.

Frye, Northrop 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Garry, Jane & Hasan El-Shamy 2005. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Toim. Garry Jane & Hasan El-Shamy. Armonk (N.Y.): M.E. Sharpe.

James, Edward 2012. Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy. Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim. Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 62–78.

James, Edward & Farah Mendlesohn 2012. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Joosen, Vanessa 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press.

Lehtimäki, Markku & Liisa Steinby 2013. Kertomisen analyysi. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli, Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 96–134.

Makkonen, Anna 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–30.

Mass, Wendy & Stuart P. Levine 2002. *Fantasy*. San Diego (Calif.): Greenhaven Press, Inc.

- Mathews, Richard 2002. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York: Routledge.
- Mendlesohn, Farah 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Olrik, Axel 1999 (1909). Epic Laws of Folk Narrative. (Epische Gesetze der Volksdichtung, 1909.) Käänt. Jeanne P. Steager. Teoksessa *International Folkloristics: Classic Contributions by the Founders of Folklore*. Toim. Alan Dundes. Lanham (Md.): Rowman & Littlefield, 87–97.
- Piela, Ulla & Pirkko-Liisa Rausmaa 1982. Sadut. Teoksessa *Kertomusperinne: kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 85–105.
- Pilinovsky, Helen 2005. The Mother of All Witches: Baba Yaga and Brume in Patricia McKillip's *In the Forests of Serre*. *Extrapolation* (University of Texas at Brownsville) 46:1, 36–49.
- Propp, Vladimir 1968. *Morphology of the Folktale*. 1. painoksen johdanto Svatava Pirkova-Jakobson, käänt. Laurence Scott. 2. painoksen johdanto Alan Dundes, tarkistanut ja toim. sekä alkusanat Louis A. Wagner. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Propp, Vladimir Yakovlevich 2012. *The Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp*. Toim. ja käänt. Sibelan Forrester. Detroit, Mich.: Wayne State University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991 (1983). *Kertomuksen poetiikka*. (*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.) Suom. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälteenä. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.
- Steinby, Liisa 2013. Tarinan analyysi: henkilöt ja tapahtumat sekä tapahtumien jäsentyminen tarinaksi. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli, Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 63–95.
- Suomela, Susanna 2008. Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Juva: WS Bookwell Oy, 140–161.
- Taylor, Audrey Isabel 2017. *Patricia A. McKillip and the Art of Fantasy World-building*. Jefferson: McFarland and Company, Inc.
- Tolkien, J. R. R. 1964. *Tree and Leaf*. London: Unwin Books.
- Tymn, Marshall B., Kenneth J. Zahorski & Robert H. Boyer 1979. *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*. New York: Bowker.
- Wolf, Mark J. P. 2013. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge.
- Wolfe, Gary K. 2012. Fantasy from Dryden to Dunsany. Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 7–20.
- Zipes, Jack 2012. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.