

JYRKI KORPUA, IRMA HIRSJÄRVI,  
URPO KOVALA & TANJA VALISALO (TOIM.)

# FANTASIA

LAJIT, ILMIO JA YHTEISKUNTA

NYKYKULTTUURI

**FANTASIA**

Copyright © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Urpo Kovala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Pekka Hassinen (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Oskari Rantala (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)  
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)  
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)  
Hanna Kuusela (Tampereen yliopisto)  
Katariina Kyrölä (Åbo akademi)  
Maaria Linko (Helsingin yliopisto)  
Olli Löytty (Turun yliopisto)  
Jussi Ojajarvi (Oulun yliopisto)  
Laura Piippo (Jyväskylän yliopisto)  
Pilvi Porkola (Turun yliopisto)  
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)  
Leena-Maija Rossi (Helsingin yliopisto)  
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)  
Piia Varis (Universiteit Tilburg, Alankomaat)  
Juhana Venäläinen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja myy Jyväskylän yliopiston verkkokauppa (<https://webshop.jyu.fi/julkaisut>). Tilaaminen on mahdollista myös julkaisusarjan kotisivuilta ([www.jyu.fi/nykykulttuuri-julkaisusarja](http://www.jyu.fi/nykykulttuuri-julkaisusarja)). Lisätietoja antaa kustannustoimittaja Oskari Rantala ([oskari.h.rantala@jyu.fi](mailto:oskari.h.rantala@jyu.fi)). Postiosoite: Oskari Rantala / Nykykulttuuri-julkaisusarja, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen  
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma  
Kansi: Sami Saresma

Jyväskylän yliopistopaino  
Jyväskylä 2021

ISBN 978-951-39-8699-5  
ISSN 1457-6899



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

JYRKI KORPUA, IRMA HIRSJÄRVI,  
URPO KOVALA & TANJA VÄLISALO (TOIM.)

# FANTASIA

LAJIT, ILMIÖ JA YHTEISKUNTA

**NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 130  
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2021**



## SISÄLLYS

*Jyrki Korpua, Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Tanja Väälisalo*  
JOHDANTO – FANTASIASTA 9

*Jyrki Korpua*  
FANTASIAN AIKAJANA 22

### I FANTASIAN HISTORIA

*Jyrki Korpua*  
LÄNSIMAISEN FANTASIAN TRADITIO ANTIIKKISTA JA  
KESKIAJALTA 1900-LUVULLE 29

*Tomi Sirviö*  
FANTASIA JA GOTIIKKA 63

*Juha Raipola*  
FANTASIAN KEHITYS OSANA MODERNISMIA 87

*Maria Ihonen*  
LASTENFANTASIAN HISTORIALLINEN KEHITYS 105

*Jyrki Korpua*  
SUOMALAINEN FANTASIA 125

*Hanna-Riikka Roine*  
FANTASIA JA DIGITAALINEN KULTTUURI 145

### II FANTASIAN ALALAJIEN JA ILMIÖIDEN KIRJO

*Jyrki Korpua*  
SANKARIFANTASIA, PULP JA POPULAARI-  
KIRJALLISUUS 159

*Tomi Sirviö*  
KAUHUFANTASIA JA URBAANI FANTASIA 171

*Hanna-Riikka Roine*  
TIETEISFANTASIA LAJITYYPPIEN RAJOILLA 189

*Juha Raipola*

UUSKUMMA 201

*Aino-Kaisa Koistinen & Jyrki Korpua*

FANTASIA ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA 217

*Katja Kontturi*

FANTASIA SARJAKUVISSA 245

*Aino-Kaisa Koistinen & Tanja Välisalo*

FANTASIA JA TRANSMEDIA 271

### III FANTASIAN YLEISÖT JA YHTEISKUNTA

*Sisko Ylimartimo*

LUMOAVAA OUTOUTTA – NÄKÖKULMIA VISUAALISEEN  
FANTASIAAN 289

*Tanja Välisalo & Irma Hirsjärvi*

FANTASTINEN FANIUS 313

*Minna Siikilä-Laitila*

ANTIFANIUS 335

*Jenniliisa Salminen*

FANTASIA JA POLITIIKKA 355

### IV LÄHESTYMISTAPOJA FANTASIAN TUTKIMUKSEEN

*Pekka Kuusisto*

MIELIKUVITUS RAKENTEENA – STRUKTURALISTISEN  
FANTASIAKÄSITYKSEN LÄHTÖKOHTIA JA  
TUTKIMUKSEN LINJOJA 373

*Pirjo Lyytikäinen*

FANTASTISEN KIRJALLISUUDEN TYYLIT JA KIELI 411

*Sanna Tapionkaski*

FANTASIA, SUKUPUOLI JA SEKSUAALISUUS 433

*Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Maria Ruotsalainen*

FANTASIAN VASTAANOTON TUTKIMUS 455

INDEKSI 479

SUMMARY 529

KIRJOITTAJAT 537





**Jyrki Korpua, Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Tanja Välisalo**

## **JOHDANTO – FANTASIASTA**

*Fantasia – Lajit, ilmiö ja yhteiskunta* on ensimmäinen laaja suomenkielinen fantasiakirjallisuuden historiaa, alalajeja ja nykytrendejä käsittelevä oppi- ja tietokirja. Teos esittelee lajihistoriaa tyyppillisten aiheiden ja klassikkoteosten avulla, mutta myös fantasian vuorovaikutusta muiden lajien ja taiteiden kanssa sekä fantasian kulttuurisia merkityksiä.

Pyrimme vastaamaan teoksessa sellaisiin perustavanlaatuisiin kysymyksiin kuin mitä fantasia on, millainen on fantasian traditio, mitä ovat fantasian erilaiset kulttuurit, miksi fantasiaa luetaan ja miksi ja kuinka fantasiaa tutkitaan. Miten fantasia tai fantastinen eli mielikuvituksellinen on noussut niin merkittävään asemaan alati teknistyvässä ja kylmien arvojen hallitsemassa maailmassamme? Tarjoaako fantasia suurten massojen toivomaa eskapismia eli todellisuuspakoa, joka juurikin etäännyttää meitä reaali maailmasta? Onko fantasia kenties viimeinen keino, jonka avulla yritetään paeta raskasta todellisuutta, vai onko se päinvastoin mahdollisuus käsitellä keskeisiä yhteiskunnallisia ja eettisiä kysymyksiä tai perustavia identiteettiongelmia ja toiseuden haasteita? Vai onko se näitä molempia ja mahdollisesti paljon muutakin, mitä tämä teos pyrkii selvittämään.

*Totutun tuolla puolen* -teoksen johdannossa (Blomberg, Hirsjärvi & Kovala 2005, 7) todetaan, että fantasia on ”kulttuurin läpäisevä ilmiö”. Suosiossaan se on yksi kulttuurimme kiinnostavimpia ilmiöitä. Epäilemättä fantasia myös kertoo jotain hyvin olennaista ajastamme. Siksi sen kriittinen tutkiminen ja tunteminen on tärkeää. Kärjistäen voisi sanoa, että vuosisatoja (tai jopa -tuhansia) fantasia oli kirjallisuuden peruslaji, ja vasta realismin synty teki fantasian lajin määrittelystä tarpeellista. Voihan maailmankirjallisuuden klassikoita 1800-luvun alkuun saakka pitää enemmän tai vähemmän fantastisina. Mielikuvituksellinen ja ”fantasia” oli kirjallisuuden pääsuuntaus aina realismin aikaan saakka. Tämä aja-

tus ei toki sovi yhteen useiden nykyisten fantasiateorioiden kanssa, joissa fantasian katsotaan olevan romantiikan tuote ja juuri syntyneen tuolla aikakaudella, 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa (esim. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* ja *The Secular Scripture*, Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* sekä Manuel Aguirre: *The Closed Space*).

Silti fantasian ja todellisuuden suhde on aina ollut jännitteinen. Tämän takia myös realismin ja fantasian välinen asetelma on ollut ajoittain kireä. Realismi on tapa katsella asioita niitä kaunistelematta; se hyödyntää todellisuudentajua. Fantasia taas edustaa mielikuvituksellista, usein yleisesti tunnetusta todellisuudesta poikkeavaa fiktiota. Kathryn Humen (1984, 3–5) määrittelemänä fantasia edustaa jopa kirjallisuuden toista perusllykettä *mimesiksen* eli todellisuuden ”jäljittelyn” tai peilaamisen ohella. Fantasian ja realismin välinen suhde on aina 1800-luvulta realismin synnystä alkaen ollut myrskyinen. Jotkut, usein sangen vaikutusvaltaiset piirit ovat nähneet mielikuvituksellisen reaalisen ja *todellisen* vastakohtana. Fantasiaa on syytetty valheellisuudesta ja ihmisten harhauttamisesta – yksinkertaistaen jopa lukijakunnan harhaanjohtamisesta. Ajatellaan vaikkapa Miguel de Cervantes Saavedran klassista Don Quijoten hahmoa (*Don Quijote* 1605–15), jonka ymmärrys todellisuudesta hämärtyy ritariromaanien liiallisesta lukemisesta. Hän harhautuu sisälle *fantasiaansa* vaarallisella tavalla. Realismin klassikkoteoksessa Gustave Flaubertin *Rouva Bovaryssa* (*Madame Bovary* 1857) Emma taas oli lukenut liikaa romantiikan teoksia, jotka olivat herkistäneet hänen sieluaan ja alistaneet hänet epärealistisille odotuksille elämästä. Liiallinen herkistyminen tai mielikuvituksellisuus nähtiin siis näissä teoksissa haitallisena. Nykylukija on kuitenkin todellisuuden ja epätodellisuuden suhteen kenties valveutuneempi tarttuessaan innolla fantasiateoksiin.

Mitä siis on fantasia ja miksi *Fantasia – Lajit, ilmiö ja yhteiskunta* -teokseen tutustuminen voisi olla merkityksellistä? Mielikuvituksen voima ja keinot kiinnostavat ihmiskuntaa. Monet tahtovat viihdyttää itseään fantasian keinoin, ja kulttuurimme tuntuu kiinnittyvän osin fantastisiin esitystapoihin. Yksinkertaisena määritel-

mänä fantasia on (kaikkeaa) mielikuvituksellista. Taustalla on kreikan sana *phantasiā*, joka merkitsee muun muassa kuvittelua, mielikuvitusta ja kuvitelmaa. Nykymerkityksensä lajina fantasia saa vasta romantiikassa. Usein sanotaankin, että fantasia on ”romantiikan lapsi” tai jopa sen *tuote*. Fantasiaa syytetään usein eskapismista, epärealistisuudesta, epätodennäköisyydestä tai mahdottomuudesta. Tällaisia syytöksiä voi toki esittää kaikesta fiktiosta lajista riippumatta. Terminologisesti nykyään puhutaan usein *spekulatiivisesta fiktiosta* yleisnimikkeenä ja laajempaa yllälajina. Sen alle luetaan tällöin niin sanottu klassinen fantasia: seikkailufantasia, miekka ja magia, korkeafantasia ja matalafantasia sekä kauhufiktio, tieteisfiktio ja fantastinen (tai maaginen) realismi. Tämänkin teoksen useimmissa luvuissa fantasian määritelmää laajennetaan spekulatiivisen fiktion suuntaan ja jopa kohti tieteisfiktiota fantastisimmillaan, mutta nämä laajennetut lajikysymykset otetaan aina esiin kyseisen luvun alussa tapauskohtaisesti.

Laaja-alaisuudestaan huolimatta tai ehkä juuri siitä johtuen fantasia ymmärretään omaksi yksittäiseksi kirjallisuuden, elokuvan ja taiteen genreksi, lajiksi tai luokaksi. Fantasiaa voidaan pitää laajana ja rajojaan koettelevana mutta silti perusteltuna lajiterminä. Englantilainen romantikkorunoilija, esteetikko ja fiktion teoreetikko Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) esittää vuoden 1817 klassisessa teoksessaan *Biographia Literaria*, että lukijan tulee kaunokirjallista teosta lukiessaan ”pidättää epäuskoaan” (*willing suspension of disbelief*) (Coleridge 1965, 168–169). Vain tämä epäuskon pidättäminen tai vapaaehtoinen epäuskon vaimentaminen mahdollistaa astumisen sisään kaunokirjallisen teoksen maailman. Coleridgen teoriaa on myöhemmin pidetty yhtenä fantasian toisenlaisten maailmojen (mahdollisten ja mahdottomien) teorian alkupisteinä. Lukijan (taikka katsojan tai kuuntelijan) on todellakin hyväksyttävä fiktion maailma, jotta hän kykenisi nauttimaan tekstistä. Fantasiantutkijat ovatkin pitäneet tätä ratkaisevana syynä realistisen kirjallisuuden ihailijoiden ja spekulatiivisen fiktion edustajien väliseen kiistaan: realistisen eetoksen armoitetut kannattajat eivät kykene

astumaan sisään fantasian maailmoihin. He eivät siis ehkäpä kykene pidättämään epäuskoaan fantasian suhteen?

Fantasialle on esitetty runsaasti muunlaisiakin määritelmiä ja kategorisointeja. Kirjailija George MacDonald esseessään ”The Fantastic Imagination” vuonna 1893 pyrki hahmottamaan mielikuvituksellisten maailmojen rakentamista tekijyyden näkökulmasta. Angloamerikkalaisessa tutkimuksessa keskeinen teos on kuitenkin ollut J. R. R. Tolkienin MacDonaldin hengessä kirjoittama essee ”Saduista” (”On Fairy-Stories”, luentona 1939, julk. 1947). Tolkienien seuraten fantasia on tyypillisesti jaettu meidän maailmaamme, ensisijaiseen eli primaariseen maailmaan, ja fantasian toissijaiseen eli sekundaariseen maailmaan niiden ontologisen aseman perusteella. Ajatuksena on, että ensisijainen maailma on aito ja reaali-nen. Toissijainen fiktiivinen maailma puolestaan on (mahdollisesti) omalakinen, mutta hierarkkisesti ensisijaiselle maailmalle alistainen. Tällöin voidaan puhua *korkeafantasiasta* (*high fantasy*), jossa tapahtumat sijoittuvat tähän omalakiseseen maailmaan. *Kahden maailman fantasiassa* tai *porttifantasiassa* ensisijainen maailma toimii lähtökohtana, josta siirrytään toissijaiseen maailmaan. Matalafantasiasta (*low fantasy*) taas fantasian elementit tunkeutuvat ensisijaiseen maailmaan ja kyseenalaistavat reaalimaailmamme lait. Ensimmäinen eli korkeafantasia sopii erityisesti omalakisiiin fantasiasarjoihin, kuten vaikkapa Tolkienin eeppiseen fantasiaan. Toisen asteen portti- tai portaalifantasia on usein erityisesti lasten fantasian ominta aluetta, ja kolmas eli matalampi fantasia on tyypillistä etenkin kauhufantasialle tai maagiselle realismille.

Niin sanotussa todorovilaisessa jaossa, joka pohjaa Tzvetan Todorovin teokseen *The Fantastic* (1970) samantapainen erottelu tehdään hieman erilaisin perustein. Todorov puhuu *ihmeellisestä* (*the marvelous*, ransk. *le merveilleux*), *fantastisesta* (engl. *the fantastic*, ransk. *le fantastique*) ja *oudosta* (engl. *the uncanny*, ransk. *l'entrane*). Ihmeellisessä ”[t]yypillisesti homogeenisessä kertomusmaailmassa on pyritty mahdollisimman pitkälle häivyttämään toisaalta realististen, toisaalta mielikuvituksellisten aineiden ja tyylikeinojen välinen raja. Tavoitellaan fantastiselle todenmukaisuudelle raken-

tuvaa omalakista maailmaa.” Fantastisessa ”[r]ealistinen ja mielikuvituksellinen todenmukaisuus törmäävät yhteen. Yliluonnollinen on ongelma, sovittamaton ristiriita.” Oudossa ”[s]e mikä näyttää yliluonnolliselta, (mahdollisesti) saa lopulta luonnollisen selityksen.” (Tässä käännökset Hiilos 1994, 9). Esimerkkeinä ihmeellisestä voivat toimia esimerkiksi Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -teos (*The Lord of the Rings*, 1954–55), fantastisesta H. P. Lovecraftin kauhufiktio ja oudosta Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmes -tarina *Baskervillen koira* (*The Hound of Baskervilles*, 1902). (Lisää todorovilaisesta fantasianäkemyksestä tämän teoksen Kuuiston luvussa ”Mielikuvitus rakenteena”, joka käsittelee strukturaalisen fantasiakäsityksen lähtökohtia ja tutkimuksen linjoja.)

Myöhemmissä esityksissä fantasian monilajisuutta on pyritty selittämään useilla erilaisilla tavoilla. Kuten mainittua, Kathryn Humen *Fantasy and Mimesis – Responses to Reality in Western Literature* (1984) näkee fantasian ja mimesiksen (eli todenkaltaisuu-den) kerronnallisen mielikuvituksen toisilleen vastakkaisina perustoimintoina. Mimesiksessä henkilöhahmot sopeutuvat Humen mukaan todellisen maailman aistikokemukseen. Mimesis edustaa sitä ”mikä on mahdollista”, kun taas fantasia on sitä ”mikä on mahdotonta” (vrt. Bryan Atteberyn vasta-argumentit teoksessa *Strategies of Fantasy*, 1992). C. N. Manloven teos *Modern Fantasy* (1975) vuorostaan korostaa fantasian yliluonnollista vaikutelmaa. Fantasia on Manloven mukaan fiktiota, joka herättää ihmeellisyyden tunteen ja sisältää olennaisena elementtinä yliluonnollisia maailmoja, olen-toja tai objekteja.

Maria Nikolajevan erityisesti lastenfantasian tutkimukselle keskeinen *The Magic Code* (1988) jatkaa angloamerikkalaisen fantasiamääritelmän perinnettä korostaen jakoa ensisijaisen maailman (eli meidän maailmamme) ja maagisen, toissijaisen maailman välillä. Nikolajevan näkemyksessä toissijaiset maailmat voidaan jaotella suljettuihin maailmoihin, joilla ei ole yhteyttä reaali maailmaan; avoimiin maailmoihin, joissa molemmat maailmat ovat läsnä tekstissä; sekä kätettyihin maailmoihin, joissa yliluonnolliset elementit jälleen ikään kuin tunkeutuvat ensisijaiseen maailmaan.

Farah Mendlesohnin neliportaisessa jaossa teoksesta *Rhetorics of Fantasy* (2008) pyritään korostamaan juuri tätä maailmojen välisyyttä. Mendlesohn jakaa fantasian *portti-seikkailufantasiaan* (portal-quest fantasy) eli yksinkertaisemmin *porttifantasiaan*, *immersiiviseen fantasiaan* (immersive fantasy), *intrusiiviseen fantasiaan* eli *tunkeutumisfantasiaan* (intrusion fantasy) sekä *liminaaliseen fantasiaan* (liminal fantasy). Porttifantasiassa toissijaiseen maailmaan siirrytään portin kautta, fantasia pysyttäytyy ”toisella puolella” eikä vuoda sieltä reaali maailmaan. Immersiivisessä, uppoutu- vassa, vetävässä, tenhoavassa tai mukaansatempaavassa fantasiassa hyväksytään sekä fantasian maailma että sen lainalaisuudet, jolloin lähestytään usein tieteisfantasiaa. Intrusiivisessä eli tunkeutumis- fantasiassa, kuten Pirjo Lyytikäinen sitä kutsuu tähän teokseen kir- joittamassaan luvussa, ylikuonnollinen elementti on kaaoksen luoja, jolloin lähennytään kauhufiktiota. Liminaalinen eli kynnyksfantasia on harvinainen alalaji, jossa kynnyksen yli voidaan astua, mutta usein valitaan pysyttäytyminen todellisen maailman puolella. Fan- tasia tulee silti teksteissä yli kynnyksen pieninä annoksina, joiden merkitykset jäävät lukijan tai kokijan tulkittaviksi.

Fantasia siis tarkoittaa monimuotoisista teoreettisista selitys- malleistaan huolimatta yksinkertaistetusti kuvitelmaa tai mieliku- vituksellista. Nykymerkityksessään fantasiaa on käytännössä mikä tahansa mielikuvituksellinen taideteos riippumatta esitystavastaan. Fantasiaa voi siten esiintyä esimerkiksi kirjallisuudessa, teatterissa, elokuvassa, televisiossa, sarjakuvassa, peleissä tai vaikkapa tans- sissa. Lajiteoriassa on usein painotettu, että fantasiassa esiintyy ”mahdottomia” piirteitä tai arkitodellisuutemme rikkovia tai ylit- täviä elementtejä.

Vaikka teoreettiset kehykset vaihtelevat, tässä teoksessa fan- tasia ymmärretään käsitteenä mahdollisimman laaja-alaisesti, osin tuon vaihtelun takia. Kyseessä on fiktion suurlaji, jossa korostuvat useat inhimillistä mielikuvitusta puhuttavat, venyttävät ja koette- levat elementit. Fantasian sisälle voidaan kategorisoida esimerkik- si ylikuonnollinen ja sadunomainen, arkitodellisuutemme ylittävä tai sen rajoja koetteleva fiktio. Siihen kuuluvat teokset, joissa ko-

rostuvat spekulatiiviset visiot mahdollisista tai mahdottomista (toisista) maailmoista, mutta myös teokset, jotka synnyttävät mielikuvituksellisen ylevän (*subliimin*), oudon, kumman tai kauhun tunteuksia tai käyttävät näiden elementtejä. Fantasia on siis yksinkertaistetusti mielikuvituksellista, arkitodellisuutemme realismiin ylittävää, ohittavaa tai kiertävää fiktiota. Sen sisään voidaan mahduttaa tieteisfiktion mahdolliset maailmat, ns. genrefantasian kuvitellut toissijaiset maailmat, kauhun groteskit kuvastot sekä oudot, loogiikkaamme koettelevat toiset maailmat. (Ks. Jackson 1981, 7; James & Mendlesohn 2012, 1–2.)

Mielikuvituksellisia fantastisia elementtejä on ollut ihmiskunnan kirjallisuudessa ja kulttuurituotteissa aina. Ihminen on aina koetellut taiteessa todellisuuden rajoja ja pyrkinyt ylittämään oman rajallisen ymmärryksensä mitä moninaisimmilla tavoilla. Länsimaisen kirjallisuuden historia on pitkälti fantastinen, jos sitä silmäilee nykypäivän katseella. Myös länsimaisen elokuvan historia on viimeistään Georges Mélièsistä lähtien ollut fantastista. Varhainen uskonnollinen kirjallisuus ja jopa filosofiset pohdinnat, kuten itämainen viisauksikirjallisuus tai Platonin dialogien myyttisemmät osat, kuten kuvaukset Atlantiksen kadonneesta mantereesta *Ti-maioksessa* ja *Kritiaassa* tai näkymättömyyden tuovasta Gygeen sormuksesta *Valtiossa*, ovat usein lähtökohdiltaan fantastisia.

Länsimaisessa näkökulmassa fantasian lajina katsotaan kuitenkin syntyneen valistuksen ajalla 1700-luvulla ja eriytyneen omaksi fiktion genreksi viimeistään romantiikan ajalla 1800-luvulla. Tämä teos pyrkii osoittamaan myös fantasian lajin pitkät juuret aina antiikista keskiajan kautta kohti nykypäivää. Historiallisen taustoituksen jälkeen pääpaino on kuitenkin fantasian monimuotoisessa nykyhetkessä, siihen johtaneessa kehityksessä sekä fantasian kulttuurin ja sen tutkimuksen moni-ilmeisyydessä.

Teoksen ensimmäinen osa, *Historia*, lähtee liikkeelle varhaisesta myyttiperinteestä ja piirtää sen vaikutusta myöhempien aikojen fantasian kulttuureihin ja koko länsimaiseen yhteiskuntaan. Nykypäivän yhteiskuntamme onkin monelta osin fantasian tradition värittämä ja elävöittävä, kuten tämän osan luvut osoittavat. Ensimmä-



mäinen luku esittelee laajan kaaren länsimaisen fantasian historiasa antiikin ja keskiajan myyttiperinteestä 1900-luvulle (Korpua 1.), fantasian ja gotiikan kirjallisuuslajin historiallisen yhteyden (Sirviö 1.), fantasian kehityksen osana modernismia (Raipola 1.), lastenfantasian oman erityisen tradition (Ihonen), suomalaisen fantasian monivivahteisen joskin hitaasti käynnistyneen historian (Korpua 2.) sekä osion päättävässä luvussa fantasian osana nykypäivän digitaalista kulttuuria (Roine 1.)

Teoksen toinen osa, *Fantasian alalajien ja ilmiöiden kirjo* pureutuu tarkemmin erityisesti 1900-luvulla kiihtyneeseen fantasian alalajityyppien eriytymiseen, vaikkakin myös näille lajirajoille löytyy historialliset juurensa varhaisemmassa traditiossa, kuten useimmat luvut tässä kokonaisuudessa osoittavat. Toisessa osassa käsitteelynsä saavat moninaiset mielenkiintoiset alalajit, herooinen sankarifantasia sekä pulp- ja populaarifiktio (Korpua 3.), kauhufantasia ja urbaani fantasia (Sirviö 2.), lajirajoja koetteleva tieteisfantasia (Roine 2.) sekä uuskomppi (Raipola 2.). Fantasian merkitystä kulttuurimme keskeisissä viihdemuodoissa esitellään toisen osan päättävissä luvuissa, jotka käsittelevät fantasiaa elokuvassa ja televisiossa (Koistinen & Korpua) sekä sarjakuvissa (Kontturi). Fantasia nähdään *mediumirajat* eli viestintäkanava tai -välinerajat ylittävänä niin sanottuna *transmediaalisena* ilmiönä (Koistinen & Välisalo).

Teoksen kolmannessa osassa, *Fantasian yleisöt ja yhteiskunta* näkökulma kääntyy selvemmin fantasian moninaiseen rooliin kulttuurimme ja yhteiskuntamme kuvastajana. Kolmas osa käsittelee aluksi fantasiaa esteettisenä ilmiönä visuaalisen taiteen kautta (Ylimartimo). Tämän jälkeen huomio käännetään fantasian käyttäjiin ja kuluttajiin, jolloin käsitteelynsä saavat omilla alaluvuissaan sekä *fanit* (Välisalo & Hirsjärvi) että näiden vastavoima eli *antifanit* (Siikilä-Laitila). Osan viimeinen luku (Salminen) käsittelee yhteiskunnan ja fantasian kulttuurien kannalta keskeistä teemaa eli fantasiaa ja politiikkaa. Onhan erityisesti huomioitava, että fantasia on fiktion lajina sekä kulttuurimme ja yhteiskuntamme kuvastaja että toisaalta myös tärkeiden yhteiskunnallisten ilmiöiden kommentoija ja merkittävä epäkohtien esiin nostaja. Tultaessa

2020-luvulle tämän osoittaa vaikkapa huomattava mielikuvituksellisen fantastisen dystopiakirjallisuuden traditio.

Teoksen neljännessä osassa, *Lähestymistapoja fantasian tutkimukseen*, pureudutaan tarkemmin fantasian teoriaan sekä tapoihin tutkia fantasiafiktion teoksia ja fantasiaa kulttuurisena ilmiönä. Pääluku käsittelee moninaisia teoreettisia lähtökohtia ensin historiallisesti. Pääsemme syvällisesti, strukturalistisesta fantasiakäsityksestä katsoen (Kuusisto), tutustumaan 1900-luvun fantasiatutkimuksen teoriaklassikoihin. Tämän jälkeen huomioidaan fantasian erityisyys esteettisenä lajina tyylin ja kielen puolesta (Lyytikäinen). Viimeiset kaksi neljännen osan lukua käsittelevät nykypäivän keskeisiä lähestymistapoja fantasiaan: feminististä ja queer-tutkimusta (Tapionkaski) sekä vastaanottotutkimusten näkökulmaa (Hirsjärvi, Ruotsalainen & Kovala).

Tämä teos käynnistyi Suomen science fiction- ja fantasiatutkimuksen seura ry:n projektina, jota vetivät alkuvaiheessa Markku Soikkeli ja Jyrki Korpua. Teoksen toimittajat kiittävätkin Markku Soikkeliä hankkeen kunnianhimoisesta käynnistämisestä, jo tuolloin laaditusta alustavasta sisältöluonnoksesta sekä monista avauksista kirjoittajien suuntaan. Myöhemmin teoksen toimittajakunta vakiintui nykyiseksi nelikoksi. Teoksen kirjoittajiksi valikoitui tutkimusalansa parhaimmista, joista jokainen tuo teokseen oman erityisen osaamisensa ja erityisen näkökulmansa aiheeseen.

Teoksemme nimi on *Fantasia – Lajit, ilmiö ja yhteiskunta*, sillä huomioimme sisällössä merkittävästi myös fantasian laajat kontekstuaaliset merkitykset. Laajat yhteydet olivat teoksen valmistamisessa tärkeässä asemassa, sillä teoksen toimittajat olivat juuri teosta valmistellessa olleet mukana brittiläisen professori Martin Barkerin koordinoimassa kansainvälisessä The World Hobbit Project -tutkimushankkeessa ja niin ikään Barkerin vetämässä Game of Thrones -tutkimushankkeessa. Sekä näissä tutkimusprojekteissa että tässä teoksessa on lähtökohtana, että niin kuin taide ja yhteiskunta eivät ole erillisiä toisistaan, ei fantasiakaan ole irrallinen ympäristöstään, oli se kuinka omalakinen tahansa. Fiktiiviset maailmantulkinnat rakentuvat kirjoittajan havainnoille ja kokemuksil-

le ja ne luetaan ympäröivän maailman valossa. Kuin kehässä tekijä, teos ja lukija ovat ”kiinnittyneet” toisiinsa. Näemme tässä teokses-  
sa fiktion siis vahvasti kontekstuaalisena ilmiönä. Juuri tätä näke-  
mystä teoksemme valottaa kuvaten fantasiaa lajina monissa erilai-  
sissa yhteyksissä monista erilaisista näkökulmista.

*Fantasia – Lajit, ilmiö ja yhteiskunta* on suoraa jatkumoa kah-  
delle teokselle, jotka syntyivät Jyväskylän yliopiston Nykykult-  
tuurin tutkimuskeskuksen suositun Fantasia-luentosarjan tulokse-  
na. Luennoitsijoiden lisäksi mukaan kutsuttiin kirjoittajia monil-  
ta kulttuurin ja yhteiskunnan saroilta. Kristian Blombergin, Irma  
Hirsjärven ja Urpo Kovalan toimittamat *Fantasian monet maailmat*  
(2004) ja *Totutun tuolla puolen* (2005) ovat olleet alan perusoppi-  
kirjat, joihin nyt haluttiin päivitystä ja jatkoa. Tämä käsillä oleva  
kirja on täydentävä teos. Silti molemmat säilyttävät yhä paikkansa  
– erityisesti *Totutun tuolla puolen* -teos, sillä monia sen sisältämis-  
tä näkökulmista (muiden muassa kartografia, kaupunkimaantiede,  
varhainen kuvataide, klassinen musiikki ja musiikkivideot) emme  
tässä kirjassa käsittele. Jo tämä kertoo fantasian laajasta kentästä  
ja lisätutkimuksen tarpeesta. Toivommekin näiden teosten yhdes-  
sä olevan aloittelevalle fantasian tutkijalle hyvä johdanto akatee-  
miseen tutkimukseen ja kenties oman opinnäytteen aloittamiseen.

Teoksen toimittajat kiittävät kirjoittajia kärsivällisestä pitkäjän-  
nitteisestä työstä ja paneutumisesta projektiimme. Kiitämme kaik-  
kia Suomen science fiction- ja fantasiatutkimuksen seura ry:n jäse-  
niä sekä yhteistyökumppaneita ja tukijoita. Kiitämme teoksemme  
arvioineita anonyymejä vertaisarvioijia sekä Nykykulttuurin julkai-  
susarjan toimituskuntaa ja kustannustoimittajiamme.

Tarttukaa innokkaasti fantasian moninaiisiin maailmoihin.

## LÄHTEET

- Aguirre, Manuel (1990) *The closed space: Horror literature and western symbolism*. Manchester: Manchester University Press.
- Attebery, Brian (1992) *Strategies of fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Blomberg, Kristian; Hirsjärvi, Irma & Kovala, Urpo (toim.) (2005) *Totutun tuolla puolen*. Helsinki: BTJ.
- Coleridge, Samuel Taylor (1965/1817) *Biographia literaria. Or biographical sketches of my literary life and opinions*. Toim. George Watson. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Frye, Northrop (1967/1957) *Anatomy of criticism. Four essays by Northrop Frye*. New York: Atheneum.
- Frye, Northrop (1976) *The secular scripture. A study of the structure of romance*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hiilos, Hannu (1994) Fantasia, fantastinen ja sen semmoinen. ”Voiko tuolaistakin lukea!” *Kulttuurintutkimus* 11 (1994): 3, 1–14.
- Hume, Kathryn (1984) *Fantasy and mimesis: Responses to reality in western literature*. New York: Methuen.
- Jackson, Rosemary (1981) *Fantasy. The literature of subversion*. London: Methuen.
- James, Edward & Mendlesohn, Farah (2012) Introduction. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–4.
- Manlove, C. N. (1975) *Modern fantasy. Five studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendlesohn, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Nikolajeva, Maria (1988) *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Todorov, Tzvetan (1975) *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Ithaca: Cornell University Press.

Tolkien, J. R. R. (1988/1964): On fairy-stories. Teoksessa J. R. R. Tolkien: *Tree and leaf*. London: HarperCollinsPublishers.



Jyrki Korpua  
**FANTASIAN AIKAJANA**

n. 2100 eaa.: *Gilgamesh*



1100 eaa.

n. 750–650-l. eaa: Homeros: *Ilias*, Homeros: *Odysseia*,  
Hesiodos: *Jumalten synty*



n. 100 jaa: Lukianos: *Tosi tarina*  
n. 29–19 eaa: Vergilius: *Aeneis*

100 eaa.

1611:  
Shakespeare:  
*Myrsky*

1605:  
Shakespeare:  
*Kesäyön unelma*

1590: Spenser:  
*The Faerie Queene*

1516–1532:  
Ariosto: *Orlando Furioso*

n. 1470: Malory: *Le Morte d'Arthur*

n. 1300: *Sir Gawain and the Green Knight*

n. 1268–1277: Ibn al-Nafis: *Theologus Autodidactus*  
(*Risālat Fādil ibn Nātiq*)

n. 1220: Sturluson: *Proosa-Edda*

n. 700: *Beowulf*

n. 950–1000:  
*Runo-Edda*

901 jaa.



1726: Swift: *Gulliverin retket*  
 1667: Milton: *Kadotettu paratiisi*  
 764: Walpole: *Otranton linna*  
 1794: Ratcliffe: *The Mysteries of Udolpho*  
 1796: Lewis: *Munkki*  
 1818: Shelley: *Frankenstein – uusi Prometheus*  
 1819: Polidori: *Vampyyri*  
 1822: E. T. A. Hoffman: *Pähkinänsärkijä*  
 1835/1848: Kalevala  
 1845: Poe: "Korppi"  
 1853–1867: Topelius: *Välskärin kertomukset*  
 1858: MacDonald: *Phantastes*  
 1859: Topelius: *Linnaisten kartanon viheriä kammari*  
 1860: Topelius: "Simeon Levis resa i Finland"  
 1865: Carroll: *Liisan seikkailut ihmemaassa*  
 1871: Carroll: *Liisan seikkailut peilimaailmassa*  
 1872–1883: MacDonald: *Curdie-teokset*  
 1889: Morris: *The House of the Wolfings\*\*\*\**  
 1890: Wilde: *Dorian Grayn muotokuva*  
 1897: Stoker: *Dracula*  
 1902: Méliès: *Matka kuuhun* (elokuva)  
 1906: *Liisan seikkailut ihmemaailmassa\*\*\**  
 1912: Lydecken: "Tähtien tarhoissa"  
 1922: Murnau: *Nosferatu* (elokuva)  
 1922: Eddison: *The Worm Ouroboros*  
 1923: *Weird Tales* -lehti perustetaan  
 1924: Dunsany: *Haltimaan kuninkaantytär*  
 1926: Lovecraft: "The Call of Cthulhu"  
 1927: Lang: *Metropolis* (elokuva)  
 1928: Kallas: *Sudenmorsian*  
 1931: *Frankenstein* (elokuva)  
 1932–1936: Howard: *Conan-tarinat*  
 1933: *King Kong* (elokuva)  
 1937: Tolkien: *Hobitti eli sinne ja takaisin*  
 1938–1958: White: *Muinainen ja tuleva kuningas*  
 1939: *Ozin velho* (elokuva)  
 1944: Kokko: *Pessi ja Illusia*  
 1945: Williams: *All Hallow's Eve*  
 1945–1970: Jansson: *Muumi-sarja* (romaanit)  
 1950–1956: Lewis: *Narnia-sarja*  
 1954–1955: Tolkien: *Taru sormusten herrasta*  
 1954–1975: *Muumipeikko-sarjakuva\*\**  
 1964–1968: Alexander: *Prydainin kronikka*  
 1966–1969: *Star Trek* -televisiosarja  
 1968–2001: LeGuin: *Maameren tarinat*  
 1972: Adams: *Ruohometsän kansa*  
 1973–1975: *Taru sormusten herrasta\**  
 1973: Cooper: *Pimeä nousee*  
 1974: *Dungeons & Dragons* (pöytäroolipeli)

1977: *Star Wars* -trilogia (elokuva)  
 1977: Lucas: *Tähtien sota* (elokuva)  
 1977: Tolkien: *Silmarillion*  
 1979–1997: Bradley: *Avalon-sarja*  
 1981: Boorman: *Excalibur* (elokuva)  
 1981–1999: *Ultima*-pelisarja  
 1982: Milius: *Conan – barbaari* (elokuva)  
 1983–2015: Pratchett: *Kiekkomaailma-sarja*  
 1984: Holdstock: *Alkumetsä*  
 1985: Atwood: *Orjattaresi*  
 1985: Krohn: *Tainaron*  
 1988–1990: BBC:n *Narnian tarinat* (televisiosarja)  
 1989–2007: Gaiman: *Sandman-sarja*  
 1990–2012: Sapkowski: *Noituri-sarja*  
 1992: Coppola: *Bram Stokerin Dracula* (elokuva)  
 1992: Verronen: *Älä maksa lautturille*  
 1994–: *The Elder Scrolls*-pelisarja  
 1995–: Brooks: *Shannara-sarja*  
 1995–2001: *Xena*-televisiosarja  
 1995–2000: Pullman: *Universumin tomu-sarja*  
 1996–Martin: *Tulen ja jään laulu-sarja*  
 1998–2008 Rowling: *Harry Potter -sarja* (romaanit)  
 1998: *Baldur's Gate* (peli)  
 2000: Sinisalo: *Ennen päivänlaskua ei voi*  
 2000: Miéville: *Perdido Street*  
 2001–2003: *The Lord of the Rings* -elokuvat  
 2001: Gaiman: *Unohdetut jumalat*  
 2001: *Shrek* (elokuva)  
 2001–2011: *Harry Potter*-elokuvasarja  
 2004–: *World of Warcraft*-pelisarja (*Warcraft*-peli v. 1994)  
 2005: Isomäki: *Sarasvatin hiekkaa*  
 2006: Lynch: *Locke Lamoran valheet*  
 2006: Jääskeläinen: *Lumikko ja yhdeksän muuta*  
 2007: Rothfuss: *Tuulen nimi*  
 2007: *The Witcher* -peli  
 2008–2012: *Twilight*-elokuvasarja  
 2008–2012: *Black Panther* (elokuva)  
 2017: Chakraborty: *The City of Brass*  
 2017–: *Handmaid's Tale* -televisiosarja  
 2012: Itäranta: *Teemestarin kirja*  
 2011: Rajaniemi: *Kvanttivaras*  
 2011–2019: *Game of Thrones* -televisiosarja  
 2010: Kay: *Under Heaven*  
 2010: Okorafor: *Who Fears Death*  
 2019–: *The Witcher*-televisiosarja

\* Suomennos: *Sormuksen ritarit* ja *Kaksi Tornia* suomensi Kersti Juva ja Eila Pennanen, *Kuninkaan paluun* Kersti Juva ja runot Panu Pekkanen.

\*\* Tove Jansson 1954–1957, Tove ja Lars Jansson 1957–1959, Lars Jansson 1959–1975

\*\*\* Anni Swanin suomennos

\*\*\*\* ja *The Roots of the Mountains*

1901 jaa.

1977

2019

2021 jaa.







## **I FANTASIAN HISTORIA**



Jyrki Korpua

## LÄNSIMAISEN FANTASIAN TRADITIO ANTIIKISTA JA KESKIAJALTA 1900-LUVULLE

Fantasialla on pitkät ja monimuotoiset juuret. Tämän tiedostavat kaikki asiaan tarkemmin perehtyneet, mutta juurien syvyydestä, rakenteesta, muodosta ja sisällöstä ollaan useimmin erimielisiä. Keskeiset fantasiagenren teoreetikot, kuten Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, Kathryn Hume, W. R. Irwin ja C. N. (Colin) Manlove, kaikki ovat yhtä mieltä siitä, että fantasia kertoo *mahdottomasta*, kun taas sci-fi eli tieteisfiktio on juurtunut nykyisen tieteellisen tiedon valossa *mahdolliseen* tai yleiseen tieteelliseen tietoon pohjautuvaan kuvitelmaan. Tästä eteenpäin tutkijat ovat kuitenkin erimielisiä mitä erityisesti fantasia on. Tutkijat tuntuvat keskittyvän erityisesti 1800-luvulta alkavaan kehitykseen ja painottavan angloamerikkalaista kirjallisuuskenttää. (James & Mendlesohn 2012, 1.)

Tällaisissa asetelmissä painottuvat tietyt historialliset kehitykset ja vaiheet, kuten romantiikan synnyttämä uusi kirjallisuus 1700-luvun ja 1800-luvun taitteessa, niin sanottu viktoriaaninen fantasia 1800-luvun loppupuolella, lastenfantasian synty samalla ajalla sekä viimein 1900-luvulla brittiläisten J. R. R. Tolkienin (1892–1973) ja C. S. Lewisin (1898–1963) myötä niin sanotun nykyaikaisen fantasian nousu, jota tutkija Edward James (2012, 62) kutsuu ”genre-fantasiaksi”. Englantilaisen koulukunnan varhaisimpana fantasiakirjailijana voidaan pitää tällöin John Drydenia (1631–1700), jonka kirjallisuudessa esiintyy myöhemmälle fantasialle ominainen ”keijumainen tyyli” (*fairy way of writing*) (Wolfe 2012, 8).

Länsimainen fantasiakirjallisuus katsoo usein taaksepäin ja suoraan ihailevasti antiikin ja keskiajan myyttiperinteeseen. Fantasiassa on ollut tyypillistä puhua kuvitteellista keskiajasta (pseudokeskiaika), menneistä sankareiden ajoista tai kuvitteellisesta menneisyydestä. Fantasian historioissa on kuitenkin tapana lähteä liikkeelle vasta 1800-luvulta painottaen tiettyjä käännteitä ja keskeisiä vaikuttajia, jolloin tämän fantasiakirjallisuuden ihaileman men-

neen länsimaisen myyttiperinteen juuret saattavat jäädä huomioimatta. Tällaisia yhteyksiä ovat keskeisesti etenkin antiikin ja juutalais-kristillisen Lähi-idän sankaritarinat ja seikkailukertomukset, keskiajan romanssin perinne sekä uuden ajan mielikuvituksellinen kirjallisuus, jota edustavat tutuimpina esimerkkeinä Edmund Spenserin (1553–1599) eepinen haltiarunoelma *The Faerie Queene* (1590) tai William Shakespearen (1564–1616) lukuisat fantastiset näytelmät, kuten *Kesäyön unelma* (*A Midsummer's Night Dream*, n. 1595) ja *Myrsky* (*The Tempest*, n. 1611) keijuineen ja peikkoineen sekä *Macbeth* (1606) noitineen ja liikkuvine puineen tai Sir Thomas Maloryn kuningas Arthuriin liittyvien tarinoiden kokoelma *Pyöreän pöydän ritarit* (*Le Morte d'Arthur*, n. 1485), joka popularisoi menestyksekkäästi Geoffrey of Monmouthin *De gestis Britonum* (1136, myöh. *The History of the Kings of Britain*) pseudohistoriallisen dokumentin esittämää kuningas Arthurin legenda.

Tämä alkuluku fantasian historialle valottaa, kuinka fantasian 1800- ja 1900-lukulainen länsimainen keskeinen syntypiste oli taaksepäin katsovaa ja takautuvasti antiikin ja keskiajan myyttiperinteestä ammentavaa. Pyrkimys ei ole vain pudotella lukijalle nimiä halki historian vaan osoittaa keskeisiä vaikuttajia nykypäivän fantasian keskeisille teoksille. Toisaalta on huomioitava, että tradition vaikutus on kiistatonta ja tulee meille tutuksi jopa tiedostamatta representaatioiden eli uudelleenesittämisten ja -kuvaamisten kautta. Toisaalta länsimaisen kulttuurin myyttiperintö myös uusiutuu jokaisen uuden sukupolven ja uuden lukija- sekä katselijakunnan kautta. Useat tutkijat ajattelevat, että myyttien arkkityypit, tarinoiden perusaineokset ja narratiiviset keinot ovat aina tiedostaen tai tiedostamatta kierrätettyjä (ks. Abrams 1975; Bloom 1973, 1975 & 1988; Brooke-Rose 1981; Doležel 1998, 199–200; Frye 1967 & 1976). Fantasia tuntuu lukevan ja käyttävän lähteitään ehkä jopa tarkemmin (ja tiedostetummin) kuin mikään muu fiktion laji. Keskeisen lähdeaineiston fantasialle, ja oikeastaan koko spekulatiivisen fiktion kentälle, muodostavat myytit ja myöhempi myyttinen kirjallisuus.

Merkittävin ja tutuin esimerkki varhaisemman länsimaisen tradition elementtejä omassa fantasiakirjallisuudessaan käyttävästä kirjailijasta on jo mainittu englantilainen kirjailija ja tutkija J. R. R. Tolkien, jonka keskeiset teokset *Taru sormusten herrasta* (*The Lord of the Rings*, 1954–55) ja *Hobitti eli sinne ja takaisin* (*The Hobbit, or There and Back Again*, 1937, uudistettu ja muokattu versio 1951) loivat *mytopoetiikasta* eli luovasta myyttien tekemisestä mallin, jota 1900- ja 2000-luvun fantasia on selkeimmin seurannut (Carpenter 1978, 156; Nagy 2003, 239; Korpua 2015, 11–13; Korpua 2021). Tolkien tiedosti käyttävänsä länsimaista myyttiperintöä omien tekstiensä taustalla (Tolkien 1999, xvi, xix) ja katsoi jatkavansa varhaisempien 1800-lukulaisten mytograafikoiden kuten William Morrisin (1834–1896) työtä (Tolkien 1981, 7 & 303; Carpenter 1978, 29; ks. myös Cole 1948, xiii). Tämän luvun luotaus päättyy juuri Tolkienin fantasiaan, joka on eräänlainen keskeinen päättymispiste taaksepäin katsovalle myyttiperinteestä ammentavalle fantasialle. Rohkeasti voisi jopa väittää, että Tolkienin jälkeinen fantasia on vahvemmin omilla jaloillaan seisovaa ja omaan lajitraditioonsa luottavaa.

## Myyteistä teksteihin

Keskiaikaisen fantasian ja mielikuvituksellisen kirjallisuuden taustalla on antiikin ja sitä edeltäneiden aikakausien myyttinen perinne. Oikeastaan voidaan sanoa, että kaikki kirjallisuus niin sanotulle uudelle ajalle ja renessanssiin saakka on lähtökohdiltaan myyttistä. Voidaan jopa sanoa, että kaikki perinteinen kirjallisuus on lähtökohdiltaan myytin, historian ja fiktion seos (Scholes & Kellogg 1966, 12). Alkuperäinen kreikan sana myytti (*mythos*) merkitsee yleisessä mielessä tarinaa tai kertomusta. Semiootikot Robert Scholes ja Robert Kellogg (1966, 12) ovat huomauttaneet, että alun perin myytti itse asiassa tarkoitti mitä vain ”traditionaalista tarinaa” ja sen uudelleenkerrontaa. Myöhemmässä merkityksessä myytti yhdistettiin myös toisiin merkityksiin kuten jumaltaru, taru-

nomainen asia, kertomus tai (jopa) satu. Toisaalta myytillä on pitkään ollut negatiivisempi merkitys asiana, joka ”ei ole totta” (Pearce 1999, xiii–xiv). 1900-luvulla myyttitutkijat, etenkin Northrop Frye, suhtautuivat tällaiseen määrittelyyn suorastaan vihamielisesti. Fryelle myytti tarkoittaa paremminkin jotain ”erityisellä vakaavuudella ja tärkeydellä ladattua” (Frye 2006, 50–51, ks. myös Frye 1967, 131–223, Frye 1976, 159–190). Genretutkimuksissaan Frye on nostanut *myytin* kirjallisuuden korkeimmaksi (1.) luokaksi, jota omissa kategorioissaan seuraavat 2. *romanssi, legenda ja kansantarina*, 3. *korkean mimeettinen* (mm. epiikka ja tragedia), 4. *matalan mimeettinen* (mm. komiikka ja realistinen fiktio) sekä 5. *ironinen kirjallisuuden moodi* (Frye 1967, 33–34). Fryelle myytti on kaiken kirjallisuuden lähtökohta. Näkökulma sopii erinomaisesti fantasian tutkimukseen. Juuri tällaisista lähtöasetelmistä keskiajan fantastinen kirjallisuus omaksutaan ja siirretään fantasian greenen.

*Taru sormusten herrasta* -teoksen esipuheessa Tolkien kirjoittaa, että teoksen tarinat sijoittuvat myyttiseen menneisyyteen, joka on ollut kauan sitten. Hän lisää Keski-Maan tarinoiden kuitenkin sijoittuvan ”meidän maailmaamme” ja korostaa luomansa rodun, hobittien, asuneen vanhan maailman luoteisosassa, jossa he itse asiassa edelleen hänen mukaansa asuvat. (Tolkien 1995, 2.) Tolkienin mukaan hänen Keski-Maansa on siis todellisen maailmamme myyttinen menneisyys. Tämä näkemys toistuu useimmissa Tolkienin Keski-Maahan viittaavissa teoksissa. Itse asiassa kesken jääneessä ”The Lost Road” -tarinassa jopa matkustetaan 1900-luvun Englannista aikamatkalla Númenoriin. Useimmat Tolkien-tutkijat kuitenkin pitävät Keski-Maata omana fantasiamaailmanaan.

Fantasia koskettaa usein mennyttä, kaukaista, etäistä tai myyttistä. Napolilainen valistusfilosofi Giambattista Vico (1668–1744) uskoi (vapaasti Hesiodosta ja Ovidiusta seuraten) aikakausten toisteisuuteen maailmanhistoriassa. Nämä kolme aikaa ovat *Vicolle myyttinen aika, sankarillinen* (t. *herooinen*) *aika* ja *ihmisten aika*. Vicon mukaan näiden aikojen jälkeen tulee aina *ricorso*, paluu, jonka jälkeen myyttinen aika aina palaa. Vico viittasi aikakausten kierrolla myös ihmisten mielikuvituksiin ja ennen kaikkea kirjallisu-



teen. Hänen mukaansa jokainen aika tuottaa omanlaistaan kirjallisuutta: ensin *poeettista*, sitten *heroaista* ja lopulta *vulgaaria*. Jotkut tutkijat ovat nähneet, että fantasian uusi suosio ja myyttien paluu kirjallisuuden valtavirtaan on Vicon termien mukainen ”paluu” jälleen myyttiseen aikaan. (Frye 2006, 23.) Teologit ovat soveltaneet Vicon ajatusta *Raamattuun* ja sen jälkeiseen kristinuskoon. Tällöin Vanha testamentti edustaa myyttistä aikaa, Uudessa testamentissa taas siirrytään sankarillisesta ajasta ihmisten aikaan. *Raamatun* ihmekertomusten jälkeinen aika puolestaan on selvästi ”vulgaaria”. Sama sopii myös Tolkienin fantasian aikajanaan, joka monessa suhteessa pyrkii vicolaiseen myyttisen ajan paluuseen. Tällöin kaikki alkaisi myyttisenä aikana Tolkienin teoksen *Silmarillion* (*The Silmarillion*, postuumisti 1977) luomistarinasta, toisen osan eli sankarillisen ajan muodostaisi *Silmarillionin* loppuosa ja Tolkienin maailman niin sanotut auringon ensimmäinen, toinen ja kolmas aika, joiden loppua *Tarun sormusten herrasta* kolmas osa *Kuninkaan paluu* edustaa. Seuraavan ihmisten ajan muodostaisi tätä seuraava kausi, johon *Tarussa sormusten herrasta* usein viitataan ja joka seuraa Tolkienin fiktiivisen ylikuonnollisen rodun haltioiden lähtöä ja suurten sankaritarinoiden loppumista. (Korpua 2015, 114–115.)

Palataan kuitenkin takaisin myyтин käsitteeseen. Myytti voidaan tulkita tarinaksi, joka pysyy elävänä ja kiertävänä, jopa uusiutuvaana, vaikkapa suullisen tradition tai toisteisuuden kautta. Myytti voidaan nähdä, Fryen sanoin, *arkkityyppien* kokoelmana. Arkkityypit ovat kirjallisuudessa toistuvia elementtejä ja kuvia, jotka ovat niin tuttuja, että ne kykenevät selittämään yhtenä terminä laajempaa kokonaisuutta. Fryelle myytti merkitsee jälleen *mythosta* alkuperäismerkityksessään eli tarinaa, mutta myös kokonaisuudessa ”sanojen valittua järjestystä”. (Frye 1967, 118.)

Toisaalta myytti voidaan ymmärtää semanttisesti, esimerkiksi Roland Barthesin teoriassa viestinnän välineenä (*moodina*) tai kielten ja historian osana (ks. Chandler 2004). Ranskalainen kirjailija Michel Tournier (2000, 69) taas kokee, että myytti on tarina, jonka jokainen samasta kulttuurikontekstista tuleva tuntee. Hän viittaa

esimerkiksi tarinaan Aatamista ja Eevasta tai tuoreempaan myyttihahmona Robinson Crusoeen.

Tällaiset myyttien arkkityypiset hahmot ovat elävästi läsnä myöhemmässä kirjallisuudessa. Ajatellaan vaikkapa tuttuja hahmoja kuten Akhilleusta, Herkulesta tai Odysseusta – kukin erilaisia sankarin eli heeroksen tai antisankarin tyyppisiä. Akhilleus on sankarillinen soturi, mutta luonteeltaan (vaikkapa) nykypäivän ylimielisen ja oikuttelevan urheilutähden esikuva. Homeroksen *Iliassa* hän ei ylpeyttään suostu taistelemaan, sillä hänen egoaan on loukattu. Herkules puolestaan on ”voimamiehen” prototyyppi. Homeroksen *Odysseiassa* Odysseus on vuorostaan järjellään toimiva ikuisen etsijä, mutta kykenee myös fyysisesti toimimaan sekä sankarina että antisankarina.

Akhilleus on jumalatar Thetiksen poika, jonka haavoittumattomaan vartaloon on jäänyt vain yksi haavoittuva kohta, eli tunnetusti kantapää. *Iliassa* Akhilleus on keskeinen hahmo, mutta hänen myyttinen tarinansa rakentuu keskeisemmin muista kreikkalaisista lähteistä. Myöhemmässä fantastisessa kirjallisuushistoriassa Akhilleus astelee esiin muun muassa Danten ja Shakespearen tuotannossa. Elokuvista moni saattaa muistaa Akhilleuksen Brad Pittin näyttämänä *Trojassa* (ohj. Wolfgang Petersen, 2004). Myyttisenä tyyppinä hahmo, jolla on yksi ainoa mutta usein kohtalokkaaksi osoittautuva heikko kohta, on toisteinen. Tällaisia yhden ainoan heikkouden myyttihahmoja ovat muun muassa juutalaistarinoiden ja *Raamatun* Simson, *Nibelungein laulun* Siegfried sekä latvialaisen *Karhunkaataja*- eli *Lāčplēsis*-eepoksen samanniminen pääsankari (ks. Korpua 2017, 40–41). Yhteen ainoaan haavoittuvaan kohtaan kuolee myös Tolkienin *Hobitissa* voittamattomaksi luultu lohikäärme Smaug. Useilla myyttisillä hahmoilla on tällainen yksi ratkaiseva heikkous, kuten DC-sarjakuvien Teräsmiehellä krypto-  
niittinsä.

Herkules on puolijumala ja voimakkaan sankarin arkkityyppi. Kreikkalaisessa mytologiassa hän on ylijumala Zeuksen poika, joka suoritettuaan 12 myyttistä urotyötä korotetaan jumalten joukkoon. Kreikkalaisissa myyteissä hän on myös eräänlainen myyt-

tinien alfauros, jonka kupeiden hedelminä syntyy kymmeniä jollei jopa satoja puolijumalia sankareiksi tuleviin seikkailuihin. Tämän teoksen lukuni ”Sankarifantasia, pulp ja populaarikirjallisuus” kertoo enemmän Herkuleen arkkityyppisen sankarin nykypäivän representaatioista.

Odysseus, Ithakan kuningas, on vuorostaan myyttien ikuinen vaeltaja. *Odysseiassa* Odysseus on ylpeillyt ratkaisseensa Troijan sodan ja päätyy merenjumala Poseidonin kiroamana kiertämään vuosikausia Välimerta pääsemättä kotisatamaan. Homerokseksi kutsuttu runoilija kuvaa häntä viisaaksi, ovelaksi ja ”jumalankaltaiseksi”. Odysseuksen matka kirjallisuudenhistoriassa on ollut pitkä. Dante Alighieri (1265–1321) kirjoittaa hänestä, modernistit James Joyce (1882–1941) ja Virginia Woolf (1882–1941) tekivät vastineensa hänen matkalleen ja monet ovat kirjoittaneet eräänlaisia ”vastateoksia” (*contra*) hänen myyttisen matkansa muista hahmoista. Näistä voi mainita esimerkiksi Margaret Atwoodin *Penelopieian* (*The Penelopiad*, 2005), joka kertoo Odysseuksen kärsivällisen vaimon Penelopen tarinan tai Suzanne Vegan kappaleen ”Calypso”, joka pohtii tapahtumia Odysseuksen vanginneen nymfin Kalypson näkökulmasta. Kenties Tolkienin fantasiassa Eärendilin matka merten yli *Silmarillionin* kolmannen osan ”Quenta Silmarillionin” lopussa tai vaikkapa velho Gedin matka maailman ääriin Ursula Le Guinin *Kaukaisimmassa rannassa* (*The Farthest Shore*, 1972) vertautuvat Odysseuksen matkaan, sillä Odysseus on merenmatkaajan ja etsijän arkkityyppi. Fantastiset matkat ovat olleetkin suosittu kertomustyyppejä aina *Odysseiasta* ja Lukianoksen satiirista *Tosi tarinasta* (100-l. jaa.) nykypäivään.

Keskiaikaisesta myyttiperinteestä mielenkiintoinen arkkityyppinen hahmo fantasian kannalta on vuorostaan Faust, joka on peräisin saksalaisesta tarinaperinteestä. Faust on erinomaisesti nykypäivään sopiva arkkityyppinen hahmo, sillä hän on loputtoman tiedonjanoinen tutkija, jonka voi nähdä siirtyneen myös tieteisfiktioon keskiseen kuvastoon. Faustin tarinassa tutkija-alkemisti myy sielunsa paholaiselle saadakseen loputtoman metafyyssisen tiedon maailmasta ja kaikesta. Faust ilmestyy kirjallisuushistoriaan anonyymien

kirjailijan teoksessa Johan Faustuksen elämästä vuonna 1587, mutta tarinan tunnetuimmat toisinnot ovat Christopher Marlowen näytelmä *The Tragical History of Dr. Faustus* (1594), Goethen kaksiosainen runoelma *Faust* (1808 ja 1832) sekä Heinrich Heinen *Der Doctor Faust* (1851). Mielenkiintoinen 1900-luvun muunnelma on modernistinen Thomas Mannin romaani *Tohtori Faustus* (1947), jossa allegorisesti koko Saksan kansan voi katsoa ”myyneen sielunsa paholaiselle” salliessaan natsien valtaantulon.

Faustin hahmon voisi nähdä pohjaavan antiikin Prometheuksen myyttiin, jossa titaani Prometheus luo ihmiset ja tuo näille tulen jumalilta mutta päätyy tästä syystä muiden jumalten tai etenkin ylijumala Zeuksen ankarasti rankaisemaksi. Prometheuksen nimikin merkitsee alun alkaen ”ennalta ajattelevaa”, ja juuri hänen ajattelunsa ja omatoimisuutensa on hänen syntinsä. (Smith 1873, 844.) Kreikkalaisessa maailmassa itseään ei saa ylentää eikä itsenäistä toimintaa palkita. Fantasian puolella samoin on ehkäpä Tolkieninkin maailmassa, jossa Melkorin (tai Morgothin), ensimmäinen ”pahan olion”, alkuperäinen ”synti” on halu luoda jotain omaa, uutta ja erilaista, jonka lähtöpiste ei olisi Erussa eli Luojassa. Tällainen individuaalisuus ja poikkeaminen harmoniasta ovat myös Miltonin *Kadotetun paratiisin* (*Paradise Lost*, 1667) Saatanan syntejä. Kapioidessaan Jumalan yksinvaltiutta vastaan ja hävittyään Saatana toteaakin, että on parempi olla herra alhaalla kuin orja ylhäällä (”pää Hornan ennemmin kuin orja Taivaan”, Milton 1952, 10).

Fantasiassa, mutta myös tieteiskirjallisuudessa ja -elokuvassa, Faustin hahmo on saanut merkittävän uuden elämän. Mary Shelley (Mary Wollstonecraft Godwin, 1797–1851) *Frankenstein* (1818) oli teoksena ilmestyessään romantiikkaa ja goottilaista kauhua. Nykyään teosta luetaan myös mielikuvituksellisena (fantastisena) romaanina tai tieteiskirjallisuuden varhaisena mestariteoksena. Teoksen koko nimi onkin *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, sillä tohtori Frankenstein tekee kuin Prometheus ja luo oman luomuksensa. Tarinasta on tehty valtava määrä elokuvaversioita ja se oli 1900-luvun suosituimpia toistuvia aiheita fiktiassa.

Toisaalta Faust-henkisen hullun tiedemiehen ja uuden luojan hahmo on elänyt pitkän elämän.<sup>1</sup>

## Myyttien uusi elämä

Uskontotieteilijä Mircea Eliade esitteli teoriaansa klassikkotutkimuksessaan *Ikuisen paluun myytti* (1949). Eliaden luovan hermeneutiikan perusajatuksia on, että eri kulttuureissa ruumiillistuu yleisiä, toistuvia piirteitä toisistaan riippumattakin (ks. Laitila 1993, xx). Kirjallisuudentutkija kysyykin, mitkä ovat esimerkiksi suomalaisen Kullervo-myytin ja kreikan Oidipus-myytin yhtäläisyydet? Molemmat kertovat inestistä ja sen rangaistuksesta. Miten Tolkienin *Kullervon tarina* (*Story of Kullervo*, postuumisti 2016) tai siitä Tolkienin omaan fantasiamaailmaansa muokkaama Túrin Turambarin tarina teoksesta *Húrinin lasten tarina* (*The Children of Húrin*, postuumisti 2007) liittyy näihin? Mikä on *Gilgamesh*-eepoksen vedenpaisumuksen ja *Raamatun* vedenpaisumuksen yhtäläisyys? Puhumattakaan siitä, että myytti vedenpaisumuksesta tuntuu löytyvän lähes kaikkien muinaiskulttuurien tarinoista.

Entäpä kuinka kreikkalaisten myyttien manalan (Haades) kolmipäinen<sup>2</sup> koira Kerberos muistuttaa skandinaavisten tarujen Garmia, helvetinkoiraa, joka Ragnarökissa eli maailmanlopussa tappaa sodanjumala Tyrin, mutta kuolee itsekin. Entä miten Garm ja Kerberos lähenevät J. K. Rowlingin *Harry Potterin* Fluffya (Pörrö), myöskin kolmipäistä vahtikoiraa joka on ”saatu Kreikasta”?

Myyttienvälisyys on myös tekstienvälisyyttä eli intertekstuaalisuutta, kuten Julia Kristeva termin muotoili, eli yksinkertaistettuna sitä, kuinka teksti A löytyy teksti B:stä. Fantasiakirjallisuuden tekstienvälisyyden yksi merkittävimmistä lähdeaineistoista on aina ollut muinainen mytologia. Antiikista ja muinaishistoriasta peräisin olevat teokset ovat muodostaneet merkittävän osan fantasian lähteistä ja toimineet myyttien elävöittäjinä. Myyttiset teokset, kuten *Gilgamesh*, *Ilias* ja *Odyssia* tai Vergiliuksen *Aeneis*, kertovat san-

karitarinoita, joiden vaikutus näkyy sekä keskiajalla että nykypäivänä.

Keskiajalla traditio oli suullista ja muuntuvaa. Merkittävimpiä nykypäivänä tunnettuja aikansa kirjallisia fantasiaita on tuntemattoman runoilijan kirjoittama muinaisenglantilainen *Beowulf* (n. 700). Se on alun perin yhtenä käsikirjoituksena säilynyt nimeämätön runoelma, jota on kutsuttu sankarinsa mukaisesti nimellä *Beowulf* 1800-luvulta alkaen (Robinson 2002). Kokonaisuudessaan 3182 riviä pitkä teos on ikäisekseen merkittävän laaja. Teoksen tarinan tapahtumat sijoittuvat pakanalliseen menneisyyteen, 500–600-luvun Skandinaviaan (*Scede-landum*).

Tarinan alussa tanskalaisten kuningas Hroðgar on rakentanut mahtavan linnansa Heorotin mutta päättyy hirviömäisen Grendel-suodemonin tai -peikon vainoamaksi. Teoksen alussa nuori, lievästi itsekeskeinen sankari Beowulf saapuu linnaan ja pelastaa tanskalaiset hirviön kynsistä. Beowulf surmaa Grendelin paljain käsin ja tulee klassisten heerosten tavoin juhlituksi sankariksi. Juhlinta on kuitenkin ennenaikaista, sillä Grendelin äiti saapuu kostamaan poikansa kuoleman. Kostoretken jälkeen Beowulf lähtee takaa-ajoon ja seuraa hirviötä lopulta veden alle tämän kotiin ja surmaa tämän. Tarinan kolmannessa osassa Beowulf on jo vanha mies ja oman kansansa eli gööttien kuningas. Kolmannen osan tragedia saa alkunsa, kun karannut orja varastaa maljan lohikäärmeen aarteesta Earnanesissa. Kun lohikäärme huomaa, että malja on varastettu, lähtee hän raivoisalle kostoretkelle polttaen kaiken vastaan tulevan. Tarinan lähtökohdat vertautuvat läheisesti Tolkienin myöhempään *Hobitti*-teokseen, eikä ihme, sillä Tolkien olikin tunnettu *Beowulf*-tutkija. Runoelmassa Beowulf sotureineen lähtee kohtaamaan lohikäärmeen, mutta hänen ritareistaan lopulta vain rohkea nuori mies Wiglaf jää auttamaan kuningasta muiden ollessa pelon jähmettämisiä. *Beowulf*-runoelman loppukohtaus, jossa sekä lohikäärme että sankari menehtyvät, muistuttaa vastaavasti monin osin Tolkienin Túrin Turambarin tarinan lohikäärmeen surmaamisista.<sup>3</sup> Runoelma päättyy klassisiin viikinkihautajaisiin, joissa Beo-

wulf haudataan lohikäärmeen aarteen kera kuten Tolkienilla Túrin Turambar konsanaan. (Korpua 2021.)

Keskiajalla tunnettu pakanallinen traditio vaikuttaa muutenkin merkittävästi fantasiagenren taustalla. Esimerkiksi muinaisislantilainen *Edda* (n. 900–1050) on ollut tärkeä vaikuttaja angloamerikkalaisen fantasian takana jo pelkästään siitä syystä, että kaksi suurta 1900-luvun fantasiakirjailijaa Tolkien ja Lewis pitivät teoksista ja ylipäätään skandinaavisista myyteistä. Kuten Tolkienin ja Lewisin elämäkerturi Humphrey Carpenter (1978, 27–29) kirjoittaa, islantilaisista saagoista ja *Runo-Eddasta* sekä *Proosa-Eddasta* ”he löysivät elävän myytin, täynnä kunnioitettavaa pelkoa ja pakanallisen kosmoksen mysteerin tuntua”. Teoksena *Edda* jakautuu eri-ikäisiin ja -muotoisiin osiin. Näistä *Runo-Edda* (suom. *Eddan sankarirunot* ja *Eddan jumalrunot*) on peräisin 1200-luvulta ja sijoittuu aikaan juuri ennen kristinuskon valtaantumia Islannissa. Nuoremman *Eddan* eli *Proosa-Eddan* (1. osa suom. *Edda: taruopillinen alkuosa Gylfin harhanäky*) kirjoitti islantilainen Snorri Sturluson (1179–1241) noin vuonna 1220. Snorri kirjoitti alun perin kirjan runousopin käsikirjaksi aikansa runoilijoille, mutta liitti mukaan myös proosaversioita jumaltaruista. *Proosa-Edda* muodostuu esipuheesta ja kolmesta varsinaisesta kirjasta, jotka ovat ”Gylfaginning”, ”Skadskaparmal” ja ”Hattatal”.

Sisällöllisesti voidaan sanoa, että juuri *Eddan* myyttinen kosmos on ollut merkittävä esikuva myöhemmälle fantasiakirjallisuudelle. Teoksen maailmankaikkeus käsittää yhdeksän ”maailmaa”, eli ensinnäkin kaksi jumalten (vaanien ja aasojen) maata, kaksi (valoisien ja mustien) haltioiden maailmaa, kääpiöiden maailman, jättiläisten maailman sekä pohjoisessa sijaitsevan Helin eli kuoleman valtakunnan. Helin alla sijaitsee toinen kuoleman valtakunta Niflhel eli alempi vainajala. Kaukaisessa etelässä puolestaan sijaitsee Tullimaailma, jota hallitsee tulen valtiast ja jättiläinen Surtr, jonka vastuulla on mytologian lopussa koittava maailmanloppu eli Ragnarök. Kaikkia yhdeksää maailmaa vuorostaan yhdistää Yggdrasil, ”iäti viheriöivä saarni” eli Elämän puu. Tällaiset myyttielementit, kuten haltiat, kääpiöt ja elämänpuut, ovat sittemmin saaneet uuden

elämän 1800-, 1900- ja 2000-luvun fantasiakirjallisuuden sivuilta. Lainaaminen on suurta kunnioitusta alkuteokselle ja tätä osoittaakseen esimerkiksi Tolkien otti kääpiöhahmojensa ja Gandalf-velhon nimet *Hobitti*-teokseen suoraan *Eddan* sivuilta.

## **Fantasian esikuvia: fantasiaa renessanssista romantiikkaan**

Antiikin jälkeen mielikuvituksellista kirjallisuutta kannatteli keskiajalla niin sanottu eepillinen runous ja uuden ajan eepos. Lajin keskiössä oli ritariepiikka ja mytologinen tai allegorinen kirjallisuus. Niiden taustalla vaikuttivat keskiaikaiset sankarieepokset (ransk. *chanson de geste*) ja ritarirunoelmat (ransk. *romans courtois*) sekä tietenkin antiikin klassiset runoilijat, kuten Homeros, Hesiodos, Vergilius ja Ovidius. Lukuisista aikansa eepoksista harvat ovat jääneet eloon kirjallisuuden kentässä.

1300-luvulta voidaan mainita Englannista tuntemattoman runoilijan kaksi teosta, jotka ovat vaikuttaneet etenkin Tolkienin kautta nykyfantasiaan. Tämä Gawain- tai Pearl-runoilijaksi kutsuttu tekijä kirjoitti teokset *Sir Gawain and the Green Knight* ja *Pearl* (n. 1300), jotka molemmat (myös) Tolkien käänsi nykyenglannille. *Sir Gawain* on Arthurin legendaan liittyvä symbolinen tarina luonnon voimasta ja uskollisuudesta. *Pearl* taas on elegia kuollutta tyttärtään surevasta isästä.

Mielenkiintoinen fantasiagenren traditionaalinen lähtöpiste on myös Ludovico Arioston (1474/6–1533) teos *Orlando Furioso* (1516–1532), joka oli (aikansa tapaan) itsenäinen jatko-osa Matteo Maria Boiardon (1441–1494) kesken jääneelle teokselle *Orlando Innamorato* (1495). Molempien keskeinen hahmo on Orlando, eli varhaisemman eepin runoelman *Rolandin laulun* (n. 1140–1170) myyttinen Roland. *Orlando Furioso* muistuttaa muodoltaan ja elementeitään monin osin nykyajan fantasiaa. Teos sisältää fantasialle asiaankuuluvasti ritareita, velhoja, erakkoja, sotai-



sia neitoja, lumottuja linnoja, merihirviöitä, pegasoksia ja yliluonnollista seikkailua.

*Orlando Furioso* vertautuu mielenkiintoisella tavalla jo mainittuun Edmund Spenserin teokseen *The Faerie Queene*, pitkään allegoriseen ritarieepokseen, joka oli kunnianosoitus Tudorien Englannille ja etenkin kuningatar Elisabet I:lle. Spenseriä on kutsuttu jopa Englannin Ariostoksi ja hänen pääteoksensa on *Orlando Furioson* tavoin täynnä ritareita, velhoja, kääpiöitä, jättiläisiä, haltioita ja maagisia linnoja. Kirjallisuusarviossaan C. S. Lewis vertasi *Tarua sormusten herrasta Orlando Furiosoon* ja Tolkienia kirjailijana Ariostoon (Duriez 2003, 141), mutta Tolkienin teosta on verrattu myös *The Faerie Queeneen* (Carter 1969, 8–9).

Oman osansa fantastisen tradition enkeli-, taivas-, helvetti- ja kauhukuvastoon toi kristillisen eepoksen suurin klassikko John Milton (1608–1674) barokkieepoksellaan *Kadotettu paratiisi* ja sen jatko-osalla *Paradise Regained* (1671). Useiden aikansa kirjailijoiden tavoin Milton mietti aluksi teoksensa aiheeksi brittiläisten kuningas Arthuria, mutta päätyi lopulta raamatulliseen aiheeseen. *Kadotettu paratiisi* kertoo Taivaasta, Taivaan sodasta, syntiinlankeemuksesta ja persoonallisesta Saatanasta eli paholaisesta. Vaativasta runollisesta muodostaan huolimatta Miltonin taivaan sodan, hyvän ja pahan vastakkainasettelun ja taitavasanaisten Saatanan hahmo on antanut paljon aineksia myöhemmälle mielikuvitukselliselle kirjallisuustraditiolle.

Varhaisen romaanin aikakaudella 1500- ja 1600-luvuilla teosten aiheet ovat aina ainakin osittain fantastisia. Merkittävimmät teokset tältä ajalta, kuten Rabelaisin (1494–1533) *Pantagruel ja Gargantua* tai Cervanteen (1547–1616) *Don Quijote* (1605 & 1615), leikittelevät keskiajan seikkailukirjallisuuden ja romanssin perinteellä. Saman ajan draamassa jo mainitun William Shakespearen (1564–1616) johdolla aiheet olivat jatkuvasti fantastisia ja perustuivat joko suoraan tai epäsuorasti antiikin tarinoihin. Shakespearille kelttiläiset keijutarinat ja keskiajan myyttiset tragediat olivat tärkeitä.

1700-luku ja valistusaika oli runouden ja filosofian kultakautta, mutta synnytti myös mielikuvituksellista kirjallisuutta. Kenties tunnetuin fantastisia elementtejä käyttänyt aikakauden englantilainen kirjailija oli Jonathan Swift (1667–1745), jonka satiirinen romaanin *Gulliverin retket* (1726) on nykyään luettu etenkin lastenkirjana, vaikkakaan se ei ollut teoksensa alkuperäinen tarkoitus. Ranskassa jopa aikansa merkittävimmät valistuskirjailijat ja -filosofit kuten Voltaire (François Marie Arouet, 1694–1778) käyttivät mielikuvituksellisia aiheita teoksissaan. Tämä näkyy erityisesti Voltairessa ”Le Taureau blanc” (1774) (ks. Zipes 2015), mutta mielikuvituksellinen on mukana myös utopistisena Eldoradon haaveamana Voltairessa keskeisenä teoksena pidettävässä *Candidessa* (1759).

Aikakauden mielikuvitukselliseen kirjallisuuteen vaikutti merkittävästi keskiaikainen sadun perinne, jota uuden ajan kokoajat ja kuvittelijat kuten Madame d’Aulnoy (1650/1651–1705), Charles Perrault (1628–1703) ja sittemmin Grimmin veljekset Jacob (1785–1863) ja Wilhelm (1786–1859) tekivät tunnetuksi myös laajemmille lukijakunnille. Merkittävää oli länsimaisesta näkökulmasta myös arabialainen eeposrunous. Tästä kuuluisin esimerkki on persialaisesta traditiosta ammentanut ‘Umar al-Nu‘mān, joka muodostaa merkittävän osan kokonaisuudessaan myöhemmin nimellä *Tuhhat ja yksi yötä* tunnetusta satukokoelmasta (arabiaksi alun perin n. 900-l.) (Guillaume 2012). Satukokoelma oli valistuksen ja romantiikan ajalla uskomattoman suosittu tuottaen pelkästään Ranskassa seitsemänkymmentä painosta 1700- ja 1800-luvuilla. Ovela kertojatar Šeherezade ja tarinoiden sankarit Aladdin, Sindbad tai Ali Baba ovat jääneet elämään eurooppalaiseen tietouteen ja ovat osa omaa kulttuuriperintöämme. Toinen aikakaudella Euroopassa suosittu arabialainen eepos oli ‘Antar, jonka romanttinen päähenkilö oli yhtä aikaa karjapaimen, soturi ja runoilija. Hän on esikuva monelle myöhempien fantastisten romaanien sankareille, kuten George MacDonaldin *Princess Irene & Curdie*-sarjan Curdielle (*The Princes and the Goblin*, 1872) ja *The Princess and Curdie*,

1883) ja Lloyd Alexanderin *Prydainin kronikan* (1964–1968) sikopaimenelle Taranille. (Ks. Korpuu 2017, 38).

Siirtymä puhtaammin fantastisiin aiheisiin tapahtui romantiikan aikakaudella 1700-luvun lopulta 1800-luvun puoleen väliin, ja mielikuvitukselliset elementit elävät vahvana 1800-luvun lopun viktoriaanisen ajan fantasiassa ja kauhussa. Samaan aikaan viimeistään 1850-luvulta alkaen tapahtuu niin sanottu realistinen käänne, jonka jälkeen on tullut tavaksi erotella kirjallisuutta ”realistiseen” ja ”ei-realistiseen” eli fantastiseen. Saksassa aikakauden keskeisiä vaikuttajia oli muiden muassa keskiajan perinteestä ammentanut E. T. A. Hoffinanin (Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776–1822), jonka tunnetuimpia teoksia ovat *Pähkinänsärkijä (Nußknacker und Mausekönig, 1816, alk. Pähkinän rusentaja ja Hiirikuningas), Kaksoisolento (Die Doppelgänger, 1821), Kuvitelmat (Phantasiestücke, 1814), Paholaisen ihmejuoma (Die Elixiere des Teufels, 1822)* ja *Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa (Die Lebensansichten des Kater Murr, 1822)*.

Fantasialle oman vaikutuksensa aikakaudella antoivat toki myös Ranskassa Victor Hugo (1802–1885) ja englanninkielisessä kirjallisuudessa aikakauden historiallisen romaanin ja ritariromantiikan pioneeri skotlantilainen Walter Scott (1771–1832). Etenkin Hugon *Pariisin Notre-Dame (Notre-Dame de Paris, 1831)* eli kutsumanimeltään ”Notre Damen kellonsoittaja” on toiminut groteskin kauhun, sadun ja fantasian vahvana esikuvana. Myös Scottin romantisoitu kuva ritarisäädystä teoksissa *Ivanhoe* (1820) ja *Rob Roy* (1817) on hyväksytty miltei osaksi keskiajan kuvattua todellisuutta. Useille nykyihmisille juuri Scottin kuva herrasmiesvaras Robin Hoodista on se tunnetuin esimerkki myytistä, vaikkakin ihmiset harvemmin tiedostavat, että vaikutteet tulevat juuri Scottin *Ivanhoesta* (ks. Simeone 1961, 230–231).

1800-luvun englantilaisten romantikkorunoilijoiden piiristä kumpusi myös aikakautensa merkittävin kauhutarina ja kenties kaikkien aikojen tunnetuin sellainen eli jo aiemmin mainittu Mary Shelley'n *Frankenstein – uusi Prometheus*. Valistuksen henki näkyy vahvana Shelley'n teosten taustalla, ehkäpä johtuen siitä, että Mary

Shelley'n isä oli 1700-luvun Englannin merkittävimpiin kuulunut filosofi William Godwin ja äiti aikansa yhtenä ensimmäisistä nais-asianaisista pidetty Mary Wollstonecraft.

*Frankenstein* on syvällisen filosofinen ja psykologinen kauhu-kertomus, josta on löydetty sukulaisuutta Jean-Jacques Rousseau ja William Wordsworthin estetiikkaan sekä myöhempään Sigmund Freudin psykologiaan että Benjamin Spockin kasvatopsykologiaan. Kertomusta voidaan pitää tarinana ”vanhemmuudesta”. Luotu ”hirviö” kaipaa rakkautta, mutta ei saa sitä luojaltaan. Pettyneestä ”hirviöstä” tulee huonon kasvatuksen lopputulos. Teoksessa se on yhtä aikaa teoksen kauhun elementti, mutta lukija kykenee tuntemaan sitä kohtaan myös myötätuntoa.

*Frankensteinin* jälkeen merkittävin kauhugenren teos on 1800-luvun Bram Stokerin (1847–1912) *Dracula* (1897). Yhdessä *Frankenstein* ja *Dracula* muodostavat kauhukirjallisuuden lainatuimman kaksikon, jonka merkitystä vaikkapa kauhuelokuva-genreen ei voi aliarvioida. Teoksena Stoker kirjoitti *Draculan* kuin aikansa viihteelliseksi tieteiskirjaksi, mutta nykyään se on vanha-kantaisuudeltaan tyypillistä viktoriaanista kauhua. Teos on paljon velkaa juuri romantiikan goottilaiselle kauhuperinteelle ja muun muassa Shelleylle ja Edgar Allan Poelle. *Frankenstein* ja *Dracula* ovat osa fantastista kauhukirjallisuutta, jossa meidän maailmaamme astuu jotain siihen kuulumatonta eli yliluonnollinen hirviö.

## Englannin fantasian klassikot 1800-luvulta 1900-luvulle

Modernin fantasiaromaanin lähtöpisteenä pidetään usein skotlantilaisen George MacDonaldin (1824–1905) teosta *Phantastes* (1858, alkuperäiseltä nimeltään *Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women*). Teosta voidaan pitää kirjallisuushistoriallisesti erityisen merkittävänä, sillä se vaikutti valtavasti sekä viktoriaanisen fantasian syntymiseen että myöhempään 1900-luvun brittiläiseen kirjallisuuteen. C. S. Lewis (1955, 182) totesikin, että *Phantastes* oli teos, joka muutti hänen elämänsä. Tietystä vikto-

riaanisesta allegorisuudestaan huolimatta *Phantastes* ei ole pelkästään vertauskuvallinen teos, niin kuin sitä aikanaan arvioitiin, vaan ennen kaikkea omalakisien fantasiamaailmansa avaava ja luova tarina. Derek Brewer (1982, i) kutsuukin *Phantastesia* ensimmäiseksi moderniksi fantasiateokseksi teoksen vuoden 1982 painoksen esipuheessa.

*Phantasteksen* lisäksi MacDonald on lastenkirjallisuuden ja fantasiangenren merkittävä etenkin *Princess Irene & Curdie*-teostensa (*The Princess and the Goblin*, 1872 ja *The Princess and Curdie*, 1883) sekä *At the Back of the North Wind* (1871) -teoksen vuoksi. Teokset ovat kuin keski-eurooppalaistyyliisiä taidesatuja ja keijutarinoita (*fairy-stories*), mutta viktoriaanisen fantasiangenren läpituokkia. MacDonaldin viimeinen merkittävä fantasiateos *Lilith* (1895) on vuorostaan hänen synkin romaaninsa. Teos keskittyy kuoleman ja pelastuksen teemoihin, mutta sen taustalla voidaan nähdä tietynlainen universaali, mutta nihilistinen, usko. Teokselle keskeisen hahmon taustalla on juutalaisen taruston Lilith, Aatamin ensimmäinen vaimo, joka on myöhemmässä juutalaisessa mystiikassa demoni.<sup>4</sup> MacDonaldin teoksessa Lilith on sekä demoni, riivaaja että tietynlainen äitijumalatar.

MacDonaldin ohella 1800-luvun lopun merkittävin fantasiakirjailija oli monialainen taiteilija, kirjailija ja graafikko William Morris (1834–1896), joka MacDonaldin tavoin oli merkittävä taustavaikuttaja 1900-luvun The Inklings -kirjailijaryhmään kuuluneiden Lewisin, Tolkienin ja Charles Williamsin teoksille. Morris kirjoitti keiju- ja ritariaiheisiä teoksia, joiden tarkoituksena oli palauttaa keskiaikainen myyttinen kirjallisuus takaisin ihmisten mieliin. Morris erikoistui historiallisiin tarinoin ja skandinaavisten myyttien värittämään heroiseen fantasiaan. Tärkeimpänä hänen keskiaikaistyyllisestä korkeafantasiastaan pidetään teosta *The Wood Beyond the World* (1894). J. R. R. Tolkien (1981, 303) toteaa kirjjeessään, että Morris ja etenkin hänen teoksensa *The House of the Wolfings* (1889) ja *The Roots of the Mountains* (1889) olivat Tolkienille ensimmäisen maailmansodan Sommen taistelun rintamakokemusten ohessa tärkein esikuva *Taru sormusten herrasta*

taistelukohtausten vaikuttimena. Morrisin herooinen keskiaikaisyytynäinen fantasia vaikutti Tolkienin lisäksi myös muihin 1900-luvun alun merkittäviin fantasiakirjailijoihin, kuten lordi Dunsanyyn (Edward John Moreton Drac Plunkett 1878–1957) ja E. R. Eddisoniin (Eric Rücker Eddison, 1882–1945) (Carter 1969: 134–151).

Fantasian historia ja etenkin englanninkielisen fantasian historia 1900-luvulla kulminoituu usein – kuten tässäkin luvussa – J. R. R. Tolkienin ja C. S. Lewisin massiivisiin hahmoihin, mutta tämä on yksinkertaistava kuva ajan vilkkaasta ja viriilistä genrestä.<sup>5</sup> Tolkien ja Lewis toki halusivat kirjoittaa kirjallisuutta, jota he eivät enää nähneet ympärillään (Tolkien 1981, 342) mutta jolla oli silti pitkä traditionaalinen taustansa. Richard C. West (1970, 9–10) näkee 1900-luvun ”keskiaikaistyyliset” 20. vuosisadan *romansseja*<sup>6</sup> kirjoittavat kirjailijat, kuten Tolkienin, T. H. Whiten ja C. S. Lewisin, osana pitkää jatkumoa, johon englanninkielisessä kirjallisuudessa kuuluivat Walter Scott, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling ja George MacDonald. Tom Shippey (2001, xxiv) huomauttaa Tolkienin eepin ja herooinen fantasian edustavan samaa tyyliä kuin englantilaiset ja irlantilaiset fantastit E. R. Eddison ja lordi Dunsany.

Lordi Dunsany tunnetaan erityisesti vuosien 1905 ja 1919 välillä toimitetuista fantasianovellikokeelmistaan, mutta hänen romaaninsa *Haltimaan kuninkaantytär* (*The King of Elfland's Daughter*, 1924) voidaan hyvällä omallatunnolla nostaa myös suurten fantasiaromaanien joukkoon. Dunsanyn haltiahahmot ja kuolevaisuuden ja kuolemattomuuden pohdinnat vaikuttivat suuresti 1900-luvun fantasiakirjallisuuteen ja hänen teostensa vaikutuksen voi aistia (ehkäpä mutkan kautta) myös 2000-luvun uudessa vampyyriboomissakin.

T. H. White (Terence Hanbury White, 1906–1964) kohosi kirjallisuuspiirien tietoisuuteen kuningas Arthurin *legendaarion* eli legendakokoelman nykyaikaistajana. Hän jatkoi teoksillaan pitkää keskiaikaista traditiota, joka kulkee Geoffrey of Monmouthista (n. 1100–1155) Thomas Maloryn mestarillisen *Le Morte d'Arthurin* (n. 1470) kautta nykypäivän versioihin, joista maininnan arvoisia

ovat ainakin Marion Zimmer Bradleyn (1930–1999) *Avalon*-sarja (1979–1997) ja Hal Fosterin luoma sarjakuvasarja *Prinssi Rohkea* (*Prince Valiant*, alk. 1937). T. H. Whiten Arthur-kokonaisuus *Muinainen ja tuleva kuningas* (*The Once and Future King*, julk. yksissä kansissa 1958) on hänen ehdoton pääteoksensa. Sen ensimmäinen osa *The Sword in the Stone* (1938) toimi myös Disneyn koomiseen animaatioadaptaation *Miekka kivessä* (*The Sword in the Stone*, 1963, ohj. Wolfgang Reitherman) taustatarinana.

E. R. Eddisonin merkittävin anti fantasiakirjallisuuden historiaan on hänen keskiaikaisvaikutteinen myyttinen sotakertomuksensa *The Worm Ouroboros* (1922), joka kertoo demonimaailman (Demonland) ja noitamaailman (Witchland) välisestä sodasta. Eddisonin kolme muuta fantasiaromaania, eli ns. ”Zimiamvian Trilogia”: *Mistress of Mistresses* (1935), *A Fish Dinner in Memison* (1941) ja *The Mezentian Gate* (1958) sijoittuvat käytännössä samaan maailmaan kuin *The Worm Ouroboros* – tai ainakin samaan maailmankaikkeuteen. 1900-luvun fantasian suurimman merkkiteoksen *Tarun sormusten herrasta* ilmestyessä 1950-luvulla sitä verrattiin kritiikeissä usein juuri *The Worm Ouroborokseen* ja Tolkien itse ylisti useaan otteeseen Eddisonin tyyliä ja taitoa (ks. esim. Tolkien 1981, 174, 258).<sup>7</sup>

## **Inklings: akateemiset oxfordilaisfantastit**

Fantasian vilkkaalle ja monimuotoiselle lajikentälle ilmestyi 1900-luvulla joukko kirjailijoita, joiden teoksissa fantasian laji saa uutta virtaa ja voimaa sekä ennen kaikkea ennennäkemättömän suosion. Kaiken taustalla on lähtökohtaisesti oxfordilainen akateeminen epävirallinen kirjailijapiiri Inklings eli suomeksi ”oivaltajat” tai ”viihiä saaneet” – kirjailijat, jotka ainakin olivat oivaltaneet jotain merkittävää fantasian ja koko kirjallisuushistorian uudesta suunnasta.

Inklings-ryhmän perustivat kirjailijat C. S. Lewis ja J. R. R. Tolkien sekä heidän ystävänsä Oxfordin yliopistolla 1930-luvun alus-

sa. Kolmas merkittävä fantasiakirjailija, joka yhdistetään ryhmään, on Charles Williams (1886–1945). Hän kuitenkin liittyi yhteisöön vasta vuonna 1939. (Carpenter 1978, xiii.) Fantasiakirjailijana Williams tunnetaan ennen kaikkea seikkailullisista teologis-metafyyisisistä teoksistaan, kuten *War in Heaven* (1930), *Descent into Hell* (1937) sekä *All Hallows' Eve* (1945). Lewisin, Tolkienin ja Williamsin ohella neljäs ryhmän keskeinen vaikuttaja oli kielitieteilijä ja filosofi Owen Barfield (1898–1997), jonka vaikutus etenkin Tolkienin teosten tyyliin ja henkeen oli merkittävä (Korpua 2015, 97–100).

Inklings-ryhmän taustat olivat itse asiassa varhaisemmat kuin Tolkienin ja Lewis perustamalla seurueella. Alkuperäisen Inklings-luku- ja kirjoituspiirin perusti opiskelija Edward Tangey Lean 1920-luvulla tarkoituksenaan lukea yhdessä jäsenten julkaisemattomia kirjoituksia ja kommentoida niitä (Carpenter 1978, 57). C. S. Lewis elvytti Inklings-nimen uudelleen kokoamalleen ryhmälle, joka kokoontui aluksi hänen työhuoneessansa Oxfordin Magdalen Collegessa ja myöhemmin 1600-luvulla perustetussa The Eagle and Child -pubissa St Giles' -kadulla Oxfordissa.

Inklingsillä oli taustanaan myös toinen oxfordilainen akateeminen ryhmä, joka kuvasi hyvin heidän sekä ammatillista että viiheteellistä suuntautumistaan. Tämä ryhmä oli 1926 Tolkienin perustama lukupiiri Kolbitar eli hiilenpurijat. Ryhmän nimi tuli humoristisesti islantilaisesta sanasta, joka tarkoittaa kylmänherkkää ihmistä, joka istuu niin lähellä tulta, että päätyy puremaan hiiltä. Ryhmässä luettiin islantilaisia saagoja ja myyttisiä tekstejä ääneen alkukielellä. Ryhmän jäsenet koostuivat ymmärrettävistä syistä lähinnä kielitieteilijöistä ja etenkin skandinaavisten muinaiskielten tutkijoista, mutta myös C. S. Lewis liittyi innostuneena varhain mukaan ryhmään, vaikka ei osannut lainkaan islantia (Hart 2016, 49). Inklings jatkoi Kolbitar-ryhmän jäsenten runojen ja muiden teosten ääneen lukemista, kritisoimista ja kommentoimista. Kokoontumisissa luettiin eri kirjoitusvaiheissaan muun muassa Tolkienin *Taru sormusten herrasta*, suuri osa Lewisin *Narnia*-teoksista ja Williamsin *All Hallows' Eve* (Carpenter 1978, xiii). Fantasiakirjailijoina Lewis,



Tolkien ja Williams ovat monin tavoin erilaisia, mutta yhtä lailla heidän kaikkien teoksissa näkyy keskiajan myyttiperinteen vaikutus, kristilliset ja uskontofilosofiset pohdinnat sekä pyrkimys luoda viihdyttävästi myyttien uudelleenkuvitelmia uuden ajan lukijakunnalle.

C. S. Lewis syntyi Belfastissa silloisessa Irlannissa (nyk. Pohjois-Irlannissa). Lewisista tuli Oxfordissa englannin kielen ja kirjallisuuden professori, ja hän oli erikoistunut erityisesti keskiajan ja renessanssin englantilaiseen kirjallisuuteen. Kirjailijana Lewis tunnetaan kristillisten filosofisten teosten kirjoittajana, kuten teoksista *Problem of Pain* (1940) tai *Paholaisen kirjeopisto* (*The Screwtape Letters*, 1942), sekä ennen kaikkea fantasia- ja tieteiskirjailijana. Lewisin tieteiskirjat muodostavat niin sanotun *Ransom*-trilogian (*Avaruus*-trilogia eli *Space*-trilogia tai *Kosminen*-trilogia eli *Cosmic*-trilogia), mutta ovat nekin sisällöltään usein fantastisia mah-tuen lähelle niin sanottua tieteisfantasian alalajia. Sarjaan kuuluvat teokset *Äänetön planeetta* (*Out of the silent planet*, 1938), *Matka Venukseen* (*Perelandra or Voyage to Venus*, 1943) ja *Piinattu planeetta* (*The Hideous Strength*, 1946).

Erityisesti Lewis tunnetaan lapsille ja nuorille suunnatusta *Narnia*-fantasiasarjastaan. Sarja kuvaa omalakisista fantasiamaailman-sa Narniaa, jonne teossarjan hahmot siirtyvät realistisemmasta nykypäivän Englannista erilaisten ”portaalien” kautta. Tällaisina porttaaleina teoksissa toimivat vaatekaappi, maaginen sormus, maalaus, ovi sekä lumotun torven soitto. Tällaista tutusta maailmas-ta vieraampaan taikamaailmaan eli toiseen maailmaan siirtymistä kuvaavia fantasiateoksia kutsutaan yleensä *portaalifantasiaksi* (ks. Mendlesohn 2008, xx). Siirtymät portaalien kautta taikamaailmaan ovat tyypillisiä etenkin lastenfantasiassa, ja lajin perusteokset kuten Lewis Carrollin *Liisan seikkailut ihmemaassa* (*Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865) ja *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (*Through the Looking-Glass*, 1871) tai myöhemmin J. K. Rowlingin *Harry Potter* -sarja monelta osin edustavat tätä kahden maailman tyyppiä. Toisaalta portaalien ja kahden maailman käyttö ei rajoitu vain lastenfantasiaan, vaan se on tyypillistä sekä tietyn rajan

ylittämisenä kauhukertomuksissa että maailmojenvälisyydestä ker-  
tovassa fantasiassa, kuten Stephen R. Donaldsonin *Thomas Cove-*  
*nant* -sarjassa (1977–2013).

Lewisin seitsenosaiseen *Narnia*-sarjaan kuuluvat teokset *Velho ja leijona* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950), *Prinssi Kaspian* (*Prince Caspian*, 1951), *Kaspianin matka maailman ääriin* (*The Voyage of the Dawn Treader*, 1952), *Hopeinen tuoli* (*The Silver Chair*, 1953), *Hevonen ja poika* (*The Horse and His Boy*, 1954), *Taikurin sisarenpoika* (*The Magician's Nephew*, 1955) ja *Narnian viimeinen taistelu* (*The Last Battle*, 1956). Teoksissa fantasia alkaa matkasta reaali maailmasta Narniaan (tai tuhottuun ja hylättyyn maailmaan Charniin). Teosten sisällä moodit vaihtuvat kristillisestä allegoriasta kevyeen fantasiaan ja satuun sekä ajoittain syvempiin filosofisiin tasoihin. Etenkin sarjan päättävässä *Narnian viimeisessä taistelussa* Lewis ottaa selvästi kantaa konservatiivisen vanhan maailman puolesta uusien aikakauden ilmiöitä kuten vaikkapa meikkaamista ja nousevaa nuorisokulttuuria vastaan. Toisaalta teoksissa kristillinen allegoria on alati läsnä, kuten ensimmäisen osan *Velho ja leijona* leijona-Aslanin marttyyrikuolemassa ja myyt-  
tisessä ylösnousemuksessa (Korpua 2016, 60, 135) sekä viimeisen osan *Narnian viimeinen taistelu* väärä profeetta -vertauksessa sekä kaiken päättävässä ilmestyskirjamaisessa maailmanlopussa.<sup>8</sup>

Nykyfantasian suurimmaksi mestariksi kohotettu J. R. R. Tolkien syntyi 3. tammikuuta 1892 Bloemfonteinissa nykyisessä Etelä-Afrikassa, eli tuolloisessa Orenjen vapaavaltiossa, ja kuoli 2. syyskuuta 1973 Bournemouthissa Englannissa. Lewisin tavoin hän teki päivätyönsä Oxfordin yliopiston kirjallisuuden professorina. Tolkienin fantasia syntyy keskiajan pohjoisista germaanisista, skandinaavisista ja suomalaisista myyttiaineksista sekä hänen viehtymyksestään kieliin ja ennen kaikkea mielikuvituksellisiin itse luotuihin kieliin. Tolkienin teoksissa juoni, narratiivi ja henkilöhahmot ovat itse asiassa toissijaisia kielen ja miljöön rinnalla. (Korpua 2015, 11–13).

Tolkienin teoksista keskeisimmät ovat *Hobitti*, *Taru sormusten herrasta* sekä postuumisti julkaistu *Silmarillion*. Hänen fantasia-

maailmastaan kirjoittamat tarinat eri valmiusasteissaan ja muodoissaan on koottu 12-osaiseen Christopher Tolkienin toimittamaan kirjasarjaan *The History of Middle-Earth* (1983–1996). Osia Tolkienin luomasta legendaariosta on julkaistu hänen kuolemansa jälkeen, kuten *Húrinin lasten tarina* (2007), *Beren and Lúthien* (2017) ja viimeisimpinä *The Fall of Gondolin* (2018) sekä legendakokoelmalle ulkopuolinen, mutta siihen *Kalevalan* Kullervo-hahmon ja Tolkienin oman Túrin Turambar -hahmon yhteyksien kautta linkittyvä kalevalainen sankaritarina *Kullervon tarina* (Korpua 2017, 130–131).

Tolkienin teoksissa pohjalla on urauurtava pyrkimys esteetisesti kokonaisvaltaisen ja johdonmukaisen legendaarion luomiseen. Sen tarkoituksena oli kuvata fantasiamaailman suuri yhtenäinen tarina maailman synnystä maailman tuhoon saakka. *Silmarrillionin* piti aiemmin päättyä ”uuteen soittoon joka päättää maailman, jossa kaikki kansat esiintyisivät yhdessä ensikertaa” (Tolkien 1999, xvii). Toisaalta taustalla oli myös pyrkimys luoda mytologia skandinaavisen *Eddan* ja suomalaisen *Kalevalan* esikuvien mukaisesti, jonka hän voisi omistaa Englannille (ks. Whittingham 2008, 35; Korpua 2015, 27–29).<sup>9</sup>

*Hobitti*-teoksen Tolkien kirjoitti aluksi omaksi huvikseen ja iltasaduksi lapsilleen. Hän myös luki sen kirjailijaryhmä Inklingsin keskuudessa. Tätä kautta se päätyi myös kustantajan tietoon. (Carpenter 1977, 183–192; ks. myös Bloom 2000, 2; Korpua 2015, 16, 28, 72.) *Hobitin* perusjuoni on perinteisten satujen kaltainen. Kotoaan kaikessa rauhassa asusteleva hobitti Bilbo Reppuli tempaistaan kotoaan matkalle itään Yksinäiselle Vuorelle (Erebor) kuin suoraan *Eddasta* teoksen sivuille hypänneiden velho Gandalfin ja 13 kääpiön kanssa. Joukon tehtävä on lähteä valtaamaan takaisin kääpiöiden vanhaa valtakuntaa ja aarretta lohikäärme Smaugilta. Voroksi ryhmään palkattu Bilbo päätyy lopulta pelastamaan toverinsa useista eri vaikeuksista ja löytää siinä sivussa taikasormuksen, joka pystyy muuttamaan käyttäjänsä näkymättömäksi. Sormus on tietenkin nimensä mukaisesti myöhemmin suuressa roolissa *Ta-*

*russa sormusten herrasta. Hobitti eli sinne ja takaisin* on klassinen paluun ja (henkilön sisäisen) kasvun tarina.

Kriitikoiden Tolkienin pääteoksena pitämä *Taru sormusten herrasta* ei ole trilogia, vaikka sitä sellaiseksi usein mainostetaan. Teosta ei kuitenkaan koskaan sellaiseksi tarkoitettu, vaan se painettiin kolmessa osassa alun perin painoteknisistä syistä. Tolkien kirjoitti sen kuudessa kirjassa, joita hän piti kiinteästi samana kokonaisuutena. (Tolkien 1981, 221.) Teoksen lähtökohtana oli kirjoittaa jatko-osa *Hobitille*. Tolkien työsti pääteoksenaan pitämäänsä *Silmarillionia*, mutta hän ei ollut innostunut kirjoittamaan lisää ”hobittitarinoita”. Kustantaja kuitenkin painosti häntä riittämiin, ja vuonna 1937 Tolkien aloitti jatko-osan kirjoittamisen. Sormuksesta tuli *Taru sormusten herrasta* -teoksen motiivi. Aluksi ideana oli sormuksen palauttaminen, myöhemmin sen tuhoaminen. Hobitin tavoin teos lähti liikkeelle lastenkirjana, mutta sen moodi muuttui nopeasti joksikin synkemmäksi, aikuisemmaksi. Lopulta kyseessä on keskiaikaisvaikutteinen myyttinen seikkailukertomus, romanssi, joka vaihtelee sadun ja ylemmän fantasian ja mytologian välimaastossa. (Ks. Carpenter 1977; Korpua 2015, 184, 189.)

Tolkien liitti hobitit teoksen kautta salakavalasti *Silmarillionin* maailmaan. Aluksi hobitit tulivat *Taruun sormusten herrasta* vain siitä paineesta, että teoksen piti olla *Hobitin* jatko-osa. Lopulta teoksen ytimessä on kuitenkin tämän pienen kansan rohkeus suuren maailman paineissa, ja hobitit ovat kiistatta yksi *Tarun sormusten herrasta* suuren suosion syitä (Korpua 2015, 192). Lopussa *Tarussa sormusten herrasta* on nähtävissä selvä moodin muutos sadusta kohti ylempää mytologiaa. Teos alkaa suhteellisen jutusteleavan tyyliin, mutta muuttuu tarinan edetessä ylevään proosatyylisiin. Itse asiassa Tolkien tietoisesti teoksen edetessä vaihtoi kirjoittaessaan vanhakantaisempaan ja juhlavampaan tyyliin. Mitä lähemmäksi Rivendelliä ensimmäisessä teoksessa päästään, sitä mahtipontisemmaksi tyyli muuttuu.

Kaikesta nykypäivän huomiostaan ja merkityksestään huolimatta *Tarulla sormusten herrasta* on ollut vaikea ja tuulinen asema mestariteoksena. Kirjailija ja tutkija L. Sprague de Camp (1976)

kirjoittaa, että *Hobitti* oli Yhdysvalloissakin myyntimenestys saapuessaan, mutta toisin oli *Tarun sormusten herrasta* laita. Teos myi tilastojen mukaan Isossa-Britanniassa 35 000 kappaletta vuosien 1954–1961 välillä, mutta Yhdysvalloissa vain 1000–2000 kopiota vuodessa samana ajanjaksona. Todellinen teoksen myyntimenestys alkoi vasta 1960-luvulla yhdysvaltalaisien luvattomien ja luvallisten pokkariversioiden myötä. Nykyään kirjaa on myyty ainakin 150 miljoonaa kappaletta, todennäköisesti paljon enemmän, ja sitä pidetään kenties maailman myydyimpänä fiktiivisenä teoksena. Se on useimpien tilastojen mukaan 1900-luvun myydyin yksittäinen teos. (Wagner 2007; Korpua 2015, 22.)

Jo ilmestyessään useat kriitikot kehuiivat *Tarua sormusten herrasta*. Esimerkiksi runoilija W. H. Auden (1954) kirjoitti *New York Timesissa* teoksen ensimmäisen osan olleen mitä mieluisin joululahja heroisen seikkailun ystävälle. Ilmestyessään teosta verrattiin paljon varhaisempaan kirjallisuuteen, muun muassa jo mainittuihin Edmund Spenserin *Faerie Queeneen* (1590) ja Sir Thomas Maloryn *Le Morte d'Arthuriin*. Teos mullisti ilmestyttyään fantasian lajin ja teki siitä seuraaviksi vuosikymmeniksi valtavan suosittua. Genren suuri suosio on oikeastaan vain lisääntynyt 1970-luvun jälkeen sekä uudelleen 2000-luvulla Peter Jacksonin elokuvaversioiden *Tarun sormusten herrasta* (2001–2003) ja *Hobitti* (2012–2014) jälkeen. Nykypäivänä Tolkien tunnetaankin modernin fantasian isähahmona tai kummisetänä ja *Taru sormusten herrasta* genren vaikutusvaltaisimpana teoksena. *The Oxford Companion to English Literature* (2000, 352) kutsuu Tolkienia ”suurimmaksi vaikuttajaksi fantasiagenressä”. Hänen asemansa fantasiakirjallisuudessa ja sen monimuotoisissa nykypäivän toisoinnoissa on monoliittinen (Korpua 2015, 11).

Tolkienin legendakokoelman täydentymänä voidaan kaikesta sirpaleisuudestaan huolimatta pitää postuumisti julkaistua *Silmarielionia*. Teoksen hankaluus nykynäkemyksen mukaan on siinä, että se ei koskaan valmistunut kokonaisuudessaan eikä sellaisena kuin Tolkien sen olisi halunnut julkaista. Nykytutkimus pitää kuitenkin tärkeänä, että teos huomioidaan Tolkienin fiktiosta puhuttaes-

sa. Esimerkiksi tutkija Mark J. P. Wolf toteaa, että koska Tolkien pyrki saattamaan *Silmarillionin* käsikirjoitusta painoon jo elinäkanaan, hän todennäköisesti piti sitä sangen valmiina julkaistavaksi (Wolf 2012, 274).

Teoksena *Silmarillion* on kaikessa raamatullisessa ja mytologiassa jäykkyydessään merkittävä. Fantasiamaailman luomisen ja muovautumisen kannalta se on kenties tärkein esimerkki koko lajin myöhemmälle historialle. *Silmarillionissa* esitellään Tolkienin fantasiamaailman maailmanluomisen ja -rakentumisen pääpiirteet. Tolkien pyrki *Silmarillionilla* kohti korkeampaa myyttiä, eikä teosta voi millään kutsua helpoksi lukukokemukseksi. Teosta voi oikeastaan vertailla vain paljon varhaisempaan kirjallisuuteen, antiikin mytologioihin, Raamatun Aikakirjoihin tai Miltonin *Kadotettuun paratiisiin*. Vuonna 1977 ilmestyneeksi teokseksi *Silmarillion* on kaikkea muuta kuin moderni. Paremminkin se on estetiikaltaan syvän keskiaikainen ja taaksepäin katsova teos.

Tolkienin keskiaikaisesta tarina- ja myyttiperinteestä uutta luovalla ja mielikuvituksellisella tavalla koostettu yhdenmukainen, toimiva ja fantasiatekstille ominaisella sisäisellä realismilla operoiva tarukokoelman muoto on toiminut 1950-luvulta alkaen yleisenä esikuvana fantasialle. Tolkien on 2000-luvun fantasian kummitsetä, kuten englantilainen fantasiakirjailija China Miéville (2009) huomioi artikkelissaan ”There and Back Again: Five Reasons Tolkien Rocks”. Toisaalta Tolkienin monumentaalisen merkittävyyden huomaa myös siinä, että hän myös toimii kaiken peittävänä esi-isän varjona nykyiselle fantasialle, joka ei ole hänen vaikutuksestaan kyennyt vapautumaan. Tämän kaksijakoisuuden osoittaa myös jo mainittu ”uususkunnan”-alalajin mestarina tunnettu Miéville, joka toisaalta kirjoittaa ”Tolkienin rokkaavan” mutta on aiemmin nimitänyt häntä myös ”rakoksi fantasiakirjallisuuden takamuksessa” (*the wen on the arse of fantasy literature*) (Doctorow 2003). Tolkienin fiktio on paitsi vanhan elinvoimaisen tradition uusi ilmentymä ja (suosiossaan merkittävin) moderni avaus fantasian kentälle myös rakastettu ja vihattu esikuva kaikelle myöhemmälle fantasialle. Toisaalta seuraavat teoksen luvut osoittavat, että nykyfantasian

traditio ei ole riippuvainen vain Tolkienin varjosta, vaan se on huomattavasti monipuolisemmin rakentunut.

## Lopuksi

Fantasialla ja ylipäänsä mielikuvituksen rajoja venyttävällä kirjallisuudella on pitkä ja mielenkiintoinen jatkumonsa, traditio, joka on säilynyt elävänä ja vaikutusvaltaisena länsimaissa halki historiallisten aikojen antiikista keskiajan kautta aina nykypäivään saakka. Nykypäivän fantasiaa on mielenkiintoisella tavalla taaksepäin katsovaa, sillä se vaikuttaa kunnioittavan antiikin ja keskiajan myyttiperinnettä, mutta pyrkii myös jatkuvasti uudistamaan sitä ja elävöittämään omaa lajihistoriaansa.

Fantasian nykyaikaisen kehityksen kannalta merkittävänä välittäjänä ja suorastaan synteesinä vanhan myyttisen ajan ja nykypäivän genrekirjallisuuden välillä toimivat J. R. R. Tolkienin teokset kuten *Taru sormusten herrasta*, *Hobitti* ja *Silmarillion*. Tolkienin teksteissä myyttiperintö sekä länsimaisen kirjallisuuden fantastinen traditio saavat uuden tulkinnan ja uuden voiman, joka on kantanut pitkälle 2000-luvulle saakka – tradition, jota ilman tämän päivän keskeiset fantasiatekstit kuten Tolkienin Keski-Maa-fiktio, J. K. Rowlingin *Harry Potter* (1998–2008), George R. R. Martinin teossarja *Tulen ja jään laulu* (*A Song of Fire and Ice*, 1996–) ja sen pohjalta syntynyt *Game of Thrones* -televisiosarja (Yhdysvallat 2011–2019) eivät olisi sellaisinaan nähneet päivänvaloa.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Vertaa esimerkiksi Robert Louis Stevensonin teokseen *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (1886) tai H. G. Wellsin teokseen *Näkymätön mies* (1897). Faustin ja Prometheuksen hahmot elävät vahvasti nykyisessä tieteen hallitsemassa maailmankuvassa, ja nämä myyttiset tyypit nousevat usein esiin keskustelussa, kun puhutaan esimerkiksi geenimanipulaation riskeistä ja mahdollisuuksista tai laboratorioista karkaavien taudinaiheuttajien peloista.

<sup>2</sup> Itse asiassa Hesiodoksen *Jumalten synnyssä* Kerberoksella on 50 päätä, mutta kuvataiteessa päiden määrä putosi kenties käytännön syistä myöhemmin kolmeen.

<sup>3</sup> Türin toki surmaa itsensä tarinassa onnistuttuaan surmaamaan ensin lohikäärmeen. Hänen traaginen itsemurhansa johtuu siitä, että hän on tiedostamattaan syyllistynyt inestiseen suhteeseen sisarensa kanssa. Tarina vertautuu inestien osalta läheisesti *Kalevalan* Kullervo-tarinaa sekä kreikkalaiseen Oidipus-myyttiin (Korpua 2017, 137–138).

<sup>4</sup> Lilith (tai Lilit) -hahmo löytyy *Talmud Bavlista* (Babylonian *Talmudista*) sekä *Raamatusta* (Septuaginta-versiosta tosin nimellä Onokentauros). Hänen hahmonsä yhdistetään myös *Gilgamesh*-eepoksen demoniin, jonka nimi translitteroidaan usein muodossa Ki-sikil-lil-la-ke. Vuoden 1992 *Raamatun* käännöksessä Lilith mainitaan Jesajan kirjassa (34: 13–14) seuraavasti: ”Koko maasta tulee hyeenojen tanner, kamelikurkien asuinsija. Villikoirat ja sakaalit siellä kohtaavat, villivuohi villivuohia kutsuu. Siellä lepäilee Lilit, öinen velhotar, sieltä hän löytää rauhallisen sijan”. Juutalaisessa mytologiassa hänet mainitaan kabbalistisessa *Alphabetum Siracidissa* eli *Othijoth ben Sirachissa* (n. 700–1000 jaa.) ja kabbalan mystiikan kokoavassa *Zoharissa* (n.1300-l.). Häntä kutsutaan usein demonien kuningattareksi tai demonien äidiksi.

<sup>5</sup> Tämän teoksen luku ”Sankarifantasia, pulp ja populaarikirjallisuus” käy läpi aikakauden toista hallitsevaa alalajia eli amerikkalaista pulpfantasian perinnettä.



<sup>6</sup> Viitaten keskiaikaiseen romanssin perinteeseen, ei nykyajan romanssikirjallisuuteen. Keskiajalla romanssit kuvasivat idealisoitujen sankareiden seikkailuja eksoottisissa ja usein fantastisissa ympäristöissä, mutta nykyajan romanssikirjallisuus on yleistettynä rakkauskirjallisuutta, joka keskittyy seikkailun sijasta (tai sen ohella) enemmän romanttisiin suhteisiin.

<sup>7</sup> Itse asiassa Tolkien ja Eddison myös tapasivat kerran, kesäkuussa vuonna 1944, kuten paljastuu Tolkienin kirjeistä (Tolkien 1981, 84, 258).

<sup>8</sup> Niin sanotusta kuolevan jumalan myytistä kirjallisuudessa ja etenkin fantasiakirjallisuudessa muun muassa Tolkienin, Lewisin ja Rowlingin teoksissa ks. Korpua 2016, 131–136. Maailmanlopun visioista kirjallisuuden historiassa ja fantasiakirjallisuudessa ks. Korpua 2016, 70–99.

<sup>9</sup> Usein kirjoitetaan, että Tolkienin tavoite oli luoda ”mytologia Englannille” (ks. esim. Carpenter 1977), mutta oikeammin Tolkien kirjoitti haluavansa *omistaa* teoksensa Englannille, maalleen (Tolkien 1999, x–xi).

## LÄHTEET

- Abrams, M. H. (1975) *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press.
- Auden, W. H. (1954) The hero is a hobbit. *New York Times* 31.10.1954.  
<http://www.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-fellowship.html>  
(Luettu 27. 3. 2021).
- Bloom, Harold (1973) *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, Harold (1975) *A map of misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, Harold (1988) *Poetics of influence*. Toim. John Hollander. New Haven: Henry R. Schwab.
- Brewer, Derek (1982) Introduction. Teoksessa George MacDonald *Phantastes*. Woodbridge: Boydell Press, i-xi.
- Brooke-Rose, Christine (1981) *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carter, Lin (1969) *Tolkien. A look behind the Lord of the Rings*. London: Gollanz.
- Carpenter, Humphrey (1977) *J. R. R. Tolkien. A biography*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Carpenter, Humphrey (1978) *The Inklings. C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams, and their friends*. London: George Allen & Unwin.
- Chandler, Daniel (2004) *Semiotics: the basics*. London: Taylor & Francis Group.
- Clute, John & Grant, John (toim.) (1999) *The encyclopedia of fantasy*. New York: St. Martin's Press.
- Cole, G. D. H. (1984) Introduction. Teoksessa William Morris *Selected writings. Centenary edition. Stories in prose. Stories in verse. Shorter poems. Lectures and essays*. Toim. G. D. H. Cole. New York: Random House.

- de Camp, L. Sprague (1976) *Literary swordsmen and sorcerers: The makers of heroic fantasy*. Sauk City: Arkham House.
- Doctorow, Cory (2003) Miéville on Tolkien. *Boing boing* 2.11.2003. <http://boingboing.net/2003/11/02/mieville-on-tolkien.html>. (Luettu 27. 3. 2021).
- Doležel, Lubomir (1998) *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Duriez, Colin (2003) *Tolkien and C. S. Lewis. The gift of friendship*. Mahwah: HiddenSpring.
- Frye, Northrop (1967/1957) *Anatomy of criticism. Four essays by Northrop Frye*. New York: Atheneum.
- Frye, Northrop (2006) *The great code. The Bible and literature. Collected works of Northrop Frye. Volume 19*. Toim. Alvin A. Lee. Toronto: University of Toronto Press.
- Frye, Northrop (1976) *The secular scripture. A study of the structure of romance*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guillaume, J. P. (2012) ‘Umar al-Nu‘mān. Teoksessa P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. von Donzel & W. P. Heinrichs (toim.) *Encyclopedia of Islam*. 2. painos. [http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912\\_islam\\_SIM\\_7712](http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7712). (Luettu 27. 3. 2021).
- Hart, Trevor (2016) The influence and limits of the Inklings. Teoksessa Mark Knight (toim.) *The Routledge companion to literature and religion*. New York: Routledge, 48–57.
- James, Edward (2012) Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 62–78.
- James, Edward & Mendlesohn, Farah (toim.) (2012) *Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- James, Edward & Farah Mendlesohn (2012) Introduction. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–4.

- Korpua, Jyrki (2015) *Constructive mythopoeitics in J. R. R. Tolkien's legendarium*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Korpua, Jyrki (2016) *Alussa oli Sana – Raamattu ja kirjallisuus*. Helsinki: Avain.
- Korpua, Jyrki (2017) *Lajivirren laulamaa – Kalevala ja kirjallisuus*. Helsinki: Avain.
- Korpua, Jyrki (2021) *Mythopoeic code of Tolkien. A christian platonic reading of the legendarium*. Jefferson: McFarland.
- Laitila, Teuvo (1993) Johdanto. Teoksessa Mircea Eliade *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat, i-xxxiv.
- Lewis, C. S. (1955) *Surprised by joy. The shape of my early life*. London: HarperCollinsPublishers.
- Mendlesohn, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Milton, John (1952/1667) *Kadotettu paratiisi*. Suom. Yrjö Jylhä. Porvoo: WSOY.
- Nagy, Gergely (2003): The great chain of reading. (Inter-)textual relations and the technique of mythopoesis in the Túrin story. Teoksessa Jane Chance (toim.) *Tolkien the medievalist*. New York: Routledge, 239–258.
- Nikolajeva, Maria (2012) The development of children's fantasy. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 50–61.
- Pearce, Joseph (1999) *Tolkien: man and myth*. London: HarperCollinsPublishers.
- Robinson, Fred C. (2002) The tomb of Beowulf. *The Norton critical edition of Beowulf*. Käänt. Seamus Heaney. Toim. Daniel Donoghue. New York: W. W. Norton & Co, 181–197.
- Scholes, Robert & Kellogg, Robert (1966) *The nature of narrative*. New York: Oxford University Press.
- Shippey, Tom (2001) *J. R. R. Tolkien: author of the century*. London: HarperCollinsPublishers.

- Simeone, W. E. (1961) The Robin Hood of Ivanhoe. *The Journal of American Folklore* 74: 294 (1961), 230–231.
- Smith, William (toim.) (1873) *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology. Vol. III.* London: John Murray.
- Tolkien, J. R. R. (1981) *The letters of J. R. R. Tolkien.* Toim. Humphrey Carpenter. London: George Allen & Unwin (Publishers) Ltd.
- Tolkien, J. R. R. (1995/1954–55) *The Lord of the Rings.* 4. koottu painos. London: HarperCollinsPublishers.
- Tolkien, J. R. R. (1999/1977) *The Silmarillion.* Toim. Christopher Tolkien. London: HarperCollinsPublishers.
- Tournier, Michel (2000/1967) *Perjantai.* Suom. Eila Kostamo. Helsinki: Tammi.
- Wagner, Vit (2007) Tolkien proves he's still the king. *The Star*.  
[http://www.thestar.com/entertainment/2007/04/16/tolkien\\_proves\\_hes\\_still\\_the\\_king.html](http://www.thestar.com/entertainment/2007/04/16/tolkien_proves_hes_still_the_king.html) (Luettu 27. 3. 2021).
- West, Richard (1970) Contemporary medieval authors. *Tolkien Journal* no. 11, 9–10.
- Whittingham, Elizabeth (2008) *The evolution of Tolkien's mythology. A study of the history of Middle-earth.* Jefferson: McFarland.
- Wolf, Mark J. P. (2012) *Building imaginary worlds: The theory and history of subcreation.* London: Routledge.
- Wolfe, Gary K.: Fantasy from Dryden to Dunsany. Teoksessa Edward James & Farah
- Mendlesohn (toim.) *Cambridge companion to fantasy literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 7–20.
- Zipes, Jack (toim.) (2015) *The Oxford companion to fairy tales.* Second Edition. Oxford: Oxford University Press.



Tomi Sirviö

## FANTASIA JA GOTIIKKA

Gotiikasta voi tulla mieleen vanhat linnat ja niissä vaeltavat haamut, mutta gotiikka on muutakin kuin varhaista kauhukirjallisuutta. Tässä luvussa havainnollistan, miten gotiikan syntyminen vaati tietynlaista todellisuuskäsitystä, miten gotiikka myös tuotti omaa käsitystään todellisuudesta sekä minkälainen suhde gotiikalla on fantasiaan ja muuhun spekulatiiviseen fiktion.

Gotiikan syntyä edelsi ja edellytti romaanimuodon kehittyminen Iso-Britanniassa 1700-luvun puolenvälin tienoilla, jolloin Henry Fielding ja Samuel Richardson toivat proosaan tavallisen ihmisen tavallisen arjen, eli realismin, kun romaanin edeltäjä romanssi oli sijoittunut myyttiseen, määrittelemättömään aikaan ja paikkaan. Henry Fieldingin *Tom Jonesin* (1749) ja Samuel Richardsonin *Pamelan* (1740) tapahtumat sijoituivat aikakalaiskontekstiinsa ja toteutuivat oman aikansa moraalialue. (Punter 1996, 20.)

Toinen gotiikan syntyyn vaikuttanut tekijä oli 1700-luvun valistus, aatevirtaus, joka korosti tietoa ja järkeä mystiikan ja uskomusten yli. Uskottiin, että ihminen kykeni oman järkensä avulla selvittämään kaikki maailmankaikkeuden arvoitukset ja että jos jumala on ollut olemassa, hän on vain luonut maailman: ihmisen tehtäväksi on jäänyt kaikki muu. Monet, esimerkiksi englantilainen runoilija ja kuvataiteilija William Blake, pitivät tätä näkemystä liian yksipuolisena, sillä jos mysteerejä ei enää olisi, ei olisi tunteitakaan ja kaikki kokemukset ilmenisivät laimeina. Gotiikka ja realistinen kirjallisuus kommentoivat ironisoiden valistuksen järjen palvontaa. (Punter 1996, 24–25.) Ylitsevuotavalla runsaudella gotiikka näytti 1700-luvun moraalin ja rationaalisuuden epäselvempänä kuin tuolloin haluttiin yleisesti käsittää (Botting 1996, 1).

Gotiikka ei kuitenkaan olisi ollut mahdollista ilman valistusta, sillä gotiikassa pyritään lähestymään usein yliluonnollisia asioita järjen avulla, ainakin ensi alkuun. Filosofit Noél Carroll ehdottaa, että gotiikka ja siitä kehittynyt kauhu tulivat mahdollisiksi vasta

valistuksen aikoina, koska vasta silloin syntyivät yhteiset käsitykset siitä, mikä kuuluu todellisuuteen ja mikä taas on yliluonnollista (Carrol 1990, 57–58). Tämä erottaa gotiikan saduista, joissa esiintyi samantapaisia hahmoja kuin gotiikassa – kuten ihmissusia, aaveita ja vampyyreja –, mutta ilman samantapaista luonnollisuuden ja yliluonnollisuuden välistä vastakkainasettelua ja problematiikkaa.

Gotiikan ja realistisen kirjallisuuden lisäksi 1700-luvulla vaikutti sentimentaalinen kirjallisuus. Se eritteli henkilöhahmojensa tunteita sivutolkulla. Sentimentaalinen kirjallisuus siis rakentui henkilöhahmojensa tunteille ja keskittyi kuvaamaan sellaisia paa-tosta ja kärsimystä täynnä olevia tilanteita, joissa heidän itsetietoisuutensa korostui. Sentimentaalinen romaani loi edellytykset gotiikalle tuomalla kirjallisuuteen tyylin, joka pyrki jäljittelemään mielensisäisiä liikkeitä miltei tajunnanvirranomaisella tarkkuudella. Sentimentaalisen romaanin henkilöhahmojen ajatukset eivät ole kuohuvimmillaan rationaalisia, eivätkä nämä hahmot kykene järjestämään mieltään. Tähän rationaalisuudesta irtoamiseen goottilainen romaanikin tähtäsi keskittymällä yliluonnollisiin aiheisiin. Sentimentaalisisessa romaanissa tunnekuuhu näkyy siinä, että henkilöhahmojen sisäisten monologiin lauseet jäävät kesken tai ovat muuten rikki. (Punter 1996, 26.) Gotiikka laajensi tätä fragmentaarisuutta eli sirpaleisuutta koko teoksen käsittäväksi ominaisuudeksi: teokset olivat usein ikään kuin löydettyjä käsikirjoituksia, joiden jotkin osat olivat usein tuhoutuneet esimerkiksi tulipalon tai veteen joutumisen seurauksena. Sirpaleisuuden ja epämääräisyyden kautta gotiikka kuvaa jotain piilotettua, joka ei ole millään muulla keinoin ilmaistavissa. (Roberts 2012, 26.)

Toinen gotiikkaa ennakoiva kirjallisuudenlaji oli *hautausmaarunous*, joka kuvasi kuolemaa ja surua haastaen rationalismin tunteikkudellaan. Hautausmaarunouden edustajia olivat muun muassa Edward Youngin kokoelma *Night Thoughts* (1745), Robert Blairin kokoelma *The Grave* (1743) ja James Herveyn kokoelma *Meditations among the Tombs* (1747). Hautausmaarunous ennakoi myös myöhemmin 1700-luvun lopulla herännyttä laajaa halua uu-



distaa kirjallisuutta. Sen vaikutteet levisivät Saksaan synnyttäen omaa varhaista kauhukirjallisuutta. Saksasta vaikutteet tulivat takaisin Brittein saarille ja sulautuivat goottilaiseen romaaniin. (Punter 1996, 29–30.)

Gotiikka syntyi kommentoimaan paitsi valistuksen yksipuoleisuutta myös vastustamaan augustuslaisia, elitististä ryhmitymää, joka uskoi, että ihmiskunnan kulta-aika oli ollut Antiikin ajan Roomassa. 1700-luvulla elettiin hopea-aikaa, mutta keskiajan pronssiaika kolkutteli sivistyksen porteilla ja oli koko ajan vaarassa päästä barbaareineen valtaan. Augustuslaiset pyrkivät kurinalaisella lyriikallaan pitämään barbaarisen hengen loitolla. Heidän runonsa pyrkivät mukailemaan luontoa yrittämättä kuitenkaan selvittää luonnon salaisuuksia – luonnon niskan päälle pääseminen oli augustuslaisille kauhistus. Esimerkiksi Miltonin runoelma *Kadotettu paratiisi* (1667) oli augustuslaisten ihanteiden vastainen, sillä se näytti, kuinka Saatana yritti päästä luonnon herraksi, jumalaksi. Koska Miltonin teos käsitteli ylpeyttä, oli se augustuslaisista myös muodoltaan epäkelpo. (Punter 29, 31–32.) Goottilainen kirjallisuus juuri kuvasi ihmistä, joka pyrki jumalaksi, tästä esimerkiksi Mary Shelley'n *Frankenstein* on kuuluisa.

Myös augustuslaisen kirjallisuuden muut ihanteet, suljettu rakenne ja järkeenkäyppöisyys olivat goottilaisen kirjallisuuden vastakohtia. Kirjallisuuden oli noudatettava antiikin Rooman ja Kreikan kirjallisuuden sääntöjä, eikä se saanut pitää sisällään minkäänlaisia tunteita, ristiriitaisuuksia, epätodennäköisyyksiä tai mahdottomuuksia, toisin sanoen luonnottomuuksia, jotka taas ovat goottilaiselle kirjallisuudelle ja sen jälkeiselle fantasialle keskeisiä. Augustuslaiset määrittelivät, mikä oli hyvää luettavaa, mutta tilanne muuttui. Painokoneet kehittyivät 1700-luvulla, ja oli mahdollista painaa paljon enemmän kirjoja kuin aikaisemmin. Lukeminen liessäntyi, koska kirjoja oli helpompi saada käsiinsä, ja kirjojen kaupallistuminen kiihtyi. Yhä harvemmat romaanit olivat augustuslaisten ihanteiden mukaisia, sillä nuo säännöt eivät tuottaneet romaaneihin sellaisia ominaisuuksia, jotka olisivat olleet ostavan yleisön mieleen. Kirjallisuus monipuolistui. (Punter 1996, 29.)

Augustuslaisia kauhistutti myös aikakauden kiinnostus keskiaikaa ja muita menneitä aikakausia kuin antiikkia kohtaan. 1700-luvulla ilmestyi monta historiaa tutkivaa ja elävöittävää teosta. Ne kaikki kyseenalaistivat aikaisempia käsityksiä siitä, missä kulki sivistyneen ja alkukantaisen välinen raja. Näitä olivat muun muassa Richard Hurdin *Letters on Chivalry and Romance* (1762), James Macphersonin *Ossianin laulut* (*The Works of Ossian*, 1765) ja Thomas Percyn *Reliques of Ancient English Poetry*. (Punter 1996, 27.) Myös goottilainen kirjallisuus oli aikansa lapsena kiinnostunut keskiajasta. Keskiaika ilmeni gotiikassa tunnetilana, ei niinkään arkeologisena paneutumisenä historialliseen aikakauteen. Fantasiaalle ominainen keskiaikainen maisema on siis gotiikan peruja. (Roberts 2012, 23.)

Goottilaiseen kirjallisuuteen vaikutti myös vahvasti Edmund Burken teos *On the Sublime and the Beautiful* (1756) ylevän ja kauniin dikotomiasta. Burken teoksessa tuotiin ensimmäistä kertaa esille, että ylevällä on yhteys pelkoon tai kauhuun. (Punter 1996, 39). Meri tai vuori voi herättää ihmisessä ylevän kokemuksen (Roberts 2012, 26). Ylevä kytkeytyy siis toiseuden, määrittelemättömän tai rajattoman kohtaamiseen (Lyytikäinen 2000, 23). Esimerkiksi Mary Shelley'n romaanissa *Frankenstein* tiedemies kokee ylevän kokemuksen, kun hän tarkastelee ensi kertaa eloon heräävää luomustaan, vainajien ruumiinosista kokoon kursimaansa yli-ihmistä. Kertojasta luomus on sekä kaunis että hirvittävän ruma. Näky saakin hänet pakenemaan laboratorion:

Miten voin kuvailla tämän tapahtuman minussa herättämiä tunteita, miten luonnehtia tuota kurjimusta jonka luomiseen olin uhrannut niin suunnattomasti vaivaa ja huolta? Hänen raajansa olivat sopusuhtaiset ja olin tehnyt hänen kasvonsa kauniiksi. Kauniiksi? Hyvä Jumala! Kellertävä iho tuskin peitti lihaksia ja suonia. Tukka oli kiiltävän musta ja aaltoileva, hampaat valkean helmet hohtoiset, mutta nämä upeudet muodostivat kaamean vastakohtan vetisille silmille, jotka olivat lähes saman väriset kuin likaiset valkeat kuopat joihin ne oli upotettu, kurtistuneelle iholle ja ohuille mustille huulille. (Shelley 1818/2005, 57.)

Sen lisäksi että ylevään kuuluva ilmiö herättää kokijassa pelkoa tai kauhua, se on myös sukua uskonnolliselle kokemukselle, sil-

lä se avaa kokijan mielen maailmankaikkeuden äärettömyydelle. Fantasiaan gotiikan ylevä on periytynyt siinä, että alkaessaan lukea fantasiakirjaa lukija valmistautuu johonkin maagiseen, taianomaiseen, joka ei ole ainoastaan teoksen rakenteellisten keinojen, kuten tarinan ja juonen, tulosta. Jo monien fantasiaromaanien paksaus ja fantasiakirjasarjojen moniosaisuus voivat saada lukijassa aikaan ylevän kokemuksen. (Roberts 2012, 26.) Jo hautausmaarunoilijat pyrkivät runoissaan ylevän kokemukseen kuoleman kautta: kuolema irrottaa ihmissielun kahleistaan ja näyttää tälle totuuden kosmoksista (Punter 1996, 37). Tällainen uskonnollisen ylevän kokemus näyttäytyy esimerkiksi Edgar Allan Poen novellissa, jossa kertojan kuoleva vaimo, nimihenkilö Ligeia, epäilee, että kuolema ei ole loppu, että madot eivät saa kaikkea ihmisestä ja että tahto jää jäljelle, kun ruumis on hajonnut. Kertoja menee uudestaan naimisiin ja toinen vaimo Rowenakin saa kuolemansairauden. Rowena kuitenkin osoittaa kuolemansa jälkeen elonmerkkejä, ja kun kertoja menee katsomaan, hän tajuaa, että Rowena on muuttunut Ligeiaksi, jonka tahto on palannut ja muuttanut kuollutta ruumista tehden siitä pitemmän ja hiuksiltaan erivärisen. (Poe 1838/2007, 217; 226.) Gotiikka esittää ensin idean henkimaailmasta ja sitten vie sen konkreettiseen lopputulokseen odottamattomalla tavalla. Novelli loppuu ylevään näkyyn, jossa kertoja tunnistaa jaloilleen nousseen vainajan silmät ja jonka voi tulkita olevan yhtä aikaa niin kaunis ja kammottava, että se suistaa kertojan lopullisesti hulluuteen: ”’Tästä ainakaan’, minä huusin suureen ääneen, ’en koskaan voi – en koskaan voi erehtyä – nämä suuret ja mustat, nämä villit silmät – ovat minun menetetyn rakkaani – rakkaani Lady Ligeian’” (Poe 1838/2007, 226).

Goottilainen romaani jatkaa osaltaan jo muun muassa *Gilgamesh*-eepoksessa, antiikin Kreikan mytologiassa ja *Raamatussa* läsnä ollutta manalassa käymisen motiivia. Päähenkilö putoaa ”luonnollisesta maailmasta” infernoon tai vankeuteen, jossa päähenkilö vapaaehtoisesti tai tahtomattaan alkaa etsiä salaisuutta, identiteettiä tai suhdetta. Näitä putoamisia ovat esimerkiksi Jules Vernen hahmojen seikkailut maapallon sisuksiin, tohtori Frankensteinin viet-

tämät yöt hautakammioissa ja ruumishuoneilla ja se, kun Dracula täyttää arkkunsa maalla ja lähtee Transilvaniasta Lontooseen. (Aldiss 1986, 16–17.) Myös eräässä keskeisimmässä fantasiakirjassa Lewis Carrollin *Liisan seikkailut ihmemaassa* (1865) on tällainen putoaminen, kun Liisa liukastuu kaninkolosta toiseen maailmaan, jossa on erilaiset lait kuin tavallisessa maailmassa. Nämä tilanteet ovat sukua ylevän kokemukselle, mutta niissä ihminen todella saa tietoa loputtomuuden kokemuksesta ja kykenee käyttämään sitä hyödykseen eli lähestyy jumaluutta. Kauhua eroaa gotiikasta siinä, että ihminen ei kykene sulautumaan ylevään, vaan pelko sitä kohtaan tappaa hänet tai tekee hänestä hullun (Botting 1996, 75). Putoaminen liittyy gotiikassa myös sen ymmärtämiseen, että todellisuus pitää sisällään eri kerroksia.

Tätä kerroksellista todellisuuskäsitystä tuottavat gotiikkaan sen kolme perustavaa lajiominaisuutta. Ne ovat barbaria, tabu ja paranoia. Barbaria ilmenee teoksessa historian, aristokratian ja ihmisyksityyden rappeutumisen pelkona. Tabu rikkoo ja kyseenalaistaa uskontojen ja muiden ideologioiden ikuisina ja luonnollisina pitämiä arvoja, joita ovat esimerkiksi perhe, heteroseksuaalisuus ja yksiavioisuus. Paranoia ohjaa henkilöhahmot ja lukijan tulkitsemaan tapahtumia vuoroin yliluonnollisina ja vuoroin luonnollisina. (Punter 1996b, 200–201.)

## Gotiikan varhaiset edustajat

Ensimmäisessä goottilaisessa romaanissa Horace Walpolen *Otranton linnassa* (*Castle of Otranto*, 1764) ylevä on vahvasti läsnä. Se tulee esille yliluonnollisten yksityiskohtien rikkautena, joka ilmaisee ihmismielelle käsittämättömien asioiden virtaavaa loppumattomuutta. Yksityiskohtat, kuten elävät maalaukset ja mitä eriskummallisimpiin paikkoihin ilmestyvät patsaan osat, eivät herätä pelonsekasta kunnioitusta, mutta ne rikkovat tarinan rajan omalla intensiivisyydellään. (Roberts 1996, 28.)

*Otranton linna* kertoo Manfredista, joka on tappanut linnan edellisen hallitsijan Alonson päästäkseen valtaan. Manfredin poika on juuri menemässä naimisiin kauniin Isabellan kanssa, kun Alonso esittävän patsaan kypärä putoaa kuin tyhjästä sulhasen päälle tappaen tämän. Manfred käyttää tilaisuutta hyväkseen ja aikoo poikansa kuoleman jälkeen naida Isabellan erottuaan ensin vaimostaan, mutta Manfredin sukulaisen muotokuva herää eloon ja pelottaa Isabellan linnan hautaholveihin, missä hän tapaa tarinan sankarin, Theodoren, jonka kanssa hän alkaa selvittää Otranton linnan mysteerejä. Manfredin tytär yrittää vietellä Theodorea. Manfred näkee heidät, luulee tyttärtään Isabellaksi ja lyö tätä veitsellä mustasukkaisuussissaan. Muutkin Alonson patsaan osat kuin kypärä ilmestyvät kolossaalisiin mittoihin suurentuneina mitä odottamattomimpiin paikkoihin, ja patsaan nenästä alkaa vuotaa verta. Lopulta koko patsas nousee taivaaseen ja linna sortuu, mistä Manfred järkyttyy niin, että tulee uskoon ja lähtee luostariin katumaan väriä tekojaan. Laillinen hallitsija Theodore jää hallitsemaan Otrantoa Isabella rinnallaan. *Otranton linnassa* esiintyvät goottilaisen kauhukirjallisuuden keskeisimmät elementit, kuten pintavaikutelmia luovat synkkyys ja maalaukselliset kulissit, mutta myös tarinan kuluessa paljastuvat salaisuudet, jotka liittyvät useimmiten murhiin tai sukurutsaan, sekä kaikkein tärkeimpänä yliluonnolliset motiivit. (Roberts 1996, 25.)

*Otranton linnan* jälkeen raunioinen ja salakäytäviä täynnä oleva linna oli kauan aikaa goottilaisen kirjallisuuden tuntomerkki. Myöhemmin kertomukset sijoittuivat luostariin, kirkkoon, hautausmaalle ja lopulta taloon, jossa edeltävien sukupolvien tarinat olivat vielä läsnä ja jossa nämä menneisyyden kauhut ryömisivät nykyisyyteen ilmentäen kirjoittamisajankohtansa yhteiskunnallisia muutoksia varioiden niitä. Näitä ahdistuksia aiheuttavia uusia asioita olivat muun muassa poliittiset vallankumoukset, koneellistuminen, kaupungistuminen, muutokset seksuaalisuudessa, muutokset perhesuhteissa (esimerkiksi ydinperheen hajoaminen) ja tieteelliset keksinnöt. Gottiikka auttoi lukijaa ikään kuin päivittämään todellisuuskäsitystään. Myös

metsästä tuli gotiikan tapahtumapaikka. Goottilainen maisema muistuttaa villissä luonnossakin linnaa: paljon jyliä vuoristoja, jotka ovat lohduttomia ja uhkaavia ja joissa ihminen tuntee itsensä etäännytyksi. Kun gotiikka muutti urbaaniin ympäristöön, sai kaupunki vanhan linnan piirteitä. (Botting 1996, 2–3.) Gotiikan linnoissa esiintyneet salakäytävät ovat myös keskeinen motiivi fantasiakirjallisuudessa: esimerkiksi C. S. Lewisin *Narnia*-saagan päähenkilöt kulkevat satumaiseen toiseen maailmaan ensimmäisen kerran vaatekomeron läpi (ks. Wienker-Piepho 2004, 34).

Monet 1700-luvun kirjailijat yrittivät tehdä samanlaista goottilaista romaania kuin Walpole sijoittamalla teoksiinsa samoja ylluonnollisia motiiveja, mutta yksinomaan niiden käyttö ei tehnyt goottilaista romaania, sillä aaveiden ilmestymisiä ja muita säikäyttämistä oli käytetty aikaisemminkin kansansaduissa. Gotiikka pyrki samantapaisilla tempuilla avaamaan lukijan mielen ylevän kokemukselle ja laajentamaan hänen käsitystään todellisuudesta, ei vain säikäyttämään. (Roberts 1996, 25–26.) Fantasiaromaanin juuret ovat Walpolen teoksessa selvästi näkyvissä, koska *Otranton linna* ei yritä synnyttää kauhun tunteita. Teos on ytimeltään elisabetilainen romanssi, sillä 1700-luvulla mikään muu laji ei olisi mahdollistanut ylluonnollisten elementtien kuvaamista, minä Walpole tekee häpeilemättömästi. Walpolen sävy on ironinen, millä hän pyrkii saamaan lukijan kiinnostuneeksi ylluonnollisesta, ei pelkäämään sitä. (Punter 1996, 46.) Tämä pyrkimys on sukua fantasialle, jossa ihmeellinen on olemassa itsensä takia, ei aiheuttamassa lukijassa pelkoa kuten kauhussa, eikä esimerkiksi kartoittamassa tieteellisiä teorioita tai symboloimassa ihmistä vastaan nousevaa luontoa kuten tieteiskirjallisuudessa (Manlove 1975, 7). Lisäksi Walpole hyökkää miltei suoraan valistuksen normeja vastaan, sillä hän pyrkii tekemään henkilöhahmoistaan marionetteja, eikä valistuksen ajan moraalialla toteuttavia, järkeenkäyviä ”oikeita” ihmisiä. Walpole kapinoi paitsi valistuksen normeja myös augustuslaisia vastaan. Hän käyttää romaanissaan sellaista Shakespearen keinoa, jota augustuslaiset eniten halveksivat, eli sekoittaa eri gen-

rejä toisiinsa; matala ja korkea menevät sekaisin, kun herrat ja heidän palvelijansa esiintyvät samassa jatkumossa. (Punter 1996, 45.)

Walpolea kritisoi suoraan Clara Reeve romaanissaan *The Champion of Virtue: The Gothic Story* (1777), joka julkaistiin uudelleen seuraavana vuonna nimellä *Old English Baron*. Reeven mukaan Walpolen tyyli esitellä toinen toistaan mahdottomampia ihmeitä sysää lukijan nauruun kesken laskeutumisen synkkiin hautaholveihin. (Roberts 2012, 28.) Reeven romaanissa nuori mies joutuu kartanoon, jossa ylhäisöön kuuluvat veljekset alkavat kiusata häntä. Päähenkilö kuitenkin selviää veljesten juonista ja saa selville, että kuuluu itsekin aateliseen sukuun. Reeven käsitys yliluonnollisesta on hyvin maltillinen. Kummittelu ei herätä henkilöhahmoissa minäkäänlaista pelkoa, vaan menneisyys – haudasta nousseenakin – on lohdullinen asia: esi-isämme eivät ole mitään yli-inhimillisiä rikollisia megalomaanisine suunnitelmineen, kuten Manfred *Otranton linnassa*. Reeven romaani on aikansa lapsi siinä mielessä, että rationalismin maalaisjärki on kaikkialla hillitsemässä yliluonnollista. (Punter 1996, 49.)

Ann Radcliffen romaanissa *The Mysteries of Udolpho* (1794) tätinsä huostaan joutunut Emily joutuu tädin aviomiehen Montonin ahdistelemaksi synkässä linnassa. Lopussa kaikki yliluonnolliset tapahtumat selitetään joko Montonin järjestämiksi tempuiksi, joiden tarkoitus on pelotella Emilyä, tai silkoiksi yhteensattumiksi. Robertsin mukaan romaani on miltei goottilaisen romaanin vastakohta, sillä yliluonnolliset esteet selitetään pelkiksi luonnollisin menetelmin toteutetuiksi tempuiksi, jotta Emily voisi lähteä linnasta ja avioliitto linnan ulkopuolella rakkaan sulhasen kanssa, jonka Emily tapasi ennen vankeuteen joutumista, voisi tapahtua. Tabuja ei rikota eikä lukija jää epävarmaksi sen suhteen tapahtuiko romaanissa yliluonnollista vai ei, vaan perinteiset arvot, järki ja avioliitto, jäävät romaanissa vallitseviksi ja romaani jopa vahvistaa niitä. Radcliffen romaanilla on kuitenkin fantasian historiassa suuri merkitys, sillä teos vie goottilaisen romaanin tapahtumat pois vanhojen linnojen ummehtuneista hautaholveista metsiin, niityille ja muual-

le luontoon. Luonnon kuvaus on *The Mysteries of Udolphossa* elementti, joka tuo teokseen ylevän tuntua. (Roberts 2012, 29.)

Vaikka *The Mysteries of Udolphossa* yliluonnollinen kesyteään, on se silti todellisuuskäsitykseltään monikerroksellinen romaani. Kun Emily kohtaa oman tarinansa mysteerejä, hän törmää myös linnan historiassa tapahtuneisiin asioihin. Tämän tarinan kerroksellisuuden ja päähenkilön psykologisen syvyyden lisäksi romaanissa on viittauksia kansantarujen kammottaviin tapahtumiin, kuin romaani olisi kirjoitettu satujen ja legendojen päälle. Vaikka romaanin tapahtumat ovatkin tulkittavissa päähenkilön uniksi, ovat nämä unet ja hallusinaatiot kuitenkin ainoa väylä lukijalle tarkastella linnan asukkaita: romaanissa ei kuitenkaan lopulta paljastu ketä tai mitä nämä muukalaiset lopulta ovat. (Punter 1996, 60.)

Matthew Gregory Lewisin romaanissa *Munkki* (*The Monk*, 1796) nunna Matilda houkuttelee hyveellisen temppeliritarin, Ambrosian, seksuaaliseen suhteeseen. Lihan himot ovat portti suurempiin synteihin. Ambrosia syyllistyy raiskaukseen ja murhaan, mikä jälkeen paljastuu, että Matilda palveleekin itseään Saatanaa. Ambrosia myy sielunsa paholaiselle veririitin välityksellä, ja Saatanan puhe koostuu miltei yksinomaan tabuja rikkovista aineksista. (Roberts 2012, 30.) *Munkissa* vanhojen legendojen ainekset kieputuvat toisiinsa. Faustuksesta tutun paholaiselle sielun myymisen legendan ja vesikuninkaan tarinan lisäksi Lewis on löytänyt saksalaisesta kansanperinteestä verta vuotavan nunnan tarun. Siitä romaanissa kerrotaan monta eri versiota monella eri tyylillä, ja yhtenä kertojana on niin ikään myyteistä tuttu vaeltava juutalainen, joka on tullut manaamaan demoneita pois. Myöhemmin ikuisesti elävän juutalaisen tarina kerrotaan Charles Maturinin romaanissa *Melmoth The Wanderer* (1820). Lewisin teoksessa alkaa rakenteellisesti monimutkaisemman goottilaisen romaanin perinne: siinä käytetään monia eri sisäkkäisiä kertomuksia, jotka eri näkökulmista täydentävät ja kieltävät toisiaan maailman rakentamisen prosessissaan. (Punter 1996, 62.)

*Munkin* jälkeen gotiikka muuttuu parodiaksi, vaikka jo Walpole tekee paradoksaalisesti parodiaa lajista, jonka hän luo *Otranton*



linnassa. Parodisia teoksia ovat muun muassa Jane Austenin *Neito vanhassa linnassa* (*Northanger Abbey*, 1798), Eaton Stannard Barretin *The Heroine, or Adventures of Cherubina* (1813) ja Thomas Love Peacockin *Nightmare Abbey* (1818). (Roberts 2012, 30.) Fantasiaa ja gotiikkaa yhdistää parodia, jota ne molemmat sisältävät paljon. Monien kirjailijoiden koko tuotanto on aiempien kirjailijoiden tuotannon parodiaa. Esimerkiksi Terry Pratchettin *Kiekkomaailma*-kirjat parodioivat aiempaa fantasiaa ja synnyttävät täysin omanlaisensa maailmankaikkeuden. (Roberts 2012, 28.)

## **Gotiikan fantastiset hirviöt**

Romantiikan aikakaudella gotiikan ylevät tapahtumapaikat varjoi-  
neen ja raunioineen alkavat kuvastaa henkilöhahmojen tunteita ja  
 muita sisäisiä tiloja. Romantiikan individualismi näkyy myös sii-  
nä, että gotiikassa kuvataan useimmiten miespuolisia henkilöha-  
moja, jotka ovat ulkopuolisia ja jotka ovat sekä roistoja että uh-  
reja. Ulkopuolisuus, joka on gotiikassa äärimmäistä, takaa oman,  
 toisin sanoen individuaalisen tavan ajatella. Poikkeavien todelli-  
suuskäsityksiensä takia päähenkilöiden on miltei mahdotonta pääs-  
tää sosiaaliseen kanssakäymiseen muiden ihmisten kanssa. Miltonin  
Saatanan hahmo sekä kreikkalaisen mytologian Prometheus ovat  
vaikuttaneet näihin päähenkilöihin. Esimerkiksi juuri Saataka voi  
kuulostaa ilkeältä hahmolta, mutta Miltonilla hän on tyrannijuma-  
luutta vastaan taisteleva hahmo ja rinnastuu Prometheukseen, joka  
varastaa jumalilta tulen ja antaa sen ihmisten käyttöön. Romanti-  
kan aikana pahuus esiintyy gotiikassa korruptoituneena, institutio-  
naalisena, tyrannimaisena ja useimmiten aristokraattisena. Päähen-  
kilöt ovat roistomaisuudessaankin sympatiaa herättäviä, kun taas  
gotiikan varsinainen konna on esimerkiksi taikauskoinen kirkko.  
Romantiikan kirjallisuuden synkkään puoleen vaikutti pettyminen  
Ranskan vallankumouksen tuloksiin: vaikka tasa-arvoisuus uskon-  
nonvapauksineen ja orjuuden lakkaamisineen toteutuikin, ihminen  
ei kuitenkaan ollut vapaa kaikilta osin. Romantiikan sankarit ovat

tiedon etsijöitä, jotka joutuvat kohtaamaan muiden asettamia rajoituksia ja kieltoja. Romantiikan aikaisen gotiikan haamu on sankarin kaksoisolento tai varjo, joka syntyy siitä, että sankarilla ei ole eristyneisyytensä takia mitään muuta keinoa peilata itseään tai identiteettiään ja joka edustaa niitä yksilön psyykeen sisäisiä rajoituksia, joita ei voi ylittää. (Botting 1996, 91–93.)

Mary Shelleyn *Frankenstein – uusi Prometheus* (1818) on romantiikan ajan keskeisin goottilainen romaani. Siinä tiedemies Victor Frankenstein luo kuolleiden rikollisten ruumiinosista elävän olennon sähkön avulla. Olennon on määrä olla uuden paremman ihmiskunnan kantaisä. Frankenstein itse kuitenkin kavahtaa hirviömaistä luomustaan ja olento karkaa. Olento aiheuttaa paljon tuhoa, joka ei ole yksin olion omaa syytä vaan johtuu enemmänkin ihmisten suhtautumisesta hirviöön. Olento haluaa, että Frankenstein loisi sille naispuolisen lajitoverin kumppaniksi ja Frankenstein alkaakin töihin mutta tuhoaa morsiamen kesken luomistyön. Frankenstein ei haluaa enää leikkiä jumalaa, sillä se johtaa vain uusien hirviöiden syntymiseen. Tästä hirviö suuttuu ja tappaa luojansa rakkaan. Frankenstein jahtaa luomustaan etelänvalle ja onnistuu tuhoamaan sen.

Frankenstein on ensimmäinen goottilaisen romaanin ja ylipäättään maailmankirjallisuuden hullu tiedemies. Musta magia tai alkemia ei ole hänen taitojensa pohjalla – hän ei tee sopimusta paholaisen kanssa – vaan hän luottaa puhtaaseen tieteeseen. Shelley kuitenkin alleviivaa Punterin mukaan, ettei mitään puhdasta tiedettä ole olemassakaan ja jos olisikin, se aiheuttaisi vain tuhoa, koska sillä ei olisi moraalia. Muutenkin Shelley on romaanissaan erittäin varautunut tieteen mahdollisuuksia kohtaan. Esimerkiksi kun Frankenstein menee etsimään olentoonsa liitettäviä ruumiinjäseniä ja elimiä, tiede näyttääytyy kuolemaa ja tauteja tuovana ilmiönä, ei uutta elämää synnyttävänä. Kun Frankenstein eristäytyy omististaan ja omistautuu olennon luomiselle, tiede näyttääytyy perheen rikkovana voimana. Koska Victor Frankensteinin tiedekäsitys ei ota huomioon tunteita, hän ei tunne olentoaan kohtaan minkäänlaista isällistä kiintymystä. Hän vain hylkää olennon heti sen synnyttyä, mikä oikeastaan on synnä siihen, että olento käyttäytyy niin

tuhoavasti. Tämän Shelley tosin tuo ilmi vain rivien välistä. (Punter 1996, 107–108.) *Frankenstein* onkin ensimmäinen varsinainen tieteisromaani (Aldiss 1986, 18). Tieteiskirjallisuuskaan ei suhtaudu ainoastaan optimistisesti tieteeseen vaan tutkii sitä kriittisesti (Suvin 1979, 8–10). Hirviö ei ole Frankensteinin kaksoisolento kirjaimellisessa mielessä vaan hänen tekojensa ja ajatusmaailmansa seuraus (Botting 1996, 103).

*Frankenstein* aloitti gotiikassa uuden aallon. Romaaneissa keskityttiin nyt kummituskartanoiden sijaan hirviöihin kuten vampyyreihin ja muotoaan muuttaviin ihmispetoihin. Näitä gotiikan ensimmäisiä hirviöitä ovat Frankensteinin hirviön lisäksi ihmisestä petomaiseksi apinamaiseksi olennoksi kemiallisesti muuttuva Herra Hyde Robert Louis Stevensonin romaanissa *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), ihmissusi George W. M. Reynoldsin romaanissa *Wagner the Wehr-Wolf* (1846), ihmismäiseksi tieteellisesti muutetut eläimet H. G Wellsin romaanissa *Island Of Doctor Moreau* (1896) sekä tietenkin elävistä verta imevät epäkuolleet John Polidorin *Vampyyrissa* (*The Vampyre*, 1819) ja Bram Stokerin *Draculassa* (1896). (Roberts 2012, 31.)

Hirviögotiikkaa edeltää eräänlainen *kodin gotiikka*, jossa ylevä viedään lähemmäs jokapäiväistä elämää ja jossa rikotaan rajoja ulko- ja sisäpuolen, todellisuuden ja unen, materialismin ja henkisyden, soveliaisuuden ja rappion välillä. Nämä vastakohtaparit motivoidaan kummitusten, kaksoisolentojen ja peilien kautta. Kodin gotiikan keskipisteenä on porvarillinen luokka, joka joutuu tekemisiin menneisyytensä kanssa: porvaristo kokee syyllisyyttä nousustaan ja joutuu kohtaamaan kummituksia, jotka muistuttavat menneistä rikkomuksista. Kodin gotiikan tapahtumapaikka on moderni kaupunki, joka on labyrinttimäinen ja sosiaalinen hajoamisen paikka, jossa aristokraattisten linnanherrojen sijaan muiden ihmisten päänmenoksi juoniaan punovat rikolliset. (Botting 1996, 113–114.) Näitä kodin gotiikan kirjailijoita, jotka valmistsivat paikkaa hirviöiden gotiikalle, ovat muun muassa Edgar Allan Poe ja Nathaniel Hawthorne.

Darwinin evoluutioteoria vaikutti vahvasti gotiikan hirviöiden ilmaantumiseen: koska ihminen on niin lähellä eläintä, on hänelläkin oltava petomaisia ominaisuuksia sivistyksen pinnan alla. Hirviön hahmoon vaikutti myös englantilaisen filosofin ja runoilijan Edward Carpenterin teoria, jonka mukaan luonnonkansoilla ei ollut samanlaisia jakoja luokkiin ja ammatteihin kuin 1800-luvun ihmisellä: tehtaassa ja kaupungissa ihmisen tarkkaan ja ahtaasti määritelty rooli vieraannuttaa hänet omasta itsestään ja luonnosta. Kriminologit etsivät ihmisen rikollisuuteen vievää petomaisuutta anatomisista, psykologisista ja fysiologisista piirteistä. Aivotutkijat käsittivät, että aivot olivat jaettavissa oikeaan ja vasempaan aivolohkoon, joista toinen oli älyn ja toinen tunteiden lähde ja näin ollen ihminen oli syntyjään kaksijakoinen olento. Tiede ja uskonto alkoivat myös 1800-luvun lopulla etsiä aineksia toisistaan. Tämä vaikutti myös gotiikan hirviöiden aaltoon.

1890-luvulla sikisi kiinnostus henkimaailmaa ja tuntemattomia energioita kohtaan. Muita tällaisia tieteen ja salatieteen välimuotoja olivat muun muassa magnetismi, ensimmäiset hypnoosikokeilut ja idea telepatiasta, joka on löydettävissä esimerkiksi uhrejaan ja opetuslapsiaan ajatuksen voimalla komentavan Draculan hahmosta. *Draculasta* on löydettävissä myös 1890-luvulla vaikuttanut ilmiö nimeltä ”Uusi nainen”: naisille vaadittiin taloudellista, seksuaalista ja poliittista itsenäisyyttä, mikä uhkasi sukupuolten perinteisiä rooleja. Gotiikan hirviöt saivat lisäksi vaikutteita 1800-luvun lopulla vallinneesta syfilisepidemiasta, joka rikkoi rajat terveeseen, hyveellisen keskiluokkaisen perheen ja rikollisen ja perverssin seksuaalisuuden välillä. (Botting 1996, 137–138.)

Hirviöiden kautta tavallinen viktorianaaninen elämä muuttuu yllätykselliseksi ja barbaariseksi: hirviöt ovat kaksijakoisia siinä mielessä, että ne edustavat sekä tavallista viktoriaanista arkea että yli-luonnollista. Hirviöt ovat gotiikan tiivistymiä: Monet varsinaista hirviö-gotiikkaa edeltävät goottilaiset romaanit eivät sisällä varsinaista hirviötä, mutta niissä on henkilöahmo, joka on jollain tavalla sekä arkinen että petomainen edustaen pintapuolisesti hirviötä. Tällainen ihmishirviö on esimerkiksi Emily Brontën romaanin *Hu-*

*miseva harju* (*Wuthering Heights*, 1846) Lontoon kaduilta löydetty ja keskiluokkaiseen perheeseen adoptoitu Heathcliff, joka rakastuu sisarpuoleensa ja, koska tämä menee naimisiin naapuritalon pojan kanssa, aloittaa raivokkaan, barbaarisen kostamisen. Sen sijaan esimerkiksi Charles Dickensin romaaneissa hirviömäinen liittyy laajemmin teoksen rakenteisiin, joissa barbaarinen urbaani kohtaa viktoriaanisen hillityn perhe-elämän. (Roberts 1996, 31.)

Dracula lienee Frankensteinin hirviön ohella gotiikan kuuluisin hirviö. Stokerin romaanissa asianajaja Harker matkaa Karpaateilla asuvan kreivi Draculan luo, koska Dracula haluaa ostaa talon Lontoosta. Matkalla paikalliset katsovat Harkeria säälien ja tekevät riskinmerkkejä, suojia pahaa silmää vastaan, ja Harker saa majatalon emännältä krusifiksin. Kreivin linnassa Harker joutuu naisvampyyrien ahdistelemaksi. Kreivi kuitenkin kieltää naisia imemästä verta Harkerista ja antaa heille hänen sijastaan vastasyntyneen lapsen. Harker näkee, kuinka Dracula kävelee linnansa ulkoseiniä pitkin ja kuinka kreivin kanssa liittoutuneet romanit kaivavat kotilinnan pihasta multaa ja pakkaavat sen arkkuihin, joita hevoset lähtevät vetämään. Dracula jättää linnan ja Harker pääsee lopulta pakoon. Kreivi matkaa Lontooseen laivalla, jossa hän makaa arkussaan, jota suuri koira vartioi. Paikan päällä hän muuttuu vampyyriksi Lucyn, Harkerin morsiamen Minan ystävättären. Dracula myös lähettää telepaattisia viestejä mielisairaalassa olevalle Reinfeldille, josta Dracula kaavailee opetuslastaan. Draculan tähtäimessä on Mina, jonka kuvan hän on nähnyt tämän sulhasella Harkerilla ja johon hän on ihastunut. Dracula saa Minan pauloihinsa. Lopulta Van Helsing, Harker, tohtori Seward, Arthur Holmwood ja herra Morris laittavat Draculan hautaan ehtoollisleipää, jotta hän ei pääsisi sinne lepäämään. Heikentyneen Draculan kaulaan lyödään veitsellä ja hän muuttuu tuhkaksi. Mina, joka on muuttumassa eläväksi kuolleeksi, palautuu ennalleen. Lopussa kerrotaan, että Minasta on tullut hyvä äiti hänen ja Harkerin lapselle.

*Draculassa* on pohjimmiltaan kyse tabujen rikkomisesta, sillä Dracula kyseenalaistaa yhteiskunnan perustavia rajoja. Dracula edustaa menneisyydestä tullutta vierasta yhteiskuntaluokkaa. Por-

varillisesta näkökulmasta katsottuna Dracula on perverssi sadisti. Hänen uhrinsa saavat kokea nautintoa, jota ei voi kokea viktorianisen aikakauden avioliitossa. Koska Dracula edustaa mennyttä luokkaa eli aristokratiaa, hänet voidaan voittaa hallitsevan luokan eli porvariston aseella eli kovalla työllä sekä ahkeralla soveltamisella. Soveltamisen periaate on peräisin valistuksesta: ihminen voi hallita jopa niin kauheita olentoja kuin vampyyreitä, kunhan lähestyy vihollistaan rationaalisesti ja etsii kansanperinteestä keinoja, joilla saa verenimijän aisoihin. Rationaalisuus siis kohtaa taikauskoisuuden gotiikan ihanteiden mukaisesti. Tämän kirjoittamisaikaudelleen vieraan luokan lisäksi Dracula on muutenkin vieras: Dracula edustaa tiedostamatonta, johon Lucy pääsee käsiksi vain ollessaan transsin kaltaisessa tilassa, jossa hän on kosketuksissa alitajuntaansa. Dracula edustaa uskonnollista toiseutta, joka on vieraudestaan huolimatta kristinuskon termein ilmaistavissa. Dracula kääntää kristinuskon nurinniskoin siinä, että hän lupaa ruumiin ylösnousemuksen sielun taivaaseen astumisen sijaan. (Punter 1996b 19–21.)

Dracula uhkaa eritoten porvarillista perhettä ja viktoriaanista, tarkoin ohjailtua seksuaalisuutta. Dracula tekee naisista seksuaalisesti aktiivisia: esimerkiksi hänen linnassaan asuvat kolme vampyyrinaista ottavat Harkerin, ja Draculan purema Lucy käskee sulhastaan suutelemaan morsiantaan. Dracula siis rikkoo viktoriaanisen ajan normeja antamalla naiselle miehen aktiivisen roolin. Dracula uhkaa porvarillista perusyksikköä, perhettä, juuri ennen kuin perhe on aloittamassa kokoontumisensa, juuri ennen pyhään avioliiton solmimista, houkuttelemalla morsiamet omikseen. (Punter 1996b, 18; 20–21.) Romaani käsittelee myös sellaista tabua kuin pedofiliaa, josta ei viktoriaanisella ajalla olisi voinut puhua muutoin kuin gotiikan keinoin: Lucy houkuttelee vampyyrina tai ”enkelitäninä”, kuten kuvitteellisessa lehtileikkeessä häntä kutsutaan, lapsia luokseen imeäkseen nämä kuiviin (Stoker 1897/1992, 202).

*Draculan* tarinan muodostavat fragmentit eivät ole pelkästään löydettyjä, käsinkirjoitettuja kirjoituksia, vaan ne on toteutettu modernein keinoin, kuten konekirjoittajaa, pikakirjoitusta ja gramofono-

nia käyttäen, minkä lisäksi *Draculassa* on läsnä myös muita moderneja viestintäkeinoja kuten sähköitä, sanomalehtileikkeitä, junan aikatauluja, ajanmukaisia lääketieteellisiä luokituksia ja lakidokumentteja. Modernit viestintäkeinot eivät kerro ainoastaan tarinaa vaan ovat myös Draculan jälkien perässä. Muinaista petoa siis jäljitetään modernein asein, ja jäljittäjät ovat ammanteiltaan myöhäisviktorianaisen ajan arvostetuimpia yksilöitä, kuten lakimiehiä, filosofejä, tiedemiehiä ja lääkäreitä. Nämä uuden ajan ammattien miehet muuttuvat hysteerisiksi: modernit miehet alkavat elää kuin pohjoiseurooppalaisissa sankaritaruissa, esimerkiksi Arthur kuvataan kuin vasaraa heiluttavaksi Thoriksi, kun hän lyö vaarnan Lucyn sydämeen. Miesten hysteerisyys paljastaa todellisuuden alla vaikuttavan taikauskoisuuden ja pakanauskonnot. (Botting 1996, 147; 151–153.)

Gotiikan hirviöistä puhuessa ei voi olla mainitsematta H. P. Lovecraftin kehittämän myytin jumalia, jotka edustavat niin äärimmäistä toiseutta, että siitä ei voi puhua sanoin. Lovecraft loi noveleissaan mytologian, jossa muinoin universumia hallinneet jumalat, kuten Cthulhu, Nyarlathotep ja Shub-Niggurath, joiden nimet jo ilmaisevat gotiikan pelottavaa ja käsittämätöntä tuonpuoleista ylevää, odottavat tilaisuuttaan päästä jälleen vallankahvaan. Tällöin kaikki järjellinen tuhoutuu, sillä yhteiskunnan säännöt ja fysiikan lait ovat vain ihmiskunnan unta, hauras suoja eläimellisiä vaistoja ja kosmoksen satunnaisuutta vastaan. Monet kansantarut ja mytologiat ovat vain näiden jumalien heijastumia ja johtavat näiden olen-tojen ja heidän palvojiensa jäljille. Lovecraftin tuotannossa jatkuu gotiikalle ominainen historiallinen tyyli, jossa menneisyyttä tutkitaan nähden siellä fantastisia asioita, joita siellä ei ole reaalitydel-lisuudessa ollut. Lovecraftin henkilöhahmot löytävät vihjeitä siitä, että muinaisuudessa on tapahtunut kohtaaminen sammakko-olento-jen ja ihmisten välillä: novellit yleensä huipentuvat siihen, että *syvä-läiset* alkavat nousta maan pinnalle. Usein päähenkilö saa tietää olevansa sukua ihmisen ja sammakon hybrideille ja alkaa itsekin muuttua. (Punter 1996b, 38–40; 42–43.) Tämä on sukua goottilai-sille sukulinntarinoille, joissa suvun menneisyydestä paljastuu uu-

sia asioita. Myös J. R. R. Tolkienin tarinoissa on gotiikasta peräisin olevia okkultistisen fantasian elementtejä, kirjailijan keksimiä salatieteellisiä teorioita, joista on myytteihin, kansantarinoihin ja mytologioihin yhdistämällä kasvatettu oma kokonainen maailmansa, Keski-Maa, johon lukija voi paeta arkea ja jossa hän voi myös käsitellä oman todellisuutensa ongelmia turvallisesti (Botting 1996, 159).

Tieteiskirjallisuus peri gotiikan piirteitä ja korvasi synkät metsät avaruudella. Hirviöistä tuli avaruusolentoja, jotka ovat rationaalisemmin perusteltuja ja uskottavampia. Tieteiskirjallisuus fantasioi menneisyyden sijaan tulevaisuudesta. (Roberts 2012, 33.) Esimerkiksi Ridley Scottin elokuva *Alien – kahdeksas matkustaja* (*Alien* 1979) on avaruuteen siirretty ”neito vanhassa linnassa” -tarina, jossa neito on heikoista edeltäjistään poikkeava vahva naissovitilas ja aaveet ihmisen ruumiissa lisääntyviä ja sieltä repien syntyviä avaruusolentoja. Sankarittaren ominaisuutena aiemmin ollut pelkistetty feminiinisyys on projisoitu avaruusalukseen, jonka tekoöly on nimeltään Äiti ja joka on jättiläismäinen tuhoa synnyttävä kohtu, joka pakottaa miehetkin synnyttämään. Tiedemies paljastuu robotiksi kohtauksessa, joka tuo mieleen riivauksen. Neito vanhassa linnassa -gotiikka esiintyy *Alienissa* ironisessa valossa. (Botting 1996, 165.)

## Fantasia ja gotiikka?

Fantasiatutkija C. N. Manlove (1975, 6) mieltää gotiikan ja fantasian täysin erillisiksi genreiksi, sillä gotiikassa yliluonnollinen ilmentää ainoastaan ihmismielen kapinaa valistusta tai uskonnollista järjestystä vastaan, kun taas fantasiassa yliluonnollinen on vain osaksi ihmisen alitajunnan symboli. Manlove on tässä väärässä, sillä gotiikka perustuu miltei aina yliluonnollisen selittämättömäksi jäämiselle. Tutkija Fred Bottingin mukaan, jos yliluonnollinen saa jonkin yksinkertaisen symbolisen merkityksen, gotiikka kuolee. Hänen mukaansa näin tapahtuu Francis Ford Coppolan eloku-



vassa *Bram Stokerin Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), jossa vampyyriruhtinaan hahmo tarkoittaa lopulta pelkkää kohdettaan löytämättömän rakkauden ruumiillistumaa, jonka särkyneen sydämen Draculan rakkauden kohde Mina täyttää seipäällä. (Botting 1996, 178–179.)

Tzvetan Todorov jakaa yliluonnollisia tapahtumia sisältävän kirjallisuuden kolmeen lajiin: outoon, fantastiseen ja ihmeelliseen. Todoroville oudossa kirjallisuudessa yliluonnollinen saa aina rationaalisen selityksen: se on ollut unta, harhanäkyjä tai huijausta. Selitetty gotiikka, esimerkiksi Radcliffen *The Mysteries of Udolpho*, ja jännitys kuuluvat oudon lajiin. Ihmeellistä taas on se kirjallisuus, joka nykypäivänä ymmärretään fantasiana ja jossa yliluonnollinen on todella yksiselitteisesti yliluonnollista. Fantastinen kirjallisuus puolestaan jättää epäselväksi, ovatko yliluonnolliset tapahtumat todella tapahtuneet vai eivät, eikä niitä voi tulkita allegorisesti. Gotiikka on Todorovin mukaan joko ihmeellistä tai outoa kirjallisuutta, ei fantastista. (Todorov 1975, 25; 41–42.) Jaottelu ei ole aivan vakuuttava, sillä gotiikka sisältyy oikeastaan kaikkiin häneen kolmeen kategoriaansa. Punterin (1996b, 183) mukaan taas gotiikan perustava ominaisuus on juonen monitulkintaisuus koskien sitä, tapahtuuko teoksessa yliluonnollisia asioita vai ei, joten Todorovin fantastinen olisikin itse asiassa lähimpänä gotiikan olemusta. Oleellisempaa on kuitenkin käsittää gotiikka tunnetilana kuin määrittää lajia sen mukaan, minkälaista tulkintaa yliluonnollisille tapahtumille ehdotetaan (ks. Savolainen 1992, 17).

Goottilaisen kirjallisuuden sisältämä tunnetila on laaja, ja se on sidoksissa siihen, miten todellisuuden ja yliluonnollisen suhde teoksissa ymmärretään. Todellisuus voi ensinnäkin olla samanlainen kuin kaikki realismiin uskovat kertovat sen olevan, mutta siinä on tiettyjä ohimeneviä, miltei huomaamattomia hetkiä, joina todellisuuden voi aistia sisältävän yliluonnollisia aineksia. Tähän kategoriaan kuuluvat muun muassa Walter De la Maren ja Wilkie Collinsin teokset sekä monet kummitusjutut, jotka perustuvat aaveen pikaiselle ilmestymiselle. Toisessa mallissa realistinen maailma on olemassa, eikä siitä ole epäilystäkään. Todellisuus näyttää

kuitenkin aivan erilaiselta, kun nyrjähtää porvarillisesta maailmankatsomuksesta ja tarkkailee sen ulkopuolelta todellisuutta. Tähän tapaan sijoittuvat muun muassa kirjailijat Salman Rushdie, Dickens ja George W. M Reynolds. Kolmannessa kategoriassa maailma ei ole oikeasti ollenkaan realistinen vaan jotain aivan erilaista, kuten useat Yhdysvalloista kotoisin olevat kirjailijat, esimerkiksi Stephen King, H. P. Lovecraft ja Edgar Allan Poe, teoksissaan näyttävät.

Neljänneksi todellisuus on jakaantunut niin että pinnalta näyttää realistiselta mutta syvemmällä on maailma, jossa yliluonnollinen hallitsee. Esimerkiksi pienoisoromaanistaan *The Great God Pan* tunnettu Arthur Machen kirjoittaa tämän todellisuuskäsityksen mukaan. Viidenneksi realistisesti maailman aistivat ovat oikeassa nähdessään maailman sellaisena kuin sen näkevät, ilman yliluonnollista. Mutta se missä he ovat väärässä, on heidän vaatimuksensa, jonka mukaan muidenkin täytyisi nähdä todellisuus samalla, realistisella tavalla. Se, mitä todellisuus on, riippuu yksilöstä: jokainen näkee todellisuuden eri tavalla. Tällaisen gotiikan edustajia ovat muun muassa Henry James, jonka kuuluisin teos lieenee pienoisoromaani *Ruuvikierre* (*The Turn of the Screw*, 1898) ja H. G. Wells esimerkiksi romaanillaan *Näkymätön mies* (*The Invisible Man*, 1897) sekä psykopaateista kertova gotiikka, esimerkiksi Bret Easton Ellisin *Amerikan Psyko* (*American Psycho*, 1991), joka ei sovi mihinkään muuhun spekulatiivisen fiktion genreen, ei kauhuun, tieteiskirjallisuuteen eikä fantasiaan, sillä siinä ei tapahdu mitään yliluonnollista. Lukija ei kuitenkaan ole teoksen loppusakaan varma, mikä oli *Amerikan Psykon* päähenkilön harhaa ja mikä totta, mikä on juuri goottilaisuuden ydin. Subjektiviisen maailmankatsomuksen esittäminen, joka haastaa valtakulttuurin tavan havainnoida todellisuutta ja kommentoi sitä ironisoiden, tuo sarjamurhaajakirjallisuuteen goottilaisen vivahteen. Kuudennen kategorian kirjailijat taas kritisoiivat realistista tapaa nähdä todellisuus, josta ei voi saada mitään varmaa tietoa vaan todellisuus on päinvastoin joukko erilaisia tarinoita; oikeastaan ei edes ole mitään maailmaa, on vain joukko fiktioita, joista jokainen rakentaa

omanlaisensa suhteen todelliseen. Tämän kategorian kirjailijoita ovat muun muassa Thomas Pynchon ja Neil Gaiman. (Punter 1996b, 185–186.)

## Lopuksi

Gotiikalla ja fantasialla on pitkä yhteinen historia. Ne olivat yhtä 1700-luvun lopulta 1800-luvulle, kunnes gotiikka jakautui tieteis-, kauhu- ja fantasiakirjallisuudeksi. Tämän jälkeen gotiikka on ollut enemmänkin ylevän tunne ja kielikuva spekulatiivisessa fiktiossa. Se on ollut myös läsnä spekulatiivisen fiktion piirteitä sisältävässä jännityskirjallisuudessa, jossa henkilöhahmot ja lukija epäilevät, voivatko tapahtumat todella olla yliluonnollisia. Fantasiakirjallisuudessa, jossa on selvää, että yliluonnollisia asioita tapahtuu, goottilainen ylevä valtaa henkilöhahmon esimerkiksi silloin, kun hän kohtaa jotain vierasta ja ääretöntä. Esimerkiksi Leena Krohnin fantasiaromaanissa *Tainaron. Postia toisesta kaupungista* (1985) kertoja kohtaa Kuningattaren, joka synnyttää uusia asukkaita hyönteisten kaupunkiin: olento on ”verrattomasti kookkaampi kaikkia muita, monumentaalinen jo siksi, että hän pysytteli paikallaan niin hievahtamatta.” Olento synnyttää lakkaamatta. Näky on paradoksaalisuudessaan ihmiselle vieras: ”Ne syntyivät kaikki ääneti kuin vainajat”. Kertoja nimeää olennon äidiksi, mutta tästä olento suuttuu: ”Ettekö muka luulekin, että minä olen joku henkilö, ikään kuin persoona, myöntäkää pois!” (Krohn 1985, 26.) Tässä fantasiaromaanin henkilöhahmo lähestyy gotiikalle ominaisen ylevän välityksellä vierautta, joka on inhimillisen tavoittamattomissa. Fantasiaan gotiikasta periytyivät tämän ylevän kokemuksen lisäksi siis keskiaikainen miljöö ja metsämaisema tapahtumapaikkana, lukijan yliluonnollisuutta ennakoivat odotukset, päähenkilön joutuminen toiseen todellisuuteen. Myös se, että lukijan todellisuudesta poikkeava ilmiö kuten hirviö tai taikaesine esiintyy ensisijaisesti ihmeellisyytensä tähden ja vasta toissijaisesti edustaakseen jotain lukijan maailmaan kuuluvaa asiaa tai epäkohtaa, polveutuu

fantasiaan gotiikasta. Gotiikan peruja ovat myös fantasialle ominaiset edeltävien teosten rikas parodiointi sekä okkulttiset teorit, joista fantasiakirjallisuudessa kasvatetaan omat, itsenäiset maailmansa.

## LÄHTEET

- Aldiss, Brian & Wingrove, David (1986) *Trillion year spree. The history of science fiction*. London: Gollancz Paperbacks.
- Botting, Fred (1996) *Gothic. The new critical idiom*. London & New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1990) *Philosophy of horror or paradoxes of the heart*. London & New York: Routledge.
- Krohn, Leena (1985) *Tainaron. Postia toisesta kaupungista*. Helsinki: WSOY.
- Lyytikäinen, Pirjo (2000) Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Teoksessa Outi Alanko & Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Helsinki: SKS, 11–34.
- Manlove C. N. (1975) *Modern fantasy. Five studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poe, Edgar Allan (2007/1838) Ligeia. Teoksessa Edgar Allan Poe *Kootut kertomukset*. Suom. Jaana Kapari. Helsinki: Teos, 209–226.
- Punter, David (1996a) *The literature of terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day. Volume 1. The gothic tradition*. New York: Longman.
- Punter, David (1996b) *The Literature of terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day. Volume 2. The modern gothic*. New York: Longman.
- Roberts, Adam (2012) Gothic and horror fiction. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 21–35.
- Savolainen, Matti (1992) Gotiikka eilen ja tänään. Johdannoksi. Teoksessa Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinnan perillisistä*. Helsinki: Kirjastopalvelu, 9–37.
- Shelley, Mary (2005/1818) *Frankenstein*. Suom. Paavo Lehtonen. Helsinki: Gummerus.

- Stoker, Bram (1992/1897) *Dracula*. Suom. Jarkko Laine. Helsinki: Otava.
- Suvin, Darko (1979) *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. New Haven and London: Yale University Press.
- Todorov, Tzvetan (1975/1970) *The fantastic. A structural approach to a literary genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Wienker-Piepho, Sabina (2004) Kansantarinat ja folklore fantasian maa-peränä. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

**Juha Raipola**

## **FANTASIAN KEHITYS OSANA MODERNISMIA**

Modernismin ja fantasiakirjallisuuden voi katsoa kehittyneen paljolti samoista lähtökohdista: reaktioina modernisoituvassa yhteiskunnassa tapahtuviin ajatuksellisiin ja materiaalsiin muutoksiin. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosikymmenten suuriin myllerryksiin kuuluivat muun muassa sosialismin ja anarkismin kehittyminen, kolonialistisen vallan horjumisen, naisasialiikkeen nousu, uudet mediat kuten radio ja elokuvat, uudet liikennevälineet ja kehittyvät liikenneyhteydet, Freudin näkemykset tiedostamattomasta, Pavlovin behavioristiset tutkimukset ja Einsteinin suhteellisuusteoria. Moninaisten kehityskulkujen risteyskohtana ja polttopisteenä toimi ensimmäinen maailmansota, jonka tuhojen laajuus vahvisti ajatusta kokonaisesta uudesta aikakaudesta ja katkoksesta menneeseen. Monien mielestä uusi, moderni aikakausi tarkoitti suoranaista tietoisuuden muutosta, jonka jälkeen maailmaa katsottiin paljolti uusin silmin. Moderni näkemys todellisuudesta oli illuusioton, yhteytensä menneisyyteen menettänyt, traumakokemuksen järkyttämä ja avoin erilaisille sosiaalisille kokeiluille. (Attebery 2014, 58.)

Muuttunut käsitys maailmasta tarkoitti myös uudenlaista taidetta. Modernin aikakauden kokemuksesta tuli käyttövoimaa eri taiteenaloille arkkitehtuurista musiikkiin ja runouteen. Keskeisenä tausta-ajatuksena toimi usein käsitys ”taiteesta taiteen vuoksi”, taiteesta ilman ulkopuolisia rajoituksia tai moraalisia tavoitteita. Tämä kannusti myös erilaisiin muotokokeiluihin. Modernismia on vaikea määritellä täsmällisesti, sillä kyse on yhtenäisen taiteellisen liikkeen sijaan kokonaisesta joukosta eri suuntauksia, mutta yhteistä modernistiselle taiteelle on ollut alusta saakka sen pyrkimys traditioita rikkovaan esteettiseen uutuuteen. Kirjallisuudessa tämä tarkoitti uudenlaisen sisällön ohella uusien kielellisten ja kerronnallisten keinojen keksimistä ja käyttöönottoa. Jo modernismin varhaisvaiheessa symbolistit loivat luovan metaforisella kielenkäytöllään kuvauksia synesteettisestä aistien sekoittumisesta, ja joitakin vuosi-

kymmeniä myöhemmin dadaistit pilkkoivat sanat äänteellisiksi tavuiksi ja erottivat ne merkityksistään. Proosassa modernismi liittyi erityisesti tavoitteeseen kuvata ihmisen sisäistä kokemusta realismia laajemmalla tavalla. Tämä tarkoitti esimerkiksi sisäisen monologin ja tajunnanvirtatekniikan kaltaisia uusia muotokeinoja sekä realistisen kerronnan lineaarisen aikajatkumon kyseenalaistamista.

Vaikka fantasiakirjallisuus on modernin aikakauden tuote, on se usein nähty leimallisen ”epämodernina” kirjallisuudenlajina.<sup>1</sup> Fantasia on perinteisesti ollut tapana jättää modernismia koskevan keskustelun ulkopuolelle, sillä se käsitetään usein todellisuuspakoiseksi, myyttiseen menneisyyteen kaipaavaksi populaarikirjallisuudeksi, jolla ei ole paljoakaan tekemistä modernin yhteiskunnan tai taiteellisesti kunnianhimoisen modernistisen kirjallisuuden kanssa. Modernismin näkökulmasta fantasiatarinat on tyypillisesti tulkittu niin poliittisesti kuin esteettisestikin arveluttavaksi viihdekulttuuriksi, jonka lapsekkaat, toiseen maailmaan sijoittuvat kertomukset kadottavat näkyvistään kokemuksen aikalaistodellisuudesta ja sen uudenlaisista taiteellisista vaatimuksista. Siinä missä modernismin taide kulki kohti uutta ja tuntematonta, fantasia katsoi historiassa taaksepäin ja omaksui piirteitä vanhasta. Aikalaistaiteen sijaan fantasiakirjailijat suuntasivat katseensa romantiikkaan ja keskiaikaan, ja modernin järkiajattelun vastaisesti fantasia on assosioitunut sisältöltään lähinnä taikuuteen, uskonnollisuuteen sekä mustavalkoiseen hyvän ja pahan logiikkaan.

Katkos fantasian ja modernismin välillä ei kuitenkaan ole välttämättä niin ilmeinen kuin eriytynyt historiankirjoitus antaa tavallisesti ymmärtää. Vaikka fantasian suhde modernismiin on usein ymmärretty lähinnä reaktiivisena paluuna menneeseen, ei fantasiakirjallisuus ole varsinaisesti perustunut vanhojen kirjallisten mallien kopioimiseen vaan pikemminkin uusien lajikonventioiden luomiseen. Sama aikakausi nosti esiin niin modernismin kuin fantasiankin, ja omalla tavallaan fantasia on nimenomaan leimallisesti modernin ajan kirjallisuutta: niin sen kirjalliset keinot kuin teematkin ovat syntyneet osana uutta aikakautta ja rinnakkain modernistisen kirjallisuuden kehityksen kanssa.



## Fantasian synty modernin ajan alussa

Ennen valistusajan alkua suurin osa länsimaisesta kirjallisuudesta sisälsi merkittävästi materiaalia, jonka nykylukija voi hahmottaa fantastiseksi. On kuitenkin vaikea sanoa, missä määrin näiden aikakausien kirjailijat erottivat toisistaan ilmiöt, joita nykyisin kutsuisimme fantasiaksi ja realismiksi. Samoin on vaikea tietää, missä määrin kirjailijat havaitsivat eroja sellaisten tarinoiden välillä, joiden tapahtumat hahmottuvat mahdollisiksi, ja sellaisten, joiden tapahtumat vaikuttavat puhtaasti mahdottomilta. Modernin aikakauden alku tarkoittikin uudenlaista tietoisuutta mahdollisen ja mahdottoman rajoista: tieteellisen maailmankuvan leviäminen teki mahdolliseksi fantastisen materiaalin erottamisen todellisuuden mimeettisestä kuvauksesta. Vasta 1800-luvun taitteesta alkaen esiin alkoi hahmottua uusi kirjallisuudenlaji, jonka tavoitteena oli harkitusti kyseenalaistaa ympäröivä ”todellisuus”. Vaikka varhaisempaankin kirjallisuuteen saattoi kuulua tarinoita, jotka ymmärrettiin mahdottomiksi, alkavan moderniteetin myötä näkyville alkoi nousta tekstejä, joissa tapahtumien mahdottomuus tarkoitti tietoista vastakkainasettelua hallitsevan maailmankuvan kanssa. (Clute & Grant 1997.)

Brian Attebery (2014, 40) mukaan modernin fantasian voi katsoa syntyneen ennen kaikkea kasvavasta tietoisuudesta koskien sitä, että todellisuutta selittävät myytit eivät enää hallinneet modernin ajan kirjallisuutta. Ensimmäisenä ilmiön huomioivat romantiikan ajan kirjailijat kuten William Blake, Friedrich Schelling, Friedrich Schiller, Novalis ja Friedrich Schlegel. Lisääntynyt tietous myyttisistä tarinoista, jotka jäsensivät aiempien aikakausien ajattelua, ja vastaavien kertomusten puuttuminen modernista maailmasta, tuottivat mahdollisuuden uudenlaisten, keksittyjen myyttien luomiseen. Modernin fantasian alkuhistoria ei siis varsinaisesti ollut seurausta kasvavasta skeptisyydestä kirjallisuuden maagisten motiivien ja yliluonnollisten elementtien todenmukaisuuden suhteen vaan kiinnostuksesta menneiden aikojen myytteihin. Myyttien tutkimus merkitsi samalla myyttien häviämistä ja fantasian syntyä.

Vaikka moderni aika tieteellisine maailmankuvineen tarjosi mahdollisuuden nykymuotoisen fantasiakirjallisuuden synnylle, se loi toisaalta myös järkiajattelun hallitseman ilmapiirin, jossa fantasian yliluonnolliset elementit näyttäytyivät monin tavoin epäilyttävinä. Todellisuutemme rajojen ulkopuolelle kurkottaminen alkoi vaikuttaa menneisiin aikoihin kuuluvalta ilmiöltä, jonka kohtalona oli jäädä kirjallisessa arvonmuodostuksessa mimeettisen todellisuudenkuvauksen jalkoihin. Erityisesti goottilaisen kauhukirjallisuuden alkuvaiheet ennakoivat jakolinjoja, jotka myöhemmin syntyivät viihdekulttuuria edustavan fantasian ja korkeakirjallisen kaanonin välille. Goottilaiset kertomukset kuten Horace Walpolen *Otranton linna* (1764), Ann Radcliffen *Udolpho* (1794) ja Matthew Lewisin *Munkki* (1796) loivat visioita keskiaikaisesta menneisyydestä, joka poikkesi valistusfilosofian kehittämästä järkiajattelusta. Teokset synnyttivät julkisen keskustelun, jossa goottilaiset romanssit otettiin vertailuun kehittymässä olleen realistisen romaanikirjallisuuden kanssa. Tässä keskustelussa fantasiaelementteihin suhtauduttiin yleisesti taikauskoon viittaavina piirteinä, joiden käyttöä oli enimmäkseen syytä välttää. Modernin fantasian kehittymisen voikin sitoa monella tapaa goottilaista kauhukirjallisuutta koskeneeseen debattiin: gotiikan yliluonnollisiin ”mahdottomuuksiin” suhtauduttiin yleisesti elementteinä, jotka liiallisesti käytettyinä laskevat teosten kirjallista arvoa ja toivat niihin ”lapsellisuuden” auran. (Maynard 2012, 11; Wolfe 2012, 11–12.)

Kriittisistä soraäänistä huolimatta goottilaisen kirjallisuuden ja romantikkojen kiinnostus menneisyyteen tarjosi myöhemmille kirjailijoille alustan, jonka pohjalta luoda omia visioitaan mahdottomista todellisuuksista. Malleina toimivat erityisesti sadut ja keskiajan proosamuotoiset ritarromaani. Esimerkiksi skotlantilaiskirjailija George MacDonald kehitti Grimmin veljesten keräämien satukokoelmien pohjalta uudenlaisen kirjallisuuden muodon, jossa myyttiset motiivit tuotiin pääpiirteissään realistiseen ympäristöön. Tällaiset arkimaailmaan istutetut mahdottomat elementit mahdollistivat modernin fantasialajin syntymän: MacDonaldin tuotanto ei ole pelkästään innoittanut myöhempiä fantasiakirjailijoita, vaan

myös tarjonnut esimerkiksi C. S. Lewisin ja J. R. R. Tolkienin kaltaisille kirjailijoille selkeän mallin fantasiatarinoiden luomisesta. MacDonald toimi innoittajana myös monille saduista ja romantiikan ajan kirjallisuudesta viehättyneille aikalaiskirjailijoille kuten John Ruskinille ja Charles Dodgsonille, joka julkaisi *Liisan seikkailut ihmemaassa* -teoksensa (1865) paremmin tunnetulla salanimellään Lewis Carroll. (Attebery 2014, 45–46.)

Vielä pidemmälle mahdottomien ilmiöiden kuvaamisessa siirtyi William Morris, jonka Farah Mendlesohn ja Edward James (2009, 22) nimeävät ensimmäiseksi kirjailijaksi joka sijoitti fantasiatarinansa kokonaan toiseen maailmaan. Unikuvien tai muunlaisen kehystarinan sijaan Morris kehitti omalakisien maailmansa, joka kuvataan ainoana olemassa olevana todellisuutena. Innoitustaan Morris haki muun muassa pyöreän pöydän ritareiden tarinoista, englantilaisesta ritariromaanin perinteestä sekä islantilaisista saagoista, joita hän myös käänsi englanniksi. Morrisin kehittämiin *quest*-tarinoihin, joissa päähenkilön matka perustuu tietyn tehtävän suorittamiseen, kiteytyy eräällä tapaa fantasiakirjallisuuden ambivalentti suhde lisääntyvään tietoon, jota modernisaatioprosessi on tuottanut eri kansojen myyttisistä tarinoista. Kasvava ymmärrys on yhtäältä korostanut modernin ajan tiedollista etäisyyttä myyttisten tarinoiden hallitsemaan menneisyyteen mutta toisaalta tarjonnut puitteet pseudokeskiaikaiseen ympäristöön asetetuille tarinoille, joiden tapahtumat sijoittuvat kokonaan modernisoituvan yhteiskunnan ulkopuolelle.

## Modernismin rajoilla

Fantasian ja ”vakavasti otettavan” korkeakirjallisen kaanonin väliin jo gotiikan aikana syntynyt juopa laajeni 1900-luvun alkuvuosikymmeninä entisestään, kun modernistinen kirjallisuus nousi haastamaan realismin ja naturalismin todellisuuskäsityksiä. Niin fantasiakirjallisuuden kuin modernisminkin synty oli sidoksissa uudenlaisten materiaalien tuotantovälineiden kehittymiseen

1800-luvun puolenvälin jälkeen. Uusi teknologia tarjosi painojulkaisuille entistä laajemman saavutettavuuden. Muun muassa laajemmat jakelukanavat, paremmat painotekniikat sekä huokeahintainen paperi loivat kirjallisille julkaisuille ennennäkemättömiä mahdollisuuksia. Sanoma- ja aikakauslehtien synty yhdessä modernin mainostamisen sekä massajulkaisujen ja -viihteen kanssa synnytti mediavaikutteisen massakulttuurin, jossa samat julkaisut, artikkelit ja uutiset olivat maanlaajuisesti kaikkien saatavilla.

Modernistisen taiteen ”korkeakulttuurinen” peruseetos, jonka tavoitteena oli korkeakulttuurin ja massoille suunnatun viihteen erottaminen toisistaan, selittää monelta osin fantasian ja modernismin väliin kehittyntä kuilua. Andreas Huyssen (1986, vii) katsoo modernismin syntyneen tietoisien ulossulkemisen strategian kautta: sen lähtökohtana toimi uuden aikakauden laajentuva massakulttuuri ja -kulutus, jolle modernismi pyrki luomaan tarvittavan taiteellisen vastavoiman. Tässä kehikossa fantasia näyttäytyi lähinnä merkityksettömänä massakulttuurin osana. Fantasia kehittyi kohti tunnistettavaa muotoaan ennen kaikkea kiosikirjallisuutena myytyjen edullisten pulp-lehtien aikakaudella, ja tuolloisten lehtien avoin pyrkimys lukijakuntansa kasvattamiseen ja lukijoiden odotusten tyydyttämiseen tarkoitti usein suurten yleisöjen kosiskelua taiteellisen kunnianhimon sijaan.

Modernismin syntyvaiheita edelsi ja sivusi kuitenkin vaihe, jolloin varhainen fantasia oli mukana vaikuttamassa uudenlaisen kirjallisuuden kehittymiseen. Yhtenä vedenjakajahahmona fantasia-kirjallisuuden ja modernismin välisessä rajanvedossa näyttäytyy yhdysvaltalaiskirjailija Edgar Allan Poe, joka onnistui vaikuttamaan merkittävästi niin korkeakirjalliseksi hahmotettuun modernismiin kuin moniin pulp-perinteen kautta kehittyneisiin genrekirjallisuuden muotoihinkin. Muun muassa dekkarien, kauhukirjallisuuden ja *kumman* fantasiakirjallisuuden ohella Poe toimi esikuvana Charles Baudelairelle ja yleisemmin ranskalaiselle symbolistiselle liikkeelle. Varhaisena modernin teoreetikkona tunnettu Baudelaire loi yhdessä aikalaistensa kanssa pohjaa tulevalle modernistiselle kirjallisuudelle ja korosti taiteen autonomiaa tavalla, joka

ennakoi modernistista korkeakulttuurin ja massakulttuurin välistä tiukkaa rajanvetoa. Poe ja Baudelaire kirjoittivat kuitenkin kulttuurissa, jossa tarkkaa raja-aitaa taiteen ja viihteen välille ei ollut vielä syntynyt.

Fantasiakirjallisuuden yhteiset juuret modernismin kanssa näkyvät myös moninaisissa modernistiseen kirjallisuuteen päätyneissä goottilaisen kauhun elementeissä. John Paul Riquelme (2017, 57–60) on puhunut ”modernistisesta gotiikasta”, jonka syntymää enteilivät 1800-luvun lopulla Bram Stokerin ja Oscar Wilden kaltaiset goottilaisen kirjallisuuden perinteestä ammentaneet kirjailijat. Gotiikan voi katsoa säilyttäneen asemansa modernistisessä kirjallisuudessa lähinnä tyylilajina, joka jakaa joitakin ominaispiirteitään 1700-luvun loppupuolella alkunsa saaneen goottilaisen kirjallisuuden kanssa. Stokerin *Dracula*-romaanin (1897) näkemys kirjallisista hirviöistä perustui monelta osin Mary Shelley’n *Frankensteinille* (1818), ja Wilden *Dorian Grayn muotokuva* (1890) sai vaikutteita muun muassa Robert Louis Stevensonin kauhutarinasta *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (1886) sekä Baudelairen ja Poen tuotannosta. Kirjailijoiden omat synkkäsävyiset kertomukset tarjosivat puolestaan virikkeitä lukuisille modernistisille kirjailijoille kuten T. S. Eliotille, Djuna Barnesille, William Faulknerille ja Truman Capotelle.

Populaarimman kirjallisuuden puolella Poen ja gotiikan vaikutteet olivat merkittävässä asemassa pulp-lehti *Weird Talesin* tarinoissa, joita voisi nykytermein kuvailla kauhun, fantasian ja tieteidiskirjallisuuden ristisiitoksiksi. *Weird Talesin* aikakaudella nykyiset lajit olivat vasta kehitymässä, ja keskeisin käsite, joilla tarinoihin viitattiin, oli lehden nimestä johdettu sana ”kumma”. Vuonna 1923 perustetun *Weird Talesin* voi hahmottaa erikoiseksi sekoitukseksi modernismin ja populaarikirjallisuuden estetiikkaa, eikä lehti tunnu varsinaisesti istuvan kumpaankaan kategoriaan. Erikoisiin, epätavallisiin ja kummallisiin tarinoihin erikoistunut lehti ei hyväksynyt modernismin elitistisiä kirjallisia tavoitteita, muttei myöskään omaksunut pulp-lehtien tavaramerkiksi vakiintuneita kaavamaisia juonia. Kyse oli massoille suunnatusta lehdestä, joka kuitenkin ju-

listautui sisällöltään ”todelliseksi taiteeksi” ja pyrki näin poikkeamaan kioskikirjallisuuden vakiintuneista käytännöistä. Makaaberit tarinat vilisivät gotiikasta ja Poen tarinoista tuttuja synkkiä tapahtumaympäristöjä, vieraantuneita päähenkilöitä ja kohtaamisia selittämättömien ilmiöiden kanssa. Mukana oli toisaalta myös selkeämmin muuhun fantasian perinteeseen yhdistettäviä miekkataisteluiden ja taikuuden värittämiä seikkailuja.

Useimmin *Weird Talesiin* yhdistetty kirjailija lienee H. P. Lovecraft, jonka kauhutarinat irrottivat kauhun uskonnollisesta hyvän ja pahan kontekstista ja liittivät sen ihmisen merkityksettömyyteen valtavassa, mekanistisesti toimivassa universumissa. Tällaista ”ei-yliluonnollisen” kauhukirjallisuuden muotoa kehittäessään Lovecraft omaksui piirteitä niin modernista tieteestä kuin myös taiteen modernismista. Amatööritiedemiehenä ja vanhan kirjallisuuden harrastajana Lovecraft kehitti yllättävän sillan idealisoidun menneisyyden ja traumaattisen moderniteetin välille. Samalla hänestä muodostui erikoinen välihahmo uuden aikakauden ja anti-moderniuden välille. Esimerkiksi ”Cthulhun kutsu” -novellissaan Lovecraft onnistuu muuntamaan futuristisen taiteen ja epäeuklidisen geometrian kauhun lähteiksi. Lovecraftin uudenlainen kauhu vaikutti merkittävästi muihin *Weird Talesin* kirjoittajiin ja heidän tyyliinsä. Hänen työnsä voi katsoa luoneen pohjan modernille kauhukirjallisuudelle ja vaikuttaneen myös myöhemmän fantasian kehitykseen. Esimerkiksi Ramsey Campbell, Stephen King, Peter Straub, Clive Barker, Neil Gaiman, Thomas Ligotti ja China Miéville kuuluvat kirjailijoihin, joiden tuotannossa voi havaita tunnistettavia lovecraftilaisia vaikutteita. (Everett & Shanks 2015 xiv-xv; Noys & Murphy 2016, 120–121.)

Tunnetuimpiin *Weird Talesin* kirjoittajiin kuului myös Robert E. Howard, joka tunnetaan erityisesti *miekka ja magia* -alalajin kehittäjänä. Howardin kuvitteelliseen esihistorialliseen menneisyyteen sijoittuvat Conan-tarinat yhdistelivät seikkailutarinoihin goottilaisen tai lovecraftilaisen kauhun elementtejä ja valoivat perustan uudelle, tunnistettavalle fantasian muodolle. Kertomukset kehittivät seikkailufantasiaa aiempaa synkempään, väkivaltaisempaan ja

kyynisempään suuntaan. Monet Howardin tarinoista käsittelevät epäsuorasti erilaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä kuten aikakaudelleen tyypillistä rodullista, kolonialistista ja kulttuurista ahdistusta. Howardin synkkäsävyinen seikkailufantasia toimi esikuvana monille 1960- ja 1970-lukujen tieteis- ja fantasiakirjailijoille kuten Michael Moorcockille, Jack Vanceille ja Samuel Delanyille. Hänen kehittämiensä karun realististen henkilöhahmojen vaikutus näkyy myös esimerkiksi George R. R. Martinin tuotannossa. (Everett & Shanks, xv.)

*Weird Talesin* suhdetta kirjalliseen modernismiin voi luonnehtia kokonaisuudessaan jännitteiseksi. Monet kirjailijat olivat hyvin tietoisia modernistien kirjallisista tavoitteista ja irtisanoutuivat niistä suoraan. Toisaalta lehdessä julkaistut novellit käsitelivät usein samankaltaisia kulttuurisia kysymyksiä kuin modernistinen kirjallisuus, ja myös kertomusten estetiikka imi vaikutteita modernismin taiteellisen uudistamisen perusajatuksesta. *Weird Talesin* novellistiikan onkin katsottu edustaneen eräänlaista ”varjomodernismia”, marginaalisen kirjallisen alustan avulla toteutettua vastarintaa, joka kohdistui kirjallisuusjulkaisujen lisääntyviin kaupallisiin paineisiin. Lehti tarjosi mahdollisuuden kirjoittaa täysin omaleimaista kirjallisuutta, jolle ei ollut olemassa muuta julkaisukanavaa. (Carney 2014, 149–150; Nyikos 2015, 32.)

## Erojen synty

Brian Attebery on tarkastellut fantasian roolia osana modernismia käyttäen hyödykseen Raymond Williamsin jakoa vallitsevaan, jäänteenomaiseen ja orastavaan kulttuuriin. Williamsin teorian mukaan kunkin historiallisen aikakauden vallitsevaan kulttuuriin sekoittuu painetta kahdesta eri suunnasta, menneisyydestä ja tulevaisuudesta. Menneet elämäntavat ja näkemykset eivät katoa uudesta kulttuurista kokonaan, vaan vaikuttavat jäänteenomaisesti osana uutta aikakautta. Vastaavasti läsnä on aina myös elementtejä tulevasta yhteiskuntajärjestyksestä, orastavasta kulttuurista, joka voi-

daan kuitenkin tunnistaa sellaiseksi vasta kulttuurisen järjestelmän jo muututtua. (Ks. Williams 1988, 140–144.) 1900-lukua käsittelevässä kirjallisuushistoriassa modernistit ovat tyypillisesti toimineet paraatiesimerkkinä orastavasta kulttuurista. Uusien kirjallisten keinojen ja muotojen tavoitteena oli irrottautua vanhoista kulttuurisista käytänteistä, jotka eivät enää kuvastaneet modernistien koke-musta itsestään ja ympäristöstään. Fantasia on puolestaan nähty ennen kaikkea jäänteenomaisena kulttuurina. Fantasiakirjallisuuden kuvaaman feodaalisen vallankäytön, pastoraalisen maaseutuym-päristön ja hengellisyyden voi tulkita menneeltä aikakaudelta peri-tyneiksi arkaaisiksi jäänteiksi, jotka ovat nykyajan kannalta paljolti merkityksettömiä ja oletetusti myös ohimeneviä trendejä. (Attebery 2014, 59–61.)

Attebery pyrkii kuitenkin haastamaan kirjallisuushistorian luutuneita käsityksiä ja kiinnittää huomionsa fantasian merkittä-vään asemaan nykykulttuurin osana. Pulp-kirjallisuuden jälkeen 1960-luvulla kehittynyt fantasiabuumi, jonka J. R. R. Tolkien aloit-ti *Taru sormusten herrasta* -teoksellaan (1954–1955), ei ole tois-taiseksi osoittanut minkäänlaisia laantumisen merkkejä. Atteberyn mukaan fantasiassa voikin nähdä piirteitä niin jäänteenomaisesta kuin myös orastavasta kulttuurista: sen roolina ei ole pelkkä haa-veilu kadotetusta menneisyydestä vaan myös vallitsevan kulttuu-rin kyseenalaistaminen. Esimerkiksi *Taru sormusten herrasta*, joka usein nähdään täysin irrallaan aikansa yhteiskunnallisista kysy-myksistä, sisältää moninaisia moderniin todellisuuteen vertautuvia kauhukuvia sodan vaikutuksista, ekologisista tuhoista ja totalitaa-risista valtajärjestelmistä. Nykyisellään fantasiasta onkin muodos-tunut merkittävä haastaja realistisen fiktion todellisuuden kuvaami-sen tavoille, ja monet sen peruspiirteistä ovat yhteisiä modernisti-sen kirjallisuuden kanssa. (Attebery 2014, 61–62, 79–80.) Viime vuosikymmenten fantasiatutkimus asettuu usein Atteberyn kanssa samoille linjoille: fantasia ei ole niinkään modernismista irrallinen ilmiö kuin yksi sen ilmentymä. Jos modernismi ymmärretään tyy-lin sijaan ennen kaikkea kulttuuriseksi tilanteeksi, fantasia on väis-tämättömällä tavalla osa modernia kirjallisuutta.



Väitettä fantasiakirjallisuuden ilmiselvästä modernistisuudesta ei kuitenkaan kannata viedä liian pitkälle. Vaikka fantasia ja modernismi ovat syntyneet paljolti samoista kulttuurisista ehdoista, alkoivat ne 1900-luvun aikana eriytyä omiksi kirjallisiksi kentikseen, joille muodostui omat yleisönsä, omat kirjoituskäytäntönsä, omat julkaisukanavansa ja -rakenteensa sekä omat kirjalliset ryhmänsä. Modernistisen taideteorian piirissä myös Poen kaltaiset varhaisemmat kirjailijat alettiin nähdä lähinnä taitavina viihdyttäjinä – esimerkiksi T. S. Eliotin 1940-luvulla julkaiseman esseen mukaan Poen töistä puuttui taiteelta vaadittavaa ajatuksellista yhtenäisyyttä (Eliot 1945, 335). Vaikka myös modernistien tekstejä julkaistiin satunnaisesti populaareissa pulp-lehdissä, repeytyi fantasiakirjallisuuden ja kirjallisen kaanonin välille 1900-luvun puoliväliin mennessä selkeä raito.

Fantasian näkökulma moderniuteen on ollut yleisesti kriittinen ja usein suorastaan taantumuksellinen. Tämä ei kuitenkaan vielä suoraan erota fantasiaa modernismista. Modernistinen taide ei ole missään vaiheessa muodostunut näkemyksiltään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, vaan siihen sisältyy useita keskenään ristiriitaisia näkökulmia moderniin aikakauteen: osalle taiteilijoista ja taiteellisista ryhmistä modernisaatio on toiminut taiteen liikkeellepanevana voimana, kun taas toisille se on näyttäytynyt vastakkainasettelun ja kritiikin kohteena. Eroja fantasian ja modernismin välille alkoi 1900-luvulla kuitenkin syntyä eri suuntiin kehittyneiden kirjallisten ja kerronnallisten keinojen vuoksi.

Fantasia ja modernismi suhtautuvat kumpikin vastahankaisesti realistiseen kirjallisuuteen ja sen kirjallisiin keinoihin. Molemmat voi nähdä reaktioina realismin rajalliseen aihepiiriin ja keinovalikoimaan, joka esittäytyy usein ikään kuin suorana todellisuuden kuvauksena ympäröivästä yhteiskunnasta ja historiallisesta aikakaudesta. Modernistisen vastaliikkeen lähtökohtana oli ennen kaikkea todellisuuden sitominen tiettyyn perspektiiviin: objektiivinen näkökulma todellisuuteen kyseenalaistettiin, ja tilalle tuotiin sirpaleinen, epävarma ja muutoksille altis subjektiivinen kokemus. Fantasia sen sijaan on yleensä noudatellut realismin oletuksia siitä, että

maailmasta voidaan esittää eheitä kertomuksia ja yleisiä totuuksia (Clute & Grant 1997). Realistisen todellisuuskuvauksen sijaan fantasiatarinat sijoittuvat kuitenkin kuviteltuihin maailmoihin, joita ei yleensä voi saavuttaa kuin taianomaisin keinoin.

Keskeisimmät fantasiakirjallisuuden ja modernismin välille syntyneet erot koskevat tarinallisuutta ja ymmärrettävän tarinamaailman luomista. Tämä näkyy erityisen hyvin myyttisten taustatekstien hyödyntämisessä. Menneiden aikakausien myytit ovat toimineet innoituksena niin modernisteille kuin fantasiakirjailijoillekin, mutta vain fantasia on kehittänyt niiden pohjalta yhtenäisiä kertomuksia ja tunnistettavia tarinamaailmoja. Myytit ilmentyvät osana tarinan kuvaamaa todellisuutta, jonka tapahtumiin lukijan on tarkoitus uppoutua. Fantasiatarina itsessään on syy, jonka takia kertomusta kerrotaan. Kertomukset ovat tavanomaisesti ”läpinäkyviä” niin kielensä kuin kerrontateknikoidensakin osalta: ne eivät peittele omaa tarinallisuuttaan tai lineaarisen kausaalisuuden logiikkaansa, jossa tapahtumilla on selkeä alkunsa ja loppunsa. Tarinan loppu yhdistyy lukijan tuntemukseen, että tarina on tullut sekä kerrotuksi että ymmärretyksi. (Clute & Grant 1997.)

Siinä missä myytit asettuvat fantasiassa osaksi tarinamaailmaa, ovat ne modernismissä läsnä lähinnä tekstiin ripoteltuina alluusioidena, joiden tunnistaminen ja kontrastointi moderniin todellisuuteen toimii keskeisenä osana tulkintaprosessia. Jos lukija ei huomaa kirjallisuushistoriallisia viittauksia, oleellinen osa teoksesta jää ymmärtämättä. Modernistinen kirjallisuuskin voi sisältää fantasiaelementtejä, mutta sen pyrkimyksenä ei yleensä ole esittää eheää kertomusta maagisten elementtien hallitsemasta todellisuudesta. Yhtenäisen tarinan sijaan modernismin piirteisiin kuuluvat muun muassa moninaiset näkökulmat, aukkoinen ja epäluotettava kerronta sekä varsinaisen tapahtumajuonen puute. Fantastiset piirteet siis lähinnä vahvistavat vaikutelmaa todellisuuden käsittämättömyydestä, unenomaisuudesta tai pirstoutuneisuudesta.

## Ohi modernismista

Vaikka fantasia genrekirjallisuutena rajataan yleensä jyrkästi irti modernistisesta kirjallisuudesta, ovat fantasiaelementit merkittävässä roolissa monissa kirjallisuuden modernistiseen kaanoniin luettavissa teoksissa. Esimerkiksi Henry Jamesin, Virginia Woolfin ja Franz Kafkan kaltaiset modernismin sanansaattajat tunnetaan todellisuuden rajoja kyseenalaistavista teoksistaan. Fantasiakirjallisuus erotetaan joskus käsitteellisesti ”fantastisesta” kirjallisuudesta, joka nähdään ylesterminä kaikelle ei-mimeettiselle kirjallisuudelle.<sup>2</sup> Fantasian ja tieteiskirjallisuuden ohella fantastiseen kirjallisuuteen luetaan tällöin myös erilaisia modernismiin ja postmodernismiin kuuluvia kirjallisia liikkeitä ja tyylilajeja. Muun muassa surrealismi, maaginen realismi sekä niin kutsuttu *fabulointi* voidaan nähdä esimerkkeinä tällaisesta korkeakirjallisesta fantastisesta.

Fantastiset piirteet ovat mainituissa kirjallisuuden muodoissa yleensä selkeitä. Ihmisen alitajuntaan ja unikuviin niin sisältönsä kuin keinojensakin osalta hakeutuva surrealismi tunnetaan erityisesti 1920- ja 1930-lukujen taidesuuntauksena, joka pyrki mielikuvituksen vapaaseen lentoon ja arkitodellisuuden loogisten rakenteiden ylittämiseen. Surrealismiin vapaa assosiointi, epälooginen ja fragmentaarinen kerronta sekä unenomaiset tai painajaismaiset kohtaukset eroavat keinoina selvästi genrekirjallisuuden suoraviivaisesta tarinankerronnasta. Etenkin eteläamerikkalaiseen kirjallisuuteen yhdistettävä maaginen realismi kuvaa puolestaan yliluonnollisia tai myyttisiä tapahtumia tai henkilöitä tunnistettavan realiteetissa ympäristössä. Maagista realismia on usein lähestytty postkolonialistisesta näkökulmasta, jossa fantasian ja realismin rinnakkaiselo vertautuu kahden eri kulttuurin yhtäaikaiseen läsnäoloon kolonisoiduissa ei-eurooppalaisissa yhteiskunnissa. Sitä voi pitää myös marginalisoidun kulttuurin poliittisena vastalauseena länsimaiselle todellisuuskäsitykselle. (Ks. Slemon 1988, 10–12.) Maagisen realismin voikin katsoa kyseenalaistavan niin realismin, naturalismin kuin modernisminkin todellisuuden kuvaamisen tavat.

Robert Scholesin (1967) fabuloinniksi nimeämää fantastista tyyliä voidaan pitää osin rinnakkaisena maagiselle realismille. Käsitteellä viitataan itsetietoisesta fantastiseen ja mielikuvitukselliseen tarinointiin, joka korostaa omaa tarinallisuuttaan. Fabulointi ei siis pyri luomaan uskottavaa fantasiatodellisuutta, vaan pitää lukijan tietoisena omasta kerrotusta luonteestaan. Usein siihen liittyy näin myös metafiktion piirteitä, ja fabuloinnin onkin katsottu kukoistavan erityisesti postmodernissa kirjallisuudessa kuten John Barthin ja Donald Barthelmen tuotannossa.

Maagisen realismin ja fabuloinnin kaltaiset ilmiöt todistavat muutoksesta, jonka postmoderni kirjallisuus toi suhteessa fantasiaan. Siinä missä modernismi suhtautui kaikkeen genrekirjallisuuteen lähtökohtaisen kriittisesti, postmodernismin leikkitelevä ja tarinallinen lähestymistapa kirjallisuuteen sekoitti korkean ja matalan rajoja yhdistämällä realistiseen kerrontaan esimerkiksi allegorian tai ritarromaaniin piirteitä. Toisaalta postmodernismi johdatti korkeakirjallista kaanonin yhä itsetietoisempaan suuntaan, ja korosti entisestään vähemmän itsetietoisesta genrefantasian ”epämoderniutta”.

## **Lopuksi**

Vaikka postmodernismi on liudentanut genrekirjallisuuden ja korkeakirjallisuuden välistä rajaa, elävät vanhat jakolinjat edelleen kirjallisuusinstituutiossa. Rajanveto kulkee etenkin tarinallisuuden ja erilaisten kerronnallisten muotokokeilujen välillä. Genrefantasian luokiteltavat teokset tarjoavat lukijoille helposti tunnistettavia kerronnan muotoja, jotka mahdollistavat lukijan keskittymisen ennen kaikkea tarinan etenemiseen. Taiteellisesti kunnianhimoinen valtavirtakirjallisuus puolestaan hyödyntää jatkuvasti fantastisia elementtejä, mutta ei luo niiden avulla uskottavia omalakisesti todellisuuteen sijoittuvia tarinoita. Se pysyy tyyppillisesti karvan verran enemmän oman aikaistodellisuutemme kysymyksissä ja hyödyntää fantastista yhtenä kerronnan keinona muiden joukossa. Esimer-

kiksi uusikumman lajin keräämän kiinnostuksen myötä varhaisemmat käsitykset modernismin ja fantasian rajoista vaikuttavat toisaalta myös liikkuvan. Uusissa kumman kirjallisuuden antologioissa luodut kirjallisuushistorian uudelleenjäsennykset nostavat esimerkiksi Kafkan ja Bruno Schulzin kaltaisia modernisteja osaksi fantastisen ”varjomodernismin” historiaa.

Nykyisessä, postmodernin jälkeisessä maailmassa fantasia on vallannut merkittävän osan mediamaisemasta. Tietokoneanimaation kehittymisen luomat edellytykset ovat tarjonneet elokuville, tv-sarjoille ja peleille yhä enemmän mahdollisuuksia myyteistä ja fantasiaperinteestä ammentavaan tarinankerrontaan. Fantasia ei vaikutakaan enää pelkältä jäänteeltä menneisyydestä vaan keskeiseltä osalta vallitsevaa kulttuuria. Lajien yhdistyminen ja kehitys ovat liittäneet fantasiaelementtejä osaksi yhä moninaisempia kirjallisuudenlajeja ja tuoneet myös genrefantasiaan piirteitä, jotka aiemmin olisi käsitetty modernismille tai postmodernismille tyypillisiksi. Uudet muodot tarkoittavat aina myös uusia mahdollisuuksia kirjallisuushistorian tarkasteluun, ja fantasian kehitykseen osana modernismia voikin näiden pohjalta löytyä vielä monia uusia puolia.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Modernin käsitteellä viitataan yleensä laajasti keskiaikaa seuraavaan historialliseen aikakauteen ja yhteiskunnallisiin muutoksiin, jotka olivat seurausta muun muassa teollistumisesta, kaupungistumisesta ja yhteiskuntien maallistumisesta. Moderniin kuuluvia ilmiöitä ovat esimerkiksi teollinen massatuotanto, kapitalismi ja edistysusko, jotka puolestaan kohtasivat modernistisessä taiteessa erilaista kritiikkiä. Modernin käsitteestä johdettu modernismi viittaa ajan keskeisiin taidesuuntauksiin eri kulttuurin alueilla.

<sup>2</sup> Toisenlaisen, erityisen kapean käsityksen fantastisesta loi Tzvetan Todorov, jonka strukturalistisessa mallissa fantastinen sijoittuu luonnollisiin selityksiin perustuvan ”epämukavan” ja yliluonnollisen ”ihmeellisen” kirjallisuuden välimaastoon. Ks. Kuusiston luku strukturalistisen fantasiakäsityksen lähtökohdista tässä teoksessa.

## LÄHTEET

- Attebery, Brian (2014) *Stories about stories. Fantasy and the remaking of myth*. Oxford: Oxford University Press.
- Carney, Jason R. (2014) *The shadow modernism of weird tales. Experimental pulp fiction in the age of modernist reflection*. Cleveland: Case Western Reserve University.
- Clute, John & Grant, John (1997) Fantasy. Teoksessa John Clute & John Grant (toim.) *Encyclopedia of fantasy* (Digital Version). <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy> (Luettu 19. 12. 2018).
- Eliot, T. S. (1949) From Poe to Valéry. *The Hudson Review*, 2:3, 327–342.
- Everett, Justin & Shanks, Jeffrey (2015) Introduction. Teoksessa Justin Everett & Jeffrey H. Shanks (toim.) *The unique legacy of weird tales. The evolution of modern fantasy and horror*. London: Rowman & Middlefield, ix–xix.
- Huyssen, Andreas (1981) *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Maynard, Luke R. J. (2012) The fickle pensioners of Morpheus' train. The gothic schism and the roots of fantasy. Teoksessa Amy Bright (toim.) "Curious, if true". *The fantastic in literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 5–17.
- Mendlesohn, Farah & James, Edward (2009) *A short history of fantasy*. Oxfordshire: Middlesex University Press.
- Noys, Benjamin & Murphy, Timothy S. (2016) Introduction: Old and New Weird. *Genre* 49:2, 117–134.
- Nyikos, Dániel (2015) The Lovecraft circle and the 'weird class': Against the complacency of an orthodox sun-dweller. Teoksessa Justin Everett & Jeffrey H. Shanks (toim.) *The unique legacy of weird tales. The evolution of modern fantasy and horror*. London: Rowman & Littlefield, 29–50.

- Riquelme, John Paul (2017) Modernist American gothic. Teoksessa Jeffrey Andrew Weinstock (toim.) *Cambridge companion to American gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 57–70.
- Scholes, Robert (1967/1963) *The fabulators*. New York: Oxford University Press.
- Slemon, Stephen (1988) Magic realism as postcolonial discourse. Magic & other realisms. Spec. issue of *Canadian Literature* 116: 9–24.
- Todorov, Tzvetan (1975) *The fantastic. A structural approach to a literary genre*. Käänt. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.
- Williams, Raymond (1988) *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Wolfe, Gary K. (2012) Fantasy from Dryden to Dunsany. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press, 7–20.



Maria Ihonen

## LASTENFANTASIAN HISTORIALLINEN KEHITYS

Luon tässä luvussa katsauksen lasten fantasiatalajin syntyyn ja kehkeytymiseen. Tarkastelun painopiste on lapsille tarkoitetuissa teoksissa nuortenkirjojen ja varsinkin nuorille aikuisille tarkoitettujen kirjojen jäädessä vähemmälle. Näkökulma on peribrittiläinen höysetettyinä muutamilla amerikkalaisilla, saksalaisilla ja uusiseelantilaisilla vaikuttajilla.

Lapsille ja nuorille tarkoitettu fantasiakirjallisuus on syntynyt ja kehittynyt osittain itsenäisesti, osittain tiiviissä vuorovaikutuksessa lajin aikuisille tarkoitettujen muotojen kanssa. Tärkeitä maamerkkejä ovat teokset, jotka ovat valloittaneet molemmat lukijakunnat. Parhaimmillaan – tai pahimmillaan – kiistellään, onko fantasiaklassikko lasten vai aikuisten omaisuutta, mistä oivallisin esimerkki on Lewis Carrollin *Alice in Wonderland* (1865, suom. *Liisan seikkailut ihmemaailmassa* 1906).

Joko-tai-asetelman sijasta hedelmällisempää on huomioida, että joillakin teoksilla on oma asemansa eri lukijakuntien keskuudessa. Kun matemaatikko Charles Dodgson vuonna 1862 loi ihmeeseen Liisan miellyttääkseen pientä ystäväänsä, hän ei kaikessa opineisuudessaan ollut kovin lapsenmielinen. Tästä johtuen kertomuksessa on älyllistä ja mielikuvituksellista ammennettavaa loputtomasti myös aikuiselle mielelle.

Fantasiaa ei voi olla ilman mielikuvituksellisuuden keskeistä osuutta kerronnassa. Lastenkirjallisuuden historiassa mielikuvituksen arvostus ei ole ollut itsestään selvää. Lastenkirjallisuuden alkutaival kytkeytyi arkisempiin kasvatustavoitteisiin, minkä vuoksi lapsen mieli haluttiin täyttää todellisilla asioilla. 1700-luvulla lastenkin suosioon päässeet painatteen (*chapbooks*) sisälsivät nonsens-runoutta ja joitakin kiertäviä kansantarinoita, mutta ensimmäiset lastenkirjailijat panostivat lukijansa järjen, moraalien ja hengellisuuden kultivoimiseen. (Carpenter 1987, 2; Shavit 1995, 29–33.)

Näiden kahden lapsia kiinnostavan tekstimuodon taistelu näkyy kuvaavalla tavalla Sarah Fieldingin ensimmäisenä lastenromaanina pidetyssä teoksessa *The Governess, or The Little Female Academy* (1749). Kirjaan on sisällytetty tarina kahdesta jättiläisestä ja kääpiöstä. Kotiopettajatar opastaa tyttöjä ymmärtämään tarinan vertauskuvallisesti moraalia etsien, mutta varoittaa innostumasta liikaa sen yliluonnollisuudesta. (Levy & Mendlesohn 2016, 22–23.) Ei siis vielä puhuttakaan mielikuvituksen kehittävydestä, saati fantasian ihmeen tunnusta lukukokemuksen antoisimpana vaikutuksena!

Satu oli pannassa, kunnes romantiikan ajalla alettiin ymmärtää mielikuvituksen luovaa voimaa. Catherine Sinclair kirjoitti lastenkirjansa *Holiday House* (1839) esipuheeseen

Useita vuosia sitten Sir Walter Scott esitti minulle huomion siitä, että nousevassa lastenkirjallisuudessa leikki on huolellisesti vaimennettu. Lapsille kirjoitetut kirjat ovat yleensä ottaen kuivakkaita faktojen lueteloita, joita ei elävöitetä millään tunteisiin vetoavalla tai mielikuvitusta kiihottavalla. (Sit. Townsend 1987, 37, käännös kirjoittajan.)

Varmemmaksi vakuudeksi pohdinnoilleen myös Catherine Sinclair päästi sadun sisään realistiseen lastenromaaniiin. *Holiday House*-teoksessa on sisäiskertomus ”Nonsensical Story about Giants and Fairies”, jonka tarkoituksena on pelkästään huvittaa lapsia. Romantiikan vaikutuksesta sadut nousivat arvoonsa Englannissakin, mutta Ranska ja Saksa olivat jo aikaisemmin vaalineet perinteisiä satuja ja kirjailijat olivat luoneet omia luomuksiaan, taidesatuja.

Taidesatu on jo lähellä fantasiakertomusta ja joskus nimitykset voivat mennä päällekkäin. Taidesatu ei noudata kansansatujen kaavamaisuutta, sen symboliikka on usein tiiviimpää ja kieli kullekin kirjailijalle ominaista (Nikolajeva 1988, 12). Kummassakin lajityypissä taikuus tai ihme on keskeisellä sijalla tapahtumissa, mutta ei niin perustavanlaatuista kuin fantasiassa. Fantasiakertomus puolestaan eroaa taidesadusta siinä, että henkilöiden kuvaus on syvempää, sen laajuus ja kerronta ovat romaanimaisempia ja mielikuvituksellinen aines omalakisempaa.

## Taidesadusta fantasiakerrontaan

1800-luvulla luoduista taidesaduista fantasiakerrontaa lähestyivät saksalaisen E. T. A. Hoffmannin *Nußknacker und Mausekönig* (1816, suom. *Pähkinän rusentaja ja hiirikuningas* 1918), Charles Dickensin *A Christmas Carol* (1834–5, suom. *Joulun-aatto* 1878), John Ruskinin *The King of the Golden River* (1841, suom. *Kultavirran kuningas* 1918). Varsinkin Dickensillä ja Hoffmannilla outojen olentojen ilmestyminen tavallisten kokijoiden maailmaan toi esiin fantasialle tyypillisen jännitteen; mikä on ylikuonnollisen vaikutuksen kohdanneen ihmisen elämään ja psyykeen?

1860-luvulla alkoi brittiläisessä kirjallisuudessa lastenfantasian läpimurto, joka yhdistetään yksimielisesti kolmeen suureen nimeen: Charles Kingsley, Lewis Carroll ja George MacDonald. Näistä George MacDonaldia ei ole suomennettu, mutta kokonaiskuvan luomisen kannalta häntä ei voi sivuuttaa. Lewis Carrollin *Alice*-kirjat ovat pysyneet Suomessakin jatkuvan kiinnostuksen ja uusien käännösten kohteena, kun taas Kingsleyn *Vellamon lapset* tuskin löytää enää lapsilukijoita.

Charles Kingsley oli Charles Darwinin elämäntyön ihailija, ja hänen *The Water Babies* -romaaninsa (1863, suom. *Vellamon lapset* 1931) peilaa omaperäisellä tavalla fantasiakerrontaan luonnonvallinnan ja lajien kehittymisen kysymyksiä. Aikoina, jolloin tieteellinen maailmankuva muuttuu radikaalisti, fantasiakirjallisuus pääsee vauhtiin spekuloidulla uusilla vaihtoehdoilla. Kun jopa niin mahdottomalta tuntuva olio kuin vesinokkaeläin oli osoittautunut 1800-luvun alun brittiläisille todelliseksi, miksi ei vesilapsosiaikin voisi olla olemassa? Sellaiseksi pieni nokikolari Tom muuttuu, mutta Kingsleyn kuvitteleva moraalinen evoluutio muuntaa hänet jälleen tavalliseksi ihmislapseksi. Vedenalainen maailma on ensimmäisiä lastenkirjallisuuden toissijaisia maailmoja, jossa päähenkilölle selviää, mitkä ovat kaikkialla elämässä pätevät lainalaisuudet.

Lainalaisuuksien opettamisen sijaan fantastista ilmaisuvoimaa voidaan käyttää jokseenkin päinvastaiseen tarkoitukseen: purkamaan loogisia lainalaisuuksia. *Alice's Adventures in Wonderland* syntyi

4.7.1862 Oxfordissa, kun C. L. Dodgson viihdytti dekaaninsa kolmea tyttärtä veneretkellä kertomalla tarinan. Teos poikkesi huomattavasti aikansa opettavaisista lastenkirjoista ja jopa irvaili lapsille tuputettujen opetusten ja käytöstapojen kustannuksella.

Päähenkilö Alice joutuu kokemaan äkillisiä muutoksia itsessään ja ympäristössään, mutta yrittää selviytyä kaikesta järkeilemällä ja esittämällä nenäkkäitä kysymyksiä. Hän joutuu kuitenkin mukautumaan tapahtumien outoon logiikkaan ja karistamaan turvallisen porvarillisuuden harteiltaan. Jatko-osa *Through the Looking Glass* (1871, suom. *Liisan seikkailut peilimaassa* 1974) vie Alicen peilin taakse kohtaamaan sakkilaudalla temmeltävät hahmot. Järjettömät keskustelut ja unenomaiset muutokset vievät tässäkin teoksessa kerrontaa eteenpäin.

George MacDonald raivasi tilaa fantastiselle ilmaisulle sekä sadun kehyksessä että romaanimuodossa. Vuonna 1871 ilmestyi erikoinen ja muodoltaan epätasainen *At the Back of the North Wind*, romaani Diamond-nimisestä pienestä pojasta, jota Pohjoistuuli kuljettaa näkemään maailmaa. Pohjoistuuli on naispuolinen hahmo, jonka ”takana” aukeaa arktinen paratiisi, jossa Diamond pääsee vierailemaan. Diamond on enkelimäinen lapsi, joka saa ympäristössään paljon hyvää aikaan. Pastori MacDonald kytkee kerrontaansa omia kristillisiä näkemyksiään asettaen näkymättömän todellisuuden näkyvää tärkeämmäksi.

Kiinteämpiä kertomuksia ovat sadunomainen kaksikko *The Princess and the Goblin* (1872) sekä *The Princess and Curdie* (1883). Ensimmäisessä teoksessa kuningaskuntaa uhkaavat groteskit vuorenpeikot, toisessa juonittelevat alamaiset. Prinsessa Irenen ja kaivosmiehen pojan turvana ovat Irenen iso-iso-isoäidin salaperäiset taikakeinot.

Nämä kolme kirjailijaa vakuuttivat lapsi- ja aikuisyleisön siitä, että fantasiamaailman rikkaus tarjosi realistisen kuvauksen rinnalla tai siitä täysin irtautuneena jotakin paljon enemmän kuin realistinen kerronta yksinään. Kertomuksen päähenkilön kokemus yliluonnollisesta oli olennainen osa tätä vakuuttavuutta: hän ei ollut enää sadunomaisen seikkailun suorittaja vaan yliluonnolliset ta-

pahtumat muuttavat häntä peruuttamattomasti. Kingsleyn nokipoi-ka Tom on tosin vielä tekijänsä kehitysagendan tiukoissa ohjaksissa, mutta Carrollin Alice saa oman äänen väitellessään omituisten olentojen kanssa. MacDonaldin köyhä ja hyveellinen Diamond on näistä kokijoista kaikkein herkkävireisimmin kuvattu.

Kaiken kaikkiaan lapsille suunnattu mielikuvituksellinen ker-rona etäännyy kauemmaksi sadusta 1800-luvun lopulle tultaessa. Lapsipäähenkilö oli vielä melko passiivinen kokija Kingsleyn *Vel-lamon lapsissa* ja MacDonaldin kahdessa *Princess*-kirjassa. Vähi-tellen lapsesta tulee tarinan tärkein moraalinen toimija. Carrollin *Alice* antaa uutta suuntaa lastenkirjalle saadessaan kyseenalaistaa kotoisen maailmansa. Myös lapsen tarpeet tulevat osaksi seikkai-lua. Näissä fantasiaromaaneissa lukijaa aletaan puhutella suoraan ja ystävällisesti ja kieli on arkipäiväisempää kuin aikaisemmin. (Levy & Mendlesohn 2016, 47).

## **Fantasiamaailma tupsahtaa lasten arkeen**

1900-luvun alussa kirjoittaneen Edith Nesbitin vaikutus lasten fan-tasiaan on ollut sängen perustava. Nesbit on luonut kaikki ne muo-dot, jotka ovat modernin lasten fantasian tunnusmerkkejä. Nimel-lä E. Nesbit julkaissut tekijä toi taikuuden tavallisten lasten elä-mään, loi sääntöjä sen logiikalle ja luopui yhden seikkailijan for-maatista. (Nikolajeva 1988, 16.) Hän myös istutti kertomuksiinsa monia myyttien hahmoja, joita esimerkiksi J. K. Rowling on edel-leen hyödyntänyt. Ainoastaan ensimmäinen Nesbitin fantasiakir-joista on käännetty suomeksi. *Five Children and It* ilmestyi vuon-na 1902, mutta sen kömpelö suomennos vasta 1947 nimellä *Yksi-toista toivomusta*.

Kirjan salaperäinen It on hiekkatontuksi (*sand fairy*) itsensä määrittelevä Psammead, joka pystyy toteuttamaan toivomuksia. Lomailevat sisarukset joutuvat toteutuneiden toivomusten takia pelkästään ongelmiin, mikä luo jännitteen todellisuuden ja magian välille. Kirjassa *The Phoenix and the Carpet* (1904) Psammeadin

taikuus välittyy samojen lasten elämään Feeniks-linnun ja lentävän maton välityksellä.

Seuraavaan kirjaan *The Story of the Amulet* (1906) Psammead ilmestyy jälleen henkilökohtaisesti. Lapset pääsevät matkailemaan ajassa – ensimmäistä kertaa englantilaisessa lastenkirjassa – ja asioihin puuttuminen taikuuden avulla aiheuttaa jälleen katastrofeja. ”On vaarallista yrittää elää ajassa, joka ei ole sinun omasi. Et voi hengittää keuhkoillasi tuhansia vuosisatoja vanhaa ilmaa tuntematta ennen pitkää sen vaikutuksia.”, varoittaa Psammead lasten aikaan siirtynyttä egyptiläistä pappia (Nesbit 1983, 175, käännös kirjoittajan).

Amerikkalainen L. Frank Baum lennätti kansailaisen Dorothy-tyttösen Ozin ihmemaahan ensimmäisen kerran vuonna 1900 teoksessa *The Wonderful Wizard of Oz* (suom. *Oz-maan taikuri* 1977). Baum kirjoitti kirjastaan sen esipuheeseen: ”Se pyrkii olemaan uudenaikainen satu, jossa on säilytetty hämmästyks ja ilo ja sydänsurut ja painajaiset on jätetty pois.” (Baum 2011, 6.) Painajaisilla hän viittaa Grimmin veljesten Jacobin ja Wilhelmin ja Hans Christian Andersenin satujen pelottaviin opetuksiin. Tuore ote Baumilla onkin, vaikka hänen hahmojensa seassa seikkailee saduista ja taruista tuttuja olentoja. Klassisiksi ovat nousseet hänen uudet luomuksensa Variksenpelätin, Tinamies ja Leijona. Tinamiehen lisäksi Baum kansoittaa ihmemaataan monilla hahmoilla, jotka kallistavat tarinaa jo vähän tieteisromaanin puolelle.

1900-luvun alun vuosikymmeninä toissijaiset maailmat vakiintuivat lastenfantasiaan ja samalla ne tietenkin kehittyivät moninaisemmiksi. Quest-muoto sankarin kehittymisineen omaksuttiin lastenkin fantasiaan; erityisesti tästä saamme kiittää meillä sangen tuntematonta Walter de la Marea. *The Three Mulla-Mulgars* (1910, myöhemmin nimellä *The Three Royal Monkeys*) on tyylillisesti keskiaikainen romanssi, johon de la Mare on kehittänyt toissijaisen maailman, jolla on aivan omat kansansa, kielensä, kulttuurinsa ja mytologiansa. Tämä eläinfantasia olisi ansainnut enemmänkin huomiota uranuurtajana kuin mitä yleensä on tehty. (Johansen 2005, 86–87.)

J. M. Barrie kiteytti kodin ja toissijaisen maailman välisen haikean suhteen teokseensa *Peter and Wendy* (1911, Pekka Poikanen 1922). Mikä-mikä-maa on jännittävien seikkailujen ja lasten oman toiminnan aluetta, johon ei aikuistuttuaan enää pääse. Vain Peter Pan itse, joka ei halua kasvaa isoksi, seikkailee siellä ikuisesti. Tarinaan sisältyy monia aikuisten ja lasten välisiä jännitteitä, joita on paljon ihmetelty. Saattaa kuitenkin olla, että nämä ristiriitaiset kiintymyksen, vihan ja mustasukkaisuuden tunteet tekevät tarinasta niin unohtumattoman.

John Masefield palaa Baumin tavoin yhden lapsiseikkailijan formaattiin teoksessaan *The Midnight Folk* (1927, *Keskiyön kansaa* 1928, 1976 täydellisenä). Hänen Kainsa edustaa taitavampaa sisäistä kuvausta kuin Baumin Dorothy. Kirja käännettiin suomeksikin jo tuoreeltaan (*Keskiyön kansaa* 1928) mutta ilman sen jatko-osaa *The Box of Delights* (1935). Orpo Kai Harker joutuu yöllisiin seikkailuihin, joissa hänen kotiopettajattarensa onkin noitasapatin johtaja. Kai saa uskollisia eläinliittolaisia selvittäessään esi-isänsä kätkemän aarteen vaiheita, mutta myös noidat tahtovat löytää sen. Masefieldin fantasian käsittely on mestarillisesti omanlaistaan ja hän osaa ladata kerrontaansa harvinaisen kiehtovan tunnelman.

Jatko-osassa *The Box of Delights* Kai palaa samoihin maisemiin kohdatakseen jälleen noitavastustajansa. Kaikki tavoittelevat nyt lipasta, joka pystyy muuttamaan omistajansa hyvin pieneksi, jolloin hän voi matkustaa ajassa ja paikassa. Masefield kytkee tarinaan keskiaikaisia filosofeja ja mystiikkaa, joita jo E. Nesbit viljeli kirjassaan *The Story of the Amulet*.

P. L. Traversin *Mary Poppins* ilmestyi vuonna 1934 ja sai jatko-osia vuosien mittaan. Kärtyisä lastenhoitaja ilmestyy Banksin lasten perheeseen äkkiarvaamatta. Hänen taikuutensa on yhtä oikullista kuin hänen luonteensakin. Sen tarkoituksena on tarjota lapsille huikeita elämyksiä, mutta Mary Poppins kieltää jyrkästi aiheuttaneensa yhtään mitään.

Monien edellä käsiteltyjen teosten klassikkoelämää tukevat niistä tehdyt elokuvat tai TV-sarjat kuten *Alice in Wonderland*, *Five Children and It*, *The Wonderful Wizard of Oz*, *Peter Pan* ja *The Box*

of *Delights*. Kaikki nämä kirjat pysyisivät pinnalla ilman elokuvi-  
en apua, mutta *Mary Poppins* -kirjoista vuonna 1964 tehty elokuva  
muuttaa tarinan ja päähenkilön sen verran positiivisemmiksi, että  
moni saattaa pettyä perehtyessään kirjoihin jälkeensä.

## Toissijaiset maailmat sisäisen muutoksen maastona

J. R. R. Tolkien (jota käsitellään laajemmin muissa teoksen luvui-  
ssa) kirjoitti esikoisteoksensa (fiktiivisen proosan alalla) *The Hobbit*  
(1937, suom. *Lohikäärmevuori* 1973 ja *Hobitti eli sinne ja takai-  
sin* 1985) lasten iloksi. Tässä kirjassa tutustuttiin ensi kertaa Kes-  
ki-Maahan, josta tuli kaikkien toissijaisten maailmojen prototyyppi.  
Vaikka Bilbo onkin aikuinen, hän kehittyy *hyggeilyä* (tai kotoi-  
lua) harrastavasta hobitista sankariksi seikkailun aikana, kuten niin  
monen edeltävän fantasiatarinan lapsipäähenkilö.

Kun *The Hobbitia* tarkastelee lasten fantasian jatkumossa, esiin  
nousee ensinnäkin se, ettei siinä ole edellisten 1900-luvun alun las-  
tenkirjailijoiden suosimaa kahden maailman rakennetta. Lukijan  
ensisijaista maailmaa, josta siirrytään toissijaiseen, ei ole kirjoitettu  
mukaan. Se on luettavissa vain kertojan kommentoissa esimerkiki-  
si golfista sekä Bilbon peribrittiläisestä luonteesta. Luodun maail-  
man tietoinen rakentaminen kielestä, historiasta ja kulttuurista oli  
niin uutta, että edeltäjistä ainoastaan Walter de la Mare oli tavoitellut  
samaa.

Samoihin aikoihin *The Hobbitin* kirjoittamisen kanssa Tol-  
kien laati kuuluisan sadun ja fantasian olemusta selvittelevän es-  
seen ”On Fairy Stories” (teoksessa *Tree and Leaf* 1964, *Puu ja lehti*  
2002 nimellä ”Saduista”). Hän käsittelee fantasiaa luovan kirjaili-  
jan näkökulmasta tavalla, joka ei vastaa nykyistä lajikäsitystämme  
mutta nostaa esiin fantastisen elementin koko kertomuksen maail-  
maa perustavan luonteen.

Joka tapauksessa käytännössä voidaan huomata, että ”sisäisen todelli-  
suuden johdonmukaisuus” on sitä vaikeampi saavuttaa, mitä enemmän



perusmateriaalin kuvitelmat ja uudelleenjärjestelyt poikkeavat primäärisen maailman todellisesta järjestyksestä. (Tolkien 2002, 68.)

Tolkienin myötä on ymmärretty, miten tärkeää on saavuttaa toissijaisen maailman yhdenmukaisuus ja loogisuus. Yliluonnolliset ilmiöt eivät ole tällaisessa fiktiivisessä rakennelmassa vain koristeenä tai satunnaisena juonta kuljettavana ratkaisuna.

Samoihin aikoihin kun J. R. R. Tolkien alkoi loihdita Keski-Maataan esiin, T. H. White siirtyi mielikuvituksessaan legendaarisen kuningas Arthurin aikaan. Thomas Maloryn vuonna 1485 painettu teos *Le Morte d'Arthur* oli säilyttänyt keskiaikaiset legendat pyöreän pöydän ritareista jälkipolville. Monien muiden tavoin myös White käytti Malorya lähteenään, mutta hän aloitti tarinansa jo Arthurin lapsuudesta.

*The Sword in the Stone* (1938, suom. *Miekka kivessä* osana kokoomateosta *Muinainen ja tuleva kuningas* 2018) oli alun perin lastenkirja, mutta White muokkasi sitä vuonna 1958 ilmestyneeseen kokoomateokseen *The Once and Future King*, jotta se sopisi yhteen kahden jatko-osan aikuisemmän hengen kanssa. Suomenos on tehty jälkimmäisen version mukaan, mutta koulupoikamainen huumori on jäänyt vallitsevaksi trilogian ensimmäiseen osaan. Arthuria (nimellä Wart) kasvatetaan ikätoverinsa Kayn aseentekijäksi normaaliin tapaan, kunnes hänen opettajakseen ryhtyy taikuri Merlyn, merkillinen eksentrikko, joka kertoo elävänsä ajassa taaksepäin. Anakronismeja ei esiinny ainoastaan Merlynin puheissa vaan kertoja kuvailee ja selittää tilanteita verraten niitä modernille lukijalle tutuun käsittein ja sijoittaa tarinaan aikaan kuulumatomia esineitäkin.

Huimimpia – välillä tosin pitkästyttäviäkin – ovat Arthurin muodonmuutosjaksot, jolloin hän saa eläytyä kalan tai muurahaisen hahmossa aivan toisenlaiseen elämänmuotoon. Eläinkokemukset auttavat häntä löytämään oikean tekniikan, kun tulee aika vetää miekka kivistä, mikä todistaa, että hän on oikeutettu kruunuun kuningas Utherin jälkeen.

Whiten *Arthur*-trilogialla on ollut valtava vaikutus myöhempiin arturiaana- ja muihin fantasioihin. Sankarin alistettu asema kasvin-

kumppaniinsa nähden siirtyi J. K. Rowlingin *Potter*-kirjoihin. Höpsähtäneen Merlynin kuvaus tuo auttamatta mieleen Dumbledoren. Parodinen ote aikaisemmin ylevästi käsiteltyyn aihepiiriin on saatanut antaa suuntaa vaikkapa Terry Pratchettille.

Mary Norton tunnetaan meillä *Kätkijät*-sarjan tekijänä, mutta ensin hän kirjoitti kaksi lyhyempää teosta E. Nesbitin hengessä. *The Magic Bedknob* (1943) ja *Bonfires and Broomsticks* (1947) (yhdistetty painos *Bedknob and Broomstick* 1970, josta suomennos *Lentävä sänky* 1987). Näissä kirjoissa noita on J. K. Rowlingin tapaan hyväntahtoinen taikuuden harrastaja. Ensimmäinen *The Borrowers* -kirja ilmestyi 1952 (*Kätkijät* 1959). Kätkijät ovat mini-ihmisiä, joiden piileskelyelämä ja isojen ihmisten aiheuttamat uhat tuovat mieleen juutalaisten kohtalon natsi-Saksassa.

Tolkienin ohella hänen ystävänsä C.S. Lewis on vaikuttanut eniten suomalaistenkin fantasiakäsitykseen. Hänen seitsenosainen *Narnia*-sarjansa poikkeaa monista muista kristillisen maailmankuvansa takia. Monet lukijat asettavat sarjan kristillisen myytin fantasiamaailman kehyksiin eivätkä häiriinny sen opetuksesta. Toiset taas häiriintyvät kovastikin, muun muassa Philip Pullman, joka on syyttänyt sarjaa julmasta kristillisyydestä (Pullman 2017, 448–450). Tietenkin on myös paljon lukijoita, jotka rakastavat sarjaa juuri sen takia, että se tarjoaa kauniin allegorian kristillisestä lunnastuksesta.

Kristillisen teeman lisäksi *Narnia* on imenyt itseensä antiikin myyttejä, keskiaikaista lavastusta ja tietenkin ennestään tunnettuja fantasiahahmoja. Aikuislukijaa myyttiainesten sekoittuminen oma-eräisiin fantasiaolentoihin saattaa ärsyttää, mutta lapsilukija suhtautuu niihin mukautuvaisemmin. Ensimmäisessä osassa *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950, suom. *Velho ja leijona* 1959) Pevensien lapset törmäävät milloin Fauniin, milloin puhuvaan Majavaan tai H. C. Andersenin Lumikuningattaren kaltaiseen Valkeaan velhoon. Kuningatar Jadisin edesottamukset teoksessa *The Magician's Nephew* (1955, *Taikurin sisarenpolka* 1977) ovat varsin samanlaiset kuin E. Nesbitin Babylonin kuningattaren toimin-

ta teoksessa *The Story of the Amulet*. Narnia on englantilaisen fantasiaperinteen runsaudensarvi suhteessa menneeseen ja tulevaan.

Elämää suurempien fantasiaseikkailujen rinnalle kirjoitettiin psykologisempia kertomuksia, joissa ihmeellinen rinnakkaismaailma heijastaa päähenkilön mielenliikkeitä. A. Philippa Pearsonin *Tom's Midnight Garden* (1958, suom. *Tom ja keskiyön puutarha* 1977) on tässä suhteessa ehdoton merkkipaalu. Tom on karkotettu veljensä tuhkarokon takia vanhojen sukulaisten luokse tylsistymään. Kun talon vanha kaappikello lyö kolmetoista kertaa, Tom löytää puutarhan sellaisena kuin se oli 1890-luvulla ja tutustuu sen ajan tyttöön, Hattyyyn. Tom kiintyy uuteen ystävänsä, mutta joutuu luopumaan tästä, kun tyttö kiinnostuu kasvaessaan muista asioista. Lopussa Tomille selviää, että talon vuokraemäntä on uneksunut nuoruudestaan, jossa hän leikki erään pojan kanssa. Aikamatkustuksen säännöt eivät koskaan selviä, mutta kahden ihmisen ikäraajat ylittävä yhteys on koskettava.

Arturiaanan ohella myös walesilainen legendakokoelma *Mabinogion* (n. 1350–1410) on ollut fantasiakirjailijoille antoisa lähde. Alan Garner herättää taitavasti yhden tarinoista eloon nuorten elämässä kirjassaan *The Owl Service* (1967, suom. *Huuhkajalaakso* 1978). Laajemman rakennelman laati Lloyd Alexander viisiosaisessa sarjassaan *The Chronicles of Prydain* (1964–68, suom. *Prydainin kronikka* 1987–91). Prydainin maailma on jakaantunut pieniin kuningaskuntiin, joita uhkaa Annuvinin paha hallitsija Arawn. Sankarina on vaatimaton sikopaimen Taran, jolla on mielenkiintoisia kumppaneita: ennustajasika Hen Wen, prinssi Gwydion, karvainen Gurgi, prinsessa Eilonwy ja toivoton bardi Fflewddur Fflam. Taistelut patasyntyisiä ja muita vaaroja vastaan tyyntyy Taranin kasvutarinaksi osassa *Taran Wanderer* (1967, suom. *Taran vaeltaja* 1990). Viimeisessä osassa (*The High King* 1968, suom. *Suurkuningas* 1991) hänestä tulee ennustusten suurkuningas.

Susan Cooperin ensimmäinen lastenkirja *Over Sea, Under Stone* (1965, suom. *Yllä meren, alla kiven* 1979) jää kevyen seikkailukirjan tasolle, mutta loput *The Dark is Rising* -sarjan (*Pimeä nousee* 1965–81) kirjat vievät kunnolla magian poluille. Sarjan nimiosassa

(1973, suom. 1979) Will Stanton – seitsemän pojan seitsemäs poika – huomaa 11-vuotiaana kuuluvansa Ikivanhoihin, joiden tehtävänä on torjua Pimeän voimat. Jatko-osat hyödyntävät runsaasti brittiläistä mytologiaa.

Suomessa on jäänyt kokonaan huomaamatta Susan Cooperin vuonna 2013 julkaisema *Ghost Hawk*, joka on herättänyt ihastusta Amerikassa ja Britanniassa. Teoksen voi väljästi lukea fantasian piiriin kuuluvaksi, onpa sitä sanottu historialliseksi fantasiaksikin. Tarina tuo yhteen alkuperäiskansaansa kuuluvan pojan ja valkoisen pojan, kun puritaanit ovat asuttamassa Massachusettsia 1600-luvulla. Little Hawk kertoo kuoltuaan valkoiselle Johnille kaiken elämästään, minkä jälkeen Johnista tulee alueen natiivien ymmärtäjä ja puolustaja.

Ursula Le Guinin *Earthsea*-sarjan (1968–1974, suom. *Maameren tarinat* 1976–77) päähenkilö Gedillä on samantapaiset lähtökohdat kuin Aleksanderin Taranilla, mutta sarjan eetos kallistuu itämaisen filosofian puoleen. Le Guin on sofistikoituneimpia taikuiden määrittelijöitä koko lajin perinteessä; Gedin koko elämä kuluu sen viisaan hallinnan opetteluun, missä sekä kouluttautumisella että kypsymisellä on osansa. *A Wizard of Earthsea* (1968, suom. *Maameren velho* 1976) esittelee Maameren saaristot ja Gedin ensimmäisen kohtaamisen Varjon (*gebberth*) kanssa.

Ensimmäisten kolmen osan jälkeen on ilmestynyt myös muita Maameri-romaaneja ja tarinoita, jotka sopivat paremmin aikuiselle lukijakunnalle. Vuonna 1990 julkaistu *Tehanu* (suom. *Tehanu* 1992) on järkyttävyydestään huolimatta rohkaiseva esimerkki siitä, kuinka kaltoin kohdellusta lapsesta kasvaa vahva. Vahvuuden symbolina on Tehanun kyky hallita lohikäärmeitä. Ged ja Tenar ovat sen sijaan tässä osassa selvästi hauraampia kuin ennen.

## **Fantasia viihteen aikakaudella**

Lastenkirjallisuuden historioitsijat ovat todenneet, että television yleistyminen 1960-luvulla oli se etu, että kirjallisuuden täytyi kil-

pailla se kanssa laadulla (Hunt & Butts 1995, 289). Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Televisio on sittemmin asettanut lastenkirjallisuudellekin yksinkertaisen viihdyttämisen ja nimenomaan hauskuttamisen vaatimuksia. Nykyään kaikki mediamuodot linkittyvät yhteen niin, että kirjan täytyy muuntua elokuvaksi, nettiin ja oheistuotteiksi tai toisin päin. (Asiaa käsittelevät tässä teoksessa muun muassa Roine luvussa ”Fantasia ja digitaalinen kulttuuri” ja Koistinen ja Välisalo luvussa ”Fantasia ja transmedia”). Fantasiakirjatkin alkoivat 1970-luvusta lähtien menestyä keveydellä, huumorilla ja kaupallisilla mahdollisuuksilla.

Humoristisinta, räävittömintä ja vapauttavinta fantasiaa on kirjoittanut norjalaistaustainen britti Roald Dahl. Fantasia vaikuttaisi olevan monissa hänen teoksissaan lasten anarkian mahdollistava räjähdä, mutta yhtä kaikki se muovautuu hänen käsissään erottamattomaksi osaksi kertomusten absurdia maailmaa. *Charlie and the Chocolate Factory* (1964, suom. *Jali ja suklaatehdas* 1971) näyttää, mihin fantasian hillittömyys voi johtaa. Toistuvana teemana Dahlin tuotannossa on aikuisten tyrannia ja välinpitämättömyys. Lukemattomat lukevat lapset ovat samaistuneet hänen *Matildaansa* (1988, suomeksi 1990), jonka elämän ymmärtämättömät vanhemmat ja hirmuinen rehtori tekevät vaikeaksi. Sympaattista aikuista puolestaan edustaa jättiläinen kirjassa *BFG* (1982, suom. *Iso kiltti jätti* 1989).

Huomattavasti hillitympää huumoria edustaa Eva Ibbotson, jonka teoksen *The Secret Platform 13* (1994, suom. *Haamupartio ja kadonnut prinssi* 1995) piirteitä on siirtynyt suoraan J. K. Rowlingin *Harry Potter* -sarjaan. Lontoon King’s Crossin asemalta laiturilta 13 avautuu joka yhdeksäs vuosi tunneli Saarelle, jolla asustaa maagisia olentoja. Saaren kadonnut prinssi pitäisi saada takaisin, ja pelastajat pohtivat, voisiko se olla eräs hemmoteltu ja ahne poika. He saavat kuitenkin liittolaisekseen samassa kodissa asuvan orvon Benin, jonka huoneeksi on suotu vain ikkunaton komero. J. K. Rowlingin kopioimat yksityiskohdat eivät ole kuitenkaan syöneet Ibbotsonin itsenäisen tarinan kiinnostavuutta.

Diana Wynne Jones kirjoitti pitkään ja monipuolisesti taidokasta fantasiaa. *Charmed Life* (1977, suom. *Noidan veli* 1980) oli pitkään ainoa suomennos hänen *Chrestomanci*-kirjoistaan, mutta onneksi 2010-luvulla on aloitettu muidenkin systemaattinen kääntäminen. Näiden kirjojen maailma on hyvin samankaltainen kuin lukijan maailma, paitsi että taikuus on mahdollista. Teknologian kehitys on jäänyt omastamme jälkeen, koska maailmansotia ei ole ollutkaan. *Noidan veljessä* orvot sisarukset Cat ja Gwendolen tutustuvat taikuuden salaisuuksiin. Jones taitaa taikuuden loogiset mahdollisuudet niin hyvin, että lukijan aivot uhkaavat tukkiutua.

Jonesin laajasta tuotannosta parhaiten tunnettu ja kehuttu on *Howl's Moving Castle* (1986, suom. *Liikkuva linna* 2005). Kuten edellä mainittu *Cat Chant*, myös *Liikkuvan linnan* Sophie Hatter erehtyy luullessaan, ettei hänellä ole taikuuden lahjaa. Sophie lähtee velho Howlin matkaan muuttuneena vanhaksi naiseksi, minkä hän kokee hyvin vapauttavana. Hayao Miyazakin animaatio *Hauru no Ugoku Shiro* (2004) varmisti kirjan kansainvälisen suosion. Jonesin fantasialle on tyypillistä, ettei hyvän ja pahan kahtiajako ole henkilöiden ulkopuolella vaan heidän valintansa ja kehityksensä ovat ratkaisevia.

Michael Ende käsittelee fantasian luonnetta metatasolla hurmaavassa teoksessaan *Die unendliche Geschichte* (1979, suom. *Tarina vailla loppua* 1982). Ende käyttää Bastianin lukemaa kirjaa porttina Fantaasiaan, joka on vaarassa haihtua olemattomiin. Bastian onnistuu pelastamaan Fantaasian nimeämällä Ikuisen Lapsuuden Valtiattaren uudelleen. Tämän jälkeen hän mukautuu fantaasialaiseksi niin perusteellisesti, että on vähällä unohtaa täysin ensisijaisen maailmansa.

Tuottelias uusiseelantilainen Margaret Mahy on kirjoittanut useita kirjoja, jotka auttavat ymmärtämään lapsen sisäisiä ongelmia fantasiaelementin kautta. *Changeover* (1984, suom. *Noitavaellus* 1990) kertoo Laurasta, jonka on löydettävä yliluonnolliset kykynsä pelastaakseen veljensä. *Dangerous Spaces* (1991, suom. *Vaarallisia unia* 1994) käsittelee vanhempansa menettäneen tytön uppoamista stereografikuvien kautta avautuvaan maailmaan.

Philip Pullman on kirjoittanut monenlaista realistisen ja fantasian jatkumolle sijoittuvaa proosaa. *His Dark Materials* -trilogia (1995–2000, suom. *Universumien tomu* 1996–2001) on noussut hänen pääteoksekseen, eikä syyttä. Pullmanin tavoitteena oli alun perin muuntaa Miltonin *Paradise Lost* -runoelma (1667, suom. *Kadotettu paratiisi* 1933) nykyajan nuorten ulottuville. Vaikka ei olisi lukenutkaan kyseistä eeposta (kuka suomalainen nuori on?), sarjan hyytävä seikkailu ja mestarillisesti luodut rinnakkaismaailmat vievät mukanaan nuoren Lyran *questille*. Tarinan myötä avautuu vähitellen fiktiivisen universumin perusta, joka ei suinkaan ole etsitty Luoja vaan Tomu, tietoisuuden lähde.

Kiehtovin fantastinen innovaatio trilogiassa on *daimoni*, ihmisen eläimenmuotoinen sielunkumppani. Lyran ja hänen daimoninsa Pantalaimonin välinen yhteys kuvaa ihmisen kiintymisen tarvetta. Fundamentalistiset kirkolliset tahot haluavat katkaista lasten yhteyden daimoniinsa estääkseen murrosiän ja seksuaalisen heräämisen. Lyra oppii olemaan luottamatta aikuisiin ja onnistuu myyttisen sankarin tavoin jopa vapauttamaan kuolleiden maahan joutuneet vangit. *Universumien tomu* on eepinen seikkailu, mutta hyvin eri tavoin kuin Tolkienin *Taru sormusten herrasta*. Se vaatii lukijaltaan seikkailun kiehtovuuden lomassa maailmankuvallista pohdintaa ja sen sietämistä, että Pullmanin loppupuolella nousevasta opettavaisuudesta huolimatta monet kysymykset jäävät ratkaisematta.

Vuonna 2017 ilmestyi vihdoinkin Pullmanin seitsemäntoista vuotta hautoma paluu Lyran maailmaan nimellä *La Belle Sauvage* (*Vedenpaisumus* 2018). Tässä tarinassa Lyra on vielä vauva, jonka 11-vuotias Malcolm kuljettaa kanootillaan turvaan Oxfordista Lontooseen. *The Secret Commonwealth* (2019, suom. *Ruusunmetsästäjät* 2020) tuo Lyran jälleen kiinnostavaksi keskushenkilöksi, nyt 20-vuotiaana oxfordilaisopiskelijana.

Siinä missä Pullmanin trilogia saavutti kansainvälistä menestystä ja palkintoja perinteisiä teitä, J. K. Rowling nousi ilmiöksi, jota ei vielä kahdenkymmenenkään vuoden kuluttua pystytä täysin selittämään. Ennestään tuntemattoman kirjailijan käsikirjoitus kiersi kustantajalta toiselle, mutta hylättiin ilmeisesti melko tavan-

omaisena fantasiana. Vielä ensimmäisen osan, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997, suom. *Harry Potter ja viisasten kivi* 1998) ilmestyttyä menestys ei seurannut välittömästi. Mutta sitten kun suosio alkoi nousta, tarina kahvilassa kylmissään kirjoittaneesta yksinhuoltajasta tuli osaksi ilmiön kerronnallistamista.

Harry Potterissa vetoaa varmasti se, että hänellä on monien fantasiasankareiden tavoin erityinen kohtalo täytettävänä. Suunnilleen kaiken aikaisemman fantasiaperinteen sisälleen imenyt teosarja herätti kaikkialla maailmassa lapset ja nuoret elämään fantasiaa, vaikka monet osatekijät olisivat olleet omaksuttavissa edellä esittelemissäni teoksissa. *Harry Potter* -sarja (1997–2007, suom. 1998–2007) huikaisee toisaalta tekijän loputtomalla kekseliäisyydellä, toisaalta tuo turvalliset rajat esittelemällä taikuuden säännöt siinä missä noitakoulun säännönmukaisuudet. Taikuus on iloista ja konkreettista, vaikka tarinan teemat synkkenevät synkkenemistään loppua kohti.

Kokonainen sukupolvi kiittää kohtaloaan siitä, että he syntyivät kokemaan kaiken tämän. Sarjaa luetaan edelleen ja Rowling on ruokkinut fanejaan muutamilla lisäteoksilla. Laajin niistä, näytelmämuotoinen *Harry Potter and the Cursed Child*, ilmestyi 2016 (suom. *Harry Potter ja kirottu lapsi* 2016) esitellen aikuisen Harry Potterin ja hänen kolme lastansa. Sukupolviisiirtymä tapahtuu siis niin fiktiossa kuin lukijakunnassakin.

Edellisten tavoin joutuvat kohtalon ottamaan omiin käsiinsä orpoveljekset Bo ja Prosper Cornelia Funken teoksessa *Herr der Däbe* (2000, suom. *Rosvoruhtinas* 2003). He pakenevat adoptointia Venetsiaan, jossa he tutustuvat hylätyssä elokuvateatterissa asuviin lapsiin sekä maineikkaaseen rosvoruhtinas Scipioon, joka on itse asiassa onneton lapsi. Tarinan kohokohdassa maaginen karuselli muuttaa Scipion aikuiseksi ja muutamat muut henkilöt lapsiksi, mikä liittyy pohdintaan siitä, kumpi ikäkausi tekee ihmisen onnellisimmaksi.

Suurempaa mainetta on saanut Funken *Tintenherz* (2003, suom. *Mustesydän* 2004), joka vie Michael Enden tyyppisen kirjamaagian uusiin ulottuvuuksiin. Meggien isällä on kyky herättää kirjojen hen-



kilöt eloon lukemalla ääneen. Valitettavasti henkilöt pääsevät näin livahtamaan oikeaan maailmaan ja varsinkin pelottava Capricorn aiheuttaa ongelmia. Jatko-osassa *Tintenblud* (2005, suom. *Musteloitsu* 2006) Meggie menee itse *Mustesydän*-kirjaan, jolloin alkaa kamppailu sen tekstin muuttamisesta. Sarjan viimeinen osa *Tintetod* (2007, suom. *Mustemaaailma* 2007) vie kirjallisen luomisen ja henkilöiden karakterisoinnin kysymykset uusiin ulottuvuuksiin.

Neil Gaiman laajensi repertuaariaan lastenfantasian puolelle vuonna 2002 *Coralinessa* (suom. *Coraline varjojen talossa* 2003). Kirjasta tuli menestys, josta tehtiin sarjakuva ja animaatioelokuva. Tiiviisti kerrottu teos on kauhufantasia, jossa Coralinen arkipäiväinen perhe peilautuu kammottavassa muodossa kotitalon tiiliseinän takana. (Kirjaimellisesti) nappisilmäiset toinen äiti ja isä yrittävät saada Coralinen pauloihinsa. Kuten yleensäkin modernissa porttifantasiassa, Coralinen ymmärtäessä riittävästi toissijaista maailmaa hän pystyy kukistamaan uhkaajansa (Mendlesohn 2008, xix).

2000-luvun alkaessa on lastenfantasian spektri ilmaisukeinoiltaan hyvin laaja. Fantasiateosten päähenkilöt ovat siirtyneet taistelemaan pahuuden sijasta heissä itsessään tai perheessä piileviin tuhoaviin voimiin. Tolkienin fantasiamaailman örkkien, velhojen ja haltijoiden tai Rowlingin velhokoulun imitointi on tietyissä vaiheissa pysähdyttänyt lajin kehityksen ja heikentänyt sen arvostusta. Joskus onkin vaikea vetää rajaa uuden alalajin, intertekstuaalisen leikin ja imitoinnin välille. Mutta jos kirjan päähenkilö kutsutaan oppilaitokseen erityisten lahjojensa takia, hänet ohjataan taikatarvikeostoksille koulun läheiseen kylään, koulun rehtori on höpsähttänyt velho ja oppilaita palvelevat orjan asemassa olevat oliot, toivoisi jo kustantajankin laittavan jotain rajaa. Näin kuitenkin tapahtuu vielä vuonna 2020 julkaistussa Hannele Lampelan kirjassa *Talventaian tarinoita – Lumikuningattaren kirous*.

Kuitenkin viime vuosina on syntynyt uusia virtauksia, kuten dystopiafantasia ja pararomantiikka. Jälkimmäinen ryöpsähti liikkeelle Stephenie Meyerin *Twilight*-sarjasta (2005–2008), jonka romanttinen jännite syntyy tavallisen ihmisen ja vampyyrin rakkaustarinasta. Romanttisesta viihdekirjallisuudesta tuttu romanssin

este – luokka-, varallisuus-, alkuperäero tai vihollisleiriin kuuluminen – on pararomantiikassa korvattu yliluonnolliseen olentoon rakastumisella.

Lapsille kirjoitettu fantasia tarvitsee edelleenkin innovoivia kirjoittavia, jotka valjastavat lajin mahdollisuudet palvelemaan omaperäisiä visioitaan. Lajilla on kaikki mahdollisuudet uusiutua, ja toivottavasti myös todella lapsenomainen ja lasta tutkiva fantasia-kerronta pitää pintansa.

## LÄHTEET

- Carpenter, Humphrey (1987) *Secret gardens. A study of the golden age of children's literature*. New York: HarperCollins Publishers.
- Hunt, Peter & Butts, Dennis (1995) *Children's literature. An illustrated history*. Oxford: Oxford University Press.
- Johansen; K.V. (2005) *Quests and kingdoms. A grown-up's guide to children's fantasy literature*. Sackville: Sybertooth.
- Levy, Michael & Mendlesohn, Farah (2016) *Children's fantasy literature. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendlesohn, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Nikolajeva, Maria (1988) *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Pullman, Philip (2017) Writing fantasy realistically. Fantasy, realism and faith. Teoksessa Simon Mason (toim.) *Daemon voices. Essays on storytelling*. Oxford: David Fickling Books.
- Shavit, Zohar (1995) Children's literature as a cultural code. A semiotic approach to history. Teoksessa Nikolajeva, Maria *Aspects and issues in the history of children's literature*. Westport: Greenwood Press.
- Tolkien, J. R. R. (2002/1937) Saduista. Teoksessa Tolkien, J. R. R. *Puu ja lehti. (Tree and leaf, 1964.)* Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY.
- Townsend, John Rowe (1987) *Written for children*. Third revised edition. London: Penguin Books.



Jyrki Korpua

## SUOMALAINEN FANTASIA

*Kalevala* ja sitä edeltänyt ja sille lähdeaineistona toiminut suomalainen kansanperinne on pullollaan mielikuvituksia aiheilmia, elementtejä ja teemoja kuten esimerkiksi maagisia eläimiä, puhuvia miekkoja, noitia ja velhoja sekä taikataisteluita, joita voisi nyky-näkökulmasta kutsua fantasiaksi.<sup>1</sup> Silti kirjallisuushistoriallisesti varhaisin suomalainen fantasia ja fantastinen kirjallisuus yhdistetään yleisesti vasta 1800-luvun satuihin ja samanaikaiseen lastenkirjallisuuden syntyyn. Satukirjallisuus rantautui tuolloin nykyisen Suomen alueelle toden teolla osana (kansallis)romantiikkaa ja uutta kohdeyleisönsä ja funktionsa huomioonotta kirjallisuussuuntausta. Tällaisen kirjallisuuden kohteena olivat lapset, ja tekstien tarkoitus oli opettava (Ihonen 2003, 12–13). Euroopassa sadut olivat olleet, ja olivat vielä vähintään Charles Perraultin klassistisiin satuihin saakka, osa aikuisten viihdekirjallisuutta. Sadut olivat muun muassa ylhäisön yleinen salonkiharrastus ja huvitus. Tilanne alkoi muuttua jo Charles Perraultin *Hanhiemon tarinoiden* (*Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697) aikaan, jolloin Perrault mieluummin merkitsi sadut poikansa P. Darmancourin nimiin kuin uskaltautui itse ottamaan niiden kirjoittamisesta kunniaa (Bodkin 2012, 17–18). Jälkeenpäin katsoen näyttää siltä, että valistuksen ja romantiikan aikana sadut muuttuivat lasten ja lapsenomaisten viihteeksi. Näinä aikoina syntyivät useiden tutkijoiden mielestä myös genrejaottelut, jotka loivat käsityksen fantasiasta ja muusta mielikuvituksellisesta kirjallisuudesta (ks. esim. Duff 2000, 3–4).

Suomessa mielikuvituksellinen lastenkirjallisuus ja fantasia olivat pitkään yhtä. Edellytys lastenkirjallisuuden syntymiselle ylipäänsä oli niin sanotun uuden lapsikäsitteksen muotoutuminen 1700- ja 1800-lukujen taitteessa, eli ajatus siitä, että lapsi ei olekaan vain pienikokoinen aikuinen. Euroopasta Suomeen levinnyt lapsikäsite vaikutti keskeisesti juuri mainittu romantiikan aatevirtaus, jossa lasta ihannoitiin viattomuuden, spontaanisuuden ja luonnolli-

suuden vuoksi. Suomessa uuden ajatusmaailman varhaisia ilmauksia näkyy jo F. M. Franzénin lasta ihannoivissa runoissa, mutta johdonmukainen uusi lapsikäsitys näkyy Zachris ”Sakari” Topeliuksen teksteissä 1800-luvun puolivälin jälkeen. (Ihonen 2003, 12–14).

Suomessa lasten- ja nuortenkirjallisuuden mutta myös fantasian ja tieteisfiktion historialliset lähtökohdat yhdistyvät juuri Topeliuksen tuotantoon. Hänet voidaankin nostaa esiin sekä suomalaisen sadun, fantasian, kauhun että tieteisfiktion pioneerina (ks. Koponen 1998; Lehtonen 2003, 20 & 25; Bengtsson 2003, 248). Topeliuksen tieteisaiheinen jatkotarina ”Simeon Levis resa i Finland” (1860) on esikuva suomalaiselle utopistiselle tieteiskirjallisuudelle ja sitä pidetään Suomen ensimmäisenä scifikertomuksena (Koponen 1998; Bengtsson 2003, 248). Hänen romanttinen *Linnaisten kartanon viheriä kammari* (*Grönakammaren i Linnaisgård*, 1859) on kauhufiktion keskeinen lähtöpiste suomalaisessa kirjallisuushistoriassa. Topeliuksen suurteos *Välskärin kertomukset* (*Fältskärns berättelser*, 1853–67) vuorostaan on sisällöltään historiallisen romaanin ja seikkailukirjallisuuden ohessa myös fantasiaivaa mystiikkaa, josta löytyy muun muassa kädestä käteen kiertävä taikasormus. Aiheena antiikkisia ja keskiaikaisia myyttitarinoita jatka-va kertomus maagisesta, voittoisasta, mutta käyttäjänsä lopullisesti turmelevasta taikasormuksesta on fantasiassa yleinen aihe, tunnetuimpana tietenkin J. R. R. Tolkienin fantasian merkkiteos *Taru sormusten herrasta*.

Suomenkielisiä fantasiatekstejä löytyy samoilta ajoilta hyvin vähän. Irma Hirsjärvi (2004, 139) nostaa esiin Tyko Hagmanin (1849–1914) satukokoelmat *Uusia satuja ja runoja lapsille, pienille ja suurille* (1887) sekä *Uusimpia satuja ja runoja lapsille, nuorille ja vanhoille* (1889), joista hän erittelee kolme fantasiaksi luettavaa tarinaa: ”Kummallinen puuhevonen”, ”Lassi Laurinpojan lentokone” sekä ”Matkustus kuuhun”. Vastaavanlaisia uusiin mielikuvituksen maailmoihin matkaavia kertomuksia löytyy kirjallisuushistoriastamme vain muutamia. Mikael Sandin (oik. John Bergh) satukirjassa *Pikku Lallin tähtimaailma* (1920) tehdään kiertomatka aurinkokuntamme planeetoille (mt.). Avaruusmatkojen li-

säksi 1800-luvun kirjailijat lähestyivät utopian ihanneyhteiskuntien ja dystopian varoittavien esimerkkien maailmoja.<sup>2</sup> Gustav von Numers esitteli varhaisen sosialistisen utopian teoksessaan *Dalsjö egendom* (1886) ja Evald Ferdinand Jahnssonin teoksen *Muistelmia matkaltani Ruskealan pappilaan uuden vuoden aikoihin vuonna 1983* (1883) fiktiivisessä tulevaisuudessa miehet ovat naisten vallankumouksen alistamia (ks. Hirsjärvi 2004, 140). Toivotun ja ei-toivotun tulevaisuuden välissä puolestaan liikkuu Viktor Alfred Pettersonin pitkä tietoisnovelli ”Efter trettio år” (1886, suom. vuonna 1986 nimellä ”Kolmenkymmenen vuoden jälkeen, pakina tulevasta XXIV luvusta”), jossa tulevaisuuden Helsinki on kehittynyt teknisesti ihanteelliseksi ja edistyneeksi, mutta toisaalta katuja täyttävät myös huumausaineet, väkivalta ja jopa marsilaiset ”vieraat” olennot (ibid). 1900-luvun alun merkittävin yksittäinen suomenkielinen fantastinen teos on Arvilyn eli Arvid Lydeckenin pitkä tietoisnovelli ”Tähtien tarhoissa” (1912, kokoelmasta *Tähtimaailmassa*), joka kuvaa aikansa tavan mukaan marsilaisten uhkaa maan ihmisille. Teos päättyy kuitenkin näennäisen onnellisesti, sillä katastrofin tuhattua Marsin päättyy teos marsilaisten ja maan ihmisten yhteiseloon maassa. (Hirsjärvi 2004, 141; ks. Bengtsson 2003, 248.)

Mainitut teokset olivat kuitenkin poikkeuksia julkaistavien teosten seassa. Todennäköisesti juuri satuihin liitetyn opettavan funktion vuoksi Suomessa pitäydettiin pitkään mieluummin sadussa kuin fantasiassa, vaikka Anni Swan toki käänsi Carrollin *Liisan seikkailut ihmemaailmassa* suomeksi jo vuonna 1906. Angloamerikkalainen lasten- ja nuortenkirjallisuus ja sen siivellä fantasia sai otetta Suomessa jossain määrin jo maailmansotien välisenä aikana ja edelleen toisen maailmansodan jälkeen, etenkin *Kaislikossa suhisee* -teoksen käännöksen myötä vuonna 1949, mutta suuressa yleisössä oikeastaan mikään fantasia sai toden teolla vastakaikua vasta paljon myöhemmin 1970-luvulla. (Huhtala 2003, 38–40). Fantasia nähtiin Suomessa lastenkirjallisuutena, mutta toisaalta satua pidettiin lapsille sopivampana.<sup>3</sup> Fantasiaa ei pitkään osattu ajatella muutoin kuin lapsille tai nuorille suunnattuna kirjallisuudenlajina. Muutos on ollut hidaskä ja tapahtunut Suomessa pitkälti vas-

ta 1900-luvun aivan loppupuolella. Toisaalta on huomioitava, että Suomessa fantasia on usein ymmärretty suppeasti. Myös useat keskeiset kriitikoiden tai suuren yleisön hyväksymät kirjailijat kuten esimerkiksi Aino Kallas ihmissudesta kertovassa kronikkaballadissaan *Sudenmorsian* (1928) tai Arto Paasilinna, Veikko Huovinen ja Rosa Liksom fiktiossaan käyttävät toistuvasti fantastisia keinoja.<sup>4</sup>

## Sotien jälkeinen fantasia

Toisen maailmansodan aiheuttaman kulttuurisen ja yhteiskunnallisen murroksen keskeisin satu- ja fantasiakirja on Yrjö Kokon allegorinen *Pessi ja Illusia* (1944), joka nykyään tunnetaan myös lapsille suunnatusta vuonna 1963 ilmestyneestä versiosta. Teoksena *Pessi ja Illusia* syntyi alun perin jatkosodan rintamalla, mutta sodan vaikutuksen sekä vahvan symbolismin lisäksi se on myös eläinlääkäri kirjoittajansa pyrkimys viedä perinteistä eläinsatua kohti biologisesti täsmällisempää ja luonnonmukaista esitystapaa. Vertauskuvallinen ja symbolinen teos on ollut sangen suosittu myös kansainvälisesti, sillä se on käännetty useille kielille ja muokattu teatteriin, baletiksi, elokuvaksi ja sarjakuviin. (Saukkoriipi 2003, 162–164).

*Pessin ja Illusian* lisäksi sota näyttäytyy merkittävästi Tove Janssonin Muumi-sarjan ensimmäisissä osissa. Varsinaiseen Muumi-kirjasarjaan voidaan katsoa kuuluvaksi yhdeksän 25 vuoden aikana julkaistua romaania, mutta muumikaanoniin voidaan lukea myös neljä muumiaiheista kuvakirjaa sekä omaperäinen ja anarkistinen *Muumipeikko*-sarjakuva (alun perin *Moomin*) (tekijöinä Tove Jansson 1954–57, Tove ja Lars Jansson 1957–59, Lars Jansson 1959–75). Aikansa laajalevikkisimpään iltapäivälehteen, brittiläiseen *Evening Newsiin* alun perin tilattu sarjakuva oli erittäin suosittu, sillä laajimmillaan sitä julkaistiin 20 kielellä, 40 maassa ja yli 120 lehdessä (ks. Happonen 2003, 197). Suosiossaan *Muumipeikko*-sarjakuva onkin poikkeusilmiö suomalaisen fantasian historiassa.



Muumi-kirjasarjassa uhka ja katastrofit ovat jatkuvasti läsnä, ja Muumi-sarjakuvissa sodan uhka näkyy muun muassa merimiinoina ja suoranaisine sotavälineinä. Katastrofin välitön uhka näkyy erityisesti ensimmäisessä muumiromaanissa *Muumit ja suuri tuhotulva (Småtrollen och den stora över svämningen, 1945)*, joka suomennettiin ensimmäistä kertaa vasta 1991. Ensimmäisessä teoksessa muumimaailma onkin vasta muotoutumassa, ja teos sisältää paljon kirjallisia viitteitä muun muassa H. C. Andersenin satuihin ja Jules Vernen seikkailukirjallisuuteen.<sup>5</sup> Ensimmäisten teosten aikana muumimaailma on muutoinkin selvästi kiinnitetty ”meidän maailmaamme”, sillä *Muumipeikossa ja pyrstötähdessäkin (Kometjakten, 1946, myöh. Kometen kommer)* viitataan ”maapalloon” seikkailujen tapahtumapaikkana (Jansson 1998, 45). Teoksissa vilisee myös viittauksia todellisen maailman paikkakuntiin ja maihin kuten Suomeen.

Ensimmäisissä Muumi-kirjoissa ekokatastrofit ovat läsnä niin keskeisesti, että Muumien fantasia lähenee jopa katastrofifiktio (*disaster fiction*) lajityyppiä. Ensimmäisessä romaanissa uhkan muodostaa valtaisa tulva, toisessa teoksessa *Muumipeikko ja pyrstötähti* maailmanlopun uhkan aiheuttaa tieteenekijöiden etukäteen havainnoima maahan iskeytyvä pyrstötähti, joka aiheuttaa lähes tyessään vedennousua ja pyörremyrskyjä. Viidennessä romaanissa *Vaarallinen juhannus (Farlig midsommar, 1954)* tulivuorenpurkaus aiheuttaa (jälleen) vedenpaisumuksen. Näiden vaarojen lisäksi Muumi-sarjassa esiintyy myös rutkasti fantastisia uhka-aiheita kuten esimerkiksi satunnaisia muodonmuutoksia käyttäjälleen aiheuttava hattu teoksessa *Taikurin hattu (Trollkarlens hatt, 1948)* sekä samaisessa teoksessa ensimmäistä kertaa esiintyvä kaiken jäädyttävän kylmyyden tuova Mörkö, joka esiintyy myös teoksissa *Muumipapan urotyöt (Muminpappas bravader, 1950)*, *Taikatalvi (Trollvinter, 1957)* ja *Muumipappa ja meri (Pappan och havet, 1965)*.

Teossarjan aikana aluksi pahaksi, hirviömäiseksi ja jopa saalistavaksi pedoksi *Muumipapan urotöissä* kuvattu Mörkö muuttuu *Taikatalvessa* ja *Muumipapassa ja meressä* enemmänkin sympaattiseksi, surulliseksi yksinäisyydestä ja omasta kylmyydestään kär-

siväksi olennoksi. Tämä onkin Tove Janssonin Muumi-sarjan yksi keskeinen piirre: katastrofit ja uhkat muuttuvat julkisesta, suuresta, ulkoisesta ja kaiken lopettavasta pieneksi, intiimiksi ja hahmojen omaa psykologiaa peilaavaksi.<sup>6</sup> Kaikkein selvimmin tämä näkyy viimeisessä romaanissa *Muumilaakson marraskuu* (*Sent i november*, 1970), jossa muumeja ei enää ole aktiivisina hahmoina. Teoksen keskiössä ovat Muumilaakson muut vähemmän tunnetut asukkaat ja heidän sisäinen psykologinen matkansa. Teoksen keskeinen tematiikka on kuolema, siihen suhtautuminen ja sopeutuminen. Tutkija Sirke Happonen (2003, 201) huomioikin, että teoksissa alkupään osat *Taikatalveen* saakka kuvaavat selvemmin uhkaavia katastrofeja ja hurjia seikkailuja, mutta viimeiset osat enemmänkin symbolisia ja psykologisia vaikeuksia.

Kirjallisuushistoriallisesti genrerajoja koetteleva ja vaikeasti määriteltävä Jansson on Suomen historian tärkeimpiä kirjailijoita. Jos sarjakuvat lasketaan mukaan, on hän Suomen käännetyin kirjailija ja kansainvälisestikin erityisen merkittävä. Häntä on verrattu suuriin lastenfantasian brittimestareihin kuten A. A. Milneen, Lewis Carrolliin ja Kenneth Grahameen. (Happonen 2003, 196–197). Janssonin fantasiaa on kutsuttu ”omaperäisimmäksi lastenkirjallisuudeksi” sitten A. A. Milnen tai jopa Lewis Carrrollin ja hänen tyyliään ”eriskummalliseksi” ja ”surrealistiseksi” (Searles, Meacham & Franklin 1982, 81). Muumi-sarja levisi Englantiin varhain, sillä *Taikurin hatu* käännettiin englanniksi jo vuonna 1950. Tämä tapahtui itse asiassa kaksi vuotta ennen ensimmäistä suomennosta, kuvakirjaa *Kuinkas sitten kävikään* (*Hurgickdet sen?*, 1952). Suomenkielisellä puolella muumeista kiinnostuttiin laajemmin (kuvakirjojen varhaisempaa suosiota lukuun ottamatta) etenkin 1980- ja 90-luvuilla kun fantasia yleistyi myös suomenkielisen kirjallisuuden piirissä. Merkittävä vaikuttaja Muumi-sarjan suosion nousuun Suomessa on ollut japanilainen animaatiisarja *Muumilaakson tarinoita* (*Tanoshii Mūmin Ikka*, 1990–92), joka tutustutti ensi kertaa toden teolla suomalaisen yleisön Janssonin fantasiaan. Myös uudempi 2019 ensi-iltansa saanut animaatio

*Muumilaakso* (*Moominvalley*, Iso-Britannia ja Suomi) on nauttinut myös kansainvälistä suosiota.

Muumi-kirjasarja itsessään on muodoltaan genrehybridi, jossa leikitellään sadun, fantasian ja jopa tieteisfiktion keinoilla. Tämä näkyy erityisesti fiktiivisten koneiden ja tieteeseen pohjaavien keksintöjen kohdalla esimerkiksi teoksissa *Muumipeikko ja pyrstötähti* (pimeydessä hurisevat scifistiset koneet ja tieteentekijöiden teorit, Jansson 1998, 71) ja *Muumipapan urotyöt* (tekniset innovaatiot, Jansson 2010b, 39). Toisaalta fantasiana ja suoraisena taikuutena näyttäytyy esimerkiksi Taikurin magia sekä toivomusten toteuttaminen teoksessa *Taikurin hatu* sekä toistuvasti Mörön yliluonnollinen mahti ja jopa Muumimamman parantavat loitsut (tai loitsurunot) *Taikatalvessa* (Jansson 2010a, 112). Yliluonnolliseen luottaa Muumipappakin, joka uskoo *Muumipapassa ja meressä* tulleen sa majakan omistajaksi ja vartijaksi ”maagisten voimien mahdilla” (Jansson 2010c, 42). Hän myös yrittää taistella merta ja saaren tuhoutumista vastaan sisäisillä kenties maagiseksi luulemillaan voimilla (mt.). Toisaalta Muumimaailman asukkaita näyttää ohjaavan myös kosminen mahti tai ainakin usko sellaiseen, jota toistuvasti kutsutaan ”kaikkien pikkueläinten suojelijaksi” (Jansson 1998, 16).

## Tieteisfiktiosta ja -fantasiasta

Lajitietoisella tieteisfiktiolla on suomalaisessa kirjallisuudessa pitempi traditio kuin puhtaalla fantasialla. Lähtökohta toimii tällöin jo mainittu Topeliuksen vuoden 1860 *Helsingfors Tidningarnin* jatkokertomus ”Simeon Levis resa i Finland”, joka sijoittui kaukaiseen tulevaisuuteen eli utopistiseen vuoteen 1900. Tyko Haggmanin ja Arvid Lydeckenin jälkeen Suomeen virtasi jatkuvasti vaikutteita eurooppalaisesta kirjallisuudesta, mutta oma kirjallinen tuotanto oli sangen vähäistä. Toisaalta aikansa suurmenestykset, kuten Camille Flammarionin *Urania* (1890) oli Suomessakin erittäin tunnettu (Koponen 2000, 93). Tuoreeltaan käännettiin myös teoksia keskeisiltä fantastikoilta kuten Jules Verneltä, William Morrisil-

ta ja Edward Bellamyiltä. Aikansa suuren seikkailukirjailijan Jack Londonin yhteiskuntakriittinen *Rautakorko* (*The Iron Heel*, 1907) suomennettiin sangen pian, vuonna 1910, ja Londonin nytemmin *Tähtivaeltaja* (*The Star Rover*, 1915) nimellä tunnettu mystinen tietesisfantasia suomennettiin 1923 nimellä *Pakkopaita* (nimellä *Tähtivaeltaja* suom. vuonna 1970). Toisen maailmansodan jälkeen myös oma tuotanto nosti päätään, ja esimerkkeinä aikansa teoksista voidaan mainita Seikkailuja tekniikan maailmassa -kirjoituskilpailun voittanut Armas J. Pullan (1904–1981) teos *Lentävä lautanen sieppasi pojat* (1954) sekä nimimerkki Outsiderin (oik. Arne Viktor Haapakoski) Atorox-robotin seikkailut (kuusi teosta) vuosilta 1947 ja 1948.

1900-luvun lopulla yhtä aikaa fantasian suosion kasvun aikana tietesisfiktio eli vuosikymmeniä lähinnä pienjulkaisujen, alan lehtien ja muun ”undergroundin” keskellä, mutta yleisemmällä tasolla fantasiakin oli pitkään sangen vähän julkaistua ja tunnettua. Kansainvälisen fantasiakirjallisuuden keskeisin teos, J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* käännettiin suomeksi kaksikymmentä vuotta ilmestymisensä jälkeen vuonna 1973, mutta toden teolla siitä tuli suosittu vasta 2000-luvun alun uusien elokuvasovitusten vauhdessa (Soikkeli 2013, 280). Näyttäisi, että juuri menestyselokuvat kuten *Taru sormusten herrasta* ja J. K. Rowlingin *Harry Potter* -sarjan adaptaatiot ovat 2000-luvulla vaikuttaneet myös Suomessa fantasian julkaisumääriin.

Fantastisen ja mielikuvituksellisen kirjallisuuden keskeisimpiä julkaisukanavina ovat toimineet alan lehdet kuten *Portti* ja *Tähtivaeltaja* sekä muutamat aktiiviset kustantamot, esimerkiksi Jala-va ja Like. Useat suuretkin kustantajat keskittyivät näihin aikoihin klassikkosarjojen käännöksiin. Sitten 1980-luvulta alkaen julkaisutoimintaa hallitsivat pitkälle *fanzinet* eli harrastajalehdet (ks. Soikkeli 2013, 280). Useat keskeiset kirjailijat, kuten vaikkapa Finlandia-palkittu Johanna Sinisalo, aloittivat uransa julkaisemalla tekstejään näissä lehdissä, joista eniten kotimaisten kirjoittajien tekstejä lienee julkaissut Tampereen Science Fiction Seura ry:n julkaisema *Portti* (julk. 1982 alk.).

1990-luvulta alkaen fantasian aiheet ovat yhteiskunnallistuneet, politisoituneet ja muuttuneet ylipäänsä kantaaottavammaksi ja sitä kautta siirtyneet myös enemmän dystopian kuin fantasian ja tieteisfantasian puolelle. Toinen 1900-luvun loppuja ja 2000-luvun kuvaava ilmiö on postmodernismin elementtien lisääntyminen, vahvat tasa-arvonäkemykset ja feministinen ote niin sanottuun valtavirtakirjallisuuteen verrattuna sekä laaja-alainen genererajojen hämärtyminen.

Mielenkiintoisina mainittakoon aiheensa puolesta esimerkiksi edelläkävijänä Jukka Parkkisen nuortenkirjat *Sinun tähtesi*, *Allstar* (1994) ja *Vanhan kulttuurin kurssi* (1996), jotka molemmat sijoittuvat ydinsodan jälkeiseen Uuteen-Australiaan ja edustavat postapokalyptistä fiktiota. Orwellilaisen dystopian tapaan niissä korostuu yhteiskunnan valvonta, mutta myös yksilön omaa aktiivisuus ja muutoksen mahdollisuus. Samoista lähtökohdista lähtee Inkeri Uusmaan lastenkirja *Kielletty metsä* (2000), jossa koko elämänsä kaupungissa asuneet 14-vuotias Jaani ja hänen pikkuveljensä Aki lähtevät etsimään tuntematonta maata nimeltä ”metsä”. Teoksessa luonto ja tekniikka voidaan nähdä toistensa vastakohtina ja vihollisina. (Bengtsson 2003, 251.)

Utopioiden ja dystopioiden kanssa leikittelee myös ”kovan sci-fin” kansainväliseksi menestysnimeksi noussut Hannu Rajaniemi, joka käyttää kirjoituskielensä englantia ja on siten nopeasti noussut kansainvälisesti merkittäväksi genrekirjailijaksi (ks. Korppua 2017a, 291–293). Rajaniemen matemaattis-myyttisesti rakennettu esikoisromaani *Kvanttivaras* (*The Quantum Thief*, 2010, suom. 2011) on 2000-luvun merkkitapauksia tieteiskirjallisuudessa. Teos avaa niin sanotun *Jean le Flambeur* -sarjan, jonka muut osat ovat *Fraktaaliprinssi* (*The Fractal Prince*, 2012, suom. 2012) ja *Kausaalienkeli* (*The Causal Angel*, 2014, suom. 2014). Rajaniemen teokset ovat yhdistelmä dogmaattista tieteiskirjallisuutta, avaruusopperaa ja klassista veijaritarinaa. Tarina käyttää perinteisen herrasmiesvaras- ja salapoliisikertomusten kuvastoa, mutta yhdistää näihin vaikuttavan fantastisen, mutta uskottavan tulevaisuuskuvausten. Markku Soikkeli (2013, 280) kutsuukin Rajaniemeä en-

simmäiseksi suomalaiseksi kirjailijaksi, joka yhdistelee luonnontiedettä sujuvasti tieteisfiktio-ideoihin. Rajaniemi on tarkkaeleisessä tieteisfiktiossaan urauurtava, vaikka toki luonnontieteitä ja sci-fiä on suomalaisessa kirjallisuudessa aiemminkin yhdistetty onnistuneesti. Kai Ekholm (1983) nostaa esimerkiksi 1960- ja 70-luvulta esiin Erkki Ahosen kirjailijana, jonka tuotannossa luonnontieteellinen näkemys ja kyky synteesiin tuottaa syvällistä tieteisromaania.

Emmi Itärannan esikoisromaani *Teemestarin kirja* (2012, engl. *Memory of Water*, 2014) on puolestaan selkeä dystopia, varoittava ja pelottava tulevaisuudenkuvaus. Teos syntyi kaksikielisenä, yhtä aikaa suomeksi ja englanniksi, ja on sittemmin poikunut käännöksiä jo lukuisille kielille. Samaa metodologiaa Itäranta käytti myös toisen romaaninsa *Kudottujen kujien kaupunki* (2015, engl. *City of Woven Streets* sekä Yhdysvalloissa *The Weaver*) tekemisessä. Itärannan *Teemestarin kirja* kuvaa ekokatastrofin jälkeistä maailmaa, jossa makean veden varat ovat vähissä ja yhteiskunta on ajautunut kaotettujen diktatuurin tilaan. (Korpua 2017a, 291–295.) *Teemestarin kirja* edustaa 2000-luvulla erittäin suosituksi nousutta ekokriittistä dystopiakirjallisuutta. Hanna Samola (2016, 35) toteaa dystopian ja postapokalypsin suosion kasvaneen 2000-luvulla ja näkee nykypäivänä pandemiat, ekokatastrofin, ilmastonmuutoksen ja totalitarismin nousun toistuvina teemoina suomalaisessa kirjallisuudessa. Esimerkkejä tällaisista teoksista ovat *Teemestarin kirjan* ohessa esimerkiksi Laura Lähteenmäen *North End* -trilogia (2012–2014), Siri Kolun romaanit *Pelko ihmisessä* (2013) ja *Ihmisten puolella* (2014) sekä Annika Lutherin *De hemlösas stadin* (2011).

## Suomalainen filosofinen fantasia

Pohdiskeluvan fantasianovellin ja -romaanin pioneerina ja taitajana Suomessa on vaikuttanut erityisesti Leena Krohn. Hän on ollut myös ehdolla arvostetun World Fantasy Awardin -palkinnon saajaksi, ja hänen teoksiaan on käännetty useille kielille. Krohnin

genremääritelmiä pakenevat teokset vuorottelevat tieteiskirjallisuuden, perinteisen fantasian ja sadun sekä filosofisen tietokirjallisen esseistiikan lajeissa. Kokoelmat *Salaisuuksia* (1992) ja *Älä lue tätä kirjaa* (1994) lähenevät tieteisfiktiota, mutta *Sfinksi vai robotti* (1999) ja *Mitä puut tekevät elokuussa* (2000) vuorostaan ovat lähempänä perinteistä fantasiaa. (Bengtsson 2003, 253.) Krohnin keskeisimmät teokset kuten *Tainaron: Postia toisesta kaupungista* (1985) ja *Pereat Mundus* (1998) käsittelevät inhimillisen tiedon ja ei-ihmisyyden suhdetta sivustakatsojan ja ulkopuolisen silmin. Näistä tärkeimpänä teoksena voi pitää spekulatiiviseen hyönteismaailmaan sijoittuvaa kirjeromaania *Tainaron*, jossa fantasian monimuotoisuus ja kielelliset sekä tyylilliset mahdollisuudet tulevat erityisen hienosti esille. (Krohnin *Tainaronin* erityisestä kielestä ks. Lyytikäisen luku ”Fantastisen kirjallisuuden tyylit ja kieli” tässä teoksessa.)

Omaperäistä tyyliään edustaa myös Juha K. Tapion postmodernin metafiktiivinen teos *Frankensteinin muistikirja* (1996), joka on keskeisesti yhteydessä Mary Shelley'n klassiseen *Frankensteiniin*. Tapio jatkaa siitä mihin Shelley lopetti, ja kertoo Frank Stein -nimisen hirviön tarinan. Teos rakentuu Frank ja Gertrude Steinin päiväkirjamerkinnöistä, joissa roolissa ovat paitsi salapoliisikertomusmainen seikkailujuoni myös erikoinen filosofian ja Euroopan kultuurihistorian pohdiskelu.

Palkittu romaanikirjailija ja laajan novellitutuotannon luonut Maarit Verronen tunnetaan fantastisten kertomusten kertojana, eräänlaisena maagisena tai fantastisena realistina. Verrosen esikoiskokoelma, myyttinen *Älä maksa lautturille* (1992), voitti EBU:n nuorten kirjailijoiden palkinnon vuonna 1993, mutta useisiin lajin muihin keskeisiin kirjailijoihin verrattuna Verronen ei ole tämän jälkeen jostain syystä lyönyt vastaavalla tavalla läpi kansainvälisillä markkinoilla. Aiheiden ja mielikuvituksen monimuotoisuudesta tämä ei ainakaan ole jäänyt kiinni. Verrosen teoksissa keskeisiä teemoja ovat myytit, luonto sekä elämän arvaamattomuus. Teoksista tärkeimpiä ovat Finlandia-palkintoehdokkaana ollut fantastinen *Yksinäinen vuori* (1993), eristäytyneen yhteisön ahdistuksen ja

kasvun romaani *Pimeästä maasta* (1995), sotatraumoja käsittelevä *Kylmien saarten soturi* (2001) sekä dystooppinen ihmiskunnan tulevaisuudella varoitteleva teoskaksikko *Karsintavaihe* (2008) ja *Kirkkaan selkeää* (2010).

Verrosen dystopian ja ajoittain utopiankin alueella liikkuvissa teoksissa ei välttämättä ihmiselle ole jätetty enää paljon vaihtoehtoja toimia. Esimerkiksi viimeisimmässä romaanissaan *Hiljaiset joet* (2018) maailmanloppu ja suuri katastrofi tulee vääjäämättä, peruuttamattomana osana kosmologista todellisuutta. Ulkopuolisuus on usein Verrosen teoksissa keskeisessä roolissa. Verrosen teosten päähenkilöt ovat toistuvasti kodittomia kulkijoita, tutkimusmatkailijoita tai yhteiskunnan silmissä ”ylimääräisiä ihmisiä” (Soikkeli 2013, 283). Verrosen teosten kaltaisiksi ”synkän surrealistisia sankareita” kuvaaviksi kirjailijoiksi Soikkeli (2013, 283–284) nostaa myös Jyrki Vainosen ja Tiina Raevaaran. Molempien teoksissa onkin esillä spekulatiivisen fiktion tämän päivän keskeisiä lajirajat ylittäviä teemoja: fantasia ja kauhu, hyvä ja paha sekä luonto vastaan ihminen. Vainonen lähestyy satua ja groteskimpaa fantasiaa teoksessaan *Tornit* (2009). Raevaaran teoksissa vuorostaan luonto on usein läsnä, kuten esimerkiksi dystooppisessa novellikokoelmassa *En tunne sinua vierelläni* (2010). Hyvän ja pahan suhde on esillä jo hänen esikoisromaanissaan *Eräänä päivänä tyhjä taivas* (2008), mutta tuoreimmissa romaaneissaan Raevaara on erityisesti pureutunut kauhufiktion rajapintoihin. Teokset *Yö ei saa tulla* (2015), *Korppinaiset* (2016) ja *Veri joka suonissani virtaa* (2017) ovat kuin kommentaareja klassisista E. T. A. Hoffinanin, Edgar Allan Poen ja Bram Stokerin kauhukertomuksista.

Kansallisesti ja kansainvälisesti kenties merkittävin suomalaisen nykyfantasian edustaja on kuitenkin Johanna Sinisalo. Esikoisteoksellaan, seksuaalisuutta, yleistä ihmisyyttä (sekä eläimellisyyttä) ja myös maahanmuuttoa käsittelevällä aikuisten peikkosadulla *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000), Sinisalo voitti Finlandia-palkinnon. Yli kymmenelle kielelle käännetty teos sai myös kansainvälisesti arvostetun James Tiptree Jr.-palkinnon. Toinen Sinisalon romaani *Sankarit* (2003) vuorostaan on versio *Kalevalasta* nyky-



maailmaan ja populaarikulttuuriin siirrettynä. Siinä Sinisalo samaistaa heroiset myyttien sankarit nyky maailman ”sankareihin” kuten rock- ja iskelmätähtiin, urheilijoihin ja koodareihin. Sinisalon romaaneissa toistuvana teemana on luonnon ja ihmisen vääjäämätön konflikti. Tämä näkyy erityisesti hänen dystopiaromaaneissaan *Linnunaivot* (2008), *Enkelten verta* (2011) ja *Auringon ydin* (2013). Sinisalo mainitaan nykyään yleisesti myös kansainvälisesti huomioidun ”suomikumman” eli *Finnish Weiridin* kirjoittajana. Suomikumma tarkoittaa tällöin lähinnä kotimaista suomalaisesta ”outoudesta” ja eksoottisuudesta kumpuavaa vastinetta globaalisti merkittäväksi nousseelle ”uuskumman” alagenrelle (ks. Raipolan luku ”Uuskumma” tässä teoksessa).

Luonto on tärkeässä roolissa sekä Sinisalon, Verrosen, että Krohnin teoksissa, mutta fantastisen ja spekulatiivisen fiktion kirjoittajista keskeisin tieteen kriitikko on ollut kenties Risto Isomäki. Erityisesti hänen ekokriittinen, ilmastonmuutosta käsittelevä apokalyptis-tarinansa *Sarasvatin hiekkaa* (2005) on erittäin ajankohdainen teos, kun IPCC:n ilmastoraportti lokakuussa 2018 antoi ihmiskunnalle enää 12 vuotta aikaa kääntää kelkkaansa tai kohdata vääjäämättömät seuraukset. Isomäen *Sarasvatin hiekassa* ”loppu” – tai kenties uuden alku? – on yhtä lailla peruuttamaton ja katastrofaalinen.

Isomäen aiheet ovat vaihdelleet laajalti *Gilgamešin tappion* (1994) myyttisestä tieteisfiktiosta *Kristalliruusu*-kokoelman (1991) kosmologisiin ideoihin (ks. Soikkeli 2013, 281). *Sarasvatin hiekkaa* seuranneet teokset kuten *Litium 6* (2007), *Jumalan pikkusormi* (2009) ja *Haudattu uhka* (2016) kuvaavat toiminnallisen jännityskertomuksen keinoin keskeisiä tämän päivän yhteiskunnallisia kysymyksiä kuten terrorismia, ilmastonmuutosta ja maailmanlopun pelkoja.

Uutta 2000-luvun koulukuntaa edustaa myös omintakeinen ”reaalifantasia”-ryhmittymä. Kirjailija Pasi Ilmari Jääskeläinen julkaisi ryhmän manifestin verkkoblogissaan vuonna 2006 otsikolla ”Reaalifantastikot ja reaalfantasia”. Ryhmään kuuluvat Jääskeläisen lisäksi kirjailijat Juha-Pekka Koskinen, Anne Leinonen ja J.

Pekka Mäkelä. (Ollikainen 2017, 45). Manifestin aikoihin julkaistu Jääskeläisen maagisella realismilla ja mahdollisilla kerrostuville maailmoilla leikittelevä teos *Lumikko ja yhdeksän muuta* (2006) sai myös kansainvälistä huomiota sen ilmestyttyä englanniksi nimellä *The Rabbit Back Literature Society* vuonna 2013. Reaalifantasia-tyylin kirjoittajilla on selkeä halu erottautua muusta genrefiktiosta. Soikkelin (2013, 287–288) mukaan kirjailijat kuten Jääskeläinen, Raevaara ja Mäkelä ovatkin käyttäneet termiä reaalifantasia erottuakseen sekä muusta genrekirjallisuudesta että suomalaisen realismin traditiosta.

Maagisen realismin tai fantastisen realismin keinoin spekulatiivista fiktiota käsittelee myös Essi Kummu balladisella romaanillaan *Karhun kuolema* (2010), jossa on nähtävissä kaikuja Aino Kallaksen *Sudenmorsiamesta*. Kummun teos ammentaa suomalais-ugrilaisesta mytologiasta, magiasta ja elämän ja kuoleman välisestä häilyvästä rajasta fantastisessa maailmassa. Samoista aineksista hieman eri tavalla sekoitettuna ammentaa myös Katja Törmäsen viikinkimaailmaan ja -aikaan sijoittuva perinteisempi fantasiaromaani *Karhun morsian* (2018). Myyttiset eläimet ja ihmisten sekä eläinten törmäyspinnat ovat olleet tuttuja suomalaisessa fantasiassa, sillä ihmissusien ja kauhufantasian nykymaailman versiota vuorostaan kehittää Jenny Kangasvuo romaanissaan *Sudenveri* (2012). Kangasvuo pohtii teoksessaan, kuinka nykypäivän muuttunut kulttuuri (ja ihmisyys) olisi valmis ottamaan vastaan tiedon ihmissusien olemassaolosta keskuudessamme.

2010-luvun suomalainen fantasia on kahtia jakautunut, mutta ei silti omiin jakolinjoihinsa ja poteroihinsa kaivautunut. Toisen puolen muodostavat omaperäisyyttä korostavat, genererajoja haastavat ja niitä ylittävät suorastaan postmodernit kirjailijat kuten keskeiseen asemaan kohotetut Krohn, Sinisalo ja Verronen sekä reaalifantastikot. Toisaalta suuri osa julkaistusta fantasiasta on häpeämättömästi populaarimmaksi tarkoitettua sarjamuotoista fiktiota. Julkaisuissa, sekä scifissä että fantasiassa, panostus Suomessa on 1990-luvulta alkaen ollut ulkomaisessa käännöskirjallisuudessa, mutta toisaalta Suomessa on julkaistu myös suuri määrä koti-

maista *quest*-tyyppistä seikkailufantasiaa (Bengtsson 2003, 252–253). Tässä kentässä liikkuvia vakiintuneita kirjailijanimiä edustavat muun muassa Anne Leinonen, Eija Lappalainen, Elina Rouhiainen, Helena Waris, Erika Vik ja Magdalena Hai. Pidempään kuvioissa vaikuttaneista kirjailijoista vaikkapa Boris Hurttu kauhufiktioillaan *Elävien ja kuolleitten kesä* (1990) ja *Lumen tuloa ei voi estää* (1991) sekä M. G. Soikkeli omintakeisella fantasiaromaanillaan *Kuninkaantekijät* (2010).

Tuoreesta ruotsinkielisestä nykyfantasiasta voidaan nostaa esiin erityisesti lukuisia palkintoja muun muassa Finlandia juniorin, Svenska ylen, Svenska kulturfondenin ja Svenska litteratursällskapet i Finlandin palkinnot voittanut Maria Turtschaninoff, jonka teokset *Arra* (2008), *Anaché* (*Anaché: Myter från Akkade*, 2012) ja *Maresi* (2014) edustavat omalakista, tolkienilaista omaan kuvitteelliseen maailmansa sijoittuvaa nuorten korkeafantasiaa.

Merkittävä tuore vaikuttaja kirjallisuuskentällä on myös ”kumman kirjallisuuden kustantajaksi” itseään tituleeraava Osuuskumma, jonka kaikki kirjailijat mahtuisivat tämän esittelyn alle. Kyseessä on vuonna 2012 perustettu sangen tuore, mutta nopeasti merkittävää roolia genren sisällä saavuttanut osuuskuntamuotoinen kustantamo, joka julkaisee laaja-alaisesti spekulatiivista fiktiota ja kertoo jatkavansa ”kotimaisten novelliantologioiden julkaisuperinnettä” (osuuksukka.fi).

Suomalaista nykyfantasiaa katsottaessa voi kuitenkin todeta, että sarjamuotoisena ja populaareimmallaankin se vaikuttaa syvemmälle pureuduttaessa omaperäiseltä, suomalaisesta perinteestä ja traditiosta ammentavalta ja siten sangen myyttiseltä. Elementit kuten ekokritiikki, suomalainen luonto, myyttiset eläimet sekä ihmisyyden laaja-alainen pohtiminen nousevat jatkuvasti esiin. Toisaalta suomalainen fantasia vaikuttaa edelleen ammentavan samoista lähtökohdista kuin genren syntyessä 1800-luvulla, vaikka 2000-luvun pelot ja uudet uhkat kuten ekokatastrofit ovat sitä selvemmin ravistaneet. Toisaalta tämäkään ei ole tradition silmissä mitään täysin uutta, sillä jo Topeliuksen ensimmäisissä tieteiskertomuksissa 1840-luvulla kuvataan maailmaa apokalypsin, eli täs-

sä tapauksessa suuren kuivuuden, jälkeen, jolloin Etelämantereelle kokoontuu viimeisten idealististen pelastuneiden joukkio, joka haaveilee uudesta utooppisesta ihanneyhteiskunnasta tuhon jälkeen (Soikkeli 1998, ks. Korpua 2017b, 28–29). Traditiolla on taipumuksena kulkea eteenpäin itsensä kanssa keskustelevana ketjuna. Juuri tämän vuoksi kirjallisuushistorian tunteminen lisää meidän ymmärrystämme myös tämän päivän teksteistä sekä fantasian kulttuureista ja yhteiskunnista.

## VIITTEET

<sup>1</sup> *Kalevala* on innoittanut fantasiakirjailijoita – merkittävimpänä esimerkkinä J. R. R. Tolkien, joka paitsi otti *Kalevalasta* vaikutteita Keski-Maahan sijoittuvaan fantasiaansa, myös kirjoitti *Kalevalasta* ammentavaa fiktiota, kuten postuumisti julkaistun *Kullervon tarinan* (*The Story of Kullervo*, 2015). *Kalevalaan* pohjaavaa fantasiaa ovat tehneet fantasiakirjailijoista myös Emil Petaja, L. Sprague de Camp ja Fletcher Pratt, Ian Watson, Michael Scott Rohan, Eileen Kernaghan ja Joan D. Vinge. (Korpua 2017c, 124–128.)

<sup>2</sup> Suomalaisen utopiakirjallisuuden laajasta historiasta ks. Koponen 2014.

<sup>3</sup> Toisaalta satuja siivottiin lapsille sopivammiksi, malliesimerkkinä Laura Sointeen kauhusatukokoelma *Varjojen linnan prinssit* (1918) (Huhtala 2003, 38–40). Samanlaista trendiä oli myös keskieurooppalaisten satujen käänöksissä halki 1900-luvun ja vielä 2000-luvullaikin (ks. Zipes 2011). Kuuluisa esimerkki lastenfantasian klassikon kotimaisesta ”vesitetystä” ja ”silotellusta” versiosta on Risto Pitkäsen vuoden 1973 käännös J. R. R. Tolkienin *Hobitista* nimellä *Lohikäärmevuori eli Erään hoppelin matka sinne ja takaisin*, jossa seurataan Kalpa Kassisen seikkailuja. Nykyään teosta hoppeleineen ja keijukaineen pidetään auttamattomasti ”liian” lapsellisena verrattuna myöhempään Kersti Juvan vuoden 1985 käännökseen (runojen käännökset Panu Pekkanen).

<sup>4</sup> Esimerkiksi Paasilinnan parodiset myyttishistorialliset *Ukkosenjuman poika* (1984) ja *Lentävä kirvesmies* (1996), Huovisen koomiset *Veitikka* (1971) ja *Lentsu* (1978) sekä Liksomin utopiaparodia *Kreisland* (1996).

<sup>5</sup> Jansson itse viittaa teoksen esipuheessa Vernen teokseen *Kapteeni Grantia etsimässä* (1867) (Jansson 1991, 5).

<sup>6</sup> Muumi-sarjan vierauden ja kauhun elementeistä ks. esim. Laajarinne 2009.

## LÄHTEET

- Bengtsson, Niklas (2003) Scifiä ja fantasiaa Suomessa. Teoksessa Liisi Huhtala, Karl Grün, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 248–258.
- Bodkin, Thomas (2012) Introduction. Teoksessa Charles Perrault *The fairy tales of Charles Perrault*. Illustrated by Harry Clark, with an Introduction by Thomas Bodkin. Mineola: Calla Editions, 9–20.
- Duff, David (2000) Introduction. Teoksessa David Duff (toim.) *Modern genre theory*. London & New York: Routledge, 1–24.
- Ekhölm, Kai (toim.) (1983) *Science fiction Suomessa*. Helsinki: Kirjasto-palvelu.
- Happonen, Sirke (2003) Kuvan ja sanan taidetta muumikirjoissa. Teoksessa Liisi Huhtala, Karl Grün, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 196–204.
- Hirsjärvi, Irma (2004) Suomenkielisen tieteiskirjallisuuden juuret. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*. BTJ: Helsinki, 128–158.
- Huhtala, Liisi (2003) Kasvun aika. Teoksessa Liisi Huhtala, Karl Grün, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 38–46.
- Ihonen, Markku (2003) Suomalainen lastenkirjallisuus 1800-luvulla. Teoksessa Liisi Huhtala, Karl Grün, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 12–19.
- Jansson, Tove (1991/1945) *Muumipeikko ja suuri tuhotulva*. Suom. Jaako Anhava. Helsinki: WSOY.
- Jansson, Tove (1998/1946) *Muumipeikko ja pyrstötähti*. Suom. Laila Järvinen. Helsinki: WSOY.

- Jansson, Tove (2010a/1950) *Muumipapan urotyöt*. Suom. Päivi Kivelä ja Laila Järvinen. Helsinki: WSOY.
- Jansson, Tove (2010b/1957) *Taikatalvi*. Suom. Laila Järvinen. Helsinki: WSOY.
- Jansson, Tove (2010c/1965) *Muumipappa ja meri*. Suom. Laila Järvinen. Helsinki: WSOY.
- Koponen, Jari (1998) *Topelius ja tulevaisuus*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Koponen, Jari (2000) *Mielikuvituksen mestarit. (13 unohdettua fantastia)*. Jyväskylä: Gummerus.
- Koponen, Jari (2014) *Utopia ja tieteiskirjallisuus Suomessa. Bibliografia 1803-2013*. Helsinki: Avain.
- Korpua, Jyrki (2017a) Spekulaatiivinen fiktio valtakielen markkinoilla. Teoksessa Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti (toim.) *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Jyväskylä: Nykyykulttuuri, 291–310.
- Korpua, Jyrki (2017b) Mitä otat mukaasi tästä maailmasta? Postapokalyptisen nuorten fiktion lainalaisuudet K. K. Alongin romaanissa *Kevätuhurit*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2017, 22–37.
- Korpua, Jyrki (2017c) *Lajivirren laulamaa. Kalevala ja kirjallisuus*. Helsinki: Avain.
- Laajarinne, Jukka (2009) *Muumit ja olemisen arvoitus*. Jyväskylä: Atena.
- Lehtonen, Maiju (2003) Puoli vuosisataa lastenkirjailijana. Teoksessa Liisa Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 20–31
- Ollikainen, Minttu (2017) Dreams and Themes in the texts of the ”Reaalfantasia” group: Unnatural Minds in Anne Leinonen’s *Viivamaalari* and J. Pekka Mäkelä’s *Muurahaispuu*. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, vol. 4, iss 2, 45–55.
- Samola, Hanna (2016) *Siniparran bordelli. Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*. Tampere: Tampere University Press.

- Saukkoriipi, Soili (2003) Pessi ja Illusia: uudistava sotasatu. Teoksessa Liisa Huhtala, Karl Grün, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 162–165.
- Searles, Baird, Meacham, Beth & Franklin, Michael (1982) *A Reader's guide to fantasy*. New York: Avon.
- Soikkeli, Markku (1998) Satusetä on myös scifin isä. *Aikakone* 28. 10. 1998. <http://www.aikakone.org.arvostelut/k98topelius.htm> (Luettu 29. 5. 2018).
- Soikkeli, Markku (2013) Fantasia ja scifi tiellä uuskummaan. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 280–288.
- Zipes, Jack (2011) *Fairy tales and the art of subversion*. London: Routledge.



Hanna-Riikka Roine

## FANTASIA JA DIGITAALINEN KULTTUURI

Fantasia eri muodoissaan on noussut ennennäkemättömän suureksi populaarikulttuurin ilmiöksi viimeisten parin vuosikymmenen aikana: havainnollisiksi esimerkeiksi voi nostaa vaikkapa J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -teoksen laajenemisen elokuvista aina Lego-teemaisiin peleihin ja rakennuspaketteihin asti, J. K. Rowlingin *Harry Potter* -romaanien maailmanlaajuisen suosion sekä George R. R. Martinin kirjasarjaan pohjautuvan *Tulen ja jään laulun* lukuisine eri sovituksineen. Tässä luvussa tarkastelen fantasian ja nykyaikaisen digitaalisen kulttuurin tiivistä ja monimuotoista suhdetta. Fantasian merkittävyttä digitaalisen kulttuurin eri ilmentymien piirissä ilman muuta selittää sen tämänhetkisen suosion laajuus, mutta ehdotan, että ilmiön taustalla piilee myös muita, fantasiaan genrenä liittyviä tekijöitä. Nämä tekijät puolestaan selittävät muun muassa sitä, miksi fantasia on keskeisin genre esimerkiksi Internet-pohjaisten fanifiktio- ja -wikien tekijöiden piirissä ja monen tyyppisissä digitaalisissa peleissä.

### Digitaalisen kulttuurin nousu ja vaikutus

Digitaalisella kulttuurilla tarkoitan erilaisia kulttuurimuotoja, jotka ovat syntyneet tai kehittyneet tietokoneteknologian myötä ja mahdollistamina. Kaikki näistä eivät suinkaan ole uusia, mutta erityisesti pelit ovat mullistuneet nimenomaan digitaalisen median kehityksen ansiosta. Toisaalta peli ja leikillisuus ovat nousseet avainelementeiksi nykykulttuurin eri muodoissa (Mäyrä & Tyni 2019). On myös huomattava, että digitaalisen median nopea kehitys on muuttanut olemassa olevien kulttuurimuotojen välisiä suhteita. Tästä ajankohtainen esimerkki on niin sanotun transmedian ja sen erilaisten tekniikoiden yleistymisen. Monenlaiset uudet osallisuuden muodot, monimediainen markkinointi ja pelillistyminen eli pe-

lisuunnittelun elementtien leviäminen ei-pelillisiin ympäristöihin (ks. Deterding ym. 2011), ovat valtavirtaistaneet tekniikat, jotka eivät ole sidottuja mihinkään tiettyyn mediumiin toteutustapojen mediumierityisyydestä huolimatta. Toisin sanottuna ne ovat transmediaalisia (ks. luku transmediasta tässä kirjassa).

Digitaalisen median ja erityisesti Internetin yleistymisen – tai pikemminkin arkipäiväistymisen – myötä digitaalisesta kulttuurista onkin tullut valtavirtaa. Tämä digitaalinen murros, jolla lyhyesti sanottuna tarkoitetaan juuri Internetin ja muun digitaalisen median merkittävää vaikutusta yhteiskuntaamme ja kulttuuriimme, on muuttanut niin teoksia kuin niiden käyttötapojakin. Se on esimerkiksi mahdollistanut osallisuutta luovien prosessien ja rakenteiden suunnittelun ”valmiiden” teosten painottamisen sijaan (ks. Wardrip-Fruin 2009). Fantasiaa ja muuta fiktiota tarkasteltaessa Internet on mullistanut etenkin monenlaiset fanikulttuurin ja -toiminnan muodot, vaikka fanitapaamisten tai conien tyyppiset kokoontumiset ja muut faniuden toteuttamisen perinteisemmät muodot, kuten erilaiset painetut julkaisut, ovat toki edelleen voimissaan. Onkin mielenkiintoista, että vaikka monet transmediaaliset kokonaisuudet ovat saaneet alkunsa romaaneista tai romaanisarjoista, maailmanlaajuisesti suosituksen fantasiafiktion määrä on lisääntynyt eksponentiaalisesti digitaalisen murroksen myötä.

Digitaalisen median ja Internetin nousu ovat tuoneet etenkin kaikenlaisen omaehtoisen sisällöntuotannon huomattavasti aiempaa laajemman yleisön ulottuville. Lisäksi erilaisten teosten yksittäiset elementit näyttäytyvät nyt jaettavina sisältöinä, joita voidaan leikata, liimata, yhdistellä uusilla tavoilla ja siirtää teoksesta, tekstistä tai mediumista toiseen (ks. Murray 2011, 57). Tämä ominaisuus, yhdessä pelillisyyden ja leikillisyyden kanssa, korostaa digitaalisen kulttuurin muotojen jatkuvasti päivittyvää ja emergenttiä luonnetta. Kun tarkastelemme esimerkiksi edellä mainitsemaani *Tulen ja jään laulu* -sarjaa, voimme huomata perustavanlaatuisen muutoksen materiaalistien artefaktien (kuten romaanien) ja kuvittelujen ympäristöjen (kuten sarjan Westerosin ja Essosin mannerten sekä niiden erilaisten asukkaiden ja olosuhteiden) välisen suhteen

käsittelyssä. Siinä missä ennen digitaalisen kulttuurin valtakautta romaaneihin kenties syvennyttiin yksin tai muutamien ystävien seurassa, kuvitelmien toteuttamisesta on nyt tullut merkittävästi yhteisöllisempää ja toteutuksia löytää vaivatta lukemattomia. Media-tutkija Henry Jenkins onkin selittänyt fantasian suosiota nykyisessä, entistä transmediaalisemmassa ympäristössä sillä, että fantasia vetää puoleensa tietyn tyyppisiä faneja: niitä, jotka nauttivat useille media-alustoille levittäytyneiden, erillisten tarinallisten elementtien tutkimisesta (Jenkins 2006, 20–21). Fantasiaa ja transmediaa tutkinut Colin B. Harvey (2015, 60–61) on yhtä lailla korostanut lukijoiden, katsojien ja pelaajien affektiivista suhdetta fantasian maailmallisiin kokonaisuuksiin, jota digitaalisten teknologioiden kehitys on merkittävästi vahvistanut ja nopeuttanut.

Edellä kuvatun kaltaista toimintaa on toki ollut jo ennestään (mistä lisää hieman jäljempänä fanifiktio ja maailmallisuuden yhteydessä), mutta digitaalisen kulttuurin nousu on eittämättä tehnyt siitä laajamittaisempaa ja erityisesti kaupallisesti hyödynnetympää. Jenkins on tunnetusti puhunut nykyaikaisen mediakulttuurin konvergenssista (*convergence*), digitalisaation mahdollistamasta kehityksestä, jossa eri mediumit ovat yhdistyneet median monialayhtiöiden omistamiksi kokonaisuuksiksi. Kehityksen myötä media-yhtiöt ovat oppineet ”kuinka mediasisältöjen virtaa eri kanavien läpi nopeutetaan, jotta liikevaihto lisääntyy, markkinat laajenevat ja yleisön sitoutuminen vahvistuu” (Jenkins 2006, 18).<sup>1</sup> Jenkin sin sanoittama kehitys kuvaakin osuvasti sitä, kuinka laajat, omiksi maailmoikseen tai univerversumeikseen jäsenytyvät rakenteet tukevat lukuisia hahmoja ja tarinoita lukuisissa eri kulttuurimuodoissa. Tämä takaa sen, että esimerkiksi henkilöhahmojen kaltaista aineetonta omaisuutta voidaan toistuvasti hyödyntää ja levittää laajoille yleisöille matalalla riskillä. Jokainen kiinnostava elementti voi myös synnyttää oman tuotantolinjansa, niin oheistuotteina kuin spin off -sarjoinakin (Jenkins mt. 116–117). Fantastisen fiktion parissa kenties tunnetuin tällaisista tuotantolinjastoista on supersankarien Marvel-universumi, johon Marvel Entertainmentin julkaisemien sarjakuvien ja muiden teosten tarinat sijoittuvat.

Kaupallisen hyödyn tavoittelu on kiinteä osa edellä kuvattua kehitystä ja digitaalisen kulttuurin nousua. Toisaalta mediakulttuurin konvergenssin ohella on tärkeää huomioida myös tietokone uutena kulttuurisena välineenä: muun muassa Lev Manovich (2013) on tarkastellut tapoja, joilla aiemmin erillisinä pysytelleet mediat (kuten elokuva, kuvataide ja kirjallisuus) hybridisoituvat digitaalisen koodin keinoin. Lisäksi niin katsojat, lukijat kuin pelaajatkin ovat ottaneet etenkin fantastisia ”tuoteperheitä” omakseen aivan muussa kuin kaupallisessa mielessä. Pelkkään markkinointiin ja kaupalliseen hyötyyn keskittyminen nostaakin kehityksestä esiin vain yhden puolen. Faniyhteisöt eli fandomit ja niiden monenlaiset toimintamuodot ovat hyvä esimerkki siitä, että digitaalisen kulttuurin tukemat valtavat kokonaisuudet eivät palvele ainoastaan rahallista voitontavoittelua.

## **Fantasia ja digitaalisen murroksen mahdollisuudet**

Kuten edellä totesin, digitaalinen murros on vähentänyt keskittymistä niin sanottuihin ”valmiisiin” teoksiin ja avannut uusia osallisuuden muotoja. Siinä missä maailmat, tarinat, henkilöhahmot ynnä muut aiemmin käsitettiin tyypillisesti osiksi valmista, suljetuakin fiktiivistä kokonaisuutta, ne ovat nyt avoimemmin liikkeessä, kuviteltavissa ja muokattavissa. Havainnollinen esimerkki siitä, kuinka digitaalinen murros yleensä ja Internet erityisesti ovat vaikuttaneet fantasiafiktion ympärillä tapahtuvaan toimintaan, on fanifiktio kukoistaminen erilaisilla foorumeilla, sivustoilla ja blogeissa.

Ilmiönä fanifiktio on huomattavasti Internetiä vanhempi: jotkin määritelmät jopa ajoittavat sen synnyn Antiikin Kreikan kulttuuriin (ks. Derecho 2006, 62). Kapeamman määritelmän mukaan fanifiktio kertomusten tulee ”olla peräisin fanikulttuurista, joka määrittelee itsensä sellaiseksi, mikä tarkoittaa sitä, että fanifiktiota voivat olla vain sellaiset työt, jotka avoimesti nimeävät itsensä fanifiktioksi” (Derecho mt.). Toisin sanottuna fanifiktio täytyy olla fanin toi-

sille faneille tekemää. Tällainen määritelmä ajoittaa fanifiktio synnyn 1920-luvulle Jane Austen- ja Arthur Conan Doyle -fanien yhteisöihin eli fandomeihin. Mediafandomin alkupiste ajoittuu vuorostaan *Star Trek* -fandomiin 1960-luvulle. Nykyään fanifiktiota julkaistaan pääasiassa erilaisilla alustoilla Internetissä: joko tietyn fandomin ympärille syntyneillä sivustoilla tai fanifiktioon ylipääntään keskittyneillä foorumeilla, kuten fanfiction.netissä tai Archive of Our Ownissa. Näiden ohella erilaiset verkkosivustot tuovat esiin fanifiktio yhteisöllisen luonteen, kuten töiden suosittelun mahdollistavat alustat (esimerkiksi TV Tropes) ja blogipohjaiset yhteisöt.

Lyhyesti määriteltynä fanifiktiota voidaan kutsua uusiksi fiktii-visiksi teksteiksi, jotka ovat fanien kirjoittamia ”jo olemassa olevien tekstien tai fiktiivisten maailmojen pohjalta” (Page & Thomas 2012, 277). Kuten Sanna Lehtonen huomauttaa, fanifiktio kirjoittajat eivät niinkään halua tuottaa täysin uusia tarinoita, vaan ”he nauttivat luovista kokeiluista olemassa olevilla tarinamaailmoilla ja rakastamallaan (ja joskus, vihaamallaan) hahmoilla” (2015, 8). Rakenteellisesti fanifiktio tarinat yleensä joko edeltävät tai jatkavat pohjamateriaalin tapahtumia tai laajentavat pohjamateriaalia esimerkiksi kirjoittajien omilla tarinalinjoilla tai henkilöhahmoilla. Kenties tästä syystä monet merkittävimmät fanifiktiota tuottavat fandomit ovat keskittyneet sarjallisiin kertomuksiin, jotka käyttävät hyväkseen ajatusta juonesta ”loputtomasti laajennettavana keskikohtana” (Fiske 1987, 180) eikä niinkään jatkumona, jolla on selkeä alku- ja loppupiste. Arkkityyppinen esimerkki tällaisesta logiikasta on *Tähtien sota*, joka lähti liikkeelle in medias res episodilla numero neljä, viitaten siihen, että niin edeltäviä kuin jatko-osiakin olisi tulossa.<sup>2</sup>

Sarjallisuus on luonnollisesti yksi syy siihen, että fantasiafiktio on niin vahvasti edustettua fanifiktio kertomusten parissa. Kirjallisuuteen pohjautuvan fanifiktio viiden kärki kuuluu fanfiction.netissä seuraavasti: *Harry Potter*, *Twilight (Houkutus)*, *Percy Jackson*, *Taru sormusten herrasta* ja *Nälkäpeli*. Toinen syy on toki se, että näistä viidestä neljä on selkeästi suunnattu nuorelle lukijakunnalle, joka myös eniten fanifiktiota kirjoittaa ja lukee. Kolmas syy

piilee nähdäkseni tavassa, jolla fantastiset maailmat avautuvat edellä mainitsemalleni, Jenkinsin kuvaamalle logiikalle, jossa jokainen elementti voi synnyttää oman ”tuotantolinjansa”.

Fanifiktio kirjoittamisen tavoitteet voivat tosin olla kaupalliselle toiminnalle vastakkaisia: rakastetut hahmot halutaan ottaa omiksi ja ”pelastaa” ne ahneilta yhtiöiltä. Toisaalta hahmojen kanssa halutaan viettää enemmän aikaa kuin pelkkä alkuteosten katsominen tai lukeminen mahdollistaisi. Kyse on myös yhteisöllisyydestä ja luovuuden toteuttamisesta tukea antavassa ympäristössä. Digitaalisten pelien piirissä pelaajien tekemät ”modaukset” ovat vastaava esimerkki luovasta, ei-kaupallisesta toiminnasta. Siinä missä fanifiktio ja modaukset luovat uusia sisältöjä, fandomien rakentamat massiiviset wikit, kuten *Tulen ja jään laulu* -sarjaa koskeva A Wiki of Ice and Fire, puolestaan kartoittavat ja luetteleivat fiktiivisiä kokonaisuuksia. Toisaalta wikit ovat toinen hyvä esimerkki digitaalisen median mahdollistamasta, nykyaikaisesta yhteisöllisestä kirjoittamisesta. Wikin perusajatus on yhteisöllisyyden ohella siinä, että se alustana mahdollistaa merkityksellisten aiheassosiaatioiden muodostamisen eri sivujen välillä ja näin wikin rakenne syntyy sen käyttäjien tarpeiden mukaan. Tästä syystä wikiä on helppo käyttää esimerkiksi havainnollistamaan monimutkaisia suhteita henkilöhahmojen välillä tai luettelemaan erilaisia paikkoja ja muita kiinnekohtia, kuten A Wiki of Ice and Fire tekee. Nykyään käytännössä jokaisella Internetissä näkyvällä fandomilla on myös wiksä – tai useampi.

Nähdäkseni niin fanifiktio kukoistaminen Internetin foorumeilla ja blogeissa, peleihin tehtävät modaukset kuin wikitkin ovat konkreettisia esimerkkejä siitä, kuinka digitaalinen murros on vaikuttanut ja vaikuttaa lukijoiden, katsojien ja pelaajien suhteeseen arvostamiinsa teoksiin. Vaikka taiteen tutkijat usein näkevät tällaisen toiminnan valmiiden teosten ”oheistuotteina” (esim. Ryan 2015, 11), se on keskeinen osa nykyaikaiselle digitaaliselle kulttuurille keskeistä jaettuuden tunnetta, joka on myös sosiaalisen median olennainen piirre. Pelkästään sisältöjä ei jaeta vaan myös affektiivinen kokemus niistä (ks. esim. Papacharissi 2015). Lisäksi pelkän

jakamisen sijaan käyttäjät yleensä myös muokkaavat sisältöjä vastaamaan paremmin omia tarpeitaan, joko kirjaimellisesti ”samplaimalla” tai ”miksaamalla” niitä, tai kuvaannollisesti sijoittamalla ne osaksi käytäviä keskusteluja (ks. Jenkins, Ford & Green 2013, 27).

## **Maailmallisuus ja digitaalisen median proseduraalisuus**

Nostan vielä luvun loppuksi esiin pari näkökulmaa siihen, miksi fantasia on niin suosittua digitaalisissa ympäristöissä. Edellä jo ohimennen sivusin näistä keskeisintä selitystä, joka piilee fantasiasfictioniin niin sanotussa maailmallisuudessa (*worldness*). Fantasian maailmallisuutta voidaan lähestyä lukemattomista eri näkökulmista ja eri tutkimustraditioihin perustuen.<sup>3</sup> Tässä tuon lyhyesti esiin nimenomaan digitaalisen kulttuurin tutkimukseen soveltuvan lähtökohdan, jota ovat eri tavoin soveltaneet muun muassa virtuaalisia pelimaailmoja tutkinut Lisbeth Klastrup (2009; ks. myös Klastrup & Tosca 2004) ja transmedian intersubjektiivisuutta tarkasteleva Jan-Noël Thon (2015).

Tässä lähestymistavassa, jota käsittelen myös väitöskirjassani (Roine 2016), maailma ymmärretään eräänlaisena pohjarakennelmana, josta eri teokset, niiden tekijät sekä käyttäjät tai fanit jakavat käsityksen. Pohjarakennelmaan – eli siihen, mitä maailmassa on – kuuluvat esimerkiksi erilaiset henkilöhahmot, heidän välisensä suhteet, paikat ja maailman tapahtumia määrittävät olosuhteet. Tätä esimerkiksi edellä mainitsemani wikit tyypillisesti kartoittavat ja konkretisoivat. Toisaalta maailmallisuuden luonteen ymmärtämiseksi ei riitä havainto tällaisesta jaetusta rakennelmasta. Kokemus maailmallisuudesta nimittäin herää eloon vasta silloin, kun tätä rakennelmaa jollakin tavalla käydään läpi tai, paremminkin, kuvitellaan läpi: mitä kaikkea maailmassa voisi olla? Tällä tavoin voidaan nostaa esiin myös se, että transmediaalisuudessa (kuten myöskään fanifiktiossa tai -taiteessa) ei ole kyse ainoastaan yhden ja saman maailman tarpeettomasta toistamisesta (vrt. Thon 2015, 24).

Etenkin transmediaalisissa kokonaisuuksissa kaikki teokset – niin ”virallisten” tahojen kuin fanienkin tekemät – kattavan kokemuksen maailmallisuudesta voidaan nähdä syntyvän tavasta, jolla käyttäjien mielikuvitus osallistetaan maailman kuvitteluun tai läpikäymiseen. Näin tulee ilmi myös se, miksi fantastinen tai spekulatiivinen fiktio ylipäättään on tässä mielessä maailmallista: se luontuu erityisen hyvin erilaisten ideoiden mahdollisten seurausten käsittelyyn siten, että monenlaiset abstraktit ajatuskulut konkretisoidaan maailmojen malleiksi (Roine 2016, 213). Eri teosten ja niiden tekijöiden sekä käyttäjien jakamaa pohjarakennelmaa voidaan toisin sanottuna käyttää hyvinkin monenlaisten eri ideoiden ja tapahtumakulkujen läpikäymiseen – oli sitten kyse erilaisista romanttisista skenaarioista tai vierauden kohtaamisen kaltaisten abstraktimpien teemojen käsittelystä.

Maailmallisuuden kokemukseen kuuluu näin ollen esimerkiksi se, kuinka erilaisiin maailmassa pohjarakennelmana oleviin elementteihin voidaan avata uusia näkökulmia. Tällä on selkeä yhteys tietokoneen tai digitaalisen median niin sanottuun proseduraalisuuteen (*procedurality*). Kuten Janet Murray (2011, 66) huomauttaa, tietokoneen ja aiempien mediumien välinen ero vuorovaikutteisudessa piilee juuri proseduraalisuudessa, tietokoneen kyvyssä sekä esittää että toteuttaa ehdollista käyttäytymistä. Noah Wardrip-Fruin puolestaan on todennut, että vaikka tekijän työ, mediateosten luominen, mielletään lähinnä tekstin kirjoittamiseksi tai äänien sovitamiseksi, meidän on nyt ”käsitettävä uusien prosessien tekeminen keskeiseksi elementiksi median luomisessa” (2009, 7). Monissa digitaalisissa peleissä erilaiset prosessit mahdollistavat – monien muiden pelaamiseen liittyvien puolten ohella – erilaisten tapahtumakulkujen ja skenaarioiden läpikäymisen.

Vastaava pelillisuus tai leikillinenkin kokeilullisuus kattaa koko nykyaikaisen digitaalisen kulttuurin. Tätä kautta onkin helppo ymmärtää, miksi pöytäroolipeli *Dungeons & Dragons* (1974, Gyax & Arneson) usein mainitaan pelinä, joka ”vapautti” J. R. R. Tolkienin maailman elementit laajempaan käyttöön. Nykyaikaiset digitaaliset roolipelit oheistuotteineen tarjoavat monenlaisia eri tapo-



ja maailmallisuuden käsittelyyn: kanadalaisen peliyritys BioWaren kehittämään, fantastiseen *Dragon Age* -sarjaan (2009–) esimerkiksi kuuluu virtuaalinen *Dragon Age Keep* (<http://dragonagekeep.com>), johon erilaiset pelaajan sarjan pelaamisen aikana tekemät valinnat ja muokkaukset tallentuvat.

Digitaalisen median tarjoamat proseduraaliset mahdollisuudet avaavatkin yhtäältä sitä, miksi maailmallisuuden kokemukseen nojaavalla fantastisella fiktiolla on niin hallitseva asema digitaalisen kulttuurin piirissä, ja toisaalta sitä, millaisin eri tavoin digitaalinen media on vahvistanut ja tukenut erilaisia fanitoiminnan ja luovuuden muotoja. Parhaimmillaan kehitys voi viedä meitä kohti suuntaa, jossa alusta loppuun yhdellä istumalla ja yhdellä äänellä kerrottujen teosten valta-asema väistyy ja luovat välineet vapautuvat kaikkien käyttöön. Kirjallisuuden ja muun taiteen tutkimuksen näkökulmasta meidän tulee olla hereillä tarinankerronnan ja fiktiivisten teosten mahdollisuuksien ja muotojen murroksesta, jota Internet ja digitaalinen media vahvistavat.

## VIITTEET

- <sup>1</sup> Käännökset ovat omiani, ellei toisin mainita.
- <sup>2</sup> Ensimmäinen *Tähtien sota* -elokuva (1977, ohj. George Lucas) oli alun perin suunniteltu yksittäiseksi tarinaksi. Pian sen jälkeen, kun elokuva osoittautui suosituksi, hyvästä markkinavainustaan tunnettu George Lucas päätti kuitenkin käyttää sitä sarjan lähtökohtana: niinpä elokuvan nimi vaihdettiin alkuperäisestä *Tähtien sota* -nimestä muotoon *Tähtien sota: Episodi IV – Uusi toivo*.
- <sup>3</sup> Kaikista fantasiafiktion maailmallisuutta käsittelevistä traditioista ja näkökulmista on jokseenkin mahdotonta antaa kattava esitys loppuviitteessä, mutta lyhyesti sanottuna ne voidaan jakaa ontologisiin, kognitiivisiin ja retorisiin lähestymistapoihin. Siinä missä ontologiset lähestymistavat keskittyvät fantastiseen maailmaan ”arkitodellisuudestamme” eroavana, erillisenä tilana, kognitiivinen traditio korostaa erilaisia tapoja, joilla käyttäjät voivat ymmärtää ja tulkita fantastista maailmaa konstruktiona. Retoriset lähestymistavat puolestaan korostavat keinoja, joilla maailmanrakentamisen kautta voidaan käsitellä monenlaisia ideoita ja ongelmia.

## LÄHTEET

- Derecho, Abigail (2006) Archontic literature: a definition, a history and several theories of fanfiction. Teoksessa Karen Hellekson & Kristina Busse (toim.) *Fanfiction and fan communities in the age of the Internet*. Jefferson: McFarland, 61–78.
- Deterding, Sebastian, Dan Dixon, Rilla Khaled & Lennart Nacke (2011) From game design elements to gamefulness: defining "Gamification". *MindTrek '11: proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference: envisioning future media environments*. New York: Association for Computing Machinery, 9–15.
- Fiske, John (1987) *Television culture*. Lontoo: Routledge.
- Harvey, Colin B. (2015) *Fantastic transmedia. Narrative, play and memory across science fiction and fantasy storyworlds*. Lontoo: Palgrave MacMillan.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry, Sam Ford & Joshua Green (2013) *Spreadable media: creating value and meaning in a networked culture*. New York: New York University Press.
- Klastrup, Lisbeth (2009) The worldness of EverQuest: Exploring a 21st century fiction. *Game Studies* 9:1. <http://gamestudies.org/0901/articles/klastrup> (Luettu 17. 12. 2018).
- Klastrup, Lisbeth & Susana Tosca (2004) Transmedial worlds. Rethinking cyberworld design. Teoksessa *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds 2004*. [http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca\\_transworlds.pdf](http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf) (Luettu 17. 12. 2018).
- Lehtonen, Sanna (2015) Writing oneself into someone else's story – Experiments with identity and speculative life writing in *Twilight* Fan Fiction. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy* 2:2015, 7–18.
- Manovich, Lev (2013) *Software takes command: extending the language of new media*. New York & Lontoo: Bloomsbury.

- Murray, Janet (2011) *Inventing the medium. Principles of interaction design as a cultural practice*. Cambridge: MIT Press.
- Mäyrä, Frans & Tyni, Heikki (2019) Transmedial playthings: games, toys and playful engagements in storyworlds. Teoksessa Sabine Coelsch-Foisner & Christopher Herzog (toim.) *Transmedialisierung: Wissenschaft und Kunst*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 413–430.
- Page, Ruth, & Bronwen Thomas (toim.) (2012) *New narratives, stories and storytelling in digital age*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- Papacharissi, Zizi (2015) *Affective publics. Sentiment, technology, and politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Roine, Hanna-Riikka (2016) *Imaginative, immersive and interactive engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative fiction*. Acta Universitatis Tamperensis 2197. Tampere: Tampere University Press.
- Ryan, Marie-Laure (2015) Transmedia storytelling: industry buzzword or new narrative experience? *Storyworlds – A Journal of Narrative Studies* 7:2, 1–19.
- Thon, Jan-Noël (2015) Converging worlds. From transmedial storyworlds to transmedial universes. *Storyworlds – A Journal of Narrative Studies* 7:2, 21–53.
- Wardrip-Fruin, Noah (2009) *Expressive processing: digital fictions, computer games, and software studies*. Cumberland: MIT Press.

## **II FANTASIAN ALALAJIEN JA ILMIÖIDEN KIRJO**



Jyrki Korpua

## **SANKARIFANTASIA, PULP JA POPULAARIKIRJALLISUUS**

Nimensä mukaisesti sankaruus on *heroisessa fantasiassa* eli sankarifantasiassa kaiken keskiössä.<sup>1</sup> Yhdysvaltalainen kirjailija L. Sprague de Camp (1907–2007) kuvasi vuonna 1968 lajia ”fiktiiviseksi, jossa lukija pakenee todellisesta maailmastamme paikkaan, jossa kaikki miehet ovat vahvoja, naiset kauniita, elämä seikkailua ja ongelmat yksinkertaisia” (de Camp 1968, 13, käännös kirjoittajan). Tänä päivänä sankarifantasian todellisuus ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertaista, saati yksinkertaistetun seksististä. Sankarihahmot ovat fantasiassa ja spekulatiivisessa fiktiossa keskeisessä roolissa, mutta ne voivat esiintyä lukuisissa muodoissa ja tyyleissä. Mieleemme voi nousta fantasian sankareina vaikkapa klassiset heerokset, jollaisista de Camp puhuu, kuten voimamiehet Herkules, Tarzan tai Conan. Tai kenties ensimmäisenä ajattelempa kyvykkäitä ja rooliinsa kasvavia selviytyjiä kuten Frodo Reppuli, Luke Skywalker ja Harry Potter tai sankarittaria miehisen maailman puristuksessa eli hahmoja kuten vaikkapa Ihmenainen, Éowyn, Buffy tai Kattnis Everdeen. Toisaalta voimme nähdä sankareina monimuotoiset hyvän ja pahan välimaastossa lymyävät velhot ja magian mestarit kuten Michael Moorcockin *Elric*-sarjan Elricin, Ursula LeGuinin *Maameren tarinoiden* Gedin ja Margaret Weisin ja Tracy Hickmanin *Dragonlance*-sarjan Raistlin Majeren.

Vladimir Propp (2003, 39–65) kansantarinoiden morfologian tutkimuksessaan ja Joseph Campbell (2008, 28–30) tutkimuksessaan monomyytistä, sankarin matkasta ja sankaruuden monimuotoisuudesta huomioivat, että useimmissa tarinoissa on kyse sankari-protagonistin matkasta seikkailuihin ja paluusta tämän jälkeen voittajana. Vastaavan narratiivisen mallin voidaan nähdä esiintyvän toistuvasti vaikkapa Hollywood-elokuvissa (ks. Vogler 1998). Tällainen ”sinne ja takaisin” -asetelma on tyypillinen fantasiakertomukselle. Esimerkiksi 1900-luvun fantasian mestarin J. R. R. Tol-

kienin pääteosten *Tarun Sormusten herrasta* ja *Hobitin* voi nähdä toimivan juuri näin (Korpua 2015, 188).

Kuten tämän teoksen avaava kirjoitukseni ”Länsimaisen fantasian traditiosta 1900-luvulle” huomauttaa, sankaruus ja sankarimyytit ovat olleet fantasiakirjallisuuden keskeistä sisältöä aina antiikista keskiajalle ja 1900-luvulle sekä nykypäivään saakka. Tämä alaluku keskittyy tällaisten sankaritarinoiden yhteen alalajiin, eli 1920-luvulta 1950-luvulle saakka erityisen suosittuun pulp-fantasiaan eli populaarikirjallisuuden sankarifantasiaan.

Fantasia on elänyt vahvaa vaihetta vaihtelevissa sykleissä hal-ki 1900-luvun nykypäivään saakka. 1920–50-luvuilla etenkin Yhdysvalloissa suosittua olivat pulp-lehdet ja niiden sci-fi-, kauhu- ja fantasia-aiheinen kirjallisuus, jota jo omana aikanaan arvottavasti nimitettiin myös ”kioskikirjallisuudeksi”, sillä tekstejä myytiin lehtimuodossa halvalla kioskeissa. Tällaisia lehtiä olivat esimerkiksi *Weird Tales* (1923–54, 279 numeroa), *Astounding* (alk. 1930 usealla nimellä, muiden muassa *Astounding Stories of Super-Science*, *Astounding Science Fiction* ja nyk. *Analog Science Fiction and Fact*) sekä *Unknown* tai *Unknown Worlds* (1939–43).

Nimitys ”pulp” tuli alun perin lehtiin käytetystä halvasta paperimassasta, mutta myöhemmin pulp ymmärrettiin myös teosten kerta-käyttöisyyttä merkitseväksi nimitykseksi. Ensimmäisenä pulp-julkaisuna pidetään Frank A. Munseyn 1882 perustamaan nuorten lehteä *The Golden Argosy. Freighted with Treasure for Boys and Girls*. Pulp-julkaisut eriytyivät omiin kertomustyyppeihinsä, kuten fantasiaan, Yhdysvalloissa 1920-luvulla ja olivat erittäin suosittuja aina toiseen maailmansotaan saakka, mutta joutuivat sittemmin antamaan tietä televisiovihteelle, sarjakuvalehdille, pokkareille sekä pienikokoisille *digest*-lehdille. (*Tieteen termipankki*; Server 2002, xi-xii.) Niiden vaikutus näkyy kuitenkin edelleen merkittävän tämän päivän populaarikulttuurissa.

Sankarifantasialla kioski- ja pulp-kirjallisuudessa oli takanaan kuitenkin pitkä ja elinvoimainen kirjallinen traditionsa. Herooisten myyttien uudelleentuleminen tapahtui viimeistään 1800-luvulla, mutta toisaalta vastaavat sankari- ja antisankarihahmot ovat olleet



suosittuja. Monet tutkijat pitävätkin herooisen fantasian tärkeimpinä esikuvina antiikin sankarihahmoja kuten vaikkapa Herkules-ta (tai Heraklesta).

## Seikkailukirjallisuudesta pulp-fantasiaan

1800-luvulla seikkailukirjallisuus osasi hyödyntää nousevan uuden lukijakunnan, jonka etenkin kaupunkien urbanisoituneet nuoret miehet muodostivat (Smith 2000). Seikkailukirjallisuus myös jatkoi varhaisemman erittäin suosittuun historialliseen fiktion traditioita, jota 1800-luvulla edustivat muun muassa kaupallisesti menestyneet kirjailijat Walter Scott (1771–1832) ja Alexandre Dumas vanhempi (1802–1870). Alun alkaen herooinen fantasia ja muu aikansa spekulatiivinen fiktio olikin nimenomaisesti juuri miehille suunnattua kirjallisuutta. Sen teksteissä on nähtävissä jopa selvä misogyyinen ote, ja tutkijat ovat olleet tästä näkökulmasta kiinnostuneita esimerkiksi Robert E. Howardin *Conan*-sarjan naiskuvasta (ks. esim. Elliott 2013) tai H. P. Lovecraftin novellien naiskuvasta (ks. Burleson 1992).

Varhaisen fantastisen sankariutta hyödyntäneen seikkailukirjallisuuden mestareita olivat Robert Louis Stevenson (1850–1894), H. Rider Haggard (1856–1925) ja Edgar Rice Burroughs (1875–1950). Skotlantilainen Stevenson oli viehtynyt ajalle suosittuun matkakirjallisuuteen ja pyrki teoksissaan viihteellisyyteen. Hänen teoksistaan tunnetaan nykyään parhaiten *Young Folks* -lehdessä ajalleen tyyppillisesti jatkokertomuksena ilmestynyt *Aarresaari* (*Treasure Island*, 1881–82) sekä kauhufantastinen lyhytromaani *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) ja myöhemmin lukuisina scifi-sovituksina tunnettu novelli ”Ruumiinsiappaajat” (”The Body Snatchers”, 1884).

Englantilainen H. Rider Haggard on ”kadonnut maailma” -genren (*lost worlds*) keskeinen kirjailija. Hänen teoksissaan seikkailut yhdistyvät usein fantastisiin ja yliluonnollisiin elementteihin. Haggardin *Allan Quatermain* -sarjasta tunnetuin on vuoden 1885 teos

*Kuningas Salomon kaivokset (King Solomon's Mines)*, joka yhdistää fantasiaa eksoottisten Afrikan miljöiden kolonialistiseen kuvaukseen. Haggardin seikkailufantasian voi nähdä lähenevän usein myös aikansa suosittua viktoriaanista kauhukirjallisuutta. Hän hyödynsi myös muun muassa mielenkiintoisella tavalla yliluonnollista naisjumalatar Ayeshaa sankariensa vastavoimana teoksessaan *She: A History of Adventure* (1886–1887). Yliluonnollinen afrikkalainen valtiatar Ayesha vaikutti varmasti myöhempään fantasiaan suoraanaisesti Anne Ricen *Vampyyrikronikoiden* egyptiläisen vampyyri-kuningatar Akashan hahmossa teoksessa *Kadotettujen kuningatar (The Queen of the Damned)*, 1988). Seikkailun ja sankarikertomukset yhdistivät jo ennen pulp-kirjallisuuden selkeintä menestyskautta yhdysvaltalainen kirjailija James Branch Cabell (1879–1958), joka kuvasi itse luomaansa Poictesmen fantasiamaailmaa kokoelmassaan novelleja, jotka tunnetaan yhdessä nimellä *Biography of the Life of Manuel* (1919–1929).

Yhdysvaltalainen Edgar Rice Burroughs tunnetaan erityisesti *Tarzan* -tarinoistaan (1912–1966) sekä *John Carter* - tai toiselta nimeltään *Mars*-sarjasta (*Barsoom*-sarja, 1912–1948, 1964), jotka edustavat viihteellistä tieteisfantasiaa. Burroughs tuotti teoksia myös maapallon sisään sijoittuvasta (kadonneesta) Pellucidar-fantasiamaailmasta sekä kertomuksia esimerkiksi Venuksen fantasiamaailmasta. Burroughs on myös varhainen esimerkki kirjailijasta, joka osasi erinomaisesti tuotteistaa teoksensa. Jo Burroughsin elinaikana Tarzan ja John Carter olivat hahmoina maailmanlaajuisesti tuotteistettuja. Tarzanista on tehty yli 200 elokuvaa vuosien 1918 ja 2017 välillä. Tekipä Disneykin teosten pohjalta täyspitkän animaation vuonna 1999 (ohj. Chris Buck & Kevin Lima). Elokuvien lisäksi Tarzanin hahmo esiintyi menestyneissä kuunnelmissa Yhdysvalloissa vuosina 1932–1936 ja uudelleen 1951–1953 sekä kymmenissä eri televisioadaptaatioissa eri puolilla maailmaa. Pulp-fantasiassa Tarzanin tapaiset päähenkilöt ovat olleet keskeinen, kokonaisa teossarjoja kuvaava hahmo.

Sankarifantasian 1900-luvun tunnetuimman hahmon Conanin loi tuottelias yhdysvaltalainen Robert E. Howard (1906–1936).

Hänen pulp-kertomustensa aiheet vaihtelivat fantasian, kauhun, dekkarin, lännenkertomuksen ja historiallisen fiktion välillä. Conan-sankarin Howard loi aikansa keskeiseen pulp-lehteen *Weird Talesiin*. Howardin atlantilaisen Kull-sankarin ensiesiintymistä novellissa ”Varjojen valtakunta” (”The Shadow Kingdom”, 1929) pidetään ensimmäisenä todellisena miekka ja magia -genren sankarifantasian tuotoksena (Sadelehto 1991, 7).

### **Miekka ja magia sekä populaari ”kumma”**

Miekka ja magia (*sword and sorcery*) -lajityypissä keskeistä on nimensä mukaisesti miekkataisteluiden ja taikuuden eli magian yhdistäminen. Terminä miekka ja magia on sangen uusi, ja sen syntymistä edelsi kirjailija Michael Moorcockin kirje *Amra*-fanilehteen vuonna 1961, jossa hän vaati termiä Robert E. Howardin *Conan*-tarinoiden tyyliselle kirjallisuudelle. Moorcock ehdotti nimeksi eepistä fantasiaa (*epic fantasy*), jota termiä Tom Shippey (2001, xviii–xii) itse asiassa käyttää J. R. R. Tolkienin fantasiateoksista. Tolkien (1981, 414) itse kutsui fiktiotaan heroiseksi romanssiksi (*heroic romance*). Yhdysvaltalainen kirjailija Fritz Leiber vastasi *Ancalagon* lehdessä (huhtikuu 1961, uudelleen laajennettuna heinäkuu 1961) Moorcockille ja ehdotti termiksi juurikin miekkaa ja magiaa.

Howardin sankarihahmo Conan voidaan nykyään nostaa miekka ja magia -fantasian suurimmaksi klassikoksi, vaikka termi itsessään kehitettiin vasta 1960-luvulla. Howard julkaisi runsaasti tarinoita sankaristaan vuosien 1928–1936 välisenä aikana, ja kaikki Howardin *Conan*-seikkailut on julkaistu alkukielellä samoissa kansissa massiivisessa teoksessa *The Complete Chronicles of Conan* (Gollancz, 2006). Teos sisältää myös Howardin artikkelin ”The Hyborian Age”, jossa Howard selventää fantasiamaailmansa ja sen myyttisten aikakausien historiaa ja kosmologiaa. Howardin varhaisen kuoleman jälkeen Conan jäi elämään seikkailufantasian kirjallisuushistoriaan, sillä *Conan*-sarjan fanit perustivat vuonna 1956

Hyborian liiton (Hyborian League) vaalimaan Howardin *Conan*-tarinoiden perintöä. Erityisesti tämä on näkynyt *Amra*-fanilehdessä, jossa suuri osa tarinoista on julkaistu. *Conan*-tarinoita ovatkin sittemmin kirjoittaneet kymmenet kirjoittajat, muun muassa kirjailijat L. Sprague de Camp ja Robert Jordan. *Conan*-tarinoissa sankari itse käyttää surutta miekkaansa (tai muita aseita) tavoitteidensa saavuttamiseen, mutta magia on tarinoissa erityisesti hänen vastustajiensa keino ja useimmiten pahuuden palvelijoiden keino päämääriensä saavuttamiseen. Conanin kuvataan myös usein vihaavan magiaa sen kaikissa muodoissa.

Conanin edustaman miekka ja magia -genren rinnalle nostetaan usein myös niin kutsuttu miekka ja sandaali -alalaji (*swords and sandals*) tai *peplum*-genre, viitaten latinan tunikkaa tarkoittavaan sanaan (kreik. *peplos*). Elokuvan historiassa myöhemmin miekka ja sandaali -lajin vahvin esiintulo tapahtui Italiassa 1950- ja 60-lukujen miehisten (*macho*) elokuvien kohdalla. Yhdysvalloissa laji on ollut jatkuvasti esillä toimintaelokuvan, mutta myös fantasian puolella. Myös esimerkiksi menestyselokuva *Gladiatorin* (2000, ohj. Ridley Scott) tai *Troijan* (Troy, 2004, ohj. Wolfgang Petersen) voi nähdä edustavan miekka ja sandaali -lajia. Televisiossa aikanaan suosittu *Hercules: The Legendary Journeys* (Yhdysvallat 1995-1999) sekä sen sivutuotteena liikkeelle lähtenyt *Xena: Warrior Princess* (Yhdysvallat 1998-2001) edustavat myös samanlaisia ”miekkan ja sandaalien” -maailmankuvaa, mutta käyttävät komiikkaa tarinoiden keventävänä voimana. Sarjoista *Xenan* saman niminen päähenkilö vahvana naisena ja ”soturiprinsessana” mursi 1990-luvulla lasikatot ja sarja esitti myös aikansa amerikkalaiselle televisiolla epätyypillisesti rohkeita seksuaalisuuden kuvauksia. Sarja rakentui pitkälle myös *Xenan* ja hänen toverinsa Gabrielin vahvan ystävyden ja rakkauden varaan, joka oli omiaan nostamaan esiin myös faniteorioita kaksikon seksuaalisesta suuntautumisesta, vaikkakin sarja tuntui varovan sanomasta mitään lopullista aiheesta.

1900-luvun herooinen fantasia tai niin sanottu miekka ja magia ei kuitenkaan ollut vain yhdysvaltalainen ilmiö. Kuten tämän teok-

sen ensimmäisessä luvussa mainitaan, Brittein saarilla 1900-luvulla tradition merkittävimmät tekijät olivat akateemisten Inklings-kirjailijoiden lisäksi lordi Dunsany, T. H. White ja E. R. Eddison. Heitä edelsivät 1800-luvun keskeiset brittiläiset kirjailijat kuten George MacDonald ja William Morris.

Yhdysvalloissa pulp-kirjallisuus linkittyi vahvasti lehtiin ja näistä keskeisesti chicagolaiseen *Weird Talesiin*, jonka mukaan nimettiin myös oma kirjallisuuslajinsa, kumma tai outo kirjallisuus (*Weird Fiction*). *Weird Tales*-lehden perusti J. C. Henneberger, ja sitä toimitti pitkään Edwin Baird. Lehteen kirjoittivat alan keskeisistä tekijöistä muun muassa H. P. Lovecraft (Howard Phillips Lovecraft, 1890–1937), Clark Ashton Smith (1893–1961) Zothique-novelleillaan, Seabury Quinn (1889–1969) sekä Howard ja myöhemmin Dorothy McIlwrightin menestyksekkäällä toimittajakaudella lajin laaja-alaiset taiturit kuten Ray Bradbury (1920–2012), Fritz Leiber (1910–1992) ja C. L. Moore (Catherine Lucille Moore, 1911–87). Mooren Joiryn Jirel -hahmo on samalla osoitus siitä, että pulp-sankarifantasian päähenkilö saattoi olla myös nainen. Ja vaikka lukijakunta oli selkeän miesvoittoista (ks. Smith 2000), niin kirjoittajina – kuten lukijoinakin – oli myös naisia.

Oman mielenkiintoisen lisänsä pulp-kirjallisuuteen toi kumman kirjallisuuden, kosmismien ja kosmisen kauhun mestari H. P. Lovecraft. Lovecraft kirjoitti alan lehtiin ja tuns Robert E. Howardin ja he jopa sopivat yhdessä tietyistä teemoista sekä sijoittivat teoksiaan toistensa luomiin maailmoihin tai yhdistivät maailmojaan. Lovecraft loi teoksissaan niin kutsutun Cthulhu-mytologian, jossa keskiössä oli epäinhimillisen maailmankaikkeuden estetiikka. Lovecraftin maailma on groteski, järjettömien epäinhimillisten voimien hallitsema ja ihmisen käsityskyvylle täysin mahdoton sisäistää tai ymmärtää. Hänen teoksissaan kauhu rakentuu tämän kosmisen kokonaisuuden järjettömyyden avautumisen varaan ja ihmisen oman mitättömyyden havaitsemiseen. Lovecraftin ainoa romaani *Charles Dexter Wardin tapaus* (*The Case of Charles Dexter Ward*, postuumisti 1941) esittelee mestarillisesti samaa turhautumisen teemaa.

Lovecraftin vaikutus fantasian ja oudon kirjallisuuden lajeille on ollut valtava. Yhä 2020-luvulla Lovecraftin novellit ovat suosittuja omina itsenään, mutta myös Cthulhu-kirjallisuuden ympärille syntyneen mytologian lähtökohtana luoden oman ”lovecraftilaisen kauhun” alalajin (*Lovecraftian horror*). Näissä teoksissa keskiössä on usein ihmistä väheksyvä tai jopa vihaava asenne (misanthropia) tai ylipäänsä ajatus, että lajina ihminen on kosmoksen keskeillä vain pieni, käytännössä mitätön vaikuttaja. Lovecraft tyyllisiä Cthulhu pastisseja ja niistä innoituksensa saaneita teoksia ovat tehneet muun muassa Robert Bloch, August Derleth ja Lin Carter. Cthulhu-mytologia on innoittanut runsaasti myös television, elokuvan, peliteollisuuden, musiikin sekä sarjakuvan tekijöitä (ks. Smith 2006). Suomessa Cthulhu-henkisiä pastisseja ovat kirjoittaneet genren keskeiset kirjailijat, kuten S. Albert Kivinen, Boris Hurтта, Kari Nenonen, Johanna Sinisalo ja Maarit Verronen.

## Sankarifantasian vaikutus

Lyhyeksi jääneestä kukoistuskaudestaan huolimatta populaari sankarifantasia ei päättynyt pulp-lehtien suosion kaventumiseen 1950-luvulla. Sitä on pidetty elossa lukuisilla käännöksillä sekä englanninkielisillä antologiajulkaisuilla, kuten L. Sprague de Campin miekka ja magia -antologiasarjalla (1963–1970) sekä Lin Carterin *Flashing Sword* -kokoelmilla (1973–1981). Sittemmin esimerkiksi englantilainen kirjailija Michael Moorcock (s. 1939) on keskittynyt etenkin sankarifantasiaan novelleissaan, mutta on kirjoittanut myös muutamia fantasia- ja kauhuaiheisia romaaneja, joissa käytetään sankarifantasian kirjallisia keinoja. Moorcockin merkittävin fantasian alan tuotos on *Elric*-sarja (1961–2005), joka muistuttaa Howardin *Conan*-sarjaa sijoittuen hieman samantapaiseen myyttiseen kaukaiseen maailmankaikkeuteen. Moorcock pyrki luomaan teoksissaan fantasiaa, jonka päähenkilö on todellinen antisankari, Howardin Conanin vastakohta, ja fantasiana jotain täysin muuta kuin Tolkienin teokset. Sarjan ensimmäinen kokonainen

romaanin *Elric melnibonélainen* (*Elric of Melniboné*, 1972) kuvaa jo varhaisemmista novelleista tuttua yhtä aikaa julmaa ja rakastavaa päähenkilöä, joka ei ole ihminen, vaan myyttisen melnibone-laisten heimon suuri velhokuningas. Hän on yhtä aikaa heikko ja vahva, sillä hänen maagiset voimansa ovat suuret, mutta toisaalta hän on sairaalloinen, niin sanotusti vähäverinen, albiino. Elric on myös cervantesilainen ”surullisen hahmon ritari”, sillä tarinoissa hänen elämänsä on jatkuvaa alamäkeä petosten vuoksi, jotka johtavat hänen vaimonsa ja sukunsa kuolemaan ja koko valtakuntansa ja rotunsa tuhoon.

Sankarifantasia, pulp-fantasia ja populaarikirjallisuus vahvoine sankarihahmoineen ovat jättäneet merkittävän jäljen länsimaisen fantasian kulttuuriin. Jäljen ja merkityksen, jota 2000-luvulla ei aina purematta niellä. Vaikka tänä päivänä teosten päähenkilöiden sankaruutta tai antisankaruutta voidaan kyseenalaistaa ja koetella, näkyy lajien vaikutus merkittävästi sekä fantasiakirjallisuuden, -elokuvan että -television nykyhetkessä. Tänä päivänä sankarifantasian ja pulp-kirjallisuuden seikkailut, tarinat ja hahmot kelpaavat muuksikin kuin vain nopeasti nautittavaksi viihdekirjallisuudeksi, joka niiden alkuperäinen tarkoitus oli. Niiden kautta voidaan avata tärkeitä keskusteluja ja pohtia ympäröivää maailmaa kriittisin silmin. Esimerkiksi Tarzanin tai Conanin hahmojen nykypäivän tulkinnat ikään kuin huutavat rinnalleen kriittistä pohdintaa hahmojen seksismistä, sovinismista ja peittelemättömästä imperialismista ja eurosentrismistä. Tässäkin mielessä sankarifantasian klassiset teokset ja niiden aikalaishetket on jokaisen fantasian kulttuurista kiinnostuneen hyvä tuntee.

## VIITTEET

<sup>+</sup> ~~Terminä *sankari* ei toki~~ ole aivan yksiselitteinen. Sankari voi tarkoittaa sekä *heerosta*, myyttistä ylikuonnollista urhoa (ks. Frye 1967, 33–34), tai yleisemmin antiikin draamateorian mukaista *protagonistia*, eli johtavaa hahmoa tai päähenkilöä johon yleisö yleensä samaistui. Nykyään *protagonisti* voi tarkoittaa yleisesti tarinan päähenkilöä (ks. Baldick 1990, 180). Sankari voi toki olla myös *antisankari*, jolloin hän ei antiikin *protagonistin* mukaisesti edusta välttämättä positiivisia arvoja yleistetyn lukijan silmissä.



## LÄHTEET

- Baldick, Chris (1990) *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Burleson, Donald R. (1992) Lovecraft and gender. *Lovecraft Studies*, Issue 27, Fall 1992, 21–25.
- Campbell, Joseph (2008/1949) *The hero with a thousand faces*. Third edition. Novato: New World Library.
- de Camp, L. Sprague (1968) Introduction. Teoksessa Robert E. Howard & L. Sprague de Camp *Conan the freebooter*. New York: Lancer Books, 9–14.
- de Camp, L. Sprague (1976) *Literary swordsmen and sorcerers: the makers of heroic fantasy*. Sauk City: Arkham House.
- Elliott, Winter (2013) Life, liberty and the pursuit of women: gender dynamics in the Hyborian world. Teoksessa Jonas Prida (toim.) *Conan meets the academy. Multidisciplinary essays on the enduring Conan*. Jefferson: McFarland, 36–51.
- Frye, Northrop (1967/1957) *Anatomy of criticism. Four essays by Northrop Frye*. New York: Atheneum.
- Korpua, Jyrki (2015) *Constructive mythopoetics in J. R. R. Tolkien's legendarium*. Oulu: Oulu University Press.
- Propp, Vladimir (2003/1968) *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Sadelehto, Markku (1991) Esipuhe. Teoksessa Markku Sadelehto (toim.) *Pimeyden linnake*. Helsinki: Jalava, 7–10.
- Server, Lee (2002) *Encyclopedia of pulp fiction writers*. New York: Fact on File, Inc.
- Shippey, Tom (2001) *J. R. R. Tolkien: author of the century*. London: HarperCollins Publishers.
- Smith, Erin A. (2000) *Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press, United States of America.

Smith, Don G. (2006) *H. P. Lovecraft in popular culture: the works and their adaptations in film, television, comics, music and games*. Jefferson: McFarland.

*Tieteen termipankki* (2017) Kirjallisuudentutkimus: pulp.

<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:pulp> (Luettu 15. 6. 2017).

Tolkien, J. R. R. (1981) *The letters of J. R. R. Tolkien*. Toim. Humphrey Carpenter. London: George Allen & Unwin (Publishers) Ltd.

Vogler, Christopher (1998) *The writer's journey: mythic structures for writers*. Second edition. Studio City: M. Wiese Productions.

Tomi Sirviö

## KAUHUFANTASIA JA URBAANI FANTASIA

Kauhufantasia ja urbaani fantasia tuovat yliluonnollisen alas jalustalta: edellinen tekemällä hirviöistä ystäviä ja jälkimmäinen tuomalla haltiat, keijukaiset ja muut fantastiset olennot arkipäiväiseen urbaaniin miljööseen. Molemmat ovat myös varsin uusia spekulatiivisen fiktion alalajeja.

Alexander C. Irvine kirjoittaa (2012, 202), että fantastisella kaupungilla on alkunsa utopiakirjallisuudessa, jonka vanhimpia edustajia on esimerkiksi *Gilgamesh*-eepos (noin 1250 eaa.). Siinä fantastinen kaupunki on yhtä aikaa sekä jumalten että ihmisten kansoittama ja sen takia monitulkintainen kuten urbaanin fantasiainkin miljöö 1900-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa. Selviä urbaanin fantasiain esiasteita löytyy kuitenkin oikeastaan vasta 1800-luvulta. Toisaalta kaupunki on kyllä ollut monessa fantasiateoksessa esillä, kuten Bagdad ja Kairo *Tuhannen ja yhden yön saduissa*, mutta tällöin urbaani on ollut enemmänkin tapahtumien taustalla kuin kietoutunut yliluonnollisiin ilmiöihin tai synnyttänyt niitä. Kaupunki on niissä pelkkä paikka, mutta urbaani fantasia vaatii kaupungin hahmottamiseen liittyvän kokemuksen. Lontoota kartoittavat Charles Dickensin romaanit, kuten *Joulukertomus (A Christmas Carol, 1843)*, ovat urbaanin fantasiain perustavia tekstejä, joskin niissä fantasia on monesti vain pintaa ja tunnelmaa ilman että aito yliluonnollisuus pääsee teoksissa vallalle. (Clute 1999, 975–976.)

Kauhufantasia on uudempi ilmiö. Roz Kaveney (2012, 214) kirjoittaa, että kauhufantasia on käsitteenä vakiintunut vasta parina viime vuosikymmenenä, mutta monet teokset, joita on aikaisemmin pidetty kauhuna, voidaan nyt sijoittaa kauhufantasiain genreen. Urbaani fantasia puolestaan ottaa edeltäneeseen fantasiain tietoisesti etäisyyttä. Esimerkiksi China Miéville, eräs urbaanin fantasiain keskeisistä kirjailijoista, ei pidä perinteisen, Tolkien-vaikutteisen fantasiain onnellisia loppuja arvossa: ”Tolkien on taantumuksellinen ja eskapistinen uuden pelkääjä. Ajatus siitä, että fantasiain

tarkoitus olisi olla jollain tavalla lohdullista, on oksettava. Se, että tarina kertoo Hyvän voitokkaasta taistelusta Pahaa vastaan ja siinä on onnellinen lopetus, ei suinkaan ole mikään selitys sille, että kirjoittaja ei näe tarpeelliseksi kyseenalaistaa tai horjuttaa olemassa olevia rakenteita. Jos kaikki se, mikä tarinassa on tehty, ei johda muuhun kuin status quon asettamiseen, on kirjailija tuhlannut niin omaa kuin erityisesti minun aikaani.” (Halme 2002, 19–20.) Vaikka Miéville voikin olla väärässä sen suhteen, onko Tolkienin tarinoissa aina onnellinen loppu, kuvaa lainaus sitä asennetta, jolla urbaani fantasia on lähtenyt uudistamaan fantasiaa.

Kauhufantasia näyttää olevan enemmän kustantajien keksimä kategoria, sillä monet lukijat pitävät eri spekulatiivisen fiktion alajenrejä sekoittavista seikkailuromaaneista. Kauhufantasian käsite olikin käytössä ennen monen eri spekulatiivisen genren törmäystä tarkoittavaa *cross over* -termiä. (Kaveney 2012, 215.) Kaupallisuudesta huolimatta kauhufantasiasta on kehittynyt genre, joka antaa lukijalle mahdollisuuden tarkastella yliluonnollista toiseutta lähempää kuin esimerkiksi kauhu.

## **Kauhufantasia**

Ensialkuun fantasia ja kauhu näyttäisivät melko yhteensopimattomilta lajeilta. Esimerkiksi fantasian teoriaa kehittäneen C. N. Manloven mukaan fantasia on ihmeellisyyden tunteen herättävää fiktiota, ja se sisältää olennaisena elementtinä yliluonnollisia olentoja tai esineitä, joita ei voi ensisijaisesti tulkita minkään oikeaan maailmaan kuuluvien asioiden vertauskuvina. Fantasian ihmishenkilöhahmot tai eniten ihmistä muistuttavat henkilöt ovat näiden yliluonnollisten asioiden kanssa pääosin ystävällisessä tai tutussa suhteessa. Tämä erottaa fantasian kauhusta Manloven mukaan. Kauhussa yliluonnollinen on vihamielinen päähenkilö kohtaan. Kauhussa yliluonnollinen jää vieraaksi ja salaperäisyyden verhon taakse, mikä puolestaan aiheuttaa kauhun shokkivaikutuksen henkilö-hahmoissa. (Manlove 1975, 9.)

Kauhufantasia on siis potentiaalinen paradoksi: kuin kauhu ja fantasia mitätöisivät toisensa. Jaottelu ei kuitenkaan ole näin jyrkkä edes Manlovella, sillä hänen mukaansa fantasiassa voi olla kauhumaisia olentoja, mutta hyvyyden maagiset voimat ovat vähintään yhtä vahvoja kuin pahan taikavoimat. Manloven mukaan fantasia on kuitenkin sitä lähempänä kauhua mitä tarkemmin pelottavat olennot on kuvattu, esimerkiksi kauhua on löydettävissä nykyfantasian eniten jäljitellystä teoksesta, Tolkienin *Tarusta sormusten herrasta* (1954–55), jossa pahan velhon Sarumanin joukkoja kuvataan kauhua herättävästi. (Manlove 1975, 10.)

Kauhufantasia ei siis ole kauhua. Kauhun olennaisin osa on hirviö, joka on yliluonnollista alkuperää, paha ja inhottava. Kauhussa henkilöhahmojen reaktiot ohjaavat lukijan reaktioita siinä, miten hirviöön tulisi suhtautua. Esimerkiksi zombie on hirviö, joka on niin inhottava visvaisessa tautisessa olemuksessaan, etteivät henkilöhahmot halua missään nimessä koskea sitä, ainoastaan sen luonnottomuus ja sen uhkaava halu syödä elävien lihaa eivät aiheuta henkilöhahmossa kauhua. (Carroll 1990, 16–17; 28.) Kauhufantasian yliluonnolliset olennot tai ainakin ne, joiden kanssa päähenkilöt eniten ovat tekemisissä, eivät ole inhottavia vaan hurmaavia. Esimerkiksi kauhufantasiaksi luokiteltavan ja sen alalajia paranormaalia romanssia edustavan *The Southern Vampire Mysteries* -kirjasarjan (2001–2013) päähenkilö tuntee heti vetoa vampyyriä kohtaan: ”[M]iehellä oli ihanat huulet, teräväpiirteiset, ja tummat jyrkkäkaariset kulmakarvat. Hänen nenänsä työntyi niiden alta kuin jollain ruhtinaalla bysanttilaisessa mosaiikissa.” (Harris 2001/2010, 6–7.)

Perinteisesti kauhuromaaniksi luokitellussa Bram Stokerin *Draculassa* vampyyri kuvataan kauttaaltaan puistattavana (Carroll 1990, 17). Seuraavassa lainauksessa Dracula fokalisoidaan tämän linnaan kutsutun Harkerin näkökulmasta: ”Kun kreivi nojautui puoleeni, ja hänen kätensä koskettivat minua, en voinut estää puistatusta. Se ehkä johtui siitä, että hänen hengityksensä oli pahanhajuinen – joka tapauksessa minut valtasi hirvittävä kuvotuksen tunne, jota en parhaalla tahdollanikaan kyennyt salaamaan.” (Stoker

1897/1992, 46.) Dracula vetoaa kyllä naisiin, mutta vetovoima on tällöin enemmänkin hypnoosin kaltaisen supervoiman kuin luontaisen karisman ansiota. Tietenkin jotkut olennot ovat myös kauhufantasiassa inhottavia ja kauhu voi sisällyttää itseensä yliluonnollisia olentoja, jotka eivät kammota päähenkilöä, mutta kauhussa yliluonnollinen on pääsääntöisesti kammottavaa ja kauhufantasiasa puolestaan uhkaavaa mutta samalla hurmaavaa. Kauhun hirviöt loukkaavat lukijan skeemoja eli perustavia tietorakenteita samoin, kun ne tekevät väkivaltaa teoksen henkilöhahmoille (Carroll 1990, 34). Usein henkilöhahmo tulee hirviön ilmestyessä hulluksi, kauhufantasian hirviöt eivät vaikuta näin kuolevaisiin, esimerkiksi H. P. Lovecraftin Cthulhu-mytologiaan sijoittuvat novellit eivät ole kauhufantasiaa. Ehkä lähimpänä kauhufantasiaa Lovecraftin tuotannosta on pienoisoromaani ”Tuntematon Kadath”, jossa päähenkilö lähtee koirankuonolaisten eli ghoulien matkaan toisiin maailmoihin. Hän naamioituu itsekin raadonsyöjäksi, jotta selviytyisi matkasta (Lovecraft 1943/1997, 86).

Kauhufantasian hirviö ei ole kuitenkaan samanlainen kuin sadussa. Kauhun ja sadun hirviöiden ero on se, että sadun hirviö ei ole inhottava, se voi olla pelottava kuten leijona tai jokin muu petoeläin, mutta ei aiheuta kauhua, koska se ei ylitä muiden henkilöhahmojen käsityksiä luonnollisuudesta. Kauhussa hirviö on epätavallinen olento tavallisessa maailmassa, sadussa hirviö on tavallinen olento epätavallisessa maailmassa, jonka epätavallisuus on etäännytetty meidän maailmastamme lausekkeilla kuten ”olipa kerran”. (Carroll 1990, 16.) Kauhufantasian hirviön voisi sanoa olevan epätavallinen olento tavallisessa maailmassa, mutta päähenkilölle tavallinen olento maailmassa, joka on vuoroin tavallinen ja vuoroin epätavallinen.

Kauhufantasiassa ja kauhulla on kuitenkin oltava jotain yhteistä. Niissä molemmissa päähenkilö tuntee olevansa yliluonnollisen uhan alaisena. Kauhussa tämä uhka kuitenkin säilyy tapahtumien loppuun saakka ja päähenkilö yleensä kuolee hirviön uhrina. Kauhufantasiassa taas päähenkilö kykenee toimimaan uhan alla, saamaan tietoa häntä piinaavasta hirviöstä ja tuhoamaan sen. *Dracu-*

*lakin* olisi näin ollen kauhufantasiaa eikä kauhua. (Kaveney 2012, 217.) Tässä mielessä kaikki kauhuksi luokitellut teokset, joissa päähenkilö onnistuu tuhoamaan hirviön, olisivatkin siis kauhufantasiaa.

Samat kirjailijat ovat kirjoittaneet molempia genrejä, mikä myös korostaa kauhun ja kauhufantasian yhteneväisyyttä. Esimerkiksi Clive Barkerin alkutuotanto edustaa kauhun alalajia, *splatterpunkia*, jossa keskeisenä teemana on ruumiillisuus ja sen muokkaaminen kidutuksen avulla. Barkerin splatterpunkin perustavissa novellikokoelmissa *Veren kirjoissa* (*Books of Blood*, 1984–1985) yksilö on vain arvaamattomien voimien riepoteltavana – voimien, joiden ei tarvitse olla edes yliluonnollista alkuperää. Näille voimille yksilö ja hänen ruumiinsa on pelkkää raaka-ainetta, mihin liepee vaikuttanut samanaikainen markkinaliberalistinen maailmanpolitiikka Margaret Thatchereineen ja Ronald Reaganeineen. Myöhemmissä Barkerin teoksissa, jotka ovat selvemmin kauhufantasiaa kuin kauhua, päähenkilöiden sielut eivät joudu muiden tai oman nautinnonhalunsa takia kadotukseen. Sen sijaan päähenkilöt kokevat muutoksen, josta on heille hyötyä. (Kaveney 2012, 217.)

Kauhufantasia on siis laji, jossa päähenkilö uskoo voivansa elää arkisessa maailmassa, vaikka olisikin läheisessä suhteessa yliluonnolliseen, josta hän myös uskoo kykenevänsä oppimaan uutta. Oppimiseen ei kuitenkaan liity kulkeminen minkäänlaisen taikaportaalin läpi maagiseen ulottuvuuteen – tai jos liittyy, se on erittäin harvinaista. Päähenkilön ei missään nimessä tarvitse kuolla oppiakseen yliluonnollisesta tai tuhoutua muuten peruuttamattomasti. Kun kauhun alalajissa splatterpunkissa fyysinen muuttuminen nähdään silpomisena, kauhufantasiassa silpominen on tie viisauteen. Splatterpunkissa kaikki muutos on hyväksikäyttöä, mutta kauhufantasiassa muutos on intohimoisen demonirakastajan tuomaa viisautta. Kaikissa kauhufantasian perustavissa teoksissa, joiksi Kaveney ehdottaa Fritz Leiberin *Our Lady of Darknessia* (1977), Angela Carterin *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmania* (1972), Elizabeth Handin *Mortal Lovea* (2004) ja Katoavaa *valoa* (*Generation Loss*, 2007), Jonathan Carrolin *The Land of Laughsia*

(1980) ja M. John Harrisonin *Eilisen mystistä sydäntä* (*The Course of the Heart*, 1990), päähenkilö saa tietää ylikuonnollisista voimista, joiden takia hän on tuhoutua. Päähenkilö kuitenkin oppii tuonpuoleisesta ja ikään kuin syntyy uudestaan saavuttaen suurta viisautta. (Kaveney 2012, 219.)

Kauhufantasia on myös erotettavissa tummemmanpuoleisesta heroisesta fantasiasta ja planeetaarisesta romanssista. Aiemmin kauhufantasiaksi on ehdotettu sellaista heroista fantasiaa, jossa hyvät voimat eivät voitakaan. Kauhufantasiaksi on tällöin määriteltä muun muassa Robert E. Howardin, Clark Asthon Smithin, Fritz Leiberin, lordi Dunsanyn ja muiden *Weird Tales* -lehden miekka ja magia -tarinoiden kirjoittajat. Kaveneyn mielestä tämä määrittely on kuitenkin ongelmallinen, sillä näissä novelleissa päähenkilöt eivät haluaakaan pelastaa maailmaa, vaan useimmiten heidän tavoitteenaan on saada rahaa ja aarteita. Tällöin kauhulle ominainen synkkyys jää toteutumatta, sillä tarinoissa ei kerrota sankareista, jotka epäonnistuvat yrittäessään torjua ylikuonnollista pahuutta, vaan tarinoiden keskiössä ovat rosvot. Yhteistä kauhufantasialle ja tällaiselle veijarifantasialle tai ”pikareskille heroiselle fantasialle”, kuten Kaveney tätä pulp-lehtien fantasiaa nimittää, on kauhun kuvasto hirviöineen sekä kauhusta peräisin oleva pyrkimys vaikuttaa lukijan tunteisiin. (Kaveney 2012, 216–217.)

Kauhufantasia ei ole planetaarista romanssia eli fantasiaa, jossa matkataan vieraalle planeetalle seikkailemaan ja taistelemaan miekoin. Kustantajat tarjoavat usein kauhufantasiaan ja planetaarisen romanssiin kuuluvia teoksia saman *dark fantasy*- tai *paranormal fantasy* -nimikkeen alla, koska osa lukijoista haluaa lukea teoksia, joissa romanssi on sekoitettu johonkin realistisesta irrallaan olevaan genreen, oli se sitten gotiikkaa tai tieteiskirjallisuutta. (Kaveney 2012, 215.) Planetaarisen romanssin päähenkilö pääsee vieraalle planeetalle astraalikehona tai jollain maagisella keinolla kuten lentävällä matolla tai enkeleiden tai loitsujen saattelemana erotuksena tieteiskirjallisuuden teknologisista kulkuneuvoista kuten avaruusaluksista, jotka tosin voidaan planetaarisessa romanssissa mainita mutta niitä ei kuvailla tarkemmin. Vieraalla planeetalla plane-



taarisen romanssin päähenkilö kohtaa kulttuurin, joka edustaa miltei aina maapallolla aiemmin vallinnutta aikakautta, kuten keskiaikaa. (Pringle 1999, 765.)

Kaveney kirjoittaa kauhufantasiasta sekä laajempina lajina että eräänlaisena sapluunana, joka on kehittynyt muutamien tv-sarjojen kuten *Buffy, vampyyrintappajan* (Yhdysvallat 1997–2003) vaikutuksesta ja jossa on samantapainen miljöö kuin urbaanissa fantasiassa. Televisiosarjojen kanssa tällaisella kaavamaisella kauhufantasialla on yhteistä sarjallisuus: jokainen romaani on usein pitemmän jatkumon osa. Kaveney tekee eron kaavamaisen *kauhufantasian* ja *paranormaalien romanssin* välillä. Näitä genrejä erottaa oikeastaan vain päähenkilön sukupuoli. Edellisessä päähenkilö on mies ja jälkimmäisessä nainen. Paranormaalissa romanssissa on aineksia rakkausromaanista, esimerkiksi eroottisia kohtauksia, niin paljon että ne dominoivat teosta. Paranormaalista romanssista käy esimerkkinä Stephenie Meyerin nuorille aikuisille suunnattu *Twilight*-romaanisarja. *Buffy, vampyyrintappajan* ja oheissarjansa *Angelin* lisäksi kauhufantasian muodostumiseksi nykyisenlaisiksi genreiksi ovat vaikuttaneet tv-sarjojen ohjaajat ja tuottajat kuten mm. David Lynch (mm. *Twin Peaks*) ja Chris Carter (*The X-files*) sekä sarjakuvakäsikirjoittajat kuten Alan Moore (*V for Vendetta*, *Watchmen*, *Swamp Thing* jne.) ja Neil Gaiman (*Sandman*). (Kaveney 2012, 215–216; 220.)

Kauhufantasiaa ja kauhua erottaa toisistaan se, että kauhufantasian hirviöt ovat kauhua monitahoisempia. Kauhufantasiassa vampyyrille sallitaan paljon enemmän kuin kauhussa. Kauhufantasia tulkitsee vampyyrin hahmon uudelleen: vampyyri ei olekaan pelkkä paha verenimijä, joka haluaa käyttää eläviä loputtomasti hyväkseen, vaan voi kontrolloida haluaan. Vampyyri voi juoda esimerkiksi keinotekoista verta, kuten *The Southern Vampire Mysteries* -kirjasarjassa. Vampyyri myös voi tuntea omantunnontuskia, kuten sielunsa takaisin saaneet vampyyrit Angel ja Spike tv-sarjassa *Buffy, vampyyrintappaja*. Vampyyrin hahmo sai tällaisen vapautuksen oikeastaan Anne Ricen romaanissa *Veren vangit* (*Interview with the Vampire*, 1976), mutta myöhempi kauhufantasia on tuo-

nut vampyyrin mielipuolista vaarallisuutta myös takaisin, sillä kauhufantasiassa ja eritoten yliluonnollisessa romanssissa päähenkilön ja vampyyrin välille rakentuu jännite: vaikka vampyyri on kääntynyt hyväksi, ei ole selvää, että hän kykenisi vastustamaan sankaritarta ja olemaan purematta ja imemättä tätä tyhjiin. Problemaattisten ja monitahoisten vampyyrien lisäksi *The Southern Vampire Mysteries* -kirjasarjassa ja *Buffy, vampyyrintappajassa* on olemassa myös yksinkertaisia sieluttomia vampyyreitä, jotka ovat koko ajan sadistisen hulluuden kourissa. (Kaveney 2012, 220.)

Sankarittaren ja hänen demonirakastajansa välinen suhde on kuin metafora kauhufantasiassa esiintyvälle problematiikalle: mitä yliluonnollisen maailman väkivaltainen tunkeutuminen tekee molemmille osapuolille koskien sekä itse prosessia että seuraamuksia. Usein kauhufantasiassa kahden maailman kohtaaminen myös kyseenalastetaan. Esimerkiksi *Buffy, vampyyrintappajassa* on jakso, jossa ehdotetaan, että vampyyrien ja muiden yliluonnollisten olemassaolo onkin ollut itse asiassa mielisairaalaan joutuneen päähenkilön harhaa, josta hän lääkärin mukaan pääsisi eroon tuhoamalla ystävänsä. Selviää, että Buffy onkin saanut demonisen myrkytyksen ja hän on vain uneksinut olevansa mielisairaalassa. Lopussa annetaan ymmärtää, että on sittenkin olemassa vaihtoehtoinen todellisuus, jossa Buffy on hullu ja hänen metsästämänsä hirviöt mielikuituksen tuotetta. Siinä missä herooisessa fantasiassa kotiinpaluu merkitsee voittoa pahuudesta, on se kauhufantasiassa vain merkki tappiosta ja ”se olikin vain unta”-tyylisestä pateettisuudesta. (Kaveney 2012, 221–222.)

Kaavamaisessa kauhufantasiassa päähenkilö, joka on usein maanaaja tai velho, jolla on myös yksityisetsivän kykyjä, ymmärtää jo ensimmäisessä osassa tai on ymmärtänyt jo ennen kirjasarjan alkua, että kaksi maailmaa, yliluonnollinen ja arkinen, ovat yhteydessä keskenään. Hän siis on astumaisillaan tai on astunut arkisen ja yliluonnollisen välisen kynnyksen yli. Hän saa koko ajan enemmän ja enemmän tietämystä yliluonnollisesta maailmasta ratkaistessaan mysteerejä ja myös kokemusta, kuinka selvitä arkipäiväisessä maailmassa yliluonnollisten kykyjensä tai tavallista ihmistä suuremman

tietämyksensä kanssa. (Kaveney 2012, 219.) Esimerkiksi viisiosaisen kirjasarjan käynnistävän Sergei Lukjanenkon *Yöpartio*-romaanin (*Notšnoi Dozor*, 1998) velho Anton Gorodetski on värvätty valon puolelle jo ennen romaanin alkua. Ensimmäisessä luvussa hän tietää jo paljon enemmän kuin tavalliset ihmiset, hän näkee moskovaalaisten aurat ja kirouksen erään naisen pään päällä. Hän kuulee myös, kuinka vampyyrit kutsuvat erästä tavallista ihmistä luokseen ja estää näiden pahat aikeet. Antonille todellisuus on paljon monitahoisempi kuin muille heti romaanin ensimmäisillä sivuilla: ”Juoksin ohi kirkkaina loistavien näyteikkunoiden, jotka olivat täynnä väärennettyä vanhaa ’venäläistä keramiikkaa’ sekä muovisia hedelmiä ja leipiä. Autot kiisivät ohitseni leveällä kadulla, ja jalkakäytävällä käveli muutama ihminen. Sekin oli vain väärennöstä, illuusiota; se oli ainut todellisuuden taso, jolla ihmiset pystyivät elämään. Onneksi en ole ihminen.” (Lukjanenko 1998/2012, 22.) Arki ja väärennetty keramiikka rinnastuvat ja kertoja tuntee onnea, koska näkee todellisuuden taakse. Tämä eroaa kauhusta, jossa todellisuuden taakse katsominen etupäässä kammottaa ja tuollainen yliluonnollinen katse – tai hämärään sulautumisen taito, kuten *Yöpartiossa* – on kaikkea muuta kuin siunaus.

Fantasiassa ja kauhufantasiassa tällaisella kynnyksen yli astumisen tunteella on erilainen asema. Fantasiassa se on vaihtoehtoinen, kun taas kauhufantasiassa se on keskeinen. (Kaveney 2012, 219.) Kauhufantasian sankari vihitään mysteeriin ja voimiin, joita hän käyttää hyväkseen, kun taas fantasiassa ei ole pakollista, että sankarilla olisi erikoistaitoja tai -tietämystä: fantasiassa sankari onkin usein taidoiltaan vähäisempi kuin muut henkilöhahmot, jotta lukija voisi samaistua tähän helpommin (ks. Timmerman 2002, 101).

Yliluonnollisen romanssin ja muun kauhufantasian ero liittyy fiktiivisen maailman tilaan. Yliluonnollisessa romanssissa salainen historia ei ole enää salaista. Esimerkiksi *The Southern Vampire Mysteries* alkaa siitä, että vampyyrien olemassaolo läpi historian on paljastunut ihmisille. Toisin sanoen kahden maailman välinen ero on juuri kuroutunut umpeen. Henkilöhahmot ja koko ihmiskunta ovat sopeutumassa tilanteeseen. Myös sankaritar sopeutuu ajatuk-

seen ihmissuhteesta vampyyrin kanssa ja pyrkii pääsemään selville tämän oikeasta persoonallisuudesta. Aivan kuten ihmisyyhteiskunta pyrkii selvittämään vampyyrien ominaisinta luonnetta ja omaa asemaansa suhteessa vampyyrien maailmaan: ovatko ihmiset pelkkää karjaa vai tasaveroisia yli-inhimillisten vampyyrien kanssa. (Kaveney 2012, 222.)

Muussa kauhufantasiassa siis salainen historia on kätkettyä. Päähenkilö on yksi harvoista, joka tietää, että yliluonnollinen maailma ja arkinen maailma ovat kohdanneet. Esimerkiksi Tim Powerisin *Declaressa* (2000) kylmän sodan salaisuudet eivät liity ydinaseisiin vaan djinni-henkiolentojen kanssa tehtyihin kulissien taikaisiin sopimuksiin. (Kaveney 2012, 222.)

## Urbaani fantasia

Urbaanin fantasian varsinainen päähenkilö on suurkaupunki. Se on kokonsa takia fantastinen maisema, sillä se tarjoaa paikkoja kaikenlaisten ryhmittymien kokoontumisille. Urbaanin fantasian voi luokitella karkeasti kahteen alakategoriaan sen perusteella minkälaisessa suhteessa kaupunki ja yliluonnollinen teoksessa esiintyvät. Ensimmäisessä urbaanin fantasian kategoriassa kaupunki kohtaa yliluonnollisen. Kaupunki, jolla on vastineensa myös reaali maailmassa, voi olla esimerkiksi yliluonnollisen invaasion kohteena. Tällöin koko kaupunki on vaarassa, eivät ainoastaan esimerkiksi vain kaupungissa asuvat nuoret naiset, kuten Bram Stokerin *Draculassa*. (Irvine 2012, 202–203; 205.) Fantasia ja arkielämän maailma ovat keskenään tekemisissä läpi koko tarinan, joka kertoo merkittävästi kaupungista (Clute 1997/1999, 975). Tarina kerrotaan usein kaupunkiin ensi kertaa tulevan henkilön näkökulmasta. Hän tutustuu kaupunkiin ja sen myötä myös lukija vihitään salaisuus salaisuudelta kaupungin ihmeisiin, jotka syntyvät arkielämän ja kansanperinteestä lainattujen hahmojen yhteentörmäyksistä. (Irvine 2012, 201.)

Tämä henkilö on miltei aina taiteilija, kirjailija, muusikko tai taiteentutkija, joka tulee yliluonnollisen houkuttelemana kaupunkiin ja jonka taiteellisen täydellistymisen yliluonnollinen mahdollistaa. Esimerkiksi Tim Powersin romaanissa *Anubiksen portit* (*The Anubis Gates*, 1983) egyptiläisten noitien valtaamaan 1800-luvun Lontooseen aikaan repeytyneestä aukosta saapunut kirjallisuudentutkija Brendan Doyle, joka on kirjoittanut paljon negatiivisia arvosteluja osakseen saaneen tutkimuksen unohtuneesta runoilijasta William Ashblessista, muuttuu täksi taikuuden ansiosta: nyt Doyle tuntee tutkimuskohteensa nahkoineen ja karvoineen. (Irvine 2012, 201–202; 205.)

Myös Emma Bullin romaanissa *War of the Oaks* (1987), joka tapahtuu Minneapolisissa, rock-muusikko joutuu tekemisiin kahden eri keijukaishovin kanssa. Nämä ovat sodassa keskenään ja rokkari joutuu ottamaan osaa soittamalla käytäviin taisteluihin, jotka koulivat hänestä paremman taiteilijan. Amerikkalaisessa urbaanissa fantasiassa punkmusiikilla on keskeinen osuus. Ominaisuudet, jotka erottavat punkkarit porvarillisesta yhteiskunnasta, liittävät heidät keijujen maailmaan, johon tavallisilla ihmisillä ei ole pääsyä. Urbaanin yliluonnollisen vaikutus voi myös lopulta tuhota taiteilijan, kuten Elizabeth Handin romaanissa *Mortal Love*, jossa haltijamuusa Larkin Mead imee kaikki muusikkorakastajiensa emootiot ja jäljelle jää pelkkiä kuoria, jotka eivät enää kykene luomaan taidetta. (Irvine 2012, 206.)

Toisessa urbaanin fantasian kategoriassa yliluonnollinen ja kaupunki ovat erottamattomia: kaupunki ei ole Lontoon, New Yorkin tai muun oikeasti olemassa olevan kaupungin fantastisen kohtaava kopio vaan jokin täysin kuvitteellinen metropoli, joka ei ole myöskään peräisin mistään aiemmasta fantasiatekstistä. Teoksen yliluonnolliset ilmiöt ja lait, joiden tarkoitukset eivät ole kansalaisille välttämättä selvät, perustuvat kaupungin historialle. Tämän urbaanin fantasian kategorian teokset jatkavat urbaanin olemassaolon tutkimista, jota on aiemmin harjoitettu esimerkiksi Charles Baudelairen, Charles Dickensin ja James Joycen teoksissa. Urbaani fantasia vain tutkii kaupunkilaissubjektia selvemmin fantasian keinoin

kuin edellä mainitut. (Irvine 2012, 201.) Samalla tämän yliluonnollisen ja kaupungin samaistava urbaani fantasia uudistaa tietoisesti fantasiaa ja kapinoi vanhaa fantasiaa vastaan. Näitä vanhemman fantasian eli heroisen fantasian tai seikkailufantasian motiiveja ovat kallisarvoinen esine tai henkilö, jota tavoitellaan; pitkä matka tuon aarteen luokse; sankari, joka ei ole kuka tahansa vaan ominaisuuksiltaan tähän sankarilliseen tehtävään sopiva; testejä, joissa selvitetään, kuka on sankari; tavoitellun esineen vartija, joka tulee päihittää; sekä auttajat, jota ilman sankari ei selviäisi määränpäähän (Timmerman 2002, 99).

Kapinointi voi ensinnäkin liittyä sankaruuteen, joka ei olekaan urbaanissa fantasiassa enää yksinkertaisesti sitä, että poikkeusyksilö lähtee yksin suorittamaan tehtävää jonnekin kauas, minkä jälkeen kaikki palautuu ennalleen. Tämä sankaruuden problematisoituminen on nähtävissä esimerkiksi Sean Stewartin romaaneissa. Niissä maailmaa on kohdannut maaginen tulva: taikuus on vyörynyt kaupunkeihin ja huuhtonut teknologiaan ja tieteeseen perustuvan maailman pois. Stewartin *The Night Watchin* (1997) päähenkilön Winterin isä on pelastanut Edmontonin eteläpuolen asukkaat heitä saartavilta pahansuovilta maagisilta voimilta, joille hän on joutunut lupaamaan uhriksi tyttärensä. Stewart tutkii romaaneissaan sitä, miten perheenjäsenet haluavat pysyä yhdessä vaikeissakin olosuhteissa, mikä on vastakkaista perinteiselle fantasialle, jossa päähenkilö eroaa perheestään tai muista omaisistaan ja lähtee pelastamaan yksin maailmaa. Myös Stewartin *Galveston* (2000), jonka tapahtumat sijoittuvat 70 vuotta *The Night Watchin* tapahtumia aiemmaksi ja jossa kaupungista on tullut maagisen tulvan alle jäätyään laskiaiskarnevaalin hahmojen hallitsema painajaismaailma, uudistaa perinteisen fantasian konventioita. Romaanin lopussa vihjataan, että vaikka sankarit ovat tehneet uhrauksia, ei niillä ole lopulta mitään merkitystä, vaan ne avaavat vain mahdollisuuden uusille uhrauksille. Sankarilla ei ole siis samaa mahtia saada suljetun lopun kautta fiktiivistä maailmaa palaamaan samaan tasapainotilaan, johon perinteiset fantasiaromaanit ovat tähdänneet. (Irvine 2012, 207.)

Toiseksi kapinointi voi liittyä metafiktiiviseen eli fiktion sisäiseen vihjailuun siitä, että aikaisempi fantasia on urautunutta. Michael Swanwickin romaani *Rautalohikäärmeen tytär* (*The Iron Dragon's Daughter*, 1993) on kertomus Janesta, joka on siepattu pienenä ihmisten todellisuudesta ja tuotu haltioitten hallitsemaan taruolentojen kaupunkiin mekaanikoksi. Hän ystäväystyy lohikäärmeen kanssa. Lohikäärmeet eroavat muiden fantasiateosten versioistaan siinä, että ne ovat Swanwickin romaanissa puoliksi hävittäjälentokoneita. Jane kehittyy eteenpäin ja muuttaa kaupunginosasta toiseen. Kun kaupunginosa vaihtuu, myös hänen ystävänsä vaihtuvat, mutta he ovat kuin samojen henkilöiden toisintoja, kuin Jane kuolevaisena eläisi koko ajan yhtä elämää mutta paikalliset saisivat uusia persoonallisuuksia. Paikallisilla on tosinimi, joka on kunkin kaupunkilaisen jokaisen ruumiillistuman yhteinen nimi. Jane menee opiskelemaan vieraan maailman yliopistoon, jossa hän käyttää opiskelukaveriensa kanssa huumeita ja harrastaa seksiä. Seksin aikana Jane näkee välillä ihmisten todellisuuteen ja kommunikoi äitinsä kanssa tämän unissa. Lohikäärme yllyttää Janen tuhoamaan spiraalitornin, jolloin maailmankaikkeus tuhoutuisi ja tilalle voisi tulla parempi maailma. Jane lentää lohikäärmeen kanssa kohti spiraalitornia, mutta lohikäärme rikkoutuu sirpaleiksi. Jane herää spiraalitornissa ja esittää maailmankaikkeutta hallitsevalle Suurelle äidille toiveen: hän haluaisi elää ihmisten todellisuudessa. Viimeisessä luvussa Jane pääsee mielisairaalasta ja lopulta valmistuu yliopistosta, mutta kirjassa jää avoimeksi, onko tämäkään maailma ”oikea” ihmisten maailma vai taas yksi Jumalattaren luomista kaupunkimaisemista. Romaanin lopussa siis tähdätään siihen mistä fantasiaromaanit alkavat eli tasapainoisen tilan hajoamiseen. Samalla spiraalilinna symboloi kalkkeutuneen heroisen fantasian kaavoja, jotka kirjailijan täytyy tuhota luodakseen uutta. (Irvine 2012, 208.) Toisaalta spiraalilinnan voidaan tulkita estävän heroisen fantasian seikkailuja toteutumasta. Tontut, haltiat, kääpiöt ja lohikäärmeet ovat kuin vankeja urbaanissa miljöössä, jossa magia on valjastettu arjen palvelukseen. Esimerkiksi kauppoissa on maagisia fe-

tissejä, jotka ajavat valvontakameroiden ja varashälyttimien virkaa (Swanwick 2003, 97).

Kolmanneksi urbaani fantasia kapinoi perinteiselle fantasialle ominaista ryppyotsaista suhtautumista lajinsa puhtauteen tuomalla siihen aineksia muista spekulatiivisen fiktion genreistä ja jopa rikoskirjallisuudesta. China Miévilin *Perdido Street Stationin* (2000) kaupunki New Crobuzon on täynnä jännitteisyyttä. Kaupungissa on oma rangaistusmenetelmänsä, jossa rike joko kirjoitetaan rikollisen ihoon tai tämän perimää muokataan niin että hänen ruumiistaan tulee jonkin tietyn tehtävän harjoittaja, kuin biologinen kone. Miévilin romaanissa tutkija Isaac Dan der Grimnebul yrittää valjastaa hyötykäyttöön kriisin voiman, joka on läsnä New Crobuzonissa monin tavoin. Kriisin voima saadaan näkyväksi silloin, kun asiat saadaan toimimaan niiden ominaisinta luontoa vastaan. Kriisienergian idea on läsnä myös romaanin rakenteessa: New Crobuzonissa on monista eri paikoista tulevia olentoja, jotka voivat olla peräisin sekä eri kansojen, kuten egyptiläisten tai venäläisten, kansanperinteestä että Miévilin omasta mielikuvituksesta ja jotka tuovat mukanaan omia tekstuaalisia ominaisuuksiaan. Esimerkiksi Slakemothit, jotka ovat unia syöviä koiperhosmaisia olentoja toisesta ulottuvuudesta ja jotka ovat niin pelottavia, että jopa helvetin olennot kavahtavat niitä, tuovat mukanaan lovecraftmaisen kosmisen kauhun tulkintakehyksen Miévilin fantasiaromaaniin. Näin *Perdido Streetin* laji kriisiytyy, kun se pakotetaan kohtaamaan jostain sellaista, joka ei kuulu fantasiaan, eli kauhun. Muita fantasiaromaaniin kuulumattomia motiiveja ovat esimerkiksi hallituksen harjoittama korruptio, joka esiintyy teoksessa usein; sekä Grimnebulin suorastaan faustilainen, tohtori Frankensteinille sukua oleva, monia hänen läheisiään tuhoava pakkomielle hallita kriisienergiaa sekä sanomalehti Runagate Rampantin arki ja ongelmat sen suhteen, miten tehdä hyviä henkilökuvia taiteilijoista. Samalla *Perdido Street Station* on kuitenkin perinteiseksi fantasiaromaaniksi luokiteltava puoli, jossa on seikkailufantasialle ominaisia motiiveja kuten ilkeitä hirviöitä, kaupunki uhan alla, taikuutta ja ei-inhimillisiä olentoja. (Irvine 2012, 209–210.)



Neljänneksi urbaani fantasia kapinoi perinteistä fantasiaa vastaan historian epävarmuudella. New Crobuzonin kaupunki on myös siinä mielessä seikkailufantasialle vastakkainen, että sen alkuperää tai tarkoitusta ei paljasteta; seikkailufantasiassa kaupungeilla on usein omat historiansa, jotka voivat liittyä esimerkiksi kaupankäyntiin tai merkittäviin sotiin. New Crobuzonin historiasta kieliävät vain kaupungin keskustassa olevat luut, joista kukaan ei tiedä, miksi ne ovat siellä, eikä edes sitä, minkälaiselle olennolle ne ovat kuuluneet. Myöskään kaupungin nimi ei anna mitään selkoa historiasta, sillä muussa fantasiassa ei ole puhetta vanhasta eikä uudesta Crobuzonista. (Irvine 2012, 210.)

Jeff VanderMeerin romaanissa *Shriek: An afterword* (2006) on läsnä samanlainen merkityksettömyyden tunne kuin *Perdido Street Stationissa*. VanderMeerin romaanissa seikkailufantasian tehtävä-motiivi valjastetaan tämän merkityksettömyyden tunteen tuottamiseen. Romaanissa Duncan Shriek on ottanut elämäntyökseen selvittää totuus kaupungin alla elävästä harmaalakkien sienimäisestä lajista. Duncanin tarinan kertoo hänen siskonsa Janice, mutta Duncan kommentoi Janicen kertomusta, sillä palattuaan retkeltään hän löytää Janicen kirjoitukset. Duncanin elämä ja sen myötä Ambergrisin kaupungin historia tulee näytetyksi kolmessa eri valotuksessa. Tulkinta-kehys problematisoituu vielä edelleen, sillä Janicen Duncanista kertovan kirjan, jota Duncan on vielä kommentoinut, löytää kirjoituksen sen arveluttavasta todenperäisyydestä huolimatta julkaissut Siri, joka kertoo lopussa spekulatioistaan koskien Janicen ja Duncanin kohtaloa sekä vaikeuksista, joita on kohdannut saattaessaan käsikirjoitusta julkaisukuntoon. Ambergrisin historian tapahtumat, joihin kuuluu mahdollinen harmaalakkien karkottaminen, eivät olekaan tärkeitä. Tärkeää on kertomisen tapa. VanderMeerin teos kapinoi siis perinteisen fantasian päämäärähakuisuutta vastaan sekoittamalla herooinen fantasian motiivit Italo Calvinon ja Franz Kafkan monitulkintaisuutta tuottavaan poetiikkaan. (Irvine 2012, 211.)

Fantastinen kaupunki on paikka, jonka historiasta on jäljellä vain jäänteitä, joiden merkitys jää selvittämättä ja jotka ovat ihmei-

den lähteitä. Tällaisen urbaanin fantasian romaanien henkilöhahmoja vaivaa tunne, että he ovat tunkeilijoita tarinassa, joka on kerrottu jo aikapäiviä sitten, ja että he yrittävät saada turhaan selkoa menneisyyden tapahtumista. Ominaisimmin tämä mieliala tulee ilmi M. John Harrisonin *Viriconium*-sarjassa (1971–1984), jossa tieteiskirjallisuuteen yleensä yhdistettävä teknologia robotteineen ja lentävine koneineen, tuottaa kätkeytyneenä sellaisia ilmiötä, jotka henkilöhahmot tulkitsevat samalla ihmetyksellä kuin he fantasiassa tulkitsisivat. (Irvine 2012, 212.) Historiasta ei voi saada selkoa, joten piilotettu teknologia on ihmeitä ilman selitystä. *Rautalohikäärmeen tyttäressä* taas teknologia sulautuu fantasiaan ja se ei ole henkilöhahmoista mitenkään ihmeellistä. Sen sijaan lukija voi saada ihmeenkaltaisia kokemuksia löytäessään tekstistä fantasian ja tieteiskirjallisuuden yhteensulautumia, jotka eivät valaise kaupungin historiaa. Lohikäärmeillä on häiveteknologiaa, loitsukirjat ovat lohikäärmeiden moottoripiirustuksia ja puhutaan mm. kyberneettisistä systeemeistä. Teollisuus perustuu metafysiikalle, nekromantialle ja alkemialle. (Swanwick 1994/2003, 56; 58; 59; 108.)

Michael Swanwick, China Miéville ja Jeff VanderMeer kieltävät perinteisen fantasian taipumuksen aiheuttaa henkilöhahmoissa ja sen myötä lukijassa lohdun tunnetta. Tähän henkilöhahmojen toiveiden täyttämiseen ja sen myötä lohtuun tähtäävät monet urbaanin fantasian ensimmäisen kategorian kirjoittajat, esimerkiksi Neil Gaiman, Charles Le Dint ja Terri Windling. (Irvine 2012, 206–207.) Ensimmäinen urbaanin fantasian kategoria siis jatkaa perinteistä fantasiaa, kun taas toinen kapinoi sitä vastaan.

Toki myös ensimmäisen kategorian urbaani fantasia uudistaa fantasian perinnettä, sillä siinä manala, johon myyteissä sankari on matkannut, voittanut vaaroja ja saapunut takaisin ihmisten maailmaan palkinnon kera, esiintyy uudenlaisena: sankari ei haluakaan enää takaisin maan päälle. Tämä näkyy esimerkiksi Neil Gaimanin teoksessa *Neverwhere – maanalainen Lontoo* (*Neverwhere*, 1996), jonka lopussa päähenkilö monista maagisista olennoista selvittyään ja päästyään takaisin omaan maailmaansa lähtee takaisin maan alle

lumoavan Lady Doorin luokse, koska kaiken kokemansa jälkeen hän ei enää tunne ylä-Lontoota omakseen. (Irvine 2012, 204–205.)

## Lopuksi

Sekä kauhufantasia että urbaani fantasia edustavat uudenlaista fantasiaa, joka sekoittaa itseensä muita spekulatiivisen fiktion genrejä kuten kauhua ja jopa tieteiskirjallisuutta. Kauhufantasia uudistaa kauhukirjallisuuden perusmotiivia, hirviötä, ja tuo sen lähemmäs inhimillistä, mikä auttaa ymmärtämään vierautta: toiseus ei olekaan enää yksinomaan pelottavaa, vaan sitä on mahdollista ymmärtää. Kauhufantasia myös venyttää kauhun tarinallisia kehyksiä: tarinan ei tarvitsekaan loppua päähenkilön kuolemaan, vaan kauhufantasia voi venyä sarjaksi romaaneja, joissa ylikuonnollisen saloihin tutustuva päähenkilö ratkaisee yhä uusia mysteerejä.

Urbaani fantasia taas uudistaa heroista fantasiaa vastustamalla sen päämäärähakuisuutta – sen taipumusta saattaa fiktiivinen maailma takaisin ennen tarinan alkua vallinneeseen harmonian tilaan – sekä sen yksiulotteista ja selvää käsitystä historiasta. Urbaani fantasia tuo fantasiaan jokapäiväisiä motiiveja ja käsittelee reaali maailman asioita suoraan pukematta niitä hyvän ja pahan vaatteisiin.

Molemmat genret moninaistavat fantasian kenttää ja tekevät fantasiasta enemmän nykyihmisen kokemusta vastaavan tässä monikulttuurisessa ja alati tiedollisesti monimutkaistuvassa maailmassa, joka muistuttaa yhtä suurta kaupunkia. Siksi kauhufantasialle ja urbaanille fantasialle sopisi myös kasvatuksellinen tehtävä.

## LÄHTEET

- Carroll, Noël (1990) *Philosophy of horror or paradoxes of the heart*. London & New York: Routledge.
- Clute, John (1999/1997) Urban fantasy. Teoksessa John Clute & John Grant (toim.) *The encyclopedia of fantasy*. New York: St Martin's Griffin, 975–976.
- Halme, Jukka (2002) Miéville manifesti – Modernin tieteisfantasian kärkinimi äänessä. *Tähtivaeltaja* 3:2002, 14–24.
- Harris, Charlaïne (2011/2010) *Veren voima*. Suom. Johanna Vainikainen-Uusitalo. Helsinki: Gummerus.
- Irvine, Alexander C. (2012) Urban fantasy. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 200–213.
- Kaveney, Roz (2012) Dark fantasy and the paranormal romance. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 214–223.
- Lukjanenko, Sergei (2012/1998): *Yöpartio*. Suom. Arto Konttinen. Helsinki: Into.
- Lovecraft, H. P. (1997/1943) Tuntematon Kadath. Teoksessa H. P. Lovecraft *Vaeltaja unien portilla*. Suom. Matti Rosvall. Tampere: Tamperen Science Fiction Seura.
- Manlove, C. N. (1975) *Modern fantasy. Five studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pringle, David (1999/1997) Planetary romance. Teoksessa John Clute & John Grant (toim.) *The encyclopedia of fantasy*. New York: St Martin's Griffin, 765–766.
- Stoker, Bram (1992/1897) *Dracula*. Suom. Jarkko Laine. Helsinki: Otava.
- Swanwick, Michael (2003/1994) *Rautalohikäärmeen tytär*. Suom. Hannu Tervaharju. Helsinki: Like
- Timmerman, John M. (2002) The quest. Teoksessa Wendy Mass ja Stuart P. Levine (toim.) *Fantasy*. San Diego: Greenhaven, 98–104.

Hanna-Riikka Roine

## TIETEISFANTASIA LAJITYYPPIEN RAJOILLA

Kaikki spekulatiivisen fiktion lukijat ja katsojat ovat varmasti joskus törmänneet tieteisfantasiaan (*science fantasy*): teokseen, joka yhdistelee fantasiaksi tai tieteisfiksioksi konventionaalisesti ymmärrettyjä elementtejä ja aiheita niin, ettei teosta ole mielekäästä rajata kumpaankaan genreen. Tyypillisimmillään teoksessa magia ja teknologia voivat sulautua, raja yliluonnollisten ja tieteen keinoin selitettyjen tapahtumien välillä voi hämärtyä, ja fantastiset olennot voivat seikkailla jopa avaruusaluksilla. Tieteisfantasian määrittely ei kuitenkaan ole näin yksinkertaista, sillä fantasian ja tieteisfiktion raja on häilyvä, muuttuva – ja jopa täysin kyseenalainen. Tässä luvussa pohdin tieteisfantasian määrittelyn ohella sitä, tarvitaanko tällaista genremääritelmää ollenkaan, ja jos tarvitaan, voisiko se toimia keinona tarkastella paitsi fantasian ja tieteisfiktion eroja, myös yliluonnollisen ja luonnollisen sekä mahdollittoman ja mahdollisen välille vedettyjä, vaihtuvia ja tulkinnanvaraisia rajoja.

### Missä fantasian ja tieteisfiktion raja kulkee?

Ensin on aiheellista pohtia muutaman kappaleen verran sitä, mikä tekee jostakin teoksesta, kuten romaanista, elokuvasta tai vaikkapa digitaalisesta pelistä, fantasiaa, mikä puolestaan tieteisfiksiota – ja mikä näin ollen näitä kahta sekoittelevaa tieteisfantasiaa. Tyypillisesti jokin teos nimittäin luokitellaan tieteisfantasiaksi sen perusteella, että siitä on löydettävissä sekä fantasian että tieteisfiktion genrepiirteitä. Fantasian kohdalla onkin suhteellisen vaivatonta kuvitella pseudokeskiaikainen tai muutoin oletettuun menneisyyden hämärään ajoittuva ympäristö, jota kansoittavat maagisella miekalla varustettu sankari, lohikäärmeet ja velhot. Yhtä lailla helppoa on rakentaa stereotyyppinen tieteisfiktion maailma, jossa osaavien kapteenien johtamat avaruusalukset kulkevat valonnopeudella ja

jossa galaksi on täynnä ihmiselämälle sopivia planeettoja sekä ihmisenkaltaisia olentoja. Arkipäiväinen keskustelu fantasian ja tietesisfiktion eroista usein kiinnittääkin huomionsa tällaisiin elementteihin: jokin teos nähdään fantasiana, koska siinä on velho, hahmo vanhoista tarinoista, tai tietesisfiktiona, koska siinä on avaruusalus tai muuta tulevaisuuteen sijoittuvaa teknologiaa.

Näiden toisistaan eroavien elementtien ohella fantasian ja tietesisfiktion eron on perinteisesti nähty kulkevan siinä, kuinka *järjestelmällisesti* jokin teos käsittelee sellaisia elementtejä, hahmoja tai tapahtumakulkuja, jotka eivät kuulu niin sanotun konsensustodellisuutemme<sup>1</sup> piiriin. Siinä missä kumpikin genre voidaan lukea osaksi spekulatiivisen fiktion kattokäsitteen alle, fantastisten spekulatioiden voidaan nähdä tavoittelevan jotakin sellaista, jota ei ole mahdollista rationalisoida. Fantasia ei kuitenkaan tässä suhteessa ole unenomaista tai epämääräistä vaan ”kenties pyrkii esittämään ja tutkimaan todellisuutta laajemmassa mielessä kuin siinä, jossa sen tällä hetkellä sallimme itsellemme”, kuten Ursula Le Guin (2007, 87) on asian elegantisti ilmaissut.<sup>2</sup> Tietesisfiktion spekulatioiden kohteena puolestaan ovat usein järjestelmät, jolla tarkoitan sitä, että ne tyypillisesti keskittyvät koettelemaan ajatusta tai ideaa, jolla on selkeitä, toisistaan erotettavia seurauksia (Roine 2016, 15). Tässä mielessä tietesisfiktion voidaan nähdä toimivan fantasiana järjestelmällisemmin, perinteisen tieteellisen metodin (havainto, hypoteesi, koe) mukaisesti. On kuitenkin tärkeää huomata, että tietesisfiktion oletettu ”tieteellisyys” ei pohjaudu tieteelliseen paikkansapitävyyteen vaan edellä kuvatun metodin hyödyntämiseen (Roberts 2000, 10).

Fantasian ja tietesisfiktion tutkija Brian Attebery puolestaan ehdottaa, että sekä tietesisfiktio että niin sanottu toissijaisen maailman fantasia kutsuvat meitä tarkastelemaan järjestelmällisesti jokaisen konsensustodellisuudesta tehdyn poikkeaman periaatteita ja seurauksia (Attebery 2014, 155; ks. myös McHale 2010, 23). Fantastisenkin maailman sisäistä koherenssia on pidetty olennaisena J. R. R. Tolkienin urauurtavasta ”Saduista”-esseestä (1939, suom. 2002) lähtien, ja erityisen tärkeä se on fantasian oletetusti

tarjoaman etäännyttävän näkökulman vuoksi. Keskeistä sekä fantastialle että tieteisfiktioille näyttäisi joka tapauksessa olevan (oletustusti) konsensustodellisuudessamme olemassa olevan rinnastaminen jonkin sellaisen kuvittelemiseen, jota ei konsensustodellisuudessamme (oletetusti) ole. Atteberyn (mt.) ajatuksen mukaan fantasian ja tieteisfiktion ero piilisi siinä, millainen selitys poikkeamille konsensuksesta annetaan: teoksen luenta esimerkiksi tieteisfiktiona edellyttää, että poikkeamille on rationaaliset, materiaaliset selitykset. Nykyfantasia puolestaan näyttäisi ehdottavan, että konsensustodellisuus ei ole luonteeltaan pysyvä asiointila vaan jatkuva väittely erilaisten näkökulmien välillä. Vahvasti popularisoidussa muodossaan fantasia ei kuitenkaan haasta konsensustodellisuutta tai meidän tapaamme ylläpitää sitä ”mahdottomuuksien” esittämisestä huolimatta – pikemminkin se keskittyy totunnaisiin tapoihimme kuvitella fantasiamaailma, josta on toistuvien esitysten kautta tullut lähes yhtä tuttu kuin arkitodellisuudestamme (Roine 2016, 69). Attebery (2014, 31) hyödyntääkin suhteellisen käyttökelpoista, ”sumeisiin joukkoihin” (*fuzzy sets*) pohjautuvaa lähestymistapaa, jossa fantasian tai tieteisfiktion kaltaisia genrejä ei pyritä kategorioina määrittelemään minkään yksiselitteisesti vedetyn rajan tai tietyn ominaispiirteen kautta. Näiden sijasta lähestymistavassa keskitytään siihen, kuinka paljon jokin teos muistuttaa jotakin genren ydinesimerkkiä tai joukkoa tällaisia edustavia esimerkkejä. Näin ollen tieteisfantasian kaltaisten hybridilajityyppien synty ja olemassaolo on helpompi selittää – kuten Attebery (mt.) toteaa, esimerkiksi Ray Bradburyn *Marsin aikakirjat* -kokoelman (*The Martian Chronicles*, 1950) novellit kutsuvat luenta sekä fantasiaa että tieteisfiktiona.

Johanna Sinisalo puolestaan on havainnollistanut vastaavan tyyppistä lähestymistapaa ”mandalalla”, joka kuvaa niin sanotun fantastisen kerronnan eri alueita ja niiden määrittelyn vaikeutta (2004, 17; ks. myös Hirsjärvi 2009, 28). Hän tuo kuviolla näkyviin sen, kuinka fantasiakerronnan – johon tieteisfiktioikin hänen luokitelussaan sisältyy – laajaan kenttään on eri mediuumeissa syntynyt eri tavoin hahmoteltavia alalajeja, joista esimerkiksi parapsykolo-

ginen kirjallisuus, genrefantasia, kauhu sekä tieteisfantasia voidaan nähdä omina genreinä. Farah Mendlesohn (2003, 1) sen sijaan nostaa tieteisfiktiota käsitellessään esiin ajatuksen siitä, että genre tulisi nähdä pikemminkin jatkuvasti käynnissä olevana keskusteluna kuin joukkona kirjoituksia, joilta voidaan olettaa tiettyjä juoniellementtejä ja troppeja.

Mendlesohnin ehdotus muistuttaa genretutkija Alastair Fowlerin (2002, 20) luonnehdintaa genrestä pikemminkin tekijän ja lukijan välisenä kommunikaatiokeinona kuin luokittelun välineenä. Fowler ehdottaa, että yritys määritellä tietyn teoksen genrejä on yritys löytää erilaisia merkityksiä siitä (mt. 20, 38, 256). Hyvä esimerkki teoksista, joiden tapahtumat ja elementit voivat saada erilaisia, toisiaan täydentäviä tulkintoja sen pohjalta, millaisen genren kautta niitä luetaan, ovat Jeff VanderMeerin *Eteläraja*-trilogian (*Southern Reach*, 2014) romaanit. Ovatko romaaneissa kuvatun, luonnon valtaansa ottaman Alue X:n tapahtumat selitettävissä rationaalisesti – vaiko eivät? Raja erilaisten tulkintojen välillä jää lopulta yhtä häilyväksi kuin konsensustodellisuutemme lakeja seuraamattoman alueen ja sitä ympäröivän maailman rajakin. Tämä piirre on varmasti yksi syy VanderMeerin trilogian kiinnostavuuteen.

## Miten tieteisfantasia voidaan määritellä?

Tieteisfantasia määritetään usein syntyneeksi 1950- ja 1960-luvuilla kirjoitettujen, yhdysvaltalaisissa pulp-lehdissä ilmestyneiden tarinoiden muodossa (ks. Clute & Nicholls 1999, 1061, ks. myös Korpuan luku populaari- ja pulp-kirjallisuudesta tässä teoksessa). Tällöin tieteisfantasia tulee määritellyksi myös suhteessa lähi- tai alagenreihinsä, kuten planetaarisiin romansseihin (*planetary romance*), 1980-luvulla kiteytyneeseen höyrypunktiin (*steampunk*) tai 2000-luvulla suureen suosioon nousseeseen paranormaliin romanssiin (*paranormal romance*). Kaikki nämä yhdistelevät luovasti erilaisia fantastisia ja tieteisfiktiivisiä elementtejä: höyrypunkissa höyrykoneiden viktoriaaninen aikakausi voi sisältää futuristista



teknologiaa, kun taas paranormaalissa romanssissa vampyyrit, ihmissudet ja muut kansantarinoista lähtöisin olevat olennot voivat yhdistyä aikamatkustusta ja psykokinesiaa sisältäviin juoniin.

Tieteisfantasiaa genrenä on mahdollista määritellä myös tekijälähtöisesti, kuten Brian Attebery (1981) on tehnyt. Hän listaa tieteisfantasian tärkeimmiksi yhdysvaltalaisiksi edustajiksi sellaisia tekijöitä kuin Marion Zimmer Bradley, Edgar Rice Burroughs, Samuel Delany, Jack Vance, Roger Zelazny ja Gene Wolfe. Erityisesti Wolfen neliosainen *Uuden auringon kirja* (*The Book of the New Sun*, 1980–83) mainitaan usein genren merkittäväksi edustajaksi ja jopa sen uudelleenelvyttäjäksi aiemman, pulp-lehtiin keskittyneen kukoistuskauden jälkeen. Romaanisarja sijoittuu kaukaiseen tulevaisuuteen, jossa aurinko on himmennyt ja maapallo on ilmastoltaan huomattavasti viileämpi. Siinä kuvattu kulttuuri kuitenkin tuo lukijalleen mieleen enemmän menneen kuin tulevan. Suomalaisista tieteisfantasian tekijöistä ei vastaavaa listausta ole tehty, mutta teoksissaan tieteisfiktiiivisiä ajatuskokeita ja esimerkiksi mytologisia elementtejä sujuvasti yhdistävä Johanna Sinisalo voisi kuulua tällaiseen listaan muiden ”suomikumman”<sup>3</sup> tekijöiden ohella. Lähelle tieteisfantasiaa sijoittuvat myös suomalaiset steampunk-kirjoittajat (joiden novelleja on koottu esimerkiksi kolmeen Osuus-kumma-kustantamon julkaisemaan kokoelmaan)<sup>4</sup> ja spekulatiivinen verkkolehti *Usvan* julkaisemat tekstit ja järjestämät kirjoittajaleirit, joiden vetäjänä toimii kirjailija Anne Leinonen.

Kolmas tapa määritellä tieteisfantasia on keskittyä teoksen tai siinä rakennetun maailman elementteihin. Tästä näkökulmasta jotkut teokset ovat lähempänä tieteisfiktiota, jossa on fantasiaa, ja jotkut puolestaan fantasiaa, jossa on tieteisfiktiota. Kuten edellä jo mainitsin, tieteisfantasian voidaan siis nähdä yhdistävän tai hyödyntävän samanaikaisesti fantasian ja tieteisfiktio konventionaalisia trooppeja – velho tai yliluonnollinen olento avaruusaluksella olisi mitä tyypillisin esimerkki. *Babylon 5* -televisiosarjassa (1993–98) tällainen nähdään, kun ”tiedettä taikuuden vaikutelman luodakseen” hyödyntävät teknoaagit vierailevat avaruusasemalla. Saman televisiosarjan tapa yhdistää tieteisfiktiota ja fantasiaa kulkee

kuitenkin pintatasoa syvemmällä siinä, miten se sulauttaa yhteen tieteisfiktiiiviset elementit ja ympäristön sekä Tolkienilta lainaavan tarinakaaren ikiaikaisen pimeyden noususta ja sen kukistamisesta.

Tieteisfiktiossa ei periaatteessa esiinny yliluonnollisiksi miellettyjä tai, paremminkin, yliluonnollisesti *selittyviä* elementtejä, mutta tieteisfantasiassa ne voivat olla olennaisia. Attebery (2014, 147) ehdottaakin määritelmäksi, että hybridimuotona tieteisfantasia yhdistää toisiinsa perinteiset, maagiset motiivit ja materialistisen rationaalisuuden. Tällaisen määritelmän avulla voidaan kiertää kiista esimerkiksi siitä, onko poimuajo (*warp drive*) elementtinä mahdollinen, jos yliluonnollinen määritellään siten, että se on jotakin, joka ei voisi koskaan esiintyä tai tapahtua todellisessa maailmassa. Valonnopeuden ylittäminen toki on tieteisfiktiossa jo niin vakiintunut elementti, ettei sen johdonmukaiseen selittämiseen tarvitse käyttää aikaa. Toisaalta Markku Soikkeli (2015, 62) huomauttaa, että kvanttifysiikan kaltaiset äärimmäisen abstraktit tieteelliset teoriat tekevät edelleen tieteisfantasian määrittelystä turhauttavaa. Näin ollen esimerkiksi Hannu Rajaniemen *Kvanttivaras*-trilogian (*The Quantum Thief*, 2010–14) elementit ja ajatuskokeet voivat näyttäytyä kvanttiteoriaa tuntemattomalle fantastisina, vaikka niillä on tieteellinen perusta.

Tyypillisimmillään tieteisfantasian voidaan siis nähdä yhdistävän fantastisia, maagisia tai yliluonnollisia elementtejä tieteisfiktio johdonmukaisuuteen. Tällöin elementeille annetaan edes jonkinlainen rationaalinen (tai sen kaltainen) selitys. Lopulta on huomattava, ettei tämäkään kysymys silti ole näin suoraviivainen: esimerkiksi tieteisfiktioiksi määritely, uusintaversio *Taisteluplaneetta Galactica* -televisiosarjasta (*Battlestar Galactica*, Yhdysvallat 2004–09) kääntyy loppuaan kohti hyvinkin myyttisen maailmanseulityksen suuntaan siitä huolimatta, että se suurimmaksi osaksi seurailee tyypillisiä tieteisfiktio konventioita.

## Mitä tieteisfantasia käsitteenä ja lajityyppinä palvelee?

Onko tieteisfantasiaa siis mielekästä määritellä omaksi genrekseen? Nähdäkseni tieteisfantasian määritelmä ja luonne voivat olla kiinnostavia nimenomaan siksi, että hybridigenrenä – tai ainakin kahden selkeämmin määriteltävän genren väliin asettuvana – se tarjoaa konkreettisen keinon pohtia yliluonnollisen ja mahdottoman kaltaisia abstrakteja käsitteitä fantasian ja tieteisfiktion lajityyppien yhteydessä. Tieteisfantasian keinoin voidaan pohtia myös sitä, onko fantasialla ja tieteisfiktiolla erillisinä genreinä erilaisia tapoja käsitellä spekulatiivista tai jopa mahdotonta.

Attebery (2014, 155) toteaa, että koska tieteisfantasia huojuu eri kategorioiden välissä, sen on mahdollista asettaa rinnakkain keskenään kilpailevia uskomusjärjestelmiä saman kertomuksen sisällä. Tätä kautta se sekä mahdollistaa että vaatii useampia erilaisia lukutapoja. Jotkut tieteisfantastiset teokset tieteen tahtoen hämärtävät esimerkiksi tieteisfiktiossa käsiteltyjen paranormaalien kykyjen ja taikuuden rajaa. Attebery itse käyttää analyysissään havainnollisena esimerkkinä erilaisia enkelihahmoja, jotka olivat erityisen suosittuja tieteisfantastisissa teksteissä etenkin 1980- ja 1990-luvuilla. Sheri S. Tepperin teoksessa *A Plague of Angels* (1993) enkelihahmot esiintyvät tieteisfantasialle tyypillisesti sekä myyttisten ennustusten toteuttajina että niiden rikkojina. Rakentamalla enkelistä, ylimaallisen arkkityypistä, kirjaimellisen hahmon Tepperin on mahdollista käsitellä muun muassa arkkityyppien vahvistamaa pyhähdystilaa (Attebery 2014, 156). Myyttisen ja rationaalisen raja voi myös olla hyödyllistä jättää selittämättä liian tarkkaan: esimerkiksi *Tähtien sota* -elokuvien alkuperäisen trilogian Voima (*The Force*) menettää elementtinä jotakin ilmaisuvoimaisuudestaan, kun *Pimeä uhka* -elokuva (*The Phantom Menace*, 1999) esittelee sen pohjautuvan midi-kloriaaneiksi kutsuttuihin mikroskooppisiin organismeihin.

On myös kiinnostavaa pohtia sitä, millaista funktiota palvelevat muutoin rationaalisesti selitettyyn ympäristöön tuodut, yliluonnollista lähentyvät elementit tai hahmot. Havainnollinen ja monille

tuttu esimerkki on *Star Trekin* useissa sarjoissa esiintyvä, jumalankaltainen hahmo Q, joka ensiesiintymisensä (1987, ”Encounter at Farpoint”, *Star Trek: Uusi sukupolvi*) yhteydessä asettaa ihmiskunnan tuomiolle ja syyttää sitä ”vaaralliseksi, raakalaismaiseksi lapsiroduksi”. Q:n kaltaisen hahmon kautta sarjaan onkin mahdollista tuoda sellainen arvaamattomuuden ja selittämättömyyden ulottuvuus, joka *Star Trek* -sarjoista yleensä puuttuu verrattuna esimerkiksi vuonna 2016 ensi-iltansa saaneeseen, Ted Chiangin novelliin pohjautuvaan *Arrivaliin* tai sellaisiin klassikoihin kuin *Avaruusseikkailu 2001* (1968) ja *Solaris* (1961). Toisaalta Q peilaa meidän käsityksiämme kaikkivoivasta, yliluonnollisesta olennotesta ja leikittelee niillä. Tätä kautta Q on myös humoristinen elementti: esimerkiksi ”Deja Q” -jaksossa (1990, *Star Trek: Uusi sukupolvi*) kuolevaiseksi muutettu, aiemmin kaikkivoipa hahmo hämmästelee kauhuissaan nukahtamisen ja nälän kaltaisia tavanomaisia ilmiöitä.

Fantasian ja tieteisfiktion rajaa pohdittaessa ylipäätään on huomionarvoista, että tieteisfiktioivisessä teoksessa esiintyvä selittämättömyys usein aiheuttaa sellaista hämmennystä, jollaista fantastisen teoksen mahdollisuudet eivät herätä. Voisikin esittää, että hämmennyksen herättävät elementit monesti liikkuvat fantastisen rajalla: vaikka maapallon ulkopuoliset olennot ovat periaatteessa selitettävissä rationaalisesti, niiden kohtaamisen kuvittelemisen on aina fantastista lähentyvä teko. Merkittävä poikkeus tähän ovat vaikkapa edellä mainitut kvanttimekaniikan lait ja ilmiöt, jotka näyttäytyvät niitä ohjaavia, täysin rationaalisesti selitettäviä periaatteita tuntemattomille fantastisina. Niin fantasian kuin tieteisfiktionkin tutkimuksesta tuttu etäännyttämisen (*estrangement*) ilmiö<sup>5</sup> myös toimii hieman eri tavalla näissä kahdessa eri genressä: siinä missä tieteisfiktiossa etäännyttävä vaikutus tyyppillisesti perustuu järjestelmällisesti rakennetun ajatuskokeen läpikäymiseen, fantasiassa se voi syntyä ihmetyksestä mahdollittoman äärellä.

Hybridigenrenä tieteisfantasia voi yhdistää esimerkiksi etäännyttämisen tehokeinon kahdesta eri genrestä, jolloin vaikkapa ihmetys magian tai yliluonnollisten tapahtumien äärellä sulautuu sekä niiden itsensä että niiden seurausten yhtäaikaiseen pohtimiseen ja

analysoimiseen. Millaisia käsityksemme ja uskomuksemme todellisuuden luonteesta ovat, ja mihin ne perustuvat? Kenties olennaisin vahvuus tieteisfantasiassa on sen kyky ohjata meidät hahmottamaan ja myös kyseenalaistamaan erilaisia rajoja. Yksi näistä rajoista ilman muuta on itse fantasian ja tieteisfiktio välinen raja – ja sen määrittelyn mielekkyys.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Konsensustodellisuuden käsitteen lainaan Kathryn Humelta, joka on määritellyt fantastisen ”miksi tahansa poikkeamaksi konsensustodellisuudesta” (1984, 20). Verrattuna esimerkiksi fantasiatutkimuksen parissa yleiseen, J. R. R. Tolkienin ensisijaisen eli primaarisen maailman (*primary world*) käsitteeseen (ks. esim. Tolkien 2002), konsensustodellisuus tuo esiin sen, että arkipäiväiset käsityksemme todellisuudesta ovat sovittuja, usein tietyn ihmisryhmän tai kulttuurin yhteisiin kokemuksiin ja uskomuksiin perustuvia.

<sup>2</sup> Kaikki käännökset ovat omiani, ellei toisin mainita.

<sup>3</sup> Suomikummaa (*Finnish Weird*) pidetään usein suomalaisena versiona angloamerikkalaisesta uskummasta (*New Weird*), ja sen yhteydessä Johanna Sinisalon lisäksi on mainittu Pasi Ilmari Jääskeläinen, Leena Krohn, Tiina Raevaara ja Maarit Verronen. Sinisalo (2014, 3) itse näkee suomikumman suomalaisen realismin kaanonin haastajana.

<sup>4</sup> Osuuskumma on julkaissut tähän mennessä kolme steampunk-antologiaa: *Steampunk! Koneita ja korsetteja* (2012, toim. J.S. Meresmaa ja Markus Harju), *Steampunk! Höyryä ja helvetinkoneita* (2013, toim. J.S. Meresmaa ja Markus Harju) ja *Steampunk! Silintereitä ja siipirattaita* (2016, toim. Anne Leinonen ja Mia Myllymäki).

<sup>5</sup> Etäännyttämisen lähikäsite on C. N. Manloven tieteisfiktio tutkimukseen tuoma ”ihmeen tuntu” (*sense of wonder*), joka tavoittelee ”outouden pohtimista” (Manlove 1975, 7). Fantasiatutkimukseen etäännyttämisen tai elpymisen toi ”Saduista”-essessään Tolkien (ks. 2002), jolle elpyminen tarkoitti meitä ympäröivän maailman näkemistä kirikkaammin tylsistymisen ja turtumisen jälkeen.

## LÄHTEET

- Attebery, Brian (1981) Science fantasy. Teoksessa David Cowart & Thomas L. Wymer (toim.) *Dictionary of literary biography: volume eight: twentieth-century American science-fiction writers: Part 2: M–Z*. Michigan: Gale, 236–244.
- Attebery, Brian (2014) *Stories about stories: fantasy and remaking of myth*. Kindle-painos. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Clute, John & Nicholls, Peter (1999) *The encyclopedia of science fiction*. Lontoo: Orbit Books.
- Fowler, Alastair (2002) *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Hirsjärvi, Irma (2009) *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimusseuran julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hume, Kathryn (1984) *Fantasy and mimesis. Responses to reality in western literature*. New York & Lontoo: Methuen.
- Le Guin, Ursula K. (2007) The Critics, the monsters, and the fantasists. *The Wordsworth circle* 38.1/2, 83–87.
- Manlove, C. N. (1975) *Modern fantasy: five studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McHale, Brian (2010) Science fiction, or, the most typical genre in world literature. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala (toim.) *Genre and interpretation*. Helsinki: The Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki and The Finnish Graduate School of Literary Studies, 11–27.
- Mendlesohn, Farah (2003) Introduction: reading science fiction. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.
- Roberts, Adam (2000) *Science fiction*. Lontoo & New York: Routledge.
- Roine, Hanna-Riikka (2016) *Imaginative, immersive and interactive engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative*

*fiction*. Acta Universitatis Tamperensis 2197. Tampere: Tampere University Press.

Sinisalo, Johanna (2004) Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.

Sinisalo, Johanna (2014) Rare exports. Teoksessa Toni Jerrold & J. Robert Tupasela (toim.) *Finnish weird*. Helsinki: Helsingin science fiction -seura, 3–4.

Soikkeli, Markku (2015) *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: Avain.

Tolkien, J. R. R. (2002) *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY.



**Juha Raipola**

## **UUSKUMMA**

Vuonna 2003 brittikirjailija M. John Harrison kirjoitti spekulatiivisen fiktion harrastajalehti *The 3rd Alternativen* Internet-keskustelupalstalle seuraavan viestin:

Uuskumma. Kuka tekee sitä? Mitä se on? Onko se edes mitään? Onko se edes uutta? Onko se, kuten eräät ajattelevat, parempi iskulause kuin *seuraava aalto* ja vieläpä sitä äärettömän paljon hauskeempaa tehdä? Pitäisikö sitä oikeastaan vain kutsua valikoiduksi irtotavaraksi? Kuten aina, haluamme kuulla sinun mielipiteesi [--]. (VanderMeer & VanderMeer 2008, 317, korostus alkuperäisessä, käännös kirjoittajan)

Poleeminen keskustelunavaus oli tarkoitettu käsittelemään joukkoa kirjailijoita, joiden teosten lajiluokitukset liukuvat tieteiskirjallisuuden, kauhun ja fantasian reuna-alueiden ja rajojen ylitse. Samaisten kirjailijoiden tuotantoa oli jo alustavasti ehditty verrata 1900-luvun alkuvuosikymmenten *kummaan* kirjallisuuteen, jonka omalaatuisille, kauhuelementtien sävyttämille fantasiamaailmoille ei löytynyt suoraa lajivastinetta nykykirjallisuudesta. Alkuperäinen ”weird”-kirjallisuuden perinne on ollut tapana nähdä lähinnä 1880-luvulta 1940-luvulle jatkuneena englanninkielisen kauhunovelliikan lajina, joka sai nimensä vuonna 1923 perustetun pulp-lehti *Weird Talesin* julkaisemien kauhu- ja fantasiatarinoiden myötä. Keskusteluun osallistui lukuisia kirjailijoita, joista osa katsoi uuskumman (*New Weird*) käsitteen kuvaavan onnistuneesti uudenlaista aikalaikirjallisuuden ilmiötä. Skeptisemmät keskustelijat tulkitsivat käsitteen lähinnä myyntilukujen parantamista varten kehitellyksi markkinointitermiksi.

Vielä saman vuoden aikana kirjailija China Miéville julkaisi *The 3rd Alternative* -lehdessä oman uuskummaa käsittelevän manifestinsa. Miéville (2003, 3) esitteli uuskumman uutena fantasiakirjallisuuden muotona, jonka tarkoitus oli lajirajojen ylittämisen kautta kääntää, horjuttaa ja muokata fantasiakirjallisuuden kliseitä. Viimeistään Miévilin esseen voi katsoa vakiinnuttaneen uuskum-

man osaksi fantasiakirjallisuuden lajiluokitteluja: uuskumma oli uudenlaista, urbaania nykyfantasiaa, josta Miévilin oma romaani-tuotanto tarjosi selkeän esimerkin. Etenkin vuonna 2000 julkaistu *Perdido Street Station* oli jo ehtinyt tutustuttaa monet lukijat uuskummalle tyypillisiin erikoisiin tarinamaailmoihin, joissa taikuu ja steampunk-tyylinen teknologia saattavat kulkea saumattomasti yhdessä. Romaani voitti vuonna 2001 vuoden parhaalle tietoisromaanille myönnettävän Arthur C. Clarke -palkinnon sekä lukuisia muita spekulatiiviselle fiktiolle myönnettäviä kirjallisuuspalkintoja, ja sen menestyksen voi katsoa vaikuttaneen paljolti myös uuskumman lajikäsittelyn leviämiseen yleisempään tietoisuuteen.

Eräänlainen avainsana Miévilin *Perdido Street Stationin* ja sitä seuranneen Bas-Lag-teossarjan tulkinnessa on *hybridisyys*: teosten maailma ja hahmot eivät istu selkeisiin luokituksiin vaan ylittävät kategorioita ja edustavat montaa asiaa yhtä aikaa. Tällainen hybridisyys tuntuu luonnehtivan myös uuskummaa lajina. Uuskummaksi luokiteltujen teosten yhdistävistä piirteistä on usein vaikea saada otetta, ja tietynlainen kategorinen liukuvuus määrittää koko lajin perusluonnetta. Myös Harrison ja Miéville korostivat lajin varhaisina määrittelijöinä uuskumman muuntuvuutta ja pysyvää luokittelemattomuutta jopa siinä määrin, että molemmat pyrkivät varsin pikaisesti irtisanoutumaan koko lajikäsittelystä: heidän tavoitteenaan oli kuvata jatkuvaan uudistumiseen kykenevää fantasiakirjallisuutta, joka ei kangistuisi kaavamaiseksi genrefantasian muodoksi. Uuskummaa voikin luonnehtia eräänlaiseksi ”epägenreksi”, joka perustuu selkeiden lajipiirteiden sijaan pikemminkin lajirajojen haastamiselle ja kyseenalaistamiselle.

## Uuskumman historia

Kun uuskumma omaksuttiin 2000-luvun alun aikana yleiseen kielenkäyttöön uutena aikalaiskirjallisuutta luokittelevana lajimääreenä, jonka alle muun muassa Miévilin teokset voitiin sijoittaa, kirjailijoiden omilla toiveilla teostensa lajiluokittelusta ei lopulta ollut

enää paljoakaan painoarvoa. Yhdysvaltalaiskirjailija Jeff VanderMeerin julkaistessa vuonna 2008 yhdessä toimittaja Ann VanderMeerin kanssa lajia esittelevän novellantologian *The New Weird* uuskumman käsite oli käytössä jo useilla eri kielialueilla Atlantin molemmin puolin.

VanderMeerien kokoomateos vakiinnutti uuskumman asemaa entisestään määrittelemällä sille kansainvälisen kaanonin ja uudenlaisen lajihistorian. Teoksen johdantoartikkelissa Jeff VanderMeer listaa uuskumman kirjallisuushistoriallisiksi vaikutteiksi ennen kaikkea 1900-luvun alkuvuosikymmenten pulp-kirjallisuuden, 1960-luvun New Wave -tieteiskirjallisuuden ja 1980-luvun groteskin kauhun. Pulp-kirjallisuus loi aikoinaan alkuperäisen kumman kirjallisuuden perinteen, jossa arkipäiväisen todellisuuden takaa paljastui jotain uutta ja outoa. New Wave eli uusi aalto oli puolestaan kirjallinen liike, joka pyrki muokkaamaan tieteiskirjallisuutta kohti taiteellisesti kunnianhimoisempaa suuntaa. Tarkoituksena oli murtaa tieteiskertomusten luutuneita konventioita tuomalla mukaan uusia kirjallisia keinoja ja laajentamalla lajin temaattista repertuaaria kohti sosiaalisia, yksilöpsykologisia ja filosofisia kysymyksiä. Uuden aallon kirjailijat yhdistelivät tieteiskirjallisuuteen ”korkeakirjallisia” kerrontakeinoja, sekoittivat toisiinsa eri lajityyppejä, horjuttivat rajanvetoa tieteiskirjallisuuden ja fantasian välillä ja käsitelivät tieteispohdintojen avulla akuutteja yhteiskunnallisia ongelmia. Samankaltaiset piirteet kuuluvat VanderMeerin mukaan myös uuskumman lajiin, mutta niihin yhdistyy myös elementtejä 1980-luvun groteskista, transgressiivisesta kauhusta. Erityisesti Clive Barkerin teoksista tuttu ”kehokauhu” tarjoaa uuskummalle omanlaisensa käsityksen hirviöistä, jotka kuvataan lajissa ruumiillisia muutoksia kokeneina, korostuneen lihallsina hahmoina. (VanderMeer 2008, ix–xvii.)

Kuvatut lähtökohdat mahdollistivat VanderMeerin (mt.) mukaan uuskumman lajityypin syntymän 1990-luvun aikana. Lajin varhaisiin edustajiin VanderMeer lukee itsensä lisäksi esimerkiksi Jeffrey Thomasin, Thomas Ligottin, Michael Ciscon ja Kathe Kojan, jotka 1990-luvulla kehittivät kauhukirjallisuutta uuteen suun-

taan. VanderMeerien kokoomateos (VanderMeer & VanderMeer 2008) venyttää uskumman lajikäsitteen kuitenkin myös suoraviivaista englanninkielistä lajihistoriaa laajemmalle: teos sisältää joukon lyhyitä katsauksia uskumman kehitykseen eri kielialueilla kuten Romaniassa, Saksassa ja Suomessa. Eräänlaiseksi katkoksekseksi VanderMeerin piirtämään lajihistoriaan asettuu etenkin suomalaiskirjailija Leena Krohn, jonka *Tainaron: Postia toisesta kaupungista* -teoksesta (1985) poimitut otteet edustavat kokoelmassa ainoina esimerkkeinä alkukieleltään ei-englanninkielistä kirjallisuutta. Vaikka Krohnin pienoisromaani ei istu kovinkaan onnistuneesti VanderMeerin hahmottelemaan lajitaustaan<sup>1</sup>, vuonna 2004 englanniksi julkaistu *Tainaron* on kelpuutettu suoraan osaksi kokoelman lopun kanonista teoslistaa, joka luetteloi tärkeimmät uskummaa edustavat teokset.

Uskumma on mahdollista nähdä paitsi yhtenä nykyfantasian muotona myös varhaisemman kirjallisuudenlajin uutena esiinnou- suna. Koska uskumma hahmotetaan usein osaksi samaa kirjallista perinnettä vanhemman ”weird”-kirjallisuuden kanssa, vaatii nykykirjallisuuden tarkastelu myös sen suhteuttamista kumman kirjallisuuden traditioon. Eräänlaiseksi kumman kirjallisuuden alkupisteeksi voidaan nimetä pulp-lehti *Weird Tales*, joka keskittyi alaotsikkonsa mukaisesti ”eriskummallisiin ja epätavanomaisiin” kertomuksiin. Koska nykyiset tieteis-, fantasia- ja kauhukirjallisuuden lajit olivat tuohon aikaan vasta muotoutumassa, on lehden varsinaista sisältöä vaikea määritellä kovinkaan täsmällisesti. Varhaisena tarinamuotona toistui esimerkiksi ”pseudotieteelliset tarinat”, jotka käyttivät tarinoidensa materiaalina oman aikansa todistamattomia tieteellisiä teorioita ja spekulatioita. Tietyiltä osin sisällöllä oli siis yhteytensä samoihin aikoihin kehitymässä olleeseen tieteisfiktio- lajiin. Kirjallisina esikuvina toimivat etenkin H. G. Wellsin, Jules Vernen ja Edgar Allan Poen kaltaiset kirjailijat, joiden yhteydessä oli jo aiemmin totuttu puhumaan tarinoiden tai niiden sisällön arkipäivän logiikan ylittävästä ”kummallisuudesta”. (Luckhurst 2017, 1042–1043.)

*Weird Talesin* outous ei kuitenkaan syntynyt pelkästään tieteisfiktiivisistä seikkailuista uusien keksintöjen ja vieraiden todellisuuksien värittämissä tarinamaailmoissa. Toisin kuin esimerkiksi Hugo Gernsbackin toimittamassa *Amazing Stories* -lehdessä, joka myöhemmin vakiintui tärkeimmäksi varhaisten tieteistarinoiden julkaisukanavaksi, *Weird Tales* -lehden tarinoissa liikuttiin tyypillisesti tieteellisen spekulatiion ohella myös kauhun alueella. Roger Luckhurst (2017, 1043) onkin katsonut *Weird Talesin* edustavan kauhukirjallisuuden murrosvaihetta, jossa varhainen goottilaisen kauhukirjallisuuden perinne muuntui kohti modernia kauhukirjallisuutta. Varhaisiin lehdessä julkaistuihin novelleihin kuului paitisi trillerielementtejä, myös ”uhkaavaa outoutta”, joka syntyi kovaksikeitetyn dekkarikirjallisuuden, epäkonventionaalisten lännentarinoiden ja sadistisen seksuaaliväkivallan yhdistelystä. Lehden kirjoittajiksi vakiintuivat 1920-luvun aikana muun muassa Robert E. Howard, joka loi *Conan*-tarinoillaan pohjan *miekka ja magia* -lajityypille, okkultistisia dekkarikertomuksia kirjoittanut Seabury Quinn sekä kauhutarinoistaan tunnettu H. P. Lovecraft. Myöhempiin avustajiin kuuluivat muun muassa Robert Bloch, C. L. Moore ja Ray Bradbury.

## **Vanhasta uuteen ja takaisin**

Tärkeimpänä kumman kirjallisuuden varhaisena teoreetikkona tunnetaan H. P. Lovecraft, joka 1920-luvulla omaksui *Weird Tales* -lehden nimeen kuuluneen *weird*-termin oman kirjoittamisensa tärkeimmäksi määritteeksi. Lovecraft katsoo pitkässä yliluonnollista kauhua käsittelevässä esseessään kumman olevan ennen kaikkea ”kosmisen kauhun kirjallisuutta”, joka kuvaa vakavaan sävyyn ja pahaenteisellä tavalla ”pysyvien luonnonlakien kumoutumista” (Lovecraft 1927/2013, 6). Lajin tärkein piirre on Lovecraftin mukaan kertomusten tunnelma, ”henkeäsalpaava ja selittämätön kauhu, joka kohdistuu ulkoisiin ja tuntemattomiin voimiin” (mt.). Tällainen kunnioittavan pelon ilmapiiri, joka syntyy outojen ja selit-

tämättömien ilmiöiden kohtaamisesta, poikkeaa niin perinteisistä kummitustarinoista kuin goottilaisen kauhun perinteestäkin. Koska kyse on Lovecraftin mukaan nimenomaan tietynlaisesta tarinankerronnan ”ilmapiiristä”, on kummalle kirjallisuudelle ollut vaikea löytää yhtenäistä määritelmää selkeiden lajia yhdistävien piirteiden muodossa.

Myöhemmissä kirjoituksissaan Lovecraft (1937) katsoo, että kumman kirjallisuuden kauhu ei varsinaisesti synny yliluonnollisista elementeistä vaan tieteen myötä paljastuneesta ”kosmisesta välinpitämättömyydestä” – ihmisen pienuudesta suhteessa maailmankaikkeuden massiiviseen ajalliseen ja tilalliseen laajuuteen. Onkin eräällä tapaa oireellista, että englannin kielen *weird*-sana viittaa etymologiansa perusteella paitsi outouteen ja eriskummallisuuteen, myös kohtaloon ja yliluonnollisiin voimiin ihmiskohtaloitten toteuttajina. *Weird*-tarinat Lovecraftin määrittelemässä muodossa voidaan nähdä ennen kaikkea ihmiskeskeistä maailmankuvaa haastavina kauhukertomuksina, jotka käsittelevät tieteen ja ihmisjärjen kyvyttömyyttä valtavan maailmankaikkeuden ymmärtämiseen ja ohjailuun (ks. Weinstock 2016, 177–178). Lovecraft loi esseissään kummalle kirjallisuudelle myös varhais historian, joka alkoi brittiläisestä ja saksalaisesta goottilaisesta romantiikasta ja jatkui muun muassa Poen ja Ambrose Biercen kautta Arthur Macheniin, Algernon Blackwoodiin, M. R. Jamesiin ja lordi Dunsanyyn.

Lovecraftin kuolema vuonna 1937 merkitsi samalla myös *weird*-kirjallisuuden painumista vuosikymmenien mittaiseen horrosvaiheeseen. Kauhukirjallisuus vaipui kirjalliseksi marginaali-ilmiöksi, jonka katsottiin edustavan lähinnä huonoa makua ja puutteellisia taiteellisia ansioita. Vuonna 1949 alkanut kauhusarjakuvalehtien aalto perustui monille *weird*-alkuisille lehtien nimille kuten *Weird Chills* ja *Weird Horrors*, mutta ilmiö jäi 1950-luvun moraalisen paniikin ja itsesensuurin myötä lyhytikäiseksi. Edes 1960-luvun vastakulttuuri, joka löysi Lovecraftin Cthulhu-myytin ja nosti sen populaarikulttuuriseksi ikoniksi, ei kyennyt elvyttämään laajempaa kiinnostusta Lovecraftin edustamaan kauhufantasiaan lajiin. (Luckhurst 2017, 1043–1044.) *Weird* oli unohtunut historialliseksi

si kuriositeetiksi, jonka olemassaolon muistivat lähinnä satunnaiset kauhukirjallisuuden tutkijat ja harrastajat.

Uuskumman saavuttaman suosion myötä lukevan yleisön kiinnostus on nykyisellään suuntautunut uudella tavalla myös ”vanhaan kummaan” eli *weird*-kirjallisuuden klassikoihin, jotka ovat jääneet vuosien saatossa unohduksiin. Käynnissä on eräänlainen kadonneen kauhufantasian arvonalautus, jossa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kirjailijoiden teoksista otetaan uusia painoksia. Tähän ilmiöön kytkeytyy myös Jeff ja Ann VanderMeerin vuonna 2011 julkaistu toinen kokoomateos *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*. Laaja antologia ei hakeudu etsimään uuskumman juuria ainoastaan varhaisesta pulp-kirjallisuudesta, vaan kummallinen kirjallisuus saa entistä laajemman historian: pulp-lehtien ohella laji yhdistetään varhaiseen 1900-luvun modernismiin ja Franz Kafkan, Jorge Luis Borgesin, Rabindranath Tagoren ja Stefan Grabinskin kaltaisiin maailmankirjallisuuden klassikoihin. Edellisessä antologiassa hahmoteltu eronteko uuskumman ja varhaisemman *weird*-kirjallisuuden väliltä vaikuttaa uudessa koelmassa purkautuvan: materiaalin laajuuden vuoksi uuskumma ei näyttäydy enää selkeiden kirjallisuushistoriallisten kehityskulujen tuloksena, vaan osana moninaista kumman kirjallisuuden perinnettä.

Luckhurst (2017, 1048–1049) on esittänyt, että käynnissä oleva kumman lajihistorian uudelleenkirjoitus ei varsinaisesti perustu minkäänlaiselle kadotetun tradition uudelleenlöytämiseen, vaan lähinnä jälkijättöiselle kirjallisten juurien sepittämiseen. Samaa teki aikoinaan jo H. P. Lovecraft, joka kehitti *weird*-käsitteen pohjalta ”kosmisen kauhunsa” taustalle edeltäjien ja kirjallisten vaikuttajien ketjun. Luckhurstin mukaan Lovecraft ennen kaikkea loi oman traditionsa: ennen *Weird Tales* -lehden aikaa kummallisuudella ei ollut vakiintunutta kauhukirjallisuuteen viittaavaa merkitystä, vaan termiä oli käytetty varsin erityyppisten kirjallisten ilmiöiden kuvaamiseen. Tietyllä tapaa siis koko uuskumman lajitermiä voi pitää kyseenalaisena – varsinaista kumman kirjallisuuden perinnettä ei sellaisenaan ole ollut olemassa, vaan kyse on moninaisesta joukos-

ta kirjallisia teoksia, jotka pakenevat eri tavoin selkeää lajimääritelmää. Kirjallisten kaanonien luominen sotii oikeastaan koko kummallisuuden peruseetosta vastaan, ja kaanonin sijaan onkin puhuttu esimerkiksi muuttuvasta ”kumman arkistosta”, jolla on taipumus kasvaa jälkikäteen (Sorensen 2010, 518).

## Rajatilat ja oudot maailmat

Vaikka kumman kirjallisuuden juuret ovat kauhuelementtien värittämässä fantasiassa, erityisesti suomalaisessa keskustelussa uus-kumman käsite on viitannut myös yleisemmin lajirajoja rikkovaan spekulatiiviseen fiktion, joka kykenee usein vetoamaan genreyleisön ohella laajempaan lukijakuntaan. Uuskumman suomalaisvastine, *suomikumma*, on toiminut viime vuosien aikana laajana markkinointiterminä, joka on kattanut alleen myös perinteisempiin genrekirjallisuuden lajikategorioihin istuvia teoksia. Lajitermin kehittänyt Johanna Sinisalo (2011) on nimittänyt suomikummaa markkinointitermein ”brändiksi”, joka voi lopulta kattaa alleen varsin erityyppisiä teoksia. Sinisalon näkemyksissä suomikumma on esiintynyt alusta saakka ”Nordic noiriin” eli pohjoismaiseen yhteiskunnalliseen rikoskirjallisuuteen vertautuvana markkinointikäsitteenä, ja näin esimerkiksi Hannu Rajaniemen kovaa tieteiskirjallisuutta edustava *Quantum Thief* -trilogia on voitu toistuvasti tuoda esiin englanninkielisissä *Finnish Weiridin* esittelyissä.

Sinisalo (mt.) nimeää suomikumman lajiksi, joka välittelee selkeitä lajiluokituksia mutta perustuu moderniin maailmaan ja aika-laistodellisuuteen viittaavalle todellisuussuhteelle. Kyse on piirteistä, joiden puuttumisesta fantastista kirjallisuutta on perinteisesti arvosteltu. Asiaa voi Sinisalon mukaan hahmottaa *valaisemisen* metaforan kautta: realistinen kirjallisuus valaisee ilmiöitä suoraan edestä, kun taas suomikumma luo niihin viistosta kulmasta saapuvan valokeilan. Valaisemisen kohde pysyy samana, mutta uudet piirteet nousevat esiin ja tutuiksi tulleet ominaisuudet jäävät piiloon. Koska Sinisalo on aiemmissa kirjoituksissaan (ks. erit. Sini-



salo 2004, 24) liittänyt saman valaisemisen metaforan lähes kaikkeen tieteiskirjallisuuteen ja fantasiaan, näyttäytyy suomikumma varsin laajana ja rajoiltaan häilyvänä käsitteenä.

Uuskumman on myös yleisemmin katsottu olevan perinteistä fantasiaa tietoisempaa oman maailmamme tapahtumista. Esimerkiksi China Miéville (2003, 3; ks. myös Miéville 2009, 796) on nähnyt uskumman poliittisten ja moraalisten kysymysten käsitelyyn osallistuvana fantasiakirjallisuutena, joka välttelee selkeää opettavaisuutta: kertomukset eivät vie lukijaa etäämmälle olemassa olevasta todellisuudesta, vaan kommentoivat outojen tarinamaailmojensa avulla erilaisia yhteiskunnallisia, eettisiä, poliittisia ja filosofisia kysymyksiä. Niin vanha kuin uusikin kumma nähdään myös yleisesti *vieraannuttamiseen* erikoistuneena kirjallisuutena. S. T. Joshi (1990, 118) on esittänyt kumman kirjallisuuden perustuvan lukijan todellisuuskäsitysten kyseenalaistamiseen ja muokkaamiseen. Carl Freedman (2013, 14) puhuu puolestaan kumman ”inflatorisesta” taipumuksesta osoittaa todellisuuden olevan laajempi, moninaisempi, erikoisempi, yllättävämpi tai monimutkaisempi kuin arkiymmärryksessämme ajattelemme. Toisaalta, kuten Benjamin Noys ja Timothy S. Murphy (2016, 118) huomauttavat, kertomukset voivat yhtä lailla myös köyhdyttää todellisuuden arkipäiväisistä merkityksistään.

Kytöksisiä reaali maailman tapahtumiin selittävät uskummasa omaa todellisuuttamme muistuttavat tarinamaailmat. Kertomukset sijoittuvat tyypillisesti urbaaneihin kaupunkiympäristöihin, jotka eroavat tolkienlaisen fantasiaperinteen romantisoiduista pseudokeskiaikaisista todellisuuksista. Esimerkiksi Leena Krohnin kirjeromaani *Tainaron. Postia toisesta kaupungista* sijoittuu samanimiseen hyönteiskaupunkiin, jonka oudot tapahtumat ja hahmot muodostavat teoksen pääasiallisen sisällön. Matkakirjallisuuden konventioita hyödyntävä pienuisromaani kuvaa kaupungin toimintaa ulkopuolisen vierailijan näkökulmasta: paikallisia tapoja, maisemia ja kaupungin asukkaita verrataan tutumpiin ”kotioloihin” eli ihmismaailmaan arkisessa mittakaavassaan. Tieteiskirjallisuuden, kauhun ja fantasian piirteitä yhdistelevä teos kuvaa vieraan maa-

ilman toimintaa luonnontieteellisten faktojen ja fantastisen kuvitelman erikoisena sekoituksena. Vaikka kaupungin hyönteisasukkaat elävät ihmiskaupunkia muistuttavassa ympäristössä ja kykenevät puhumaan, tuovat monet kaupunkilaisten käyttäytymismallit ja kaupungin tapahtumat mieleen lähinnä erilaiset luonnonilmiöt. Tarjottu näkökulma nostaa esiin eräänlaisen luonnonfilosofisen mysteerin, joka herättää myös kauhun tunteita: ihmiskertoja kohtaa hyönteismaailman mikrotasolla liikkeessaan metamorfoosin ja materian kiertokulun kaltaisia luonnon identiteettitömiä muutosprosesseja, joiden täysi ymmärtäminen ihmisenäkökulmasta osoittautuu lopulta mahdottomaksi. Lovecraftilaisen kumman kirjallisuuden perinteen mukaisesti romaani etenee pikemminkin tunnelman kuin juonen ehdoilla – *Tainaroniin* ei kuulu varsinaista tapahtumajuontaa, vaan sen etualalle nousevat kertojan kohtaamat kauhun ja kauneuden kokemukset selittämättömien luonnonilmiöiden edessä.

*Tainaron* havainnollistaa, kuinka erilaiset rajatilat ja rajojen ylitykset luonnehtivat kummaa kirjallisuutta – niin uutta kuin vanhaakin – lajimäärittelyjen ohella myös temaattisesti. Kertomukset perustuvat tyypillisesti jonkinlaisten persoonattomien ei-inhimillisten voimien kohtaamiseen joko suoraan tai hirviömäisen antagonistin edustaman laajemman periaatteen kautta. Lovecraftin kosmisessa kauhussa vieraat voimat edustavat ensisijaisesti uhkaa, mutta uus-kummassa tuntemattomuus, ei-inhimillisyys, hybridisyys ja kaotisuus voivat olla myös kumouksellisia elementtejä, jotka kyseenalaistavat normalisoituja vallankäytön muotoja. (Noys & Murphy 2016, 126.) Uuskumma onkin usein groteskien muutosten ja transformaatioiden kirjallisuutta. Esimerkiksi Miévilin Bas-Lag-sarjan romaaneissa henkilöhahmojen kokemat hirviömäiset muutokset tekevät sosiaalisesta eriarvoisuudesta konkreettisella tavalla näkyvää. Kun henkilöhahmoja rangaistaan rikoksistaan esimerkiksi eläinten ruumiinosien yhdistämisellä ihmiskehoon, nousee hirviömäinen keho edustamaan erilaisia rasismiin, seksismiin ja ”biologisoituu” luokkaan liittyviä kysymyksiä (mt.). Uuskumma haastaa ihmisen psyykkisiä ja ruumiillisia rajoja, ja kykenee tämän vuoksi käsittelemään teemoja, jotka jäisivät realistisessa kerronnassa arki-

päiväisyyden varjoon. Toisin kuin perinteisempi tieteiskirjallisuus, uuskumma käsittelee usein ennen kaikkea erilaisia tiedollisia ja olemassaoloon liittyviä kysymyksiä ja jättää vastaukset hyvin avoimiksi. Kummallisuus syntyy asioiden ja ilmiöiden määrittelemättömyydestä – arkipäiväiseen todellisuuteen ilmaantuvista uusista taasoista, käsittämättömistä ilmiöistä tai groteskeista hirviöistä, joiden ei pitäisi olla olemassa, mutta ovat kuitenkin.

Kumman kirjallisuuden taipumus hybridisten rajatilojen ja ”enemmän kuin inhimillisen” todellisuuden kuvaamiseen on tehnyt lajista kiinnostavan etenkin erilaisten ekologisten kysymysten näkökulmasta. Kertomusten esittämät vinksahaneet, vääristyneet, groteskit ja osin käsittämättömät maailmat tarjoavat vertauskuvia ilmastonmuutoksen kaltaisten planeetanlaajuisten ympäristöongelmien ulottuvuuksista ja vaikutuksesta. Esimerkiksi Jeff VanderMeer on kytkenyt oman tuotantonsa eksplisiittisesti ympäristöteemoihin. *Eteläraja*-trilogiassaan VanderMeer esittelee oudon erämaaympäristön, X-alueen, joka levitessään kyseenalaistaa tavanomaisia käsityksiämme luonnosta ja ihmisen ympäristösuhteesta. Mystinen alue muuttaa ihmisiä konkreettisella tavalla ja havainnollistaa, kuinka ihmismieli tai -ruumis eivät yleensä pysty uuskummassa säilyttämään yhtenäisyyttään. Horjuttamalla esimerkiksi kulttuurin ja luonnon tai ihmisen ja eläimen välisiä raja-aitoja kertomukset korostavat ihmisen epävakaa asemaa suhteessa ei-inhimilliseen.

Siobhan Carrollin (2016, 67–68) mukaan uuskumma soveltaa toistuvasti ”ekologisen kammottavan” estetiikkaa, jossa tavanomaiset käsitykset luonnon ja kulttuurin rajoista kyseenalaistetaan ympäristömuutosten mittakaavojen ja vaikutusten havainnollistamiseksi. Sigmund Freudin käsite *kammottava* (*unheimlich*) onkin monella tapaa uuskumman ytimessä, joskin tyypillisesti ikään kuin nurin käännettyssä muodossa. Käsite kuvaa epämukavaa tunnevaikutelmaa, joka syntyy arkipäiväiseen tunkeutuvasta vierauden ja tunnistamattomuuden kokemuksesta. Siinä missä psykoanalyttinen *unheimlich* viittaa tukahdutetun tiedon ilmituloon, kumma tarkoittaa kuitenkin pikemminkin arkipäiväisen täyttymistä täy-

sin tuntemattomilla ja käsittämättömillä ilmiöillä (Miéville 2008, 112–113). Tämä tutun ja vieraan välinen jännite on esteettinen alue, jolla uuskumman kertomukset toistuvasti liikkuvat.

## Lopuksi

Vaikka kumman kirjallisuuden pulp- ja kauhujuuret ovat vanhaan saaneet kirjallisen kentän portinvartijat suhtautumaan lajiin epäilevästi, uuskumma on herättänyt ajoittain mielenkiintoa myös tavanomaisen genreyteisön ulkopuolella. Vieraannuttaminen ja reaalityodellisuuden ongelmien käsittely ovat piirteitä, joiden vuoksi uuskummaan suhtaudutaan usein leimallisesti ”korkeakirjallisempaan” kirjallisuudenlajina kuin fantasiaan yleensä. Kumma kirjallisuus myös liikkuu luonteenomaisesti lajien välissä ja pystyy tätä kautta torjumaan yksiselitteiset määrittely-yritykset ”korkeaksi” tai ”matalaksi”. Uuskumma vaikuttaa näin hyppivän eri yleisöjen ja kirjoittajayhteisöjen välillä: sitä voi syntyä fantasiakulttuurille ominaisissa faniyhteisöissä mutta myös osana kirjallisuuden valtavirtaa.

Siinä missä vanha kumma oli käytännössä aina novelliistiikkaa, uuskumma kukoistaa nykyisellään myös hallitsevammassa romaanimuodossa. Lajinäkökulmasta uuskumman erityispiirre vaikuttaa-kin olevan sen moninaisuus. Kumma kirjallisuus ei muodosta yhtenäistä traditiota vaan esiintyy ilmiönä, joka voi pulpahdella pintaan eri kirjallisuudenlajien kautta. Arkipäiväisen alta paljastuva outous voi nousta esiin monessa eri kontekstissa, monin eri keinoin ja monenlaisessa muodossa. Tuloksena on joka tapauksessa kammottavia ja ihmetystä herättäviä kirjallisia kertomuksia, jotka ohjaavat lukijaa kyseenalaistamaan oman todellisuuskäsityksensä rajoja.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Krohnin genrekirjalliset kytkökset uuskumman taustavaikuttajiin ovat vähäisiä, mutta yhteyttä lajiin selittävät erityisesti tuotannossa toistuvat moninaiset viittaukset kumman kirjallisuuden pioneeriin Edgar Allan Poeen ja tätä ihailleiden ranskalaisten symbolistien tuotantoon.

## LÄHTEET

- Carroll, Siobhan (2016) The terror and the terroir. The ecological uncanny in new weird exploration narratives. *Paradoxa* 28, 67–89.
- Freedman, Carl (2013) From genre to political economy: Miéville's *The City & the city* and uneven development. *CR: The New Centennial Review* 13:2, 13–30.
- Joshi, S. T. (1990) *The weird tale*. Holicong: Willside Press.
- Lovecraft, H. P. (2013/1927) *Supernatural horror in literature*. Abergele: Wermod & Wermod.
- Lovecraft, H. P. (2009/1937) Notes on writing weird fiction. *Amateur Correspondent* 2:1, 7–10. <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx> (Luettu 13. 12. 2018).
- Luckhurst, Roger (2017) The weird: a dis/orientation. *Textual Practice* 31:6, 1041–1061.
- Miéville China (2003) Long live the new weird. *The 3rd Alternative* 35, 3.
- Miéville, China (2008) M.R. James and the quantum vampire. Weird; hauntological: versus and/or and and/or or? *Collapse* 4, 105–128.
- Miéville China (2009) Weird fiction. Teoksessa Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts & Sherryl Vint (toim.) *The Routledge companion to science fiction*. New York & London: Routledge, 510–516.
- Sinisalo, Johanna (2004) Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälteenä. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.
- Sinisalo, Johanna (2011) Weird and proud of it. *Books from Finland: A Literary Journal*. <http://www.booksfromfinland.fi/2011/09/weird-and-proud-of-it/> (Luettu 13. 12. 2018).
- Sorensen, Leif (2010) A weird modernist archive. Pulp fiction, pseudobibliia, H. P. Lovecraft. *Modernism/modernity* 17:3, 501–522.
- VanderMeer, Jeff (2008) The New Weird: ”it’s alive?” Teoksessa Ann VanderMeer & Jeff VanderMeer (toim.) *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, ix–xvii.

- VanderMeer, Jeff & VanderMeer, Ann (2008) New weird discussions: the creation of a term. Teoksessa Ann VanderMeer & Jeff VanderMeer (toim.) *The new weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 317–331.
- VanderMeer, Jeff & VanderMeer, Ann (2012) Introduction (the weird). Teoksessa Ann & Jeff VanderMeer (toim.) *The weird: a compendium of strange and dark stories*. New York: Tor, xv–xx.
- Weinstock, Jeffrey Andrew (2016) The new weird. Teoksessa Ken Gelder (toim.) *New directions in popular fiction. Genre, distribution, reproduction*. London: Palgrave & Macmillan, 177–200.





Aino-Kaisa Koistinen & Jyrki Korpua

## FANTASIA ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA

Fantasia on kulttuurimme läpäisevä ilmiö, joka näkyy kaikkialla ympärillämme ja leimaa merkittävästi länsimaista elämäntapaamme. Myös sekä elokuvan että television historia ja nykypäivä ovat läpikotaisin fantasian värittämiä ja fantastisten lajien ja alalajien hallitsemia. Jo vilkaisu elokuvan historian kaikkien aikojen menestyneimpien teosten listalle osoittaa fantasian hallitsevan myös taloudellisia markkinoita (ks. *Box office mojo*). Fantasian suosio on viime vuosina näkynyt hyvin laajasti myös televisiossa: vampyyrit, kloonit, elävät kuolleet, robotit ja ihmissudet ovat vallanneet television. Ovatpa niin kutsutut spekulatiiviset elementit löytäneet tiensä jopa tositelevisioon, kuten riivatuista taloista tai tieteen ihmeistä kertoviin ohjelmiin (ks. Telotte 2014, 40).

Tässä luvussa käsittelemme sitä, kuinka fantasia, tai fantastinen ja spekulatiivinen ovat vaikuttaneet lähtemättömästi elokuvan ja television historiaan, ja miten se vaikuttaa niihin merkittävästi myös nykypäivänä. Kohteenamme on fantasia monissa muodoissaan, mutta suurimman huomion omistamme genren ”pääalajille”, klassiselle tai perinteiselle fantasialle, joka keskittyy mielikuvitukselliseen, epätodennäköiseen tai jopa mahdottomaan (ks. James & Mendlesohn 2012, 1). Huomioimme kuitenkin osin myös tieteisfiktion, eli scifin, ja kauhun genret, niiltä osin kuin näiden fantasian alalajityyppien aiheet liittyvät läheisesti fantastiseen ja linkittyvät historiallisesti termiseen fantasiaan eli mielikuvitukselliseen elokuvan ja television kulttuurihistoriassa.<sup>1</sup> Tällaisia ohittamattomia, fantasian lajityyppiä määritteleviä merkkitapauksia ovat elokuvassa esimerkiksi Georges Méliès’n (1861–1938) *Matka kuuuhun* (*Le Voyage dans la lune*, 1902), klassinen kauhufantasia *Frankenstein* (1931, ohj. James Whale) tai George Lucasin (s. 1944) tieteisfantasia *Tähtien sota* (*Star Wars*, 1977) jatko-osineen ja television puolella esimerkiksi alkuperäinen *Star Trek* (1966–1969). Elokuvan ja television fantasia onkin usein seurausta niin sanotuista gen-

*rehybrideistä* (ks. Hodges 2008; Telotte 2014, 3–4, 18–19), joissa lajien väliset raja-aidat ylittyvät ja lajit risteytyvät – tästä esimerkkinä vaikkapa jo mainittu fantasian ja tositelevision sekoittuminen. Luku etenee löyhän kronologisesti. Se alkaa varhaisesta elokuvasta ja televisiosta, huomioi fantasiafiktion tietyt keskeiset teemat sekä lopulta pohtii fantasian roolia tämän päivän audiovisuaalisessa kulttuurissa.

## **Varhainen fantasiaelokuva ja -televisio**

Elokuvan historiassa fantastinen nousee esiin välittömästi median syntyessä (ks. Merisalo 2005). Esimerkiksi Lumièren veljesten kinematografilla kuvatussa lyhyessä elokuvassa *La Charcuterie Mécanique* (1895) nähdään tieteisfiktiovisiä elementtejä, kun elävä sika muuttuu käden käänteessä erinäisiksi lihatuotteiksi kuvitteellista teknologiaa edustavan koneen avulla (ks. esim. Hardy 1984/1995, 18–19). Yhtenä varhaisimmista elokuvista tunnettu Méliès'n *Matka kuuhun* on myös ensimmäinen kerronnallinen fantasia- tai scifi-elokuva (ks. Hardy 1984/1995, 18, 23).<sup>2</sup> Scifiin elokuvan kytkee tiedettä ja avaruutta käsittelevä tematiikka, mutta toteutukseltaan teos mukailee enemmän fantasiaa – mikäli siis teemme jaon scifin ja fantasian välille sillä, että fantasiassa ihmeen kokemus nojaa taikuuteen ja selittämättömään, kun taas scifissä kummalliset ilmiöt esitetään jollain tapaa tieteen ja teknologian kehyksessä (vrt. Roberts 2006, x–xv). Tieteisfiktion ja fantasian rajat menevät kuitenkin usein iloisesti sekaisin, kun tieteelliset keksinnöt esitetään maagisina ja ihmeellisinä. Fantastisilla elementeillä Méliès toki leikkitteli heti varhaisemmissa lyhytelokuvissaan, kuten *Painajainen (Le Cauchemar, 1896)*, *Tuhkimo (Cendrillon, 1899)*, *Silmänkääntäjä kahtena ja elävä pää (L'Illusionniste double et la tête vivante, 1900)* tai *Maaginen kirja (Le Livre magique, 1900)*. Genrenä fantasia elokuvassa alkaa siis heti elokuvan alkuhetkellä, ja Méliès on tuotannoillaan lajin ensimmäisen suuri fantasti (Butler 2015).

Varhaisessa elokuvassa fantasian avulla kuvattiin katsojalle vieraita miljöitä, kuten Jules Vernen kirjasta aiheensa ammentava Méliès'n kuu-miljö, tai vieraita ja pelottavia olentoja, kuten elokuvan alkuhistorian teoksissa *An Animated Doll* (1908, ohj. ei tiedossa) ja *Der Golem* (1915, ohj. Paul Wegener ja Henrik Galeen). Saksalaisessa ekspressionismissä elokuva otti suuntansa kohti uutta luovaa fantasiaa ja groteskeja tulevaisuuden visioita. Tällaisista kauhu- ja scifi-elementtejä hyödyntäneistä fantasiaelokuvista muiden muassa Robert Wienen *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), F. W. Murnaun *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) sekä Fritz Langin *Metropolis* (1927) ovat olleet esikuvina monille myöhemmille elokuville.

Tärkeinä taustateksteinä fantasiaelokuvan alkujuurilla olivat kirjallisuudesta otetut kertomukset sekä ennen kaikkea kirjallisuuden kauhufantasian kaksi suurta 1800-lukulaista klassikkoa, genren synnyttänyt Mary Shelley'n *Frankenstein* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) – jota pidetään usein myös scifigenren aloittavana teoksena (ks. esim. Aldiss & Wingrove 1986, 25–35; Attebery 2002, 12) – sekä viktoriaanisen kauhufantasian suurteos, Bram Stokerin *Dracula* (1897). Sekä *Frankenstein* että *Dracula* on sittemmin adaptoitu satoja kertoja elokuvaan ja televisioon. Ensimmäinen *Frankensteinin* adaptaatio on todennäköisesti J. Searle Dawleyn ohjaama *Frankenstein* vuodelta 1910 ja tunnetuin klassinen versio sekä ensimmäinen tarinasta adaptoitu äänielokuva oli Boris Karloffin tähdittämä ja James Whalen ohjaama *Frankenstein* (1931). Hammer-studion vuosien 1957–74 versioiden jälkeen seuraava merkittävä adaptaatio on Kenneth Branaghin alkuteokselle uskollinen *Mary Shelley's Frankenstein* (1994). *Draculasta* väitetään tehdyn kadonneita epävirallisia versioita jo 1900-luvun alussa Neuvostoliitossa ja Unkarissa (ks. Glut 1975). Tunnetuin luovaton elokuvaversio *Draculasta* lienee saksalaisen F. W. Murnaun mykkäelokuva *Nosferatu* (1922). Elokuvayhtiö ei saanut oikeuksia Stokerin *Draculan* kuvaamiseen, joten muutti elokuvaansa lähinnä hahmojen nimiä ja tapahtumapaikkoja. Tästä huolimatta elokuva määrättiin laittomana adaptaationa tuhottavaksi, mutta siitä säi-

lyi kulttuuritutkijoiden onneksi muutamina kopioina (Joshi 2011, 224–225).

*Draculan* tunnetuimmat elokuvaversiot ja alkuteoksesta irtautuneet jatko-osat linkittyivät aikoinaan vahvasti kauhugenren tähtinäyttelijöihin, kuten unkarilaissyntyiseen Bela Lugosiin (1882–1956) ja sittemmin englantilaiseen Christopher Leehen (1922–2015). Näistä elokuvista maininnan arvoisia ovat Lugosin ensiesiintyminen<sup>3</sup> *Draculan* roolissa elokuvassa *Dracula – vanha vampyyri* (*Dracula*, 1931, ohj. Tod Browning) sekä Leen ensimmäinen Hammer-studion Stoker-adaptaatio *Dracula* (1958, ohj. Terence Fisher, Yhdysvalloissa nimellä *Horror of Dracula*). Seuraavat laajasti tunnetut versiot ovat selvästi myöhäisemmät Francis Ford Coppolan *Bram Stoker's Dracula* (1992) ja Cole Haddonin luoma kokeileva tv-versio *Dracula* (Iso-Britannia & Yhdysvallat 2013–2014).

Yhdysvalloissa fantasiaelokuva otti alusta alkaen kohteekseen mielikuvitukselliset seikkailut, mahtipontiset maisemat sekä ihailut sankarihahmot. Keskeiset klassikot kuten *Flash Gordon* (1936, ohj. Frederick Stephani & Ray Taylor), *Buck Rogers Conquers the Universe* (1939, ohj. Ford Beebe & Saul A. Goodkind) ja *Ozin velho* (*The Wizard of Oz*, 1939, ohj. Victor Fleming) olivat esikuvia myöhemmälle fantasialle ensin elokuvissa sekä myöhemmin televisiossa.

L. Frank Baumin Yhdysvalloissa menestyneeseen *Oz*-kirjasarjan (1900–20) perustuva *Ozin velho* edustaa perinteisempää lastenfiktiosta ammentavaa fantasiaa. Elokuva nautti välittömästi ilmestyttyään suosiota sekä kriitikoiden että katsojien keskuudessa. Vuonna 1940 se voitti kaksi Oscar-palkintoa sekä oli ehdolla neljässä muussa kategoriassa.<sup>4</sup> Flemingin seuraavan vuoden elokuva *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941) perustuu Robert Louis Stevensonin suosittuun kauhukertomukseen (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). Yhdessä tohtori Frankensteinin hahmon kanssa tohtori Jekyll lienee kuuluisin esimerkki ”hullusta tieteenekijästä” kirjallisuus- ja elokuvahistorias-

sa – hullut tieteentekijät (etenkin tiedemiehet) ovat sittemmin nousseet yhdeksi toistuvista scifi-elokuvien troopeista.<sup>5</sup>

1930-luvun *Flash Gordonin* ja *Buck Rogersin* tapaiset fantasitiset seikkailut sekä genren kauhukertomukset siirtyivät valkokankaalta – etenkin 1950-luvun sarjaelokuvien tai niin sanottujen b-elokuvien kautta – myös televisioruutuun heti tämän uuden mediamuodon alkuaikoina. Monet televisioon siirtyneet 1930-luvun elokuvat olivat usein itsessään adaptaatioita aikaisemmista pulp-kauden<sup>6</sup> kirjallisista teksteistä. Sekä kirjallisuus että elokuva ovat siis vaikuttaneet vahvasti varhaisessa televisiossa esitettyihin tarinoihin. (Duchovnay 2008, 69; Yaszeck 2008.) Etenkin scifi on ollut mukana televisiofiktiokehityksessä aivan television alkua ajoista, 1940–1950-luvulta saakka (Johnson-Smith 2005, 1; Telotte 2008, 1, 4; 2014, 21–22). Aikoinaan, kun televisio ilmestyi markkinoille, koko laite vaikutti itsessään scifin keksinnöltä, minkä takia se soveltui erityisen hyvin myös tieteisfiktiiivisten tarinoiden esittämiseen (Booker 2004, 5; Telotte 2004, 22).

Elokuviissa kassamagneetiksi osoittautui fantasiaalla ja länsimaiselle katsojalle eksoottisilla viidakkomiljöillä leikittelevä Merian C. Cooperin ja Ernest B. Schoedsackin *King Kong* (1933). Menneisyyteen pysähtyneeltä kadonneelta eksoottiselta viidakkosaaarelta löytyvä jättiapina on esikuva monille (tavallaan) sympaattisille fantasiajättiläisille, kuten Shrekille, mutta toisaalta myös kaupunkoja tuhoaville hirviöille, kuten japanilaisesta kulttuurista lähtöisin olevalle Godzillalle ja lukuisille television ja elokuvan lohikäärmeille. Toisaalta *King Kongissa* kohtaavat myös kapitalismin kriittikki ja mahdottoman rakkauden epätoivoinen kuvaus.

## **Yhteiskunnallisia teemoja**

Kuten *King Kong* osoittaa, fantasian avulla on myös nostettu esiin yhteiskunnallisia teemoja. Scifi-tutkija J. P. Telotten (2014, 16–17, 183) mukaan erityisesti jatkuvajuoniset scifi-televisiosarjat ovat kunnostautuneet yhteiskunnallisten teemojen kommentoinnissa,

mikä johtuu niiden mahdollisuuksista käsitellä yhteiskunnallisia ilmiöitä pitkällä aikavälillä. Vaikka esimerkiksi varhaisia pulpeihin pohjaavia 1950-luvun seikkailutarinoita on pidetty todellisuuspakoisina ja ”lapsellisina”, niissäkin voi nähdä poliittisia teemoja. Winston Dixonin mukaan esimerkiksi 1950-luvun avaruusoopperasarjoja yhdistää ajatus siitä, että universaali rauha voidaan saavuttaa vain länsimaisten voimien avulla. Lähi-idän, Keski-Euroopan ja Aasian kulttuurien ”toiseuttaminen” olikin näissä tarinoissa toistuva trooppi. Tästä esimerkkinä toimii vaikkapa *Captain Video and His Video Rangers* (Yhdysvallat 1949–1955), joka oli tyypillinen 1950-luvun avaruusooppera. Näin 1950-luvun seikkailuelokuvien ja -tv-sarjojen voi tulkita edistävän varsin länsikeskeistä maailmankuvaa. (Dixon 2008, 100.)

Dixon tulkitsee avaruusoopperoita niiden kulttuurisessa kontekstissa ja näkee niissä ajalle tyypillisiä kylmän sodan uhkakuvia. Sarjat esittivät usein tarinan, jossa Yhdysvallat näyttäytyvät koko universumin pelastajana. Dixonin tulkinnassa sarjat korostivat näin Yhdysvaltojen ylivoimaisuutta kamppailussa avaruuden valloittamisesta, jota maa kävi Neuvostoliiton kanssa, sekä muissa teknologisissa keksinnöissä. Lähinnä lapsille suunnatut avaruusoopperat siis iskostivat kylmän sodan arvomaailmaa nuorten katsojien mieliin. Dixon liittää nämä sarjat myös ydinsodan uhkaan: ajatus siitä, että yksi napin painallus voi tuhota koko maailmamme toistui myös television avaruusoopperoissa. 1950-luvun scifi-televisio olikin suorastaan sodan kuvaston kyllästävä. (Dixon 2008, 93–94, 100, 108–110.) Sotakuvastoa käsiteltiin varhaisessa scifi-televisiossa myös erilaisten avaruusolentojen kautta. Yleensä nämä olennot olivat pelottavia hyönteisen kaltaisia olentoja, jotka rinnastuivat kylmän sodan vihollisiin. (Geraghty 2009, 69; Hill 2008, 117; vrt. Sardar 2002.)

Spekulatiiviset antologiasarjat – erityisesti scifi-lajityyppiin kuuluneet sarjat, jotka jonkinasteisen jatkuvajuonisuuden tai samojen henkilöhamojen sijasta tarjoavat joka jaksossa uuden tarinan – käsitelivät yhteiskunnallisia teemoja, kuten vaikkapa sukupuolta ja ”etnistä toiseutta”, avaruusoopperoita monimuotoisem-

min (ks. Hill 2008, 111–115, 121–124; Telotte 2014, 27, 73–89; vrt. Booker 2004, 5–6, 8–16; Bould 2003, 88–89; Geraghty 2009, 42–50; Telotte 2008, 11–12). Onkin sanottu, että seikkailupainotteinen scifi-televisio vakavoitui 1950-luvulla antologiasarjojen, kuten *Lights Outin* (Yhdysvallat 1946–1952), *Out Theren* (Yhdysvallat 1951–1952), *Tales of Tomorrow'n* (Yhdysvallat 1951–1953) ja *Science Fiction Theatren* (Yhdysvallat 1955–1958) myötä. Antologiasarjat raivasivat myös tietä 1950-luvun arvostetuimmille yhteiskunnallisia teemoja käsitteleville jännitystä ja scifiä yhdisteleville sarjoille *The Outer Limits* (Yhdysvallat 1963–65, suom. *Äärirajoilla*) ja *The Twilight Zone* (Yhdysvallat 1959–64, suom. *Hämärän rajamailla*). (Ks. Bould 2003, 88–89; Dixon 2008, 104–105; Duchovnay 2008, 71; Geraghty 2009, 28–34; Telotte 2008, 10–11; 2014, 23–26; Yaszek 2008.) Esimerkiksi *Twilight Zonelle* oli Rodney Hillin (2008, 117–118) mukaan tyypillistä esittää ihmiset uhkana itselleen, kritisoida erilaisuuden pelkoa sekä osoittaa pahuuden olemassaolo niin yksilön kuin yhteiskunnankin tasolla. Sarjassa on nähtävissä puhtaan scifin lisäksi myös fantasian ja yleisemmin spekulatiivisen fiktion kuten kauhun tematiikkaa. Aikana, jolloin televisiotuotantoja sääteli sensuuri, fantasiaelementtien avulla pystyttiin usein käsittelemään yhteiskunnallisia aiheita, kuten sotaa, rasismia ja ydinvoiman pelkoja, niin kutsuttuja realistisia genrejä rohkeammin.

1960-luvulle tultaessa *Star Trek* kunnostautui luomalla avaruusalus Enterpriselle miehistön, jossa eri ”rotujen” ja lajien edustajat (kuten avaruusolennot) työskentelivät sulassa sovussa. Telotten (2014, 29, 38) mukaan *Star Trekin* tapa kommentoida kulttuuria on ilmiöitä on vaikuttanut moneen scifi-sarjaan, kuten kriitikkojen arvostamaan *Taisteluplaneetta Galacticaan* (*Battlestar Galactica*, Yhdysvallat 2004–2009). Yhteiskunnalliset teemat tuntuvatkin tulleen fantasiatelevisioon ja -elokuvaan jäädäkseen visuaalisempien spektaakkelienn rinnalle. Visuaalinen loistokkuus sekä temaattinen kanta-aottavuus eivät toki välttämättä sulje toisiaan pois.

Aiemmin yhteiskunnallinen kanta-aottavuus tuntuu olleen selkeimmin esillä nimenomaan scifissä, mutta viime vuosina poliitti-

set teemat ovat vallanneet fantasiaa laajemminkin. Tällaisia poliittisesti kantaa ottavia tv-sarjoja ovat mainittujen esimerkkien lisäksi myös vaikkapa 1990-luvun scifi-kulttisuosikki *Babylon 5* (Yhdysvallat 1993–1998) sekä 2010-luvun fantasiadraaman suurin menestyssarja *Game of Thrones* (Yhdysvallat 2011–2019) tai Margaret Atwoodin *Orjattaresi*-romaanin pohjaava dystooppinen *The Handmaid's Tale* (Yhdysvallat 2017–).<sup>7</sup>

## **Fantasian toimintasankarit ja sankaruuden muuttuvat merkitykset**

Audiovisuaaliselle fantasiafiktioille olennaisia ovat myös toiminnalliset sankarihahmot. Fantasiafiktioilla onkin yhtymäkohtia myös toimintaviihteeseen. Tällainen varhaisen elokuvan fantastinen ja maskuliininen sankari oli etenkin Tarzan. Edgar Rice Burroughs oli onnistuneesti kaupallistanut Tarzan-kirjansa (julk. 1912–1965) ja fantasialla leikitellyt seikkailusarja apinoiden kasvattamasta ”kuningaskolonialistista”, Afrikan viidakon valkoisesta kuninkaasta, siirtyi valkokankaalle jo elokuvassa *Tarzan of the Apes* (1918, ohj. Scott Sidney). Todellinen franchise-tuote Tarzanista syntyi valkokankaalle vasta *Tarzan – viidakon valtias* (*Tarzan, The Ape Man*, 1932) -elokuvan myötä, jossa Tarzania näytteli menestyksekkäästi entinen kilpauimari ja aikansa suurin toimintatähti-*heeros*, atleettinen sankari Johnny Weissmuller. Hänen Tarzan-pestinsä kesti peräti 12 elokuvan ajan aina vuoteen 1948 saakka.

Heeros eli yliluonnollinen, maskuliininen sankari näkyy kuitenkin fantasiaelokuvissa kenties ”täydellisemmillään” Jerry Siegelin ja Joe Shusterin luoman *Teräsmies*-sarjakuvan pohjalta syntyneessä elokuvassa *Superman – Teräsmies* (1978, ohj. Richard Donner) sekä sen jatko-osassa. Ulkoavaruudesta saapuva muukalainen, viimeinen kryptonilainen, on klassista scifiä, mutta hahmona Teräsmies erikoisine voimineen on yliluonnollinen myyttinen fantasiasankari. Myöhemmin Teräsmiehen hahmo on seikkaillut useissa elokuvissa. Sankaruus on fantasiaelokuvissa myös sukupuolitettua.



Alkujaan esimerkiksi scifi-television avaruusoopperat esittivät lähinnä miessankareiden seikkailuja (ks. Dixon 2008), ja 1950-luvulla, scifi-elokuvan kulta-aikana, naisille sallittiin niin ikään harvoja rooleja: he olivat useimmiten vamppeja tai pelastettavia (George 2009). Toimintasankarihahmojen kautta on kuitenkin käsitelty myös sukupuoleen liittyviä yhteiskunnallisia teemoja kuten naisten yhteiskunnallista asemaa (Koistinen 2016).

Elyce Rae Helfordin (2000, 2) on todennut, että ennen 1960- ja 70-lukua naisia esitettiin yhdysvaltalaisessa televisiossa lähinnä äiteinä tai vaimoina. Naisten roolit fiktiossa alkoivat kuitenkin hiljalleen muuttua näille vuosikymmenille tultaessa, mihin vaikutti muun muassa toisen aallon feminismin nousu. Naisten yhteiskunnallisten roolien muutosten, kuten naisten siirtymisen kodin piiristä työelämään, myötä sekä katsojien että televisio-ohjelmien tuottajien odotukset television naishahmoista muuttuivat, ja televisioon kaivattiin uudenlaisia naishahmoja (Helford 2000, 2–3; ks. myös Lucas 2009, 2; Spigel 1991, 216, 224–229). Näitä tuotiin televisioon nimenomaan fantasiasarjoissa – ja juuri fantasiaelementtien avulla. Sarjat kuten *I Dream of Jeannie* (Yhdysvallat 1965–1970) ja *Vaimoni on noita* (*Bewitched*, Yhdysvallat 1964–1972) tarjosivat katsojille naishahmoja, jotka toimivat lähinnä kodin piirissä, mutta ratkaisivat kuitenkin siellä ilmeneviä ongelmia taikuudella. (Helford 2000, 2–4.) Aina itse naishahmoon ei välttämättä ole liitetty fantasiapiirteitä, kuten kykyä taikuuteen, vaan fantasiamaailma voi toimia ympäristönä, johon keskeisiä naishahmoja on helppo sijoittaa. Scifin puolelta yksi esimerkki tällaisesta on alkuperäinen *Star Trek* -sarja, joka tarjosi katsojilleen aktiivisen, työssä käyvän naishahmon, Uhuran (Nichelle Nicholls), joka työskenteli perin kaukana kodin piiristä, nimittäin avaruudessa. (Ks. Helford 2000, 2–3; myös esim. Koistinen 2015a, 32; 2016, 83–84.)

Viimeistään 1970-luvulle tultaessa naishahmoja alkoi hiljalleen näkyä myös toimintasankareina fantasiatelevisiossa ja -elokuvissa. Vuonna 1974 Cathy Lee Crosby tähdittävä supersankari *Wonder Woman* (ohj. Vincent McEveety) valloitti valkokankaan ja siirtyi pian myös televisioon (sarjaa tehtiin vuosina 1975–1979 Yhdys-

valloissa). Wonder Womanin hahmo on myös esimerkki sankari-hahmosta, jonka juuret ovat alkuaan jo varhaisessa 1940-luvun supersankarisarjakuvassa. Televisiossa myös *Bionic Woman* (Yhdysvallat 1976–1978) tarjosi katsojille toimintasankarihahmon, jonka voima selittyi fantasialla: hänet oli muutettu osittain koneeksi (ks. myös Helford 2000, 1–4; Lucas 2009, 135–141). Sarjassa myös kommentoidaan toisen aallon feminismiin herättelemiä kysymyksiä miesten ja naisten välisestä tasa-arvosta, kun päähenkilö Jaime toistuvasti haastaa miesten ennako-oletuksia naisten fyysisistä kyvyistä. (Koistinen 2015a, 32; 2015b, 154–155; 2015c; Koistinen 2016.) Kuriositeettina 1970-luvulta pitää mainita myös Itä-Saksan ja Iso-Britannian yhteistuotanto, seksuaalissävyytteinen *Star Maidens / Die Mädchen aus dem Weltraum* (1976), joka kuvaa naisten johtamaa planeettaa, jossa naiset muun muassa hallitsevat dildopysyillä ampuen (ks. Sharp 2008). Sarjaa on tosin hankala saada käsiinsä enää 2020-luvulla.

*Star Maidensin* lisäksi elokuvan puolella erotiikkaa tarjosivat 1960–1970-lukujen *seksploitaatio*-elokuvat, eli seksuaalisuutta hyödyntävät teokset, kuten Roger Vadimin fantastinen *Barbarella* (1968), jossa Jane Fondon näyttelemän Barbarella-avaruusagentin on vääjäämätön pakko päästä eroon vaatteistaan. Barbarellassa yhdistyy niin naisten vahva erotisointi kuin 1970-luvulla tapahtunut naisten seksuaalinen vapautuminenkin (ks. Koistinen 2015b, 160). Vastaavasti miesvartalon eroottisilla ulottuvuuksilla leikitteli L. Frank Baumin *Ozin velhoon* viittaava John Boormanin kulttiklassikko *Zardoz* (1974), jossa entisen Bond-tähden ja aikansa suuren heeroksen Sean Conneryn painitrikootyyliseen futuristiseen asuun pukeutunut pääsankari tarjosi yhtäältä Vadimin *Barbarellan* tavoin annoksen seksploitaatiota mutta toisaalta myös fantastisten utopia- ja dystopia yhteiskuntien törmäyksen sekä yhteiskuntafilosofisen kritiikin nykyajalle.

Tunnetuin esimerkki fantasian maskuliinisesta miessankaris-ta on kenties Robert E. Howardin *Conan*-sarjan (1928–36) siirtyminen elokuvaan 1980-luvulla. Kehonrakentaja ja toimintatähti Arnold Schwarzenegger esitti Conania elokuvissa *Conan – barbaa-*

ri (*Conan the Barbarian* 1982, ohj. John Milius) ja *Conan hävittäjä* (*Conan the Destroyer* 1984, ohj. Richard Fleischer). Näistä ensin mainittu, esteettisen jylhä ja tyly elokuva edusti fyysistä ja raakaa Robert E. Howardin hyborealaista aikaa puhtaimmassa ja eepisimmässä muodossaan, kun taas jälkimmäinen toi tarinankulkuun mukaan (osin tahattomia) koomisia elementtejä, jotka muokkasivat Conanin hahmoa suuresta barbaarisankarista joksikin aivan muuksi, silkaksi yksinkertaiseksi lihastensa pullistelijaksi.

Conanin tapaisia väkivahvoja toimintasankareita menneiltä kadonneilta myyttisiltä aikakausilta nousi esiin tämän jälkeen useampiakin. Tunnettu on edelleen muun muassa maskuliinisen sankarin arkkityyppi Herkules, joka seikkaili sarjassa *Hercules: The Legendary Journeys* (Yhdysvallat, 1995–1999), mutta yhtä lailla myös super- ja toimintasankaritarista on tullut arkipäivää spekulatiivisessa televisiossa (Koistinen 2011, 25–27; 2015b; 2016). Hitaan mutta varman muutoksen näki alan kassamagneeteissa jo 1970-luvulta alkaen. Tämän muutoksen kannalta tärkeä elokuva on kauhua ja sci-fiä yhdistellyt *Alien – kahdeksas matkustaja* (*Alien* 1979, ohj. Ridley Scott), joka nosti vahvaksi sankariksi ja ainoaksi selviytyjäksi Ellen Rippleyn hahmon, joka jatkoi keskeisessä roolissaan myös jatko-osissa *Aliens – paluu* (*Aliens* 1986, ohj. James Cameron) ja *Alien<sup>3</sup>* (1992, ohj. David Fincher). *Alienin* jatko-osan ohjanneen James Cameronin sci-fi-toimintaelokuvissa *Terminator – tuhoaja* (*Terminator* 1984) ja *Terminator 2 – tuomion päivä* (*Terminator 2: Judgment Day* 1991) keskeinen hahmo vuorostaan on tavallisesta nuoresta yhdysvaltalaisnaisesta jatko-osassa piin kovaksi toimintasankariksi kasvava Sarah Connor.

Myös *Hercules* poiki sivutuotesarjan *Xena* (Yhdysvallat, 1995–2001), josta tuli vaikutukseltaan lopulta paljon merkittävämpi sarja kuin ”alkuperäisversio” *Hercules*. *Xenassa* väkivahvan mutta moraalisena ja tylsänä Herculeksen paikan täyttää soturiprinsessa Xena, joka on taistelutaidoiltaan käytännössä voittamaton. Xena edustaa soturiprinsessan arkkityyppiä myyttisen kirjallisuuden ja fantasian traditiossa. Tällaisia hahmoja ovat Xenan ja edellä mainittujen Ellen Rippleyn ja Sarah Connorin lisäksi esimerkik-

si kansantarinoiden viikinkikuningatar Olga, kiinalaisten balladien Hua Mulan, J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -fantasian Éowyn, Marvel-sarjakuvien Elektra, muun muassa elokuvasta ja tv-sarjasta tuttu Buffy tai Suzanne Collinsin kirjoista ja niiden pohjalta tehdyistä elokuvista tuttu *Nälkäpeli*-sarjan Kattnis Everdeen 2000-luvulta (Korpua 2017, 212, ks. myös Innes 1999; Bradley 2000, 65; Ono 2000, 165). Tällaista nykyfantasiassa suosittua naisoturihahmoa edustaa myös uusimmissa J. R. R. Tolkienin teokseen pohjautuvissa Peter Jacksonin ohjaamissa *Hobitti*-filmatisoinneissa (2012–14) tarinaan lisätty taistelevan haltian Taurielin hahmo (Korpua 2017, 217–218). Scifi-televisiion puolella toimintasankarittaria ovat 1990-luvulta alkaen kuvanneet vaikkapa *Babylon 5* (Yhdysvallat 1993–1998), *Star Trek: Voyager* (Yhdysvallat 1995–2001), *Space: Above and Beyond* (Yhdysvallat 1995–1996), *Farscape* (Australia ja Yhdysvallat 1999–2003) ja *Battlestar Galactica* (esim. Koistinen 2016; Lucas 2009).

1990-luvun toimintasankarittaria on usein kritisoitu siitä, että sankaruus yhdistetään korostettuun erotisointiin. Esimerkiksi Helford on todennut, että vuosikymmenellä tuotettujen naissankareiden (ja spekulatiivisen fiktion naishahmojen yleisemminkin) mediaesityksissä neuvoteltiin sekä 1970-luvun feministisiä että 1980-luvun feminismin takaiskuun liittyviä teemoja. Televisiossa nähtiin paljon sankarittaria, mutta heistä kertovissa tarinoissa keskityttiin ”tyttövoiman” ihannointiin. Syvemmät tasa-arvoon liittyvät teemat jäivät näin vähemmälle huomiolle. (Helford 2000, 5–7; vrt. Koistinen 2011, 25–27; 2015a, 46–47; 2015b; 2016.) Suhtautuminen toimintasankarittariin on säilynyt kiistakapulana ja nostattaa puheita niin puolesta kuin vastaan. Keskustelu nousi merkittävällä tavalla esiin myös jo mainittujen uudempien Peter Jacksonin *Hobitti*-filmatisointien myötä. Fanit kokivat tarinaan lisätyn Tauriel-hahmon turhana lisäyksenä. Useiden katsojien mielestä Tauriel oli lisätty tarinaan vain elokuvien miespuolisten hahmojen kääpiö-Kílin ja haltia-Legolasin eroottisen rakkauden kohteeksi, vaikka tämä onkin aktiivinen toimintasankari. (Korpua 2017, 217–224.)

Yllä mainitut Teräsmies ja Wonder Woman eivät suinkaan ole ainoita supersankareita, joita olemme saaneet tavata fantasiaelokuvan tai -television tarinamaailmoissa – puhumattakaan animaatiosta. 2000-luvun lopulta alkaen supersankarit ovat kuitenkin valanneet television sekä valtavirtaelokuvan uudenlaisella voimalla. Näissä elokuvissa ja televisiosarjoissa näkyvät myös nykykulttuurin muuttuneet vaatimukset: sankarihahmoilta odotetaan aiempaa suurempaa monimuotoisuutta (Goodrum, Prescott & Smith 2018; ks. myös Scott 2019). Marvelin *Black Panther* -elokuva (2018, ohj. Ryan Coogler) esimerkiksi tarjoaa katsojille utopian salaisesta teknologisesti kehittyneestä afrikkalaisheimosta. Elokuvaan on helppo lukea kritiikkiä sellaisia rasistisia kulttuurisia käsityksiä kohtaan, joissa mustat ihmiset esitetään valkoisia ”primitiivisempinä”. Marvelin *Luke Cage* -sarjassa (2016–2018) sen sijaan nähdään luodinkestävä musta mies. Tämän avoimempaa kommenttia yhdysvaltalaisien mustien, etenkin nuorten mustien miesten, kokemaan väkivaltaa kohtaan on hankala keksiä. Samoin Wonder Womanin uusien elokuvainkarnaatio (*Wonder Woman*, 2017, ohj. Patty Jenkins) nosti voimakkaan, matriarkalisesta yhteiskunnasta ponnistavan naishahmon tapetille aikana, jolloin naisviha on nostanut päätänsä niin nörttikulttuurissa kuin laajemminkin globaalissa kontekstissa (vrt. Scott 2019). Myös vaikkapa DC Comicsin *Supergirl*-sarjassa (2015–) on sivuttu toistuvasti feministisiä teemoja, ja sarjassa nähdään myös transsukupuolinen supersankari, Dreamer, jonka tarinan kautta kritisoidaan muun muassa transyhteisön kokemaan väkivaltaa. Melissa Rosenbergin kehittämässä, sarjakuviin pohjaavassa *Jessica Jones* -sarjassa (2015–2019) taas on käsitelty esimerkiksi naisten kokemaan seksuaalista väkivaltaa.

## **Blockbustereita ja visuaalista loistokkuutta**

Tämä audiovisuaaliseen fantasiafiktion tarjoamamme katsaus osoittaa, että fantasia on lajina erittäin laaja-alainen ja monimuotoinen, ja sitä voi myös pitää kattokäsitteenä useammalle muulle

spekulatiiviselle tai ”mielikuvitukselliselle” lajityypille. Fantasia-elokuvat ja -televisiotuotannot myös tyypillisesti ylittävät lajityyppien välisiä rajoja. David Butler (2015) kuvaa fantasian lajityyppin laaja-alaisuutta mainiten esimerkkinä populaarit klassikot, kuten *Ozin velhon*, suuren budjetin franchise-tuotokset, kuten *Harry Potter* -sarjan (2001–2011), pienen skaalan independent-tuotannot, kuten *Tidelandin* (2005, ohj. Terry Gilliam) sekä art-house -elokuvan mestarien teokset, kuten Ingmar Bergmanin klassikon *Fanny ja Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982). Esimerkiksi *Ozin velho* on fantasiamusikaali ja *Shrek* (2001) taas yhtä aikaa animaatio, komedia ja satu. Fantasia voi sisältää mustan komedian piirteitä kuten *Beetlejuice* (1988, ohj. Tim Burton) tai synkkiä sävyjä kuten Guillermo Del Toron *Faunin labyrintti* (*El laberinto del Fauno*, 2006, tunnetaan myös englanninkielisellä nimellä *Pan's Labyrinth*). Toisaalta, vaikka *Terminatoria* kutsutaan yleensä scifiksi ja Tod Browningin *Draculaa* (1931) kauhuksi, niin Fowkes (2010, 2) pitää niitä kuitenkin tietynlaisena fantasiana. *Alien – kahdeksas matkustaja* on yhtä aikaa scifiä ja kauhua. Steven Spielbergin *E. T.: The Extra-terrestrial* (1982) vuorostaan on scifiä, mutta vertautuu fantasiaan kunnioituksellaan genreklassikoita kuin *Ozin velhoa* ja *Peter Pania* (1953, ohj. Clyde Geromini ym.) kohtaan. (Fowkes 2010, 3.)

On myös mainittava, että taloudelliset ja tuotannolliset tekijät ovat vaikuttaneet merkittävästi elokuvan ja television mahdollisuuksiin esittää tarinoitaan. Esimerkiksi alkuperäisen *Star Trekkin* (Yhdysvallat, 1966–1969) viehätysvoimaa nostatti merkittävästi väritelevisioin synty, mikä teki mahdolliseksi muun muassa avaruusolentojen merkitsemisen ihmisistä poikkeaviksi värikkään ehostuksen kautta (Johnson-Smith 2005, 84, 89; myös Geraghty 2009, 45). Niin ikään erikoistehosteiden kehitys sekä niihin liittyvien kustannusten pieneneminen on vaikuttanut siihen, millaisilla tehosteilla ihmeellisiä fantasiaelementtejä voidaan esittää (ks. Johnson-Smith 2005, 3–4, 60–73; Telotte 2014, 38–39). Niinpä fantasiaelementtien esiintyminen audiovisuaalisessa fiktiossa on sekoitus mielikuvitusta sekä taloudellisesti-tuotannollisia realiteetteja. Yksi esimerkki muutoksesta audiovisuaalisen fantasiafiktion tuo-

tannollisissa arvoissa liittyy Stanley Kubrickin sci-fi-klassikkoon *2001 Avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey, 1968)*, jonka visuaalinen ilme hämmentää vielä 2020-luvullakin. Elokuva määritteli aivan uudenlaiset odotukset tulevien fantasia- ja sci-fi-elokuvien visuaaliselle loistokkuudelle (ks. esim. Geraghty 2009, 35–38).

Niin kutsuttu klassinen tai perinteinen fantasia on tullut viime vuosina alati suosituimmaksi. Viimeisen vuosikymmenen aikana yksi merkittävä syy on saattanut olla myös se, että teknologinen kehitys on vihdoinkin mahdollistanut uusien versioiden tekemisen klassisista fantasiakertomuksista tai niiden kaltaisista mielikuvituksellisista tarinoista. Tällaisia tuoreita suurmenestyksiä ovat olleet esimerkiksi Peter Jacksonin J. R. R. Tolkien-filmatisoinnit *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001)*, *Taru sormusten herrasta: Kaksi tornia (The Lord of the Rings: The Two Towers, 2002)* ja *Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu (The Lord of the Rings: The Return of the King, 2003)*, joista viimeisin voitti peräti 11 Oscar-palkintoa mukaan lukien arvostetuimmat parhaan elokuvan ja parhaan ohjauksen palkinnot. Jackson jatkoi Tolkienin tekstien adaptaatioita visuaalisesti pelimäisessä, teknisesti kunnianhimoisessa, mutta selkeästi kauemmaksi Tolkienin alkuperäisestä tarinasta matkanneessa *Hobitti-trilogiassaan Hobitti – Odottamaton matka (The Hobbit: An Unexpected Journey, 2012)*, *Hobitti – Smaugin autioittama maa (The Hobbit: The Desolation of Smaug, 2013)* sekä *Hobitti – Viiden armeijan taistelu (The Hobbit: The Battle of Five Armies, 2014)*.

Fantasian suurmenestykset ovat tänäkin päivänä usein pohjanneet kirjoihin tai kirjasarjoihin. Suunnattoman suosion saavutti esimerkiksi Suzanne Collinsin nuorten dystopiaromaaneihin perustuva *Nälkäpeli*-sarja. 2000-luvun ilmiö vastaavasti lasten ja nuorten fantasian puolella on ollut J. K. Rowling *Harry Potter* -kirjoihin (1997–2007) pohjannut elokuvasarja, joka käynnistyi vuonna 2001 Chris Columbuksen ohjaamalla selkeästi lapsille suunnatulla elokuvalla *Harry Potter ja viisasten kivi (Harry Potter and the Sorcerer's Stone, 2001)* ja päättyi synkemmällä, eppisemmällä ja selvästi aikuisempaan makuun tehdyillä *Harry Potter ja kuoleman varje-*

lukset (*Harry Potter and the Deathly Hallows* 2010–2011, ohj. David Yates) -elokuvilla.

Juuri fantastiset elokuvasarjat kuten *Taru sormusten herrasta*, *Hobitti* ja *Harry Potter* ovat nousseet kaikkien aikojen katsojatilastoissa miljardituotoillaan ikonisten James Bond- ja *Star Wars* -sarjojen rinnalle kaikkien aikojen menestyneimpien elokuvien listalla (McCarthy 2015). Yhteenlaskettuna Peter Jacksonin Tolkien-adaptaatiot ovat supersankarisarjakuviin pohjaavan Marvel Cinematic Universe -elokuvasarjan sekä *Harry Potter* -sarjan jälkeen kolmanneksi suosituimmat elokuvasarjat kautta aikain, joten fantasia on todellakin maailman suosituin elokuvagenre (Korpua 2017, 208–209; ks. Box office mojo). Television puolella 2000-luvun ehdottomasti suurin menestysteos on ollut George R. R. Martinin kirjasarjaan *Tulen ja jään laulu* (*Song of Fire and Ice*, 1996–) pohjaava *Game of Thrones* (2011–2019), joka on jo nyt kaikkien aikojen palkituin television draamasarja Yhdysvalloissa. Sarja on saanut ensimmäisen kuuden tuotantokauden aikana peräti 38 Emmy-palkintoa (Television Academy). *Game of Thrones* -sarjan juonellinen ennalta-arvaamattomuus ja useat tarinalinjat sekä visuaalinen väkivalta ja seksi ovat kartuttaneet sarjan suosiota. Samaan aikaan televisiossa nähdään *Game of Thronesin* lisäksi yhä enemmän korkeiden tuotantoarvojen fantasiatelevisiosarjoja, joissa näyttelevät tunnetut ja arvostetut näyttelijät. Esimerkiksi HBO:n sci-fi-sarja *Westworldia* (Yhdysvallat 2016–) tähdittävät Ed Harris ja Anthony Hopkins.

Tunnettujen fantasiakertomusten esittäminen elokuvakankaalla ja televisiossa alkoi kuitenkin jo aiemmin, voimakkaammin 1970-luvun lopulta alkaen. J. R. R. Tolkienien teokset saivat ensin näkyvyyttä animaatiomuodossa. Ensin Arthur Rankin Jr:n ja Jules Bassin (tuotantoryhmänä Rankin/Bass) elokuvana *Hobitti* (*The Hobbit* 1977) ja perään kunnianhimoisena mutta kesken jääneenä Ralph Bakshin ohjaamana suurtuotantona *Taru sormusten herrasta* (*The Lord of the Rings* 1978). Disney-yhtiökin osallistui suureellisempien fantasia-animaatioiden tekemiseen kenties synkimmällä kokoillaan elokuvallaan *Hiidenpata* (*The Black Cauldron*, 1985, ohj. Ted Berman & Richard Rich), joka pohjasi vapaasti Lloyd Alexan-



derin kelttimytologiaa hyödyntävään kirjasarjaan *Prydainin kronikka* (1963–68). Disneyn animaatioelokuvissa fantasia, fantastiset troopit ja maisemat ovat olleet merkittäviä halki vuosikymmenten aina ensimmäisestä kokoillan animaatiosta *Lumikki (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937, ohj. David Hand ym.)* esimerkiksi 2000-luvun suurmenestyksiin *Frozen* (2013, ohj. Chris Puck & Jennifer Lee) ja sen jatko-osaan *Frozen II* (2019, ohj. Chris Puck & Jennifer Lee) saakka. Myöhemmin Disney-yhtiöt yrittävät elvyttää, kenties Tolkienin filmatisointien menestyksen vanavedessä, C. S. Lewisin Narnia-sarjaa kolmella filmatisoinnilla: *Narnian tarinat: Velho ja leijona (The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe 2005, ohj. Andrew Adamson)*, *Narnian tarinat: Prinssi Kaspian (The Chronicles of Narnia: Prince Caspian 2008, ohj. Andrew Adamson)* ja *Narnian tarinat: Kaspianin matka maailman ääriin (The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader 2010, ohj. Michael Apted)*. Onnistuneemmin Narnia-sarjan oli adaptoinut Suomessakin usein nähtynä televisiosarjana brittiläinen BBC vuosina 1988–1990 selvästi lapsille suunnatulla sarjallaan *Narnian tarinat (The Chronicles of Narnia)*.

1980-luvun ylistetyimpiä fantasiaelokuvia on vuorostaan rujo, kaunistelematon ja väkivaltainen John Boormanin kuningas Arthurin maailman elokuvallinen tulkinta *Excalibur – Kuninkaan miekka* (1981), joka pohjasi vapaasti Thomas Maloryn klassiseen *Le Morte d'Arthur* (1485) -teokseen. Raakuudessaan ja brutaaliudessaan Boormanin teoksen voi esteettisesti nähdä jopa myöhemmän *Game of Thrones* -sarjan edeltäjänä. Kuningas Arthurin maailma on kokenut uusia tulemia television puolella toistuvasti myös seuraavilla vuosikymmenillä, kuten vuoden 1998 tv-minisarja *Merlin* tai vuosina 2008–2012 esitetty kulttimainetta nauttiva samanniminen tv-sarja osoittavat. Versioissa kuningas Arthurin myyttinen keskiaika kohtaa Tolkienin fantasiateosten tapaisen klassisen korkeafantasian. Vastaavanlaista suurta fantasiaa elokuvana teki aiemmin myös ohjaaja Ron Howard huippukalliilla ja esteettisesti yritteliäällä elokuvallaan *Willow* (1988).

1990-luvulla fantasia-aiheet nousivat jälleen elokuvassa valta-  
virtaan ja valtavan suosituiksi. Bram Stokerin *Draculan* uusi tai-  
ten tehty versio *Bram Stokerin Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*,  
1992) oli menestys Euroopassa, mutta ei mennyt synkkine sävyi-  
neen niinkään läpi Yhdysvalloissa. Samalla menestysjunalla yritti  
kulkea myös toista kauhufantasian klassikkoa *Frankensteinia* sha-  
kespearelaiseen henkeen kääntänyt Kenneth Branagh elokuvallaan  
*Frankenstein* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994). Vampyyritari-  
noiden suosio oli *Draculan* ohella osoitettu kauan sitten jo John  
Polidorin *Vampyyrillä* (*The Vampyre*, 1819). Kirjallisuudessa kym-  
meniä miljoonia myyneet Anne Ricen *Vampyyrikronikat* (*The Vam-  
pire Chronicles*, alk. 1976) yritettiin 1990-luvulla siirtää nousevan  
vampyyribuumin osana elokuvakankaalle. Sarjan ensimmäinen osa  
Neil Jordanin ohjaama *Veren vangit* (*Interview with the Vampire:  
The Vampire Chronicles*, 1994) käytti Hollywoodin tähtinäytteli-  
jöitä ja vei esteettisesti Coppolan *Draculan* tavoin vampyyrifiktio-  
kohti uutta vuosituhatta.

Jo aiemmin mainittu *Buffy, vampyyrintappaja* ja sitä edeltänyt  
samanniminen elokuva (1992, ohj. Fran Rubel Kuzui) ovat myös  
toimineet usean nykyisen vampyyritarinan esikuvana. Vampyy-  
ribuumin menestyksekkäin elokuvasarja on Stephanie Meyerin  
*Houkutus*-sarjaan (*Twilight*, 2005–2008) perustunut niin sanottu  
*Twilight*-saaga: *Twilight – Houkutus* (*Twilight* 2008, ohj. Cather-  
ine Hardwicke), *Twilight – Uusikuu* (*New Moon* 2009, ohj. Chris  
Weitz), *Twilight – Epäily* (*Eclipse* 2010, ohj. David Slade) ja kak-  
siosainen *Twilight – Aamunkoi* (*Breaking Dawn* 2011–2012, ohj.  
Bill Condon). Nämä elokuvat aloittivat jonkinlaisen uuden 2000-lu-  
vun vampyyribuumin. Teini-ikäisille suunnattu sarja käyttää hyväk-  
seen klassisia vampyyri- ja ihmissusikuvastoja liittäen tarinaan yk-  
sinkertaistettua teiniromantiikkaa ja yhdysvaltalaista pienkaupun-  
kimiljöötä. Vastaavilla teemoilla omanlaisistaan vinkeleistä ovat  
pelanneet niin ikään yhdysvaltalaiset vampyyri tv-sarjat kuten *True  
Blood* (Yhdysvallat 2008–2014), *Vampyyripäiväkirjat* (*The Vampi-  
re Diaries*, Yhdysvallat 2009–2017) ja *Vampyyrien sukua* (*The Ori-  
ginals*, Yhdysvallat 2013–2018).

2000-luvun tekninen kehitys on mahdollistanut myös erityisen kunnianhimoisten tarinoiden kuvaamisen elokuvaan. Tällaisia ovat esimerkiksi Lewis Carrollin lastenfantasiaklassikkojen *Liisan seikkailut ihmemaassa* (*Alice in Wonderland*, 1865) ja *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (*Through the Looking-Glass*, 1871) yritteliäät jatko-osat Tim Burtonin *Liisa Ihmemaassa* (*Alice in Wonderland*, 2010) ja James Brodinin *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (*Alice Through the Looking Glass*, 2016). Vapaamuotoisissa ”jatko-osissa” kirjojen pikkutyttö Liisa on kasvanut teiniksi ja nuoreksi aikuiseksi ja ympäröivä maailma hirviöineen ja miekkataisteluineen muistuttaa kovasti useiden aikansa suosittujen fantasiaelokuvien ympäristöä. Todellinen klassikkoadaptaatio on niin ikään myös Robert Zemeckiksen teknisesti leikittelevä mutta alkuperäistarinaa dramaattisesti muokkaava *Beowulf* (2007). Versiossa runoelman kauhistuttava suohirviö Grendelin äiti onkin eroottisesti latautunut hahmo, jota näyttelee Angelina Jolie. Lisäksi runoelman loppuosan keskeinen hirviömäinen lohikäärme paljastuu elokuvaversiossa Beowulfin omien kupeiden hedelmäksi. Elokuva on toteutettu rotoscope-animaatiotekniikalla ja yhdistelee siten näytellyn elokuvan, animaation ja pelien esteettisiä ominaisuuksia.

Scifin puolella visuaalisesti kunnianhimoisia tarinoita ovat esittäneet muun muassa Christopher Nolanin postapokalyptinen, ekokriittisiäkin teemoja sivuava avaruusseikkailu *Interstellar* (2014), samoin avaruuteen sijoittuvat selviytymiskamppailut *Gravity* (2013, ohj. Alfonso Cuarón) ja *The Martian* (2016, ohj. Ridley Scottin), ihmisen ja ei-inhimillisen välistä suhdetta sekä kielen merkitystä maailma ymmärtämiseen syvällisesti puiva avaruusolentoelokuva *Arrival* (2016, Denis Villeneuve) ja tuoreimpina Luc Bessonin *Valerian and the City of a Thousand Planets* (2017). Visuaalisesta loistokkuutta tarjoilee myös Denis Villeneuven *Blade Runner 2049* (2017), joka on adaptaatio Ridley Scottin ikonisesta 1980-luvun *Blader Runnerista* (1982).

## Lopuksi: Fantasian monet mahdollisuudet

Olemme tässä luvussa pyrkineet kartoittamaan karkeasti audiovisuaalisen fantasiafiktion historiallisia kehityslinjoja sekä nostamaan esiin joitakin keskeisiä teemoja, kuten sankaruuden. Fantasiafiktion laaja-alaisuus sekä suosio selittyy sillä, miten moninaisia teemoja sen piirissä on mahdollista käsitellä. Fantasian kyky käsitellä yhteiskunnallisia teemoja fantastisten elementtien avulla tuntuu tekevän siitä genren, joka pystyy jatkuvasti reagoimaan poliittisiin, yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin ilmiöihin ja tekemään niistä kiinnostavia tarinoita. Toisin sanoen fantasiafiktion piirissä käytetään genren keinoja nykyculttuurin keskeisten teemojen – kuten ihmisen vaikutus ympäröivään maailmaan, luontoon ja muuhun ja ei-inhimilliseen – käsittelyyn. Muun muassa ilmastonmuutoksen inspiroima postapokalyptisen fiktion buumi näkyy scifi-elokuvien, kuten *Interstellarin*, lisäksi myös televisiossa vahvasti. Zombiapokalyptisiä visioivat kauhua ja fantasiaa sekoittaen muun muassa *iZombie* (Yhdysvallat 2015–2019), *Walking Dead* (Yhdysvallat 2010–) ja *Fear of the Walking Dead* (Yhdysvallat 2015–). Teknologian kehitystä sen sijaan on jo vuosikymmenet reflektoitu, visioitu ja inspiroitu scifissä. Jo 1970-luvulla *2001 Avaruusseikkailu* kertoi visuaalisesti ansioituneesti keinoälyn vaaroista, ja myöhemmin televisiosarjat, kuten *Taisteluplaneetta Galactica* sekä *Westworld* ovat varoittaneet meitä ihmisen kaltaisten robottien vaaroista (ks. myös Koistinen 2015a).

Etenkin televisiossa fantasiafiktiota on nähty 2000-luvulla todennäköisesti enemmän kuin koskaan, mitä voisi pitää eräänlaisena vastaiskuna pitkään ruutuaikaa vallanneelle tositelevisiolle. Fantasiatarinat leviävät myös transmediaalisesti mediasta toiseen (ks. Koistisen & Välisalon luku ”Fantasia ja transmedia” tässä teoksessa). Fantasian geneeriset piirteet helpottavat tarinoiden myymistä eri medioissa, kun tarinamaailmojen logiikka sallii vaikkapa rinnakkaisen todellisuuden herättämistä toiseen mediaan sijoitettavassa tarinassa (ks. Harvey 2015, 1; Mittell 2015, 311; Roine 2015). Genrehybridiyden ominaisuuksilla on jo vuosikymmeniä leikitel-

lyt tilannekomediaa eli *sitcomia*, scifin aikamatkoja, avaruusooperaa, dystooppisia tulevaisuuksia, mitä erikoisimpia fantasiamaailmoja sekä *film noir* -perinnettäkin tilanteen niin sopiessa mestarillisesti yhdistelevä edelleen jatkuva *Red Dwarf* -kulttiklassikkosarja (Iso-Britannia 1988-).

Transmediaalisuuden lisäksi myös erilaiset adaptaatiot ja intertekstuaalisia viittauksia kuhisevat *mash-upit* eli eri ilmiöiden yhdistelmät kukoistavat fantasiafiktiossa (ks. de Bruin-Molé 2017, 249–250). *Grimm* (Yhdysvallat 2011–17) ja *Once Upon a Time* (Yhdysvallat 2011–) tuovat vanhojen satujen maailman uudelleen eloon, kun *Penny Dreadful* (Yhdysvallat 2014–16) taas sekoittaa kiinnostavalla tavalla kauhua ja fantasiaa, viitaten intertekstuaalisesti muun muassa *Frankensteiniin* ja *Draculaan*, *Dorian Grayn muotokuvaan* sekä *Tohtori Jekylliin* ja *Mr. Hydeen*. Muita viime aikojen fantasiasarjoja ovat muun muassa *American Gods* (Yhdysvallat 2017–), yhteiskunnallisesti kantaaottava *Black Mirror* (Iso-Britannia 2011–), avaruusseikkailu *The Expanse* (Yhdysvallat 2015–), muun muassa sukupuolen, seksuaalisuuden ja identiteetin rajoilla leikittelevä *Sense8* (Yhdysvallat 2015–2018) ja kauhufantasia *Stranger Things* (Yhdysvallat 2016–) – listaa voisi jatkaa loputtomiin.

Voisi siis kiteyttää, että fantasialla on aina ollut suuri rooli elokuvassa ja televisiossa. Näin on ollut kyseisten mediamuotojen synnystä saakka, eikä suosio näytä laantuvan. Fantasia on sen sijaan sopeutunut hyvin elokuvan ja television kokemiin muutoksiin, kuten vaikkapa suoratoistotelevision syntyyn (ks. myös Telotte 2004, 19; Vint 2013). Verkossa julkaistut televisiosarjat, kuten *Handmaid's Tale* (Yhdysvallat 2017–) tai surrealistinen *Twin Peaks* (Yhdysvallat 2017, aiemmat televisiossa esitetyt kaudet 1990–91) tarjoilevat meille fantasiaa parhaimmillaan. Levitystä sekä perinteisen television että suoratoistoverkon kautta käyttävät myös useat perinteisemmät tuoreet fantasiasarjat, kuten jo mainittu huippusuositettu *Game of Thrones* tai tuoreemmat *Lucifer* (Yhdysvallat 2016–), *The Magicians* (Yhdysvallat 2015–) ja *The Shannara Chronicles* (Yhdysvallat 2016–). Fantasia televisiossa ja elokuvassa on tarjonnut paikan yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen ja kannanottoon sil-

loin, kun realistisemmalla draamalla ei välttämättä ole ollut siihen samanlaisia mahdollisuuksia. Samalla se on tarjonnut ajatuksia ja tunteita herättäviä tarinoita toisenlaisista maailmoista sekä visuaalisia speaktaakkeleja ja kevyttä viihdettä. Fantasian merkitykset ja roolit audiovisuaalisessa fiktiossa siis vaihtelevat. Audiovisuaalista fiktiota on kritisoitu speaktaakkeliin korostamisesta sisällön ehdoilla (Roberts 2006, 67). Speaktaakkeli on kuitenkin olla osa audiovisuaalisen fiktion lumovoimaa, ja nimenomaan fantasia lajityyppinä antaa loistavat puitteet uudenlaisten audiovisuaalisten speaktaakkeliin kehittelylle.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Keskitymme erityisesti länsimaiseen elokuvaan ja televisioon. Tämän vuoksi esimerkiksi aikansa eläväistä neuvostoliittolaista kulttuuria tai aasialaista mangaa ja animea ei käsitellä tässä luvussa. Manga-fantasiasta ks. Kontturin luku ”Fantasia sarjakuvissa” tässä teoksessa ja neuvostoliittolaisesta fantasiasta ks. Salmisen luku ”Fantasia ja politiikka” tässä teoksessa.

<sup>2</sup> Tätä ennen mielikuvituksellisia elementtejä oli käytetty Lumièren veljesten *Charcuterie Mécaniquen* lisäksi myös varhaisemmissa niin sanotuissa attraktioelokuvissa. Tutkija Tom Gunning (1986) käytti termiä ”cinema of attractions” viitaten yhteen vetovoimaaseen kohteeseen tai elementtiin, kuten huvipuistoon tai sirkukseen, keskittyneisiin varhaisiin elokuviin. Erityisesti varhaisista tieteisfiktiiivisistä elokuvista ks. Hardy 1984/1995.

<sup>3</sup> Lugosi oli esiintynyt Draculana teatterinäytännöllä jo vuosikymmeniä. Näistä tunnetuin oli vuoden 1927 Broadway-adaptaatio.

<sup>4</sup> Mielenkiintoinen kuriositeetti on, että *Ozin velho* oli ehdolla Oscar-gaalan arvostetuimman parhaan elokuvan palkinnon saajaksi, mutta samaisen palkinnon voitti ohjaaja Victor Flemingin toinen saman vuoden elokuva *Tuulen viemää* (*Gone with the Wind*, 1939). Fleming siis kilpaili kategorioissa itseään vastaan ja voitti *Tuulen viemällä* myös parhaan ohjaajan Oscar-palkinnon.

<sup>5</sup> Yleisteoksen *Tieteiselokuvan käsikirja* (2016) scifi-elokuvan troopeista on kirjoittanut Markku Soikkeli. Tiedemiehen arkkityypistä ks. Soikkeli 2016, 170–176.

<sup>6</sup> Termi ”pulp” viittaa tarinoihin, joita painettiin halvalla paperilla ja markkinoitiin pienehkölle mutta omistautuneelle lukijajoukolle. Ne olivat suosittuja etenkin 1920–1950-luvulla. (Geraghty 2009, 8.) Ks. myös Korpuan luku sankarifantasiasta, pulpista ja populaarikirjallisuudesta tässä samassa teoksessa.

<sup>7</sup> Scifi-television historiasta ks. myös Koistinen 2015a.

## LÄHTEET

- Aldiss, Brian & David Wingrove (1986) *Trillion year spree: the history of science fiction*. New York: Avon.
- Attebery, Brian (2002) *Decoding gender in science fiction*. New York: Routledge.
- Booker, M. Keith (2004) *Science fiction television*. Westport: Praeger.
- Bould, Mark (2003) Film and television. Teoksessa Edward James & Farrah Mendelsohn (toim.) *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 79–95.
- Box office mojo*. All time box office: worldwide grosses. URL: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world> (Luettu 29. 3. 2021).
- Bradley, Linda (2000) Scully hits the glass ceiling: postmodernism, post-feminism, posthumanism, and the *X-files*. Teoksessa Elyce Rae Helford (toim.) *Fantasy girls: gender in the new universe of science fiction and fantasy television*. Lanham: Rowman & Littlefield, 61–90.
- Butler, David (2015) Fantasy. *Oxford bibliographies*. URL: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0192.xml> (Luettu 29. 3. 2021).
- de Bruin-Molé, Megan (2017) ”Now with ultraviolent zombie mayhem!” The neo-Victorian novel-as-mashup and the limits of postmodern irony. Teoksessa Marie-Luise Kohlke ja Christian Gutleben (toim.) *Neo-Victorian humour: comic subversions and unlaughter in contemporary historical re-visions*. Amsterdam: Rodop, 249–276.
- Dixon, Winston W. (2008) Tomorrowland TV: The space opera and early science fiction television. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 93–110.
- Duchovnay, Gerald (2008) From big screen to small box: adapting science fiction film for television. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 69–90.



- Fowkes, Catharine A. (2010) *The Fantasy Film*. Malden: Wiley-Blackwell.
- George, Susan A. (2009) Science fiction film: nineteenth and twentieth centuries. Teoksessa Robin Anne Reid (toim.) *Women in science fiction and fantasy, vol. 1*. Westport: Greenwood, 112–122.
- Geraghty, Lincoln (2009) *American science fiction film and television*. Oxford: Berg.
- Glut, Donald F. (1975) *The Dracula book*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Goldweber, David Elroy (2016) *Claws & saucers: science fiction, horror, and fantasy film: a complete guide: 1902-1982*. Revised Edition. Ei julkaisupaikka: David Elroy Goldweber.
- Goodrum, Michael, Tara Prescott & Philip Smith (toim., 2018) *Gender and the superhero narrative*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gunning, Tom (1986) The cinema of attractions: early film, its spectators and the avant-garde. *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4 Fall 1986, 63–70.
- Von Gunden, Kenneth (1989) *Flights of fancy: the great fantasy films*. Jefferson: McFarland.
- Hardy, Phil (toim.) (1995/1984). *The overlook film encyclopedia: science fiction*. Woodstock: The Overlook Press.
- Harvey, Colin B. (2015) *Fantastic transmedia. Narrative, play and memory across science fiction and fantasy storyworlds*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Helford, Elyce R. (2000) Introduction. Teoksessa Elyce Rae Helford (toim.) *Fantasy girls: gender in the new universe of science fiction and fantasy television*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1–9.
- Hill, Rodney (2008) Anthology drama: mapping the *Twilight Zone*'s cultural and mythological terrain. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 111–126.
- Hodges, Lacy (2008) Mainstreaming marginality: genre, hybridity, and postmodernism in *The X-Files*. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The es-*

- sential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 231–245.
- James, Edward & Mendlesohn, Farah (toim.) (2012) *Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson-Smith, Jan. (2005) *American science fiction TV: Star Trek, Star-gate and beyond*. London: I. B. Tauris.
- Joshi, S. T. (toim.) (2011) *Encyclopedia of the vampire. The living death in myth, legend, and popular culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2016) *Bionic Womanista Jessica Jonesiin – spekulatiivisen fiktion toimintasankaritaret ja representaation politiikka. Niin & Näin* 4/2016, 83–88.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015a) *The human question in science fiction television. (Re)imagining humanity in Battlestar Galactica, Bionic Woman and V*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015b) Maskuliinisuuksia ja vaarallista seksuaalisuutta: Naiset ja väkivalta *Taisteluplaneetta Galactica* -televisiosarjassa. Teoksessa Tiina Mäntymäki (toim.) *Uhri, demoni vai harhainen hullu? Väkivaltainen nainen populaarikulttuurissa*. Vaasa: Vaasan yliopisto, 153–170.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015c) ”The machine is nothing without the woman”: gender, humanity and the cyborg body in the original and reimagined *Bionic Woman*. *Science Fiction Film and Television* 8:1/2015, 53–74.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2011) Sukupuolijoustoja ja ihmisen kaltaisia koneita. Sukupuolen ja ihmisyyden kytköksiä *Taisteluplaneetta Galactica* -televisiosarjoissa. *Lähikuva* 2/11, 24–37.
- Korpua, Jyrki (2017) What about Tauriel? From divine mothers to active heroines – the female roles in J. R. R. Tolkien’s *legendarium* and Peter Jackson’s movie adaptations. Teoksessa Francesca T. Barbini (toim.) *Gender identity and sexuality in current fantasy and science fiction*. Edinburgh: Luna Press Publishing, 207–228.

- Lucas, Barbara L. (2009) Television: twentieth century. Teoksessa Robin Anne Reid (toim.) *Women in science fiction and fantasy, vol. 1*. Westport: Greenwood, 135–147.
- McCarthy, Niall (2015) The most successful movie franchises in history [infographic]. *Forbes*. <https://www.forbes.com/forbes/welcome/?-toURL=https://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2015/04/13/the-most-successful-movie-franchises-in-history-infographic/&refURL=https://www.google.fi/&referrer=https://www.google.fi/> (Luettu 29. 3. 2021).
- Merisalo, Outi (2005) Fantasia varhaisessa filmissä. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.): *Totutun tuolla puolen. Fantasian rooleista taiteissa ja kommunikaatiossa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 157–173.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press.
- Ono, Kent A. (2000) To be a vampire on *Buffy the Vampire Slayer*: Race and ("other") socially marginalizing positions on horror tv. Teoksessa Elyce Rae Helford (toim.) *Fantasy girls: gender in the new universe of science fiction and fantasy television*. Lanham: Rowman & Littlefield, 163–186.
- Roberts, Adam (2006) *Science fiction. The new critical idiom*. Second Edition. London: Routledge.
- Roine, Hanna-Riikka (2016) *Imaginative, immersive and interactive engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative fiction*. Tampereen yliopisto.
- Sardar, Ziauddin (2002) Introduction. Teoksessa Ziauddin Sardar & Sean Cubitt (toim.) *Aliens r us: the other in science fiction cinema*. London: Pluto Press, 1–17.
- Scott, Suzanne A. (2019) *Fake geek girls. Fandom, gender, and the convergence culture industry*. New York: New York University Press.
- Sharp, Sharon (2008) *Star maidens: Gender and science fiction in the 1970s. Science Fiction Film and Television*. Vol. 1, Issue 2, 275–287
- Soikkeli, Markku (2016) *Tieteiselokuvan käsikirja*. Helsinki: Avain.

- Spigel, Lynn (1991) From domestic space to outer space: The 1960s fantastic family sitcom. Teoksessa Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel & Janet Bergstrom (toim.) *Close encounters: film, feminism and science fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 205–235.
- Television academy*. Emmys. *Game of Thrones*. <http://www.emmys.com/shows/game-thrones> (Luettu 29.3.2021).
- Telotte, J. P. (2014) *Science Fiction TV*. New York & London: Routledge.
- Telotte, J. P. (2008) Introduction: The trajectory of science fiction television. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 1–34.
- Vint, Sherryl (2013) Spectacles and seriality: The entwined pleasure potential of science fiction television. *Deletion*, 30.8.2013. <http://www.deletionscifi.org/episodes/episode-1/spectacles-and-seriality-the-entwined-pleasure-potential-of-science-fiction-television/> (Luettu 29. 3. 2021).
- Yaszeck, Lisa (2008) Shadows on the cathode ray tube: adapting print science fiction for television. Teoksessa J. P Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 55–68.

Katja Kontturi

## FANTASIA SARJAKUVISSA

Liioittelu, karikatyyriset ja arkkityyppiset hahmot, kaavamaiset ja toimintavetoiset juonet sekä värikkäät kuvat toisista maailmoista – näillä visuaalisilla elementeillä ja teemoilla sarjakuva määritteli ja popularisoi tieteisfiktion (*science fiction*) 1900-luvun alkupuolella. Sarjakuvien luoma kuvasto olikin myöhemmin helppoa siirtää edelleen valkokankaalle ja televisiosarjoihin. (Benton 1992, 3–5.) Samanlaisin perustein myös fantasia näyttää olleen olennainen osa sarjakuvan genrevarantoa pitkälti modernin sanomalehtisarjakuvan synnyn alkua ajoista eli 1800- ja 1900-luvun taitteesta saakka. Visuaalisena kerrontamuotona sarjakuva tarjosi otollisen alustan kuvitella ja kuvittaa erilaisia maailmoja, omituisia olentoja ja maagisia tapahtumia – erityisesti siksi, että 1930-luvulla alkunsa saanut sarjakuvalehti oli huomattavasti halvempi ilmaisuväline kuin esimerkiksi elokuva.

Tämän luvun puitteissa fantasian genren yksityiskohtainen määrittely ei ole olennaista, sillä sitä on käsitelty jo varsin kattavasti kirjan muissa teksteissä. On kuitenkin perusteltua esitellä oma fantasian määritelmäni. Maria Nikolajevan mukaan fantasian tärkeimmät piirteet ovat *magian läsnäolo* (sekä *maagiset olennot* että *yliluonnolliset tapahtumat*) muuten realistisessa maailmassa, *selittämättömyyden ja ihmeen tuntu* sekä *luonnonlakien rikkominen*. Tolkienin ajatusmallia noudattava kuvaus sisältää ajatuksen normaalisti ensisijaisesta maailmasta ja maagisesta toissijaisesta maailmasta, jotka voivat yhdistyä toisiinsa eri tavoin. Toissijaisessa maailmassa tapahtuvat yliluonnolliset asiat koetaan normaaleiksi ja hyväksyttäväiksi, mutta ensisijaiseen maailmaan verrattuna ne aiheuttavat kuitenkin aina ihmetystä. (Nikolajeva 1988, 12–13.)

Nikolajeva lisää, ettei magia voi olla kaikkivoipaa ja rajoittamatonta, sillä fantasiamaailma rakentuu meidän maailmamme lakien ja periaatteiden mukaan. Tässäkin Nikolajeva seuraa Tolkienin

nin ajatusta niin sanotusta ”alemmasta luojasta” toteamalla, ettei maailman sisäisen logiikan pitäisi murtua. (Nikolajeva 1988, 25–26.) Fantasiainkin on siis noudatettava logiikkaa ja määrättyjä lakeja, jotta se säilyisi uskottavana lukijan silmissä (Kontturi 2014, 42).

Esitän aluksi näkemykseni siitä, mikä tekee sarjakuvasta fantasiaa. Koska sarjakuvassa kuva ja sana yhdistyvät, on otettava huomioon kummankin välittämä viesti: mitä tarina kertoo, mitä kuva näyttää? Käyn läpi sarjakuvalla tyypillisiä ilmaisutapoja, joilla tarinan fantastiset ominaispiirteet tulevat esille. Sen jälkeen esittelen sarjakuvahistorian kannalta muutamia merkittäviä fantasia-teoksia ja suhteutan niitä fantasian, tieteisfiktion ja kauhun genre-piirteisiin.

Omat lukunsa ansaitsevat niin supersankarit kuin japanilainen mangakin. TV- ja elokuvateollisuuteen vahvasti siirtynyt supersankarigenre sai alkunsa sarjakuvista, joten on syytä vilkaista tätä fantasiaa ja tieteisfiktiota yhdistelevää alagenreä tarkemmin. Mangassa on puolestaan länsimaiseen sarjakuvaan verrattuna paljon oma-laatuja piirteitä, kuten kokonainen taikatyytöalagenre, jota sietää tarkastella omassa luvussaan.

## **Mikä tekee sarjakuvasta fantasiaa?**

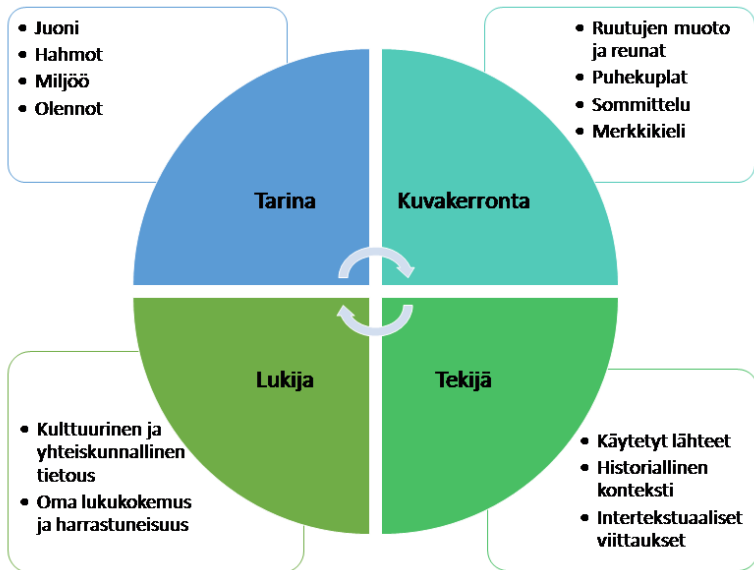
Sarjakuva yhdistää kerronnassaan kuvaa ja tekstiä, joten tarinaa on mahdollista viedä eteenpäin monin eri tavoin. Mutta onko sarjakuvalla joitain poikkeuksellisia keinoja, joilla se ilmentää fantasiaa? Sarjakuvien fantasiaa tulkittaessa onkin tehtävä ero sen välillä, mikä on fantasiaa tarinan sisällä ja mikä on sarjakuvalla ominainen (ehkä fantastisen kaltainen) keino kuvata jotain symbolista. (Kontturi 2014, 89.)

Väitöskirjassani esittelin metodin, jolla analysoin Don Rosan Disney-sarjakuvien fantasiaa. Analyysimallia voidaan toki soveltaa kaikenlaisiin sarjakuviin genrestä riippumatta. Menetelmäni noudataa tarkkaa lähilukua yhdistäen siihen Scott McCloudin (1993)

käyttämää formaalista eli muotoon keskittyvää sarjakuva-analyysiä. Olennaista on kiinnittää huomiota seuraaviin seikkoihin:

[S]arjakuvan kuvaamaan *tarinaan* (kirjallisuustieteellinen genrenäkökulma: mistä sarjakuva kertoo, onko se tyypillinen fantasiakertomus esimerkiksi matkasta normaalista poikkeavaan fantasiamaailmaan?), sarjakuvan *kuvakerrontaan* (kuvataiteellinen ja sarjakuvallinen lähtökohta: mitä fantasialle ominaisia asioita kuvissa ilmenee ja millä tavoin?), *tekijän* antamiin taustoihin (biografiset huomiot: kertooko tekijä esimerkiksi esipuheessaan, että parodioi sarjakuvallaan jotain genren merkkiteosta?) ja *lukijan* omaan kulttuuriseen tietouteen (mahdollisen koulutuksen ja harrastuneisuuden vaikutus: tunnistaako lukija genren ominaispiirteet tai olennaiset intertekstuaaliset viittaukset?). (Kontturi 2014, 97.)

Olen tiivistänyt analyysimallini alla olevaan kaavioon (kaavio 1). Kuva on siinä mielessä suuntaa antava, ettei sarjakuvan analyysi



Kaavio 1 © Kontturi 2018.

välttämättä etene kuvaamassani järjestyksessä, mutta fantasian tunnistamisen kannalta tyypillisintä on lähteä liikkeelle siitä, onko tarina itsessään fantasiakertomus. Toisaalta sarjakuva visuaalisena kerrontamuotona saattaa tarjota lukijalle jo heti ensimmäisellä sivullaan laajan kuvan miljööstä, joka ei ole peräisin meidän maailmastamme. Vaikka lukija ei ennakkoon tietäisikään tarinasta mitään, hän voi jo ensimmäisen ruudun perusteella päätellä, että nyt liikutaan fantasiamaailmassa.

Kuvakerronnan analyysini alkaa aina itsestänselvyyksistä. Se kysyy, mitä ruudussa on tai mitä siitä puuttuu. Miten ruutujen koot, muodot ja niiden sommittelu sivulle vaikuttavat tarinan tulkintaan? Millainen värimaailma ruuduissa on? Miten hahmot on sijoiteltu toisiinsa nähden ja mistä perspektiivistä tapahtumat kuvataan? Lisäksi täytyy huomioida sarjakuvan merkkikieli symboleista vauhtivoihin. Kaikki nämä seikat on otettava huomioon ja tulkittava niiden merkitys suhteessa tarinaan, jotta voidaan perustella sarjakuvan sisältävän fantastisia piirteitä. (Kontturi 2014, 97.)

Kuva- ja satukirjojen fantasiaa tutkinut Sisko Ylimartimo on nostanut kuvatutkimuksissaan esille useita sarjakuvankin kannalta olennaisia visuaalisia elementtejä. Niitä ei kuitenkaan voida soveltaa sellaisenaan sarjakuvakerronnan fantasian analysointiin, sillä monet sarjakuvalle ominaiset kerrontakeinot voidaan kuvakirjoissa nähdä itsessään fantastisina. Esimerkiksi Ylimartimon mainitsema niin sanottu *simultaanisuksessio* rikkoo kuvataiteessa ajan ja paikan ykseyden, sillä siinä henkilöhaamon kuvataan olevan useassa paikassa samaan aikaan, mikä on realismin puitteissa mahdotonta (2012, 123–124). Vastaava ilmiö on kuitenkin sarjakuvalla ominainen tapa kuvata liikettä: hahmon raajojen monistaminen tai koko hahmon piirtäminen useaan kertaan samaan ruutuun kuvaa nopeaa siirtymää ajassa ja tilassa tai tapahtuman pitkäkestoisuutta. Tavallissimmin tämänkaltainen kerronta voitaisiin jakaa omiin ruutuihinsa rajaamalla ne välipalkeilla, mutta se rikkoisi samanaikaisuuden illuusion. (McCloud 1993, 95–97, 112.) Hahmojen monistaminen on siis varsin tyypillinen sarjakuvakerronnan keino, eikä sitä voi eristää fantasian erityispiirteeksi.



Fantasiasarjakuvissa ei siis riitä, että ruutu sisältää jotain satuja kuvakirjoille ominaisia fantastisia kuvakeinoja, vaan on huomioitava sarjakuvan aihe ja teema. Jotta sarjakuva voidaan nähdä fantasiana, täytyy sen tarinan sisältää fantastisia elementtejä tai sijoitua erilaisiin fantasiamaailmoihin. (Kontturi 2014, 97.) Haluan kuitenkin nostaa esille joitain olennaisia yhtäläisyyksiä Ylimartimon tutkimien kuvakirjojen ja sarjakuvien välillä, sillä kummassakin on kyse visuaalisesta tarinankerronnasta.

Sarjakuvan historiaa ja kerrontakeinoja tutkinut McCloud korostaa, että kaikilla viivoilla on ilmaisuvoimaista potentiaalia, joten niistä voi muodostaa erilaisia symboleja (1993, 124, 128). Poikkeava viivan käyttö vieraannuttaakin lukijan reaali maailmasta ja tuo mukaan fantasian elementin. Ylimartimon (2005, 178) mukaan normaaliudesta eli niin sanotusta valokuvarealismista tai tavanomaisesta havainnosta poikkeaminen on varsin tyypillinen tapa luoda kuviin fantasiaa. Vuonna 1978 päivänvalon nähnyt, alun perin valtavirtakustantamojen ulkopuolella ensijulkaisunsa saanut *Elfquest* (Wendy & Richard Pini) on hyvä esimerkki eepisestä fantasiasarjakuvasta, joka hyödyntää voimakasta ja ilmeikästä viivaa jo pelkästään fantasiamaailman ja erilaisten haltiarotujen kuvaamiseen. *Elfquest* on kulttimaineeseen noussut underground-sarjakuvaliikkeen perillinen, joka kuvaa eri haltiaheimojen elämää fantasiamaailmassa, jossa varhaiset ihmiset kokivat heidät uhaksi. Tarinan pääosassa olevat sudenratsastajahaltiat joutuvat pakenemaan kotiseudultaan ja etsimään heimolleen turvallisen asuinsijan. *Elfquest* on tarina kulttuurien kohtaamisesta, erilaisuuden ymmärtämisestä ja oman identiteetin selvittämisestä.

Sudenratsastajien erikoispiirre on kyky ”lähettää” eli viestiä telepatian avulla sekä heimonsa että susiensa kanssa. Sarjakuvan merkkikielessä lähettäminen kuvataan tyypillisimmin mustalla viivalla rajatun, tähdenmallisen kuvion avulla (kuva 1). Tähden sijainti ruudussa riippuu siitä, onko lähetys kahden olennon välinen vai laajemmalle ryhmälle suunnattu tiedonanto.

Seuraavalla sivulla olevassa kuvaesimerkissä sudenratsastajien päällikkö Terä kutsuu heimoaan apuun lähettämällä. Lähettämistä



Kuva 1. Terä viestii heimonsa ja susien kanssa telepaattisesti.

kuvaava tähti on piirretty isoimpana ja vahvimmin rajattuna Terän otsaan, sillä hän on viestin lähettäjä. Tähestä lähtevät viivat osoittavat suuntaa: kuka tai ketkä ovat viestin vastaanottajia. Tässä tapauksessa heimon sotilaat ja taistelijat saavat kutsun tulla puolustamaan kotiaan hyökkääviltä ihmisiltä. Jokaiselle haltialle on vielä piirretty oma tähtisymbolinsa, jonka yhteyteen on kirjoitettu heidän nimensä. Se kuvaa Terän kutsua, joka tunkeutuu heidän mieleensä telepaattisesti. Näin sarjakuvataiteilija Wendy Pini pystyy muuttamalla viivalla kuvaamaan visuaalisesti fantasiahahmojen välistä maagista yhteyttä.

Taiteilija voi myös käyttää *väriä* tuomaan kuvitukseen fantasian elementtejä ja tunnetiloja. Esimerkiksi uskonnollisessa symboliikassa kulta ilmentää kuvattavan henkilön sisäistä, karismaattista valoa. Väriin rooli korostuu, mikäli lukija ei saa kaikkea informaatiota itse tekstistä, vaan joutuu lukemaan rivien välistä. (Ylimartimo 2005, 179, 181.) Sarjakuvassa tämä on ilmaisumuodon olennainen piirre, sillä sarjakuvan tarina tapahtuu lukijan mielikuvituksessa, kun hän täydentää ruutujen väliin jäävät tyhjät tilat yhtenäiseksi kertomukseksi. Väri voi toimia korostavana elementtinä muuten mustavalkoisessa sarjakuvassa, tai sillä voidaan kiinnittää lukijan huomio tarinan kannalta olennaiseen yksityiskohtaan.

Neil Gaimanin käsikirjoittamaa ja useiden eri taiteilijoiden kuvittamaa *Sandman*-saagaa (alkuperäinen 1988–1996, sarja jatkuu edelleen) pidetään yhtenä maailman parhaimmista sarjakuvatarinoina. Eri mytologioita, fantasiaa ja kauhun elementtejä yhdistelevän, useita kertoja palkitun kertomuksen päähenkilönä on Morpheus eli Dream, unen ilmentymä. *Sandman* on Unen kehityskertomus, joka alkaa hänen vangitsemisestaan, ja kuinka hän vapaututtuaan kostaa vangitsijoilleen ja palaa rakentamaan unten valtakuntaansa.

Uni on yksi *ikuisista* (alunp. Endless), jotka ovat eräänlaisten ihmisluontoon vaikuttavien voimien personifikaatioita. Hänen sisaruksiinsa kuuluvat hupun peittämä Kohtalo (Destiny), useimmiten goottitytönä näyttäytyvä Kuolema (Death), androgyyni Intohimo/Kaiho (Desire), masentunut Epätoivo/Kurjuus (Despair)





ja omissa maailmoissaan elävä *Hour*/*Kuume* (*Delirium*). Väriellä on *Sandmanin* fantasiassa olennainen merkitys, koska Uni kykenee muuttamaan olomuotoaan. Lisähaasteita tunnistamiseen tuo myös se, että Gaiman käyttää sarjakuviansa kuvittajina useita eri taiteilijoita. Unen tunnistaakin aina hänen poikkeavasta, kokomustasta puhekuplastaan, jossa teksti on painettu valkoisella, ja jonka reunoissa kiertää valkoinen korostus (kuva 2). Puhekuplan reunat myös aaltoilevat – ikään kuin Unen sanoma olisi musteläiskä paperilla. Muista Ikuisista Kuumeella on myös väriltään epätyypillinen puhekupla: Kuumeen puhuessa puhekupla voi vaihtaa väriä tai siihen voi ilmestyä koristeeksi pieniä saippuakuplan kaltaisia visuaalisia elementtejä. Värit viestivät siitä, ettei Kuume ole aina läsnä tässä hetkessä, vaan elää omassa maailmassaan.

*Muoto*, joka yhdistää viivan ja värin, voi kuvata fantasiaa silloin, kun se on realismiin verrattuna enemmän tai vähemmän groteskia: hahmot voivat venyä, litistyä tai pullistua. Disneyn varhaisista animaatioista tuttua ilmiötä kutsutaan useimmiten *plasmaattisuudeksi*. Sen sijaan, että hahmot säilyttäisivät tietyn muodon, niillä on vapaus muuttua, puristua kasaan ja venyä pituutta. (Ylimartimo 2005, 181; Eisenstein 1989, 92, 112.) Sarjakuvatutkija Joseph Witekin mukaan plasmaattisuudella leikkiminen on tyypillistä erityisesti pilakuvamaiselle, karikatyyrejä hyödyntävälle sarjakuvatyylille. Hahmon vartalon muoto ja mittasuhteet voivat ilmentää tunnetiloja tai kerronnan olosuhteita ja jopa esineet voivat muuttua tarinalle ominaisen logiikan mukaan. (Witek 2012, 30.)

Fantasiasarjakuvissa muodonmuutokset eli metamorfoosit ovat tyypillisimpiä muodoilla leikkimisiä. Supersankarisarjakuvien Bruce Bannerin muutos raivoavaksi, vihreäksi Hulk-jättiläiseksi on nyt monille tuttu Marvel-elokuvista. Muutos voi sarjakuvissa olla hyvinkin groteski. Toinen esimerkki on italialaisesta, Disney-yhtiöiden julkaisemasta ja nuorille tytöille suunnatusta *W.I.T.C.H.*-sarjakuvasta (2001–2012). *W.I.T.C.H.* kertoo viiden yläkouluikäisen

Kuva 2. Neil Gaimanin *Sandmanissa* Ikuiset tunnistaa toisistaan myös puhekuplista.



Kuva 3. *W.I.T.C.H.*-sarjakuvan muodonmuutokset kuvataan usein erilaisin ruutusommitelmin.

tytön, Willin, Irman, Taraneen, Cornelian ja Hay Linin ystävydestä ja siitä, kuinka heistä tulee Kandrakarin vartijoita. Kandrakar on myyttinen linnake, joka maapallon lisäksi suojelee kudoksen avulla useita eri fantasiamaailmoja. Jokainen työstä hallitsee omaa elementtiään ja Will, porukan epävirallinen johtaja, pitää hallussaan Kandrakarin sydäntä. Sydän on kaulakoru, jonka puhdas energia aktivoi muiden tyttöjen elementaaliset voimat.

Kun Will kutsuu Kandrakarin sydämen voimaa, kaikki vartijat muuttavat muotoaan teinityöistä keijumaisiksi olennoiksi: heidän selkäänsä kasvavat siivet ja heidän koko kehonsa muuttuu fyysisesti aikuismaisemmaksi. Teinityöistä tuleekin muutoksen myötä nuoria naisia. Toisin kuin amerikkalaisissa supersankarisarjakuvissa, joissa muutos saatetaan kuvata jopa fyysisesti kivuliaana, *W.I.T.C.H.*issä muutos näytetään kepeänä ja kauniina, mihin vaikuttavat ruutujen pehmeät värimaailmat, hahmojen tyyneet ilmeet ja elementaalisten voimien varaan heittäytyvät vartalon asennot (kuva 3). Punatukkaisen Willin pitelemä Kandrakarin sydän ja siitä lähtevä hehku hallitsee sivua ja lähettää energiansäteitä jopa ruudun reunojen yli. Tämä on yksi sarjakuvan poikkeuksellinen keino kuvata fantastisia tapahtumia, mihin palaan tämän luvun lopussa tarkemmin.

Tämänkaltaisten muutosten kuvaaminen on tyyppillinen piirre erityisesti mangan taikatytö-genren sarjakuvissa, mistä *W.I.T.C.H.* on saanut vahvoja vaikutteita ei pelkästään muodonmuutosten kuvaamisessa vaan erityisesti ruutusomittelujensa osalta. Mangan kuvakerronnalle on myös ominaista muuttaa hahmojen muotoa näiden tunnetilojen mukaan. Voimakas suuttumus saattaa terävöittää hahmon hampaat, silmät voivat kasvaa jättimäisiksi ja vartalo kurtistua pieneksi ison pään kustannuksella. Tällainen niin sanottu *chibi*-ilmiö ei esiinny realistisesti piirretyssä mangassa, mutta karika-tyyrimäisempään tyyliin piirretyissä sarjakuvissa erilaiset tunnereaktiot saattavat muuttaa hahmon vartalon mittasuhteet lapsenomaisiksi. (”Chibi” 1999–2018, viitattu 28.10.2018.)

Sarjakuvan kuvakerronnan fantasiaa tarkastellessa pitää myös ottaa huomioon niin *sommittelu* ruutujen sisällä kuin ruutujen som-

mittelu itse sivulle. Samalla on syytä tutkia, mistä *perspektiivistä* eli kuvakulmasta ruudut on piirretty. Sisko Ylimartimon mukaan kuvakirjojen fantasiassa sommittelu kertoo kuvan sisäisistä ominaisuuksista ja antaa kuvalle merkityksiä, joihin teksti viittaa tai joita se ei mainitse (2005, 182). Sama pätee myös sarjakuvan sommitteluun. Ruutuja tarkastellessa fantasia voi olla hyvinkin konkreettista miljöön tai hahmojen kuvausten osalta. Sommitteluun kuuluvat kuitenkin myös sarjakuvaruutujen taustat – silloinkin, kun ne ovat tyhjiä tai eivät kuvaa taustalla olevaa miljöötä. Sarjakuvatutkija Randy Duncan kertoo, että sarjakuvaruutujen taustat voivat ilmentää sarjakuvan tarinaa konkreettisesti tai kuvata hahmojen sisäistä todellisuutta: ajatuksia, tunteita ja asenteita. Ruudun taustalla olevat kuviot, hahmot tai symbolit saattavat siis olla tekijän keino tuoda tarinaan lukijalle osoitettuja piilomerkityksiä. (Duncan 2012, 45–47.)

Fantasiakirjoissa *kehys* rajaa kuvan ja tekstin toisistaan ja konkretisoi sen, että kuva alkaa jostain ja päättyy johonkin. Kehykset ovat myös tavallaan portti kuvan ilmentämään fantasiaan. (Ylimartimo 2005, 189.) Tämä Ylimartimon tekemä huomio on tärkeä myös sarjakuvan fantasiassa, vaikka kehykset kuuluvatkin sarjakuviin luonnostaan: ruutu on itse asiassa kehystetty kuva, joka osoittaa, että aikaa ja tilaa jaetaan eri kokoiisiin osiin. Ruuduissa tapahtuva liike voi myös siirtyä kehyksen yli, jolloin se rikkoo ruutujen reunan. Tämä voi viitata siihen, että on tapahtunut jotain niin merkittävää, ettei tilanne mahdu enää ruudun sisälle. (McCloud 1994, 98–102.)

Sarjakuvaruudun reunojen rikkominen on kiinnostava piirre nimenomaan sarjakuvan fantasian tutkimisen näkökulmasta. Ilmiötä nimeltä *metalepsis* sietääkin tarkastella lähemmin. Sarjakuvan ja kirjallisuuden tutkija Karin Kukkonen (2011a) määrittelee *metalepsiksen* hyppynä eräänlaisen rajan yli (”a jump across”). Termi kuvaa sitä, miten fiktiivisen maailman rajoja rikotaan, muunnetaan, siirretään tai fiktion sisällä oleva hahmo tiedostaa niiden olemassaolon jollain muulla tavalla. Olennaista on hierarkia: on olemassa maailma, jossa kerrotaan ja maailma, josta kerrotaan. Jotta voidaan



siirtyä kerronnan tasolla maailmasta toiseen, maailmojen välillä on oltava suhde. (Kukkonen 2011a, 1–2, 4, 7–8.) Tunnetuin esimerkki tästä lienee Michael Enden fantasiaromaani *Tarina vailla loppua* (1979), jossa päähenkilö Bastian siirtyykin yllättäen lukemansa kirjan maailmaan.

Metalepsis voidaan jakaa eri kategorioihin ja tyyppeihin, mutta tämän luvun kannalta olennaisinta on katsoa sitä sarjakuvan näkökulmasta. Sarjakuvatutkija Jan Baetens esittää, että hahmon siirtyminen ruudusta välipalkkiin olisi sarjakuvan metalepsistä (Baetens 1991, 374). Sitä voidaan perustella sillä, että sarjakuvan fiktiivinen maailma sijaitsee nimenomaan ruutujen sisällä:

Jos ruutujen kuvat toimivat ikkunoina fiktiiviseen maailmaan, niin se, mitä näemme kuvissa, on osa fiktiivistä maailmaa: ruutujen reunat toimivat rajoina fiktiivisen ja todellisen maailman välillä ja todellinen maailma on mahdollisesti edustettuna ruutujen välisissä tiloissa (Kukkonen 2011b, 215–216, käännös kirjoittajan).

Kun sarjakuvataiteilija käyttää metalepsistä, hän kiinnittää lukijoiden huomion sarjakuvan esitystapoihin: poikkeavuuksiin tyyliässä, sommittelussa tai muissa sarjakuvan vakiintuneissa kuvaustavoissa. Kun hahmo ylittää ruudun reunat, hän jättää myös fiktiivisen maailmansa. (Kukkonen 2011b, 216–217, 229.)

Don Rosan sarjakuvissa tyypillisimmillään tapahtuva ruutujen reunojen rikkominen ja ylittäminen eivät kuitenkaan ole metalepsistä. Kun Aku putoaa ruudun reunan läpi dinosaurusten asuttamaan Kiellettyyn laaksoon tai kun ”Sammon salaisuudessa” Väinämöisen hahmo kohoaa ruudun reunan yli, siirtymä ruudusta välipalkkiin tapahtuu tarinan *sisällä*. Rosa siis käytti sarjakuvan metaleptisiä keinoja ilmentämään ja korostamaan fantastisia tapahtumia ja erityisesti siirtymiä maailmoista toiseen. (Kontturi 2014, 121.) Fantasiakirjallisuudessa ilmenevää metalepsistä tutkinut Sonja Klimek (2010, 29) huomauttaakin, että tällaiset maailmoista toiseen siirtymät fiktion sisällä eivät ole metalepsistä, sillä puhuttaessa varsinaisesta metalepsiksestä ei riitä pelkkä tekstissä esiintyvä horisontaalinen siirtymä samalla tasolla olevasta maailmasta toiseen.

Sarjakuvan fantasiaa analysoitaessa voidaan siis puhua kuvakerronnan tasolla metaleptisistä keinoista. Ne voivat kuvata hahmon siirtymää normaalista maailmasta fantasiamaailmaan tai hahmon poikkeuksellisia, esimerkiksi maagisia kykyjä. Olennaista on kuitenkin se, että jokin sarjakuvamaailmassa rikkoo ruutujen reunoja. Ja koska ruutujen reunat kuvastavat sarjakuvan maailmaa, tapahtunut muutos rikkoo normaalin maailman lakeja.

Viereisellä sivulla olevassa kuvaesimerkissä (kuva 4) Hiromu Arakawa käyttää mainitsemiani metaleptisiä kerrontakeinoja kuvaamaan fantasiaa. Arakawan manga *Fullmetal Alchemist* (2002–2010) kertoo tarinaa kahdesta veljeksestä, Edward ja Alphonse Elricistä, joiden maailmassa alkemia on magian kaltainen erityistaito. Kun poikien äiti kuolee, he yrittävät tuoda tämän takaisin alkemian avulla. Ihmissynteesi eli ihmisen henkiin herättäminen on laissa kielletty sen seurausten takia, minkä Edward ja Alphonse oppivat karvaasti: Edward menettää kätensä ja Alphonse koko ruumiinsa. Isoveli Edward uhraa vielä toisen jalkansa saadakseen veljensä hengen sidottua haarniskaan. Manga kertoo veljesten yrityksestä löytää keino, jolla he voisivat olla jälleen kokonaisia.

Armeijan palvelukseen siirtynyt Edward saa nimen Teräsalkemisti. Hänen erikoiskykynsä on käyttää alkemiaa ilman maahan piirrettyä syntetigrammia. Sarjakuvan aukeama (kuva 4) näyttää, kuinka hän koskettaa lattiaa ja muokkaa sen materiaasta itselleen pitkän keihään. Japaninkieliset äänitehosteet ylittävät ruutujen reunat ja itse keihäs on niin pitkä, ettei se mahdu Edwardin kanssa samaan ruutuun, vaan siirtyy lukusuunnassa seuraavan ruudun päälle. Kyseessä on Arakawan tapa näyttää niin voimakas, poikkeuksellinen tapahtuma, ettei se mahdu enää ruudun sisälle.

## **Fantasiaa, unta, tieteisfiktiota vai kauhua?**

Fantasian genren rajojen määrittely on haastavaa, sillä jokaisella tutkijalla ja kirjailijalla sekä kustantajalla on omat tapansa määritellä, mikä on fantasiaa ja mikä ei. Fantasialla on juurensa kansanpe-



Kuva 4. *Fullmetal Alchemistin* Edward Elric syntetisoi lattiasta keihään alkemian avulla.

rinteessä, sillä on useita yhtymäkohtia satuihin ja usein sen rinnalla kulkee myös tieteellisestä maailmankuvasta ammentava tieteisfiktio. Itse puhuisinkin mieluummin laajasti spekulatiivisesta fiktios- ta, joka kattaa kaikki yliluonnollisia elementtejä sisältävät alagen- ret, kuten esimerkiksi fantasian, tieteisfiktion, ja kauhun. (Konttu- ri 2014, 39–40.) Seuraavaksi esittelen muutaman sarjakuvan klas- sikon, jotka sopivat laajemman määritelmän mukaan spekulatiivi- sen fiktion piiriin, mutta joiden voidaan myös katsoa olevan fan- tasiasarjakuvia.

Fantastisia piirteitä on helppo liittää myös nykymaailmaamme sijoittuviin tarinoihin. Esimerkiksi satua ja fantasiaa yhdistelevä Bill Willinghamin *Fables* (2002–2015, useita taiteilijoita) kertoo

New Yorkiin sijoittuvasta Fabletownin yhteisöstä, jossa asuu varsin tunnettuja satuhahmoja, kuten Snow White, Pinocchio ja yhteisön sheriffinä toimiva Bigby Wolf eli Iso paha susi. Myös kotimainen JP Ahosen ja KP Alareen *Perkeros* (2013) sijoittuu moderniin maailmaan, mutta ammentaa fantasiansa kansanperinteestä ja okkultismista. Moderniin maailmaan sijoittuvista fantasiasarjakuvista on myös mainittava Mike Careyn ja Peter Crossin *The Unwritten* (2009–2015), jonka päähenkilö Tom Taylor muun muassa kyseenalaistaa oman olemassaolonsa sarjan aikana. Sarjakuva käsittelee fiktion ja todellisuuden rajoja sekä tarinallisesti että sarjakuvan kerrontakeinoilla leikkien.

Varhaisten sanomalehtisarjakuvien arvostetuimpaan kastiin kuuluu Winsor McCayn *Pikku Nemo Höyhensaarilla* (*Little Nemo in Slumberland* 1905–1914, 1924–1926). *New York Heraldissa* aloittanut, värillisessä sunnuntailiitteessä ilmestynyt sarjakuva kertoo pienen pojan villeistä unista. Sivun kokoinen sarjakuva päättyy aina siihen, kuinka Nemo herää ja putoaa sängystä. Unissaan Nemo seikkailee erilaisissa fantasiamaailmoissa, joiden tarina saattoi jatkua viikosta toiseen. Tyyliiltään sarjakuva edustaa koristeellista *art nouveauta*, jossa ilotellaan visuaalisesti ruudun reunojen muodolla ja koolla sekä sekoitetaan totta ja unta. McCayn ruutukoot olivat poikkeuksellisia 1900-luvun alun sanomalehtisarjakuvassa. (Nummelin 2018, 25.) Vaikka kyseessä on sarjakuva, jonka poikkeavat tapahtumat selitetään lopulta olleen pelkkää unta, sen kuvastossa on kuitenkin lukuisia fantastisia piirteitä ja fantasialle tyypillisiä kerrontakeinoja.

Osa tutkijoista lukee tieteisfiktion fantasian alalajiksi. Tieteisfiktio pyrkii käsittelemään rationaalisesti ja realistisesti tulevia aikoja ja ympäristöjä, jotka eroavat meidän maailmastamme. Tieteisfiktio tarkoituksena on kommentoida nyky-yhteiskuntaa tutkimalla materiaalisia ja psykologisia vaikutuksia, joita uudella teknologialla voi olla. (Mann 2001, 6.) Sarjakuva ilmaisumuotona on mahdollistanut monenlaiset fantastiset ja tieteelliset kuvitelmat. Joskus nämä piirteet voivat yhdistyä samankin tarinan sisällä: Brian Attebery puhuukin niin sanotusta tieteisfantasiasta (*science fantasy*),

joka sekoittaa fantasian ja tieteisfiktion ja voi käsitellä niiden kliseitä ja perinteisiä kuvastoja myös huumorin keinoin (1992, 117, ks. myös Roineen luku tieteisfantasiasta tässä teoksessa). Esimerkiksi ranskalaisen Enki Bilalin *Nikopol*-trilogiassa (1980–1992) astronautti palaa maahan huomatakseen, että muinaisen Egyptin jumalat yrittävät maailmanvalloitusta. Brian J. Vaughanin käsikirjoittama ja Fiona Staplesin piirtämä palkittu *Saga* (2012–) puolestaan kertoo avaruussodan keskellä kahden eri rotuun kuuluvan sotilaan kielletystä rakkaudesta ja matkasta suojellessaan hybridilastaan. *Saga* nivoo yhteen avaruusoopperaa ja fantasiaa, mielikuvituksellisia olentoja ja räähvitöntä kieltä ennakkoluulottomalla tavalla. Bilalin ja Vaughanin teoksia yhdistää realistinen piirrosjälki ja aikuislukijoille tarkoitettu sisältö, joskin Bilalin sarjakuva on tyyliltään enemmän dystooppisen synkkä, kun taas *Sagan* värimaailma vaihtelee tunnelman ja miljöön mukaan.

Fantasia ja kauhu kulkevat usein käsi kädessä, sillä kumpikin genre sisältää normaalista maailmasta poikkeavia ja yliluonnollisia ilmiöitä sekä olentoja. Fantasiassa nämä kuitenkin herättävät ihmetystä, kun taas kauhun tarkoitus on ahdistaa ja pelottaa lukijaa. Edellä mainittu Neil Gaimanin *Sandman* yhdistää onnistuneesti fantasiaa ja kauhua. Muihin mainitsemisen arvoisiin sarjakuviin kuuluu muun muassa fantasiaa, okkultismia ja kauhun elementtejä yhdistävä Mike Mignolan *Hellboy* (1994–), jossa toisen maailmansodan aikana natsit kutsuvat maan päälle demonin. Puolidemoni Hellboy (oikealta nimeltään Anungun Rama) päätyy kuitenkin liittoutuneiden käsiin ja ryhtyy puolustamaan Yhdysvaltoja ja maapalloa yliluonnollisia voimia vastaan. Mustavalkoinen sarjakuva leikkii visuaalisesti valon ja varjon suhteella erilaisia ruutukokoja hyödyntäen.

## Supersankarit

Amerikkalainen supersankarigenre on noussut 2000-luvulla ilmiöksi erityisesti onnistuneiden Marvel-elokuvien ansioista. Käsit-

teenä supersankari sai alkunsa vuonna 1938, jolloin *Action Comics* -lehden esikoisnumero esitteli Teräsmiehen. Teräsmiestä seurasi pian joukko muitakin naamioituneita sankareita, jotka taistelivat pahuutta ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan. Supersankareita tutkinut Peter Coogan on koonnut supersankarin ominaispiirteet yhteen: tällä *epäitsekäällä* sankarilla on *tehtävä, supervoimia* (erityisiä kykyjä, edistynyttä teknologiaa tai pitkälle kehittyneitä fyysisiä, henkisiä tai mystisiä taitoja) ja supersankarin identiteetti, joka ilmenee *koodinimessä* ja ikonisessa *asussa*. Identiteetti on useimmiten salainen (poikkeuksiakin löytyy), joten supersankari elää *kaksoiselämää*. Sankarilla on myös *alkuperä*, eli kuinka hän muuttui tavallisesta ihmisestä supersankariksi. (Coogan 2009, 77.)

Supersankarigenre voidaan nähdä fantasian alagenrenä. Tyypillisimmin supersankaritarinoiden fantasia ilmenee hahmojen yli-luonnollisissa kyvyissä eli supervoimissa. Tyypiesimerkkinä on tietenkin Teräsmies, jonka fyysiset kyvyt ovat ylivertaisia tavalliseen ihmiseen nähden, mikä johtuu siitä, että maapallolla on hänen kotiplaneettaansa Kryptonin heikompi painovoima. Marvelin *Doctor Strange* -sarjan Stephen Strange on puolestaan velho, jolla on maagisia kykyjä. Toisaalta supersankarisarjakuvissa myös tieteilä on oma osuutensa, sillä esimerkiksi Batman ja Iron Man luokituvat sankareihin, joilla on käytössään pitkälle edistynyttä teknologiaa. Näin fantasia ja tieteisfiktio kulkevat supersankarisarjakuvissa tyypillisesti rinta rinnan.

Supersankarisarjakuvista täytyy nostaa esille kaksi teosta: Will Eisnerin *Spirit* (1940–1952) ja Alan Mooren ja Dave Gibbonsin *Vartijat* eli *Watchmen* (1985). *Vartijat* on modernin supersankarisarjakuvan klassikko, monipolvinen kertomus vaihtoehtoisesta maailmasta, jossa supersankareista on tullut laittomia. Tarina kulkee epälineaarisesti, samat ruudut voivat toistua eri sivuilla ja välillä sarjakuvan katkaisee lehtileike tai allegorinen merirosvokerptomus. Piirrostyyliltään ja värimaailmaltaan *Vartijat* muistuttaa 1950-luvun klassisia sarjakuvia, mutta on tarinankaareltaan laajempi ja kunnianhimoisempi sarjakuvaromaani, joka kyseenalaistaa supersankarin oikeuden väkivaltaan.

Will Eisnerin *Spirit* puolestaan on *film noir* -henkistä rikosfiktiota, joka koostuu useista lyhyistä tarinoista. Päähenkilö on kuoleista herännyt naamiosankari Spirit, joka ratkaisee rikoksia poliisi-



Kuva 5. Eisnerin poikkeuksellista ruutusommittelua.



sin apuna. Tarinoissa on myös fantastisia piirteitä, erityisesti sarjakuvassa ”Visitor”, jossa maapallon ulkopuoliset olennot sekaantuivat rikollisuuteen.

Eisner on sarjakuvahistorian kannalta merkittävä kerronnan uudistaja: hän otti vaikutteita elokuvien kuvakulmista ja perspektiiveistä, rikkoi perinteistä ruutujakoa ja käytti omalaatuista huumoria tuomaan perinteisiin yksityisetsivätarinoihin uusia vivahteita. (Nummelin 2018, 41.) Edellisellä sivulla (kuva 5) on esimerkki sarjakuvasta ”Visitor”. Eisner lomittaa perinteisiä kertojanlaatikoita mustavalkoisiin takaumiin ja nykyhetkeen, jossa Spirit selvittää tapahtunutta rikosta. Ruutujen muoto on poikkeuksellinen ja niissä on usein mukana jotain tarinaan liittyvää symboliikkaa. Will Eisnerin mukaan on myös nimetty Eisner-palkinnot eli sarjakuva-alan ”Oscar-palkinnot”.

## Mangafantasiaa

Japanilainen sarjakuva eli manga on sekä antanut että saanut vaikutteita länsimaisesta sarjakuvasta (Gravett 2005, 18), joten kulttuurillisesti aivan erillinen saarekkeensa ei manga ole ollut. Siinä on kuitenkin paljon omaleimaisia piirteitä, joita sivusin jo lyhyesti *Fullmetal Alchemist* -kuvaesimerkin (kuva 4) sekä *W.I.T.C.H.*-sarjakuvan analysoinnin yhteydessä. Kuten länsimainen sarjakuva, myös manga sisältää erilaisia piirrostylejä ja -genrejä. Tämän luvun yhteydessä olennaisinta on luoda lyhyt katsaus muutamiin tärkeisiin fantasiateoksiin.

Mangan ”isäksi” kutsuttu Osamu Tezuka käytännössä loi nykymangan perustan ja kehitti tarinankerrontaa 1950-luvulla, jolloin manga kypsyi kaikenikäisille suunnatuiksi tarinoiksi. Tezuka otti vaikutteita sodan jälkeen Japaniin tulleista amerikkalaisista elokuvista ja sarjakuvista ja muutti mangan kuvakerrontaa ruutuajaltaan ja kuvakulmiltaan monipuolisemmaksi.<sup>1</sup> Hänen laajasta tuotannostaan kannattaa fantasiagenren osalta huomioida *Astro Boy* (*Tetsuwan Atom*, 1952), Pinokkio-sadun modernisointi, joka



tarkastelee ihmisyyden rajoja sekä uusia energiamuotoja. (Gravett 2005, 24, 26, 33.)

Mangaa voidaan kategorisoida sen mukaan, mille kohderyhmälle se on tarkoitettu. *Shōnen*-manga on erityisesti pojille suunnattu manga, joka käsittelee toimintaan ja huumoriin liittyviä teemoja. Japanissa amerikkalaiset supersankarit eivät koskaan menestyneet, vaan niiden sijaan suurta suosiota nauttivat luonnonvoimia uhmaavat avaruusoliot tai robotit kuten Ultraman. (Gravett 2005, 56–57.) Fantasiaelementtejä hyödyntävistä sarjakuvista *shōnen*-mangoihin kuuluu muun muassa Akira Toriyaman *Dragon Ball Z* (1984–1995), jonka sankari Son Goku etsii maagisia lohikäärmeapalloja. Myöhemmin paljastuu, ettei hän olekaan ihminen vaan Sayajin-hirviörodun edustaja. Myös Masashi Kishimoton ninjasarja *Naruto* (1999–2014) sisältää fantastisia piirteitä, jotka ammentavat ideansa Japanin kulttuuriperinteestä.

*Shōjo*-manga on puolestaan tytöille suunnattua mangaa, joka kehittyi nykyiseen muotoonsa 1970-luvulla, kun uudet naispiirtäjät alkoivat muokata hahmoja, tarinoiden sisältöjä ja ruutukerrontaa modernimpaan suuntaan. Sarjakuvan sivusta tuli ”tunteiden taulu”: ruutujen rajapinnat hämärtyivät, ruudut limittyivät osin päällekkäin tai muodostivat kollaasin. Myös ruudun taustoja hyödynnettiin täytämällä ne erilaisilla symboleilla – mikä pystyikään parhaiten kuvaamaan hahmojen tunnetilaa. (Gravett 2005, 78–79.) *Shōjo*-mangan tunnetuin alagenre on niin kutsuttu ”taikatyttö”-manga, jossa tavallinen tyttö saa maagisen esineen avulla taikavoimia. Genre syntyi jo 1960-luvulla, mutta heräsi uuteen suosioon 1990-luvulla Naoko Takeuchin *Sailor Moonin* (1992–1997) kautta. *Sailor Moonissa* fantasiamaailmasta peräisin olevat Sailor-soturit ovat uudelleensyntyneet tavallisiksi ihmisiksi ja heidät on herätettävä suojelemaan valtakuntansa prinsessaa. Päähenkilö Sailor Moon löytää voimansa mustan Luna-kissan avulla. (emt. 78.) Taikatyttö-mangalle tyypillisiä muodonmuutoksia ilmenee myös muussa *Shōjo*-mangassa: esimerkiksi Rumiko Takahashin *Ranma ½* (1987–1996) kuvaa muutosta sukupuoliesta toiseen.

Muita merkittäviä fantasiamangateoksia on animaattorina paremmin tunnetun Hayao Miyazakin *Tuulen laakson Nausicaä* (1982–1994), joka on ekokriittinen kuvaus maailman tilasta ja luonnonsuojelun tärkeydestä. Mustavalkoinen manga on piirretty herkällä viivalla ja kuvaa sodan kauhuja ja luonnon tuhon vaikutusta ihmiskuntaan. Myös 1980-luvulla julkaistu Katsuhiro Ōtomon *Akira* (1982–1990) voidaan lukea fantasiateokseksi, vaikka siinä on paljon tieteisfiktioelementtejä. *Akira* sijoittuu tulevaisuuden dystooppiseen Tokioon, jossa armeija yrittää valjastaa psyykkisiä kykyjä omaavia lapsia eläviksi aseikseen. *Akiran* ruutukerronta on ammentanut vaikutteita elokuvakerronnasta ja sisältää paljon kamera-ajoa muistuttavia zoomauksia ja erikoislähikuvia.

2000-luvun merkittävistä teoksista voidaan vielä nostaa Tsugumi Ohban ja Takeshi Obatan *Death Note* (2003–2006), jonka päähenkilö Light Yagami saa haltuunsa *shinigamin* eli kuolemanhengen muistikirjan, jolla on kyky tappaa ihmisiä. *Death Note* käsittelee moraalisia kysymyksiä kuolemanrangaistuksesta ja siitä, kenellä lopulta on valta päättää toisen elämästä.

## Lopuksi

Se, onko jokin sarjakuva fantasiaa vai ei, on lopulta tarpeeton kysymys. Olennaisinta on pohtia sitä, miten sarjakuva kuvaa ja kertoo fantasiamaailmoista, fantastisista tapahtumista tai oudoista olennoista. Olen tässä luvussa pyrkinyt kuvaamaan sitä, miten fantasiaa sisältäviä sarjakuvia voidaan analysoida erityisesti kuvakerronnan kautta sekä esittelemään sarjakuvahistorian kannalta olennaisimpia teoksia. Esimerkiksi Jeff Smithin *Luupäät* (*Bone*, 1991–2004) jää monilta fantasianharrastajilta usein unohtuiksi, vaikka kyseessä on söpöä eläinfantasiaa, synkkiä teemoja ja visuaalista huumoria yhdistelevä sarjakuva. Kotimaisista taiteilijoista Petri Hiltunen ja vuonna 2016 Sarjakuva-Finlandian *Voro*-teoksellaan voittanut Janne Kukkonen sekä tietenkin Tove ja Lars Jansson *Muumeineen* ovat sarjakuvan fantasian tärkeitä nimiä Suomessa.

Fantasian genre hyödyntää fiktiivisiä maailmoja kommentoidakseen meidän maailmamme tilaa ja yhteiskunnallisia ongelmia (Swinfen 1984, 2). Fantasiasarjakuva ei ole tästä poikkeus. Kuvallisten viittausten avulla voimme tarkastella omaa maailmaamme ja sen epäkohtia sarjakuvaruutujen kerronnan ja symboliikan läpi. Lukijoina *me* rakennamme sarjakuvan tarinan loppuun täydentämällä tyhjästä välipalkeista loogisen kokonaisuuden. Samalla me täydennämme tarinaan oman tulkintamme siitä, mitä sarjakuva haluaa maailmastamme kertoa fantasian keinoin.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Sen lisäksi, että Tezuka otti vaikutteita amerikkalaisesta kulttuurista, hän myös antoi niitä takaisin. Esimerkiksi vuonna 1950 mangana alkanut *Jungle Taitei*, joka julkaistiin myöhemmin Yhdysvalloissa animaationa nimeltä *Kimba the White Lion*, toimi vaikuttimena Disneyn vuonna 1994 ilmestyneelle *Leijonakuninkaalle*. (Gravett 2005, 28.)

## LÄHTEET

- Baetens, Jan (1991) Pour unepoétique de la gouttière. *Word & Image* 7.4, 365–376.
- Benton, Mike (1992) *Science fiction comics: the illustrated history*. Taylor Publishing Group.
- ”Chibi” (1999–2018) *Urban dictionary*. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=chibi> (Luettu 28. 10. 2018).
- Coogan, Peter (2009) The definition of the superhero. Teoksessa Jeet Heer & Kent Worcester (toim.) *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 77–93.
- Duncan, Randy (2012) ”Image functions. Shape and color as hermeneutic images in *Asterios Polyp*.” Teoksessa Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.) *Critical approaches to comics. Theories and methods*. New York & London: Routledge, 43–54.
- Eisenstein, Sergei (1989) *Kolme mestaria: Chaplin / Ford / Disney*. Vammala: Love Kirjat.
- Gravett, Paul (2005) *Manga. 60 vuotta japanilaista sarjakuvaa. (Manga: Sixty Years of Japanese Comics, 2004.)* Suom. Juhani Tolvanen. Helsinki: Otava.
- Klimek, Sonja (2010) Metalepsis in fantasy fiction. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) *Metalepsis in popular culture*. Berlin & New York: Walter de Gruyter GmbH, 22–40.
- Kontturi, Katja (2014) *Ankkalinna – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.
- Kukkonen, Karin (2011a) Metalepsis in popular culture: an introduction. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) *Metalepsis in popular culture*. Walter de Gruyter GmbH, 1–21.
- Kukkonen, Karin (2011b) Metalepsis in comics and graphic novels. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) *Metalepsis in popular culture*. Walter de Gruyter GmbH, 213–231.
- Mann, George (2001) *The Mammoth encyclopedia of science fiction*. Lontoo: Robinson.

- McCloud, Scott (1993) *Understanding comics: the invisible art*. New York: HarperCollins Publishers.
- Nikolajeva, Maria (1988) *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell.
- Nummelin, Juri (2018) *Sarjakuvan lyhyt historia*. Vantaa: Avain.
- Swinfen, Ann (1984) *In defence of fantasy. A study of the genre in English and American literature since 1945*. Lontoo, Boston, Melbourne & Henly: Routledge & Kegan Paul.
- Tolkien, J. R. R. (2002) Saduista. Teoksessa J. R. R. Tolkien *Puu ja lehti*. Toim. Christopher Tolkien. Suom. Vesa Sisättö. Juva: WS Bookwell Oy, 17–107.
- Witek, Joseph (2012) Comics modes. Caricature and illustration in the Crumb family's dirty laundry. Teoksessa Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.) *Approaches to comics. Theories and methods*. New York & London: Routledge, 27–42.
- Ylimartimo, Sisko (2005) Salikonin ruusut- satufantasia ja kuvan keinot. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Totutun tuolla puolen. Fantasian rooleista taiteissa ja kommunikaatiossa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 174–202.
- Ylimartimo, Sisko (2012) *Kuviteltua – kuvitettua. Pohdintoja fantasian ja muun fiktion kuvittamisesta*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.

## Kuvalähteet

- Kuva 1. Pini, Wendy & Richard (2005) *Elfquest. Suuri vaellus, osa 1. Pako Surujen päähän*. Tampere: Egmont Kustannus Oy Ab, 24.
- Kuva 2. Gaiman, Neil; Jones, Kelley ym. (1992) *Sandman. Usvien aika 1*. Helsinki: Jalava, 14.
- KUVA 3. *Noitajengi W.I.T.C.H., Aikakirjat 1* (2003). Jyväskylä: Gummerus kirjapaino, 134.
- KUVA 4. Arakawa, Hiromu (2018) *Fullmetal Alchemist 1*. Helsinki: Sanjatsu manga, 48–49.
- KUVA 5. Eisner, Will (2008) *Spirit*. Tampere: Egmont Kustannus Oy Ab, 118.

Aino-Kaisa Koistinen & Tanja Välisalo

## FANTASIA JA TRANSMEDIA

Fantasiatarinat ovat jo pitkään vaeltaneet taiteenlajista tai medias- ta toiseen; esimerkiksi kirjallisuudesta elokuvaan ja televisioon (ks. myös Koistisen & Korpuan luku ”Fantasia elokuvassa ja televisios- sa” tässä teoksessa). Kulttuurituotteiden, kuten tarinoiden tai kuvi- en, uudet versiot eli adaptaatiot eivät olekaan missään nimessä uusi ilmiö (ks. Hutcheon 2013). Tänä päivänä yksi tunnetuimmista fan- tasia-adaptaatioista on epäilemättä J. R. R. Tolkienin *Taru sormus- ten herrasta* -teoksesta (alkuteos *The Lord of the Rings*, 1954–55, suomennos julkaistu 1973–75) tehty Peter Jacksonin elokuvatri- logia (Yhdysvallat/Uusi-Seelanti 2001–2003). Jacksonin elokuvat niittivät laajaa kansainvälistä suosiota – myös Suomessa. George R. R. Martinin *Tulen ja jään laulu* -kirjasarjaan (*A Song of Fire and Ice*, 1996–) perustuva *Game of Thrones* -televisiosarja (Yhdysval- lat/Iso-Britannia, 2011–2019) lienee samoin useimmille suomalai- sille television katselijoille tuttu adaptaatio.

Viime vuosina mediamuodosta toiseen liikkuvat tarinat ovat yleistyneet entisestään, mikä on johtanut myös adaptaation käsit- teen problematisointiin ja uudelleenmäärittelyyn. Yksi ja sama ta- rinamaailma voi levittäytyä vaikkapa elokuvasta televisioon ja di- gitaalisiin peleihin jokaisen uuden tarinan tai tuotteen jollain ta- paa laajentaessa tarinamaailmaa (ks. myös Roineen luku ”Fantasia ja digitaalinen kulttuuri” tässä teoksessa). Tällöin kyse ei olekaan enää adaptaatiosta vaan jostain muusta. Myös esimerkiksi *Game of Thrones* oli alkujaan lähinnä kirjasta audiovisuaaliseen muotoon muutettu adaptaatio, mutta se kehittyi nopeasti useita mediamuo- toja ja tuotteita, kuten pelejä ja sarjakuvia, hyödyntäväksi ilmiök- si, johon osallistuvat niin sarjan tekijät kuin sen katsojat. Sarjan kuvasto on myös levinnyt ahkerasti erilaisten, usein yhteiskuntaa kriittisesti kommentoivien meemien muodossa.

Adaptaation rinnalle onkin nostettu transmédian käsite, jonka teki laajalti tunnetuksi Henry Jenkins klassikoksi nousseessa teok-

nessaan *Convergence Culture* (2006). Jenkins käyttää termiä *transmedia storytelling* viittaamaan siihen, miten sama tarinamaailma laajenee eri medioihin. Jokainen laajennus myös sopii loogisesti tähän laajempaan tarinamaailmaan. Jenkinsin mukaan ihanteellisessa transmediakerronnassa jokainen mediamuoto, kuten esimerkiksi elokuva tai digitaalinen peli, tuo tarinankerrontaan jotain itselleen erityisiä ulottuvuuksia. Ihannetapauksessa transmediamaailman rakentumisesta vastaisi myös sama tuottajatiimi, joka huolehtisi tarinamaailman loogisuuden ja yhtenäisyyden säilymisestä. (Jenkins 2006, 95–96.) Jenkinsille transmediakerronta onkin parhaimmillaan yhtenäisen kokemuksen rakentamista, ja tätä rakennusprosessia kontrolloi (sekä sen levityksestä vastaa) yksi ja sama taho (2011).

Kun transmedian tutkimuksessa on keskitytty kerrontaan, ovat tutkimuksen kohteeksi yleensä valikoituneet tarinamaailmaa laajentavat kertomukset (vrt. esim. Scolari 2009). Jenkinsin termiä on kuitenkin myöhemmin kritisoitu ja täydennetty. Yhtäältä se, että yksi ja sama taho kontrolloisi transmediamaailmojen rakentumista, on osoittautunut hankalaksi, koska transmediamaailmat koostuvat niin monista tuotannoista monine tekijöineen (Harvey 2015, 89; Mittell 2015, 292–295, 303, 317–318). Toisaalta taas muun muassa yllä mainitun kontrollin puutteen takia läheskään kaikki transmediamaailmat eivät ole sisällöltään loogisia ja yhtenäisiä (ks. esim. Harvey 2015, 85–87; Mittell 2015, 303, 317–318).

Transmediatutkimuksen keskiössä ovat kerronnan lisäksi olleet transmediamaailmat (*transmedial worlds*) laajempina, myös kerronnan tason ylittävinä ilmiöinä. Lisbeth Klastrup ja Susana Tosca (2004; 2011; 2014) kuvaavat transmediamaailmoja ”abstrakteiksi sisältöjärjestelmiksi”, joiden ominaisuuksista tuottajilla ja yleisöillä on yhteinen jaettu mielikuva, ja joihin kaikki yksittäiset tarinat ja tuotteet perustuvat. Tarinankerronnan ja tarinamaailmojen ohella tutkijat ovat myös kiinnostuneet yhä enemmän transmediaalisista tuotantoprosesseista (ks. esim. Dena 2009; Clarke 2013) sekä transmediayleisöjen tutkimuksesta (ks. esim. Koistinen, Ruotsalainen & Välisalo 2016; Derhy Kurtz & Bourdaa 2017). Tuotannon tutki-



mus sen sijaan on ottanut mukaan myös ei-kerronnalliset elementit kuten lelut ja pienoismallit (ks. esim. Harvey 2015).

Transmediamaailma on siis enemmän kuin osiensa summa: se on olemassa yksittäisten teosten ja tuotteiden ulkopuolella, tekijöiden ja yleisöjen mielikuvituksessa. Tuohon maailmaan tarjoavat kurkistuksia lukuisat tarinat ja tuotteet. Tässä luvussa tarkastelemme transmediaa sekä sen suhdetta adaptaation käsitteeseen fantasiaalajityypin piirissä. Fantasiaa ja tieteisfiktiota on pidetty erityisen otollisina lajityypeinä transmediaalisten tarinamaailmojen rakentamiselle, koska maailmanrakennus on niille lähtökohtaisesti keskeinen elementti (Harvey 2015; Mittell 2015; Roine 2016; ks. myös Vint 2013). Fantasian ja tieteisfiktion lajityypilliset piirteet, kuten rinnakkaistodellisuudet, -ulottuvuudet tai -maailmat mahdollistavat myös rinnakkaisten tarinoiden kertomisen eri medioiden välityksellä. Ei olekaan yllätys, että transmediaalista tarinankerrontaa on käytetty yleisimmin juuri näiden lajityyppien piirissä (Harvey 2015, 1; Mittell 2015, 311). Colin B. Harvey (2015) on jopa lanseerannut termin ”fantastinen transmedia” (*fantastic transmedia*) kuvaamaan tieteisfiktion ja fantasian piirissä tehtyjä transmediatuotantoja.

Tunnettuja esimerkkejä fantastisista transmediamaailmoista ovat vaikkapa *Star Wars*, *Doctor Who* ja sarjakuvista ponnistanut Marvel’s Cinematic Universe (*MCU*), joka on viime vuosina tuottanut useita elokuvia ja televisiosarjoja (Harvey 2015, esim. 5, 9, 79). Tieteiselokuva *Matrix* (Wachowskit, Yhdysvallat 1999) ja sen ympärille kasvanut transmediamaailma on myös jo lähes klassinen esimerkki yhtenäisestä transmediakerronnasta. *Matrixin* dystooppiseen tulevaisuuteen sijoittuneen tarinamaailman hahmottaminen kokonaisuudessaan edellytti yleisöltä perehtymistä kolmeen elokuvaan, lyhyisiin animaatioihin ja tietokonepeliin (Jenkins 2006, 95–97). Suomalaisessa kontekstissa fantasiatv-sarja *Nymfit* (Suomi, 2013–2014) hyödynsi transmediakerrontaa, kun sarjan tarinamaailmasta julkaistiin myös romaaneja. Valkokankaan puolella taas osittain suomalaisvoimin tuotetun tieteiselokuva *Iron Sky* (Vuorisalo, 2012) tarinamaailma täydentyi heti elokuvan julkaisu-

vuonna sekä lautapelillä että digitaalisella pelillä, ja vuonna 2018 se laajeni vielä Johanna Sinisalon kirjoittamalla romaanilla *Rena-ten tarina*. Tämän lisäksi elokuvan tarinaa edeltävistä tapahtumista kerrottiin Mikko Rautalahden käsikirjoittamassa vuonna 2013 julkaistussa sarjakuvassa.

Tieteisfiktion tutkija Sherryl Vint (2013) on huomauttanut, että transmediakerronta mahdollistaa erilaisten katsojanautintojen kytkemisen samaan spekulatiiviseen tarinamaailmaan. Siinä missä tieteiskirjallisuuden on ajateltu kiehtovan lukijaa kognitiivisen vieraanuttamisen avulla – eli luomalla erilaisten kirjallisen kerronnan keinojen avulla arkitodellisuudestamme poikkeavan maailman (ks. Suvin 1979) – on tieteiselokuvan vahvuus audiovisuaalisten speaktaakkeliin äärellä koetuissa häkellyttävissä ihmeen kokemuksissa. Transmediakerronta voi siis hyödyntää erilaisia tapoja tuottaa nautinnollisia katsojakokemuksia, jolloin eri media – ja kerrontamuodot sekä niiden tuottamat nautinnot korostavat tarinamaailman eri osia ja niiden erityisyyksiä. (Vint 2013.) Vintin näkemys on lähellä Jenkinsin ajatusta siitä, että ideaalissa transmediakerronnassa jokainen mediamuoto tuo tarinamaailmaan jotain omaa ja ainutlaatuista.

Sen lisäksi, että transmediaalinen fantasiafiktio tarjoaa katsojille erilaisia nautintoja, fantasia ja tieteisfiktio houkuttelevat myös faneja laajentamaan niiden piirissä tuotettuja fiktiivisiä maailmoja. Toisin sanoen kyseiset lajityypit tarjoavat faneille otollisia tarinamaailmoja, joita lähteä täydentämään omilla kertomuksillaan, kuvillaan tai muilla fanituotannoilla (Harvey 2015, 94–97, 186; Mittel 2015, 311).

Fantasiafiktio tarjoaa siis oivallisen lähtökohdan erilaisille transmediatuotannoille, olivatpa kyseessä sitten ”viralliset” tai fanien tuottamat laajennukset. Samalla lajityypin tuotannot usein hämärtävät transmedian ja adaptaation välisiä raja-aitoja. Esimerkiksi MCU sarjakuville tyypillisine uudelleenikäynnistyksineen (*reboot*) on hyvä esimerkki tästä (ks. Harvey 2015, 79–92). Seuraavaksi tarkastelemme fantastista transmediaa suhteessa adaptaatioon käyttämällä esimerkkeinä tarinoita, jotka liikkuvat adaptaation ja trans-

median rajamailla, mutta jotka tulkitsemme jollain tapaa transmediaalisiksi. Käsittelemme esimerkkien avulla adaptaation ja transmedian leikkauspisteitä, eroja ja yhtäläisyyksiä sekä väitämme, että transmediatutkimuksen on syytä ottaa kerronnan ja tuotannon ohella huomioon myös fantasian yleisöt, fanit ja käyttäjät, jotka näemme tärkeänä osana fantastista transmediaa ja sen kulttuuristen merkitysten rakentumista (ks. myös Koistinen, Koskimaa & Välisalo 2015).

## Adaptaation ja transmedian rajoilla

Miten transmedian ja adaptaation käsitteitä ja niiden välisiä suhteita sitten tulisi lähestyä? Miten termit voidaan erottaa toisistaan, ja onko edes mielekästä puhua kahdesta erillisestä ilmiöstä? Tarinaa on adaptaatiotutkimuksessa pidetty yhteisenä tekijänä alkupe-  
räisteoksen ja sen eri adaptaatioiden välillä (Hutcheon 2013, 10). Tarina myös erottaa adaptaation transmediasta: siinä missä transmediakerronta laajentaa tiettyä tarinaa tai tarinamaailmaa eri medioiden kautta, adaptaatiossa tietyistä tarinasta tehdään uusi versio (ks. myös Evans 2011, 27). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tarina pysyisi adaptaatioprosessissa aina täsmälleen samanlaisena. J. R. R. Tolkienin *Hobitti, eli sinne ja takaisin* -kirjaan (alkuteos 1937, suom. 1973/1985) perustuva *Hobitti*-elokuvatrilogia on esimerkki adaptaatiosta, jossa lyhyen lastenkirjan tarinaan lisättiin elokuva-  
sovitusta varten esimerkiksi pitkiä taistelukohtauksia, uusia tarinalinjoja ja uusia henkilöahmoja. Samoin *Game of Thrones* on televisio-  
osarjan edetessä eriytynyt yhä enemmän *Tulen ja jään laulu* -kirja-  
sarjasta – osaksi siitä syystä, ettei kirjasarjaa kirjoittava Martin ole saanut tuotettua romaaneja käsikirjoitusten pohjaksi tarpeeksi tiuhaan tahtiin. *Game of Thronesin* tapaus nostaakin mielenkiintoisella tavalla esiin, millaisia realiteetteja adaptaatioiden tai transmedia-  
kerronnan ratkaisujen takana saattaa olla.

Sekä adaptaatiolle että transmedialle on tyypillistä niin kutsutulla *alkuperäis* – tai *ydintekstillä* leikittely – tarinan elementte-

jä muunnellaan, laajennetaan, korostetaan tai kadotetaan (Harvey 2015, 74). Mediasta toiseen muuntuva adaptaatiota on myös kutsuttu *transmediakäytännöksi* eli yhdeksi tavaksi, jolla transmedia-laajennukset syntyvät (Eder 2015, 70). Transmedian ja adaptaation rajoja voidaan kuitenkin hahmotella vaikkapa sitä kautta, että adaptaation tulee aina toimia myös omana itsenäisenä teoksenaan, joka ei välttämättä vaadi alkuperäisteoksen tuntemusta, vaikka adaptaatiota usein arvioidaankin suhteessa alkuperäiseen teokseen ja siitä kumpuava mielihyväkin voi perustua juuri tunnistamiseen ja tuttuuteen (Hutcheon 2013, 114, 118, 121). Transmedialaajennukset puolestaan voivat toimia alkuperäistä tarinaa tai tarinamaailmaa täydentävinä niin, että niiden ymmärtäminen edellyttää tarinamaailman muiden osien tuntemusta. Usein pyrkimys on kuitenkin rakentaa myös transmedialaajennukset niin, että ne toimivat itsenäisinä teoksina (ks. Jenkins 2007).

Yksi tapa hahmottaa adaptaation ja transmedian suhdetta on Colin B. Harveyn (2015) mukaan *muistamisen tavat*. Harvey kuvaillee adaptaation muistavan alkuperäisteoksensa vertikaalisesti, jolloin uusi teos siis ”muistaa” alkuperäisen, kun taas transmediassa muistot kulkevat horisontaalisesti teosten välillä, teoriassa mihin suuntaan tahansa. Käytännössä myös transmediassa muistot kuitenkin virtaavat usein ensisijaisesti ”ydintekstistä” pois päin, eli yksi teos toimii ikään kuin alkutekstinä laajemmalle transmediamaailmalle (Harvey 2015, 91). Esimerkiksi suosittu spekulatiiviseen fiktion lukeutuva televisiosarja *Lost* (Yhdysvallat 2004–2010) toimi aikoinaan ydintekstinä, jonka ympärille kehiteltiin transmedialaajennuksia, joiden avulla fanit pystyivät selvittämään sarjassa vailla ratkaisua jääneitä mysteerejä ja tilkitsemään kausien väliin jääneitä kerronnallisia aukkoja (Mittell 2015, 295, 303–311).

Adaptaatiota ja transmediaa ei kenties olekaan tarve nähdä toisistaan täysin poikkeavina prosesseina – voi olla vaikeaa tai jopa mahdotonta lokeroida tietty teos tai tuote jompaan kategoriaan. Linda Hutcheon (2013, 151, 171) on kirjoittanut teosten välisistä suhteista jatkumona, jonka toiseen päähän hän sijoittaa alkuperäiselle uskolliset käännökset ja transkriptiot, keskivaiheille

teokset, joita tyypillisesti kutsumme adaptaatioiksi, ja toiseen päähän jatko-osat ja erilaiset löyhemmin alkuperäistekstistä kumpuavat teokset, kuten spin-off (sivutuote) -televisiosarjat tai fanifiktio. Tällainen jatkumo kuvaa selvästi paremmin mediatuotantojen monimuotoista todellisuutta kuin tiukka lokerointi.

Tieteistelevisiosarja *Taisteluplaneetta Galactica* on esimerkki transmediasta, jossa luokittelu adaptaatioiksi tai transmediaksi ei ole aivan yksinkertaista (Koistinen, Koskimaa & Välisalo 2015). Niin kutsuttua alkuperäistä *Taisteluplaneetta Galacticaa* esitettiin Yhdysvalloissa vuosina 1978–1979 ja Suomessa vuosina 1981–1982. Sarjan tarina alkaa, kun vihamieliset *cylon*-robotit hyökkäävät ihmisten asuttamille planeetoille tarkoituksenaan tuhota ihmisrotu. Tarina seuraa hyökkäyksestä selvinneiden ihmisten pakoa avaruuden halki sekä uuden kotiplaneetan, myyttisen Maan, etsintää. Tapahtumien keskiössä on avaruusalus *Galactica* ja sen miehistö. Jatkona alkuperäiselle sarjalle ilmestyi pian vain kymmenen jakson verran esitetty uusi televisiosarja, *Galactica 1980* (Yhdysvallat 1980), jossa avaruuden ihmiset ovat jo löytäneet Maan ja yrittävät tulla toimeen sen asukkien kanssa.

*Taisteluplaneetta Galactica* herätettiin henkiin vuonna 2003 minisarjana Yhdysvalloissa, missä se jatkui televisiosarjana vuosina 2004–2009). Uuden version lähtökohta on sama kuin vuosien 1978–1979 sarjassa: *cylonit* hyökkäävät ihmisten siirtokuntiin pakottaen selviytyjät pakenemaan avaruuteen etsimään uutta kotia, Maata. Ensi katsomalta uusi *Taisteluplaneetta Galactica* vaikuttaisikin olevan kahden aikaisemman sarjan adaptaatio. Erojakin sarjojen välillä on. Uudessa versiossa *cylonit* ovat ensinnäkin muuttuneet ihmisen kaltaisiksi (ihmismäisiä *cyloneita* tosin nähtiin jo *Galactica 1980* -sarjassa, mutta vain ohimennen). Lisäksi *cylonit* eivät ole ihmisille uusi tuttavuus, vaan niitä vastaan on sodittu jo aiemmin, 40 vuotta sitten, ensimmäisessä *cylon*-sodassa.<sup>1</sup> Sarja kuitenkin myös tietoisesti viittaa vanhaan versioon. Erilaisissa takaumisissa ja muissa viittauksissa menneisyyteen esiintyy alkuperäisestä televisiosarjasta tuttuja elementtejä, kuten vanhan sarjan tunnusmusiikkia. Erityisesti ensimmäisen sodan *cylonit* esitetään visuaali-

sesti hyvin samankaltaisina kuin alkuperäisen sarjan robotit. Viittaukset alkuperäiseen sarjaan mahdollistavat kaikkien kolmen sarjan tulkittamisen saman tarinamaailman sisällä, jonkinlaisessa jatkumossa, mutta tämä ei kuitenkaan vielä riitä tekemään sarjojen suhteesta transmediaalista – ovathan ne kaikki tuotettu samalle mediamuodolle, televisiolle. (Koistinen, Koskimaa & Välisalo 2015.)

Lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, etteivät *Taisteluplaneetta Galactica* -sarjat tahdo asettua adaptaation kategoriaan. Esimerkiksi uusimman sarjan transmediamaailmaan kuuluu aiemmin esitellyjen televisiosarjojen lisäksi elokuvia, digitaalisia ja ei-digitaalisia pelejä, pienoismalleja ja figuureja, sarjakuvia ja romaaneja sekä uuden televisiosarjan yhteydessä verkossa julkaistuja minijaksoja eli *webisodeja* ja sarjan tekemisestä kertovia podcasteja. Samoin vanhojen sarjojen ympäriltä löytyy muun muassa kirjoja ja pelejä. Harvey on myös huomauttanut, että sama tarinamaailma voi sisältää sekä adaptaatioita että transmediaalista tarinankerrontaa (2015, 9, 79–92). Kun ottaa huomioon nämä erilaiset laajennukset, sekä uusi että vanha sarja voidaan tulkita osiksi laajempaa transmediaalista maailmaa, jolloin niiden suhde muuttuu transmediaaliseksi. Silloin myös uuden sarjan sisältämät viittaukset vanhaan tulevat luetuiksi laajemman transmediamaailman sisällä. (Koistinen, Koskimaa & Välisalo 2015).

Riippumatta siitä, millä tavalla adaptaation ja transmedian suhdetta hahmotetaan, onkin selvää, ettei adaptaation käsite riitä kuvaamaan samaan fiktiiviseen maailmaan sijoittuvien eri kulttuurituotteiden välisiä ajoittain mutkikkaitakin suhteita. Tarvitaan uusia teoreettisia ja käsitteellisiä työkaluja. Näitä tutkijat ovat lähteneet kehittämään transmedian kattokäsitteen alle.

## **Transmedian käyttäjät fantastisen transmediainiversumin luojina**

Transmedian käsitteen tarpeellisuus tulee erityisen selväksi yleisöjen ja vastaanoton tarkastelussa. Huomion siirtäminen transmedi-

an käyttäjiin (Koistinen, Ruotsalainen & Välisalo 2016) laajentaa transmedian käsitettä entisestään, sillä virallisen tuotannon lisäksi lukuisat yleisöjen omaan aktiivisuuteen perustuvat vastaanoton ja toiminnan muodot liittyvät kiinteästi transmediaan. Tällaisia ovat esimerkiksi transmediamaailmoihin ja niiden luomiseen liittyvien faktojen kerääminen erilaisille fanisivustoille kuten *Star Trekiin* keskittyneelle monikieliselle Memory Alpha -sivustolle<sup>2</sup>, joka on ollut toiminnassa vuodesta 2003 alkaen. Fanit tuottavat myös esimerkiksi fanifiktiota, eli omia tarinoitaan fiktiivisestä maailmasta, fanitaidetta ja fanivideoita. Samalla transmediamaailma täydentyy tavoilla, jotka eivät aina ole mahdollisia virallisissa tuotannoissa: tutuille hahmoille annetaan eri sukupuoli tai toinen etninen tausta tai hahmot sijoitetaan kokonaan toiseen ajanjaksoon tai ympäristöön, jopa kokonaan toiseen tarinamaailmaan (vrt. Stein 2017; fanifiktioin muodoista ks. esim. Jenkins 1992).

Transmediamaailmat rakentuvat siis erilaisten kulttuurituotteiden kokonaisuuksina, mutta se, miten ne koetaan, on aina kiinni käyttäjistä – lukijoista, katsojista, pelaajista ja kokijoista. Peter Jacksonin *Hobitti*-elokuvatrilogia (2012–2014) on tästä erinomainen esimerkki, sillä sen vastaanotosta tehty tutkimus osoittaa, etteivät kaikki katsojat tulkinneet elokuvia ensisijaisesti Tolkienin kirjan *Hobitti, eli sinne ja takaisin* (1937) adaptaationa, vaan monille trilogia edusti esiosaa Jacksonin aiemmalle elokuvatrilogialle *Taru sormusten herrasta* (2001–2003), joka niin ikään perustui Tolkienin samannimiseen kolmiosaiseen teokseen. Näille katsojille *Taru sormusten herrasta* -elokuvasarja oli ydinteksti, jonka maailmaa *Hobitti*-elokuvat laajensivat kertoen tarinoita ennestään tutujen hahmojen menneisyydestä. *Hobitti*-elokuvat ovatkin yleisöille ennen kaikkea osa laajaa Tolkienin tarinamaailmaa, johon kuuluvat niin Tolkienin tekstit kuin vaikkapa elokuva-adaptaatiot ja pelit (Koistinen, Ruotsalainen & Välisalo 2016, 364).

Colin B. Harvey (2015) mukaan myös käyttäjien muistoilla on merkitystä adaptaatioiden ja transmediatuotantojen hahmottamisessa. Yleisöille transmediamaailmat ja niiden sisäisten tarinoiden suhteet rakentuvat muistojen kautta, ja esimerkiksi sillä, missä jär-

jestyksessä he transmediamaailman osiin tutustuvat, on merkitystä (Harvey 2015, 2–3, 89; vrt. Urbanski 2013, esim. 21–22). Edellä mainittu *Hobitti*-kirja julkaistiin aiemmin kuin *Taru sormusten herrasta* -kirjat, ja *Hobitin* tapahtumat ovat myös tarinamaailman ajassa varhaisempia. Siitä huolimatta monille *Hobitti*-elokuvatrilogian katsojille *Taru sormusten herrasta* -elokuvat, jotka julkaistiin vuosikymmentä aiemmin, olivat ikään kuin alkuperäisteoksia, joita muisteltiin *Hobitti*-elokuvia katsoessa (Koistinen, Ruotsalainen & Välisalo 2016, 363). Samoin vierailut *Hobitti* – ja *Taru sormusten herrasta* -elokuvien kuvauspaikoille Uuteen-Seelantiin olivat katsojille merkittäviä tunnekokemuksia. Kuvauspaikoilla käyminen laajensi katsojien kokemusta elokuvien tarinamaailmoista, kun he tunsivat itse astuvansa tarinoiden maailmaan. (Koistinen, Ruotsalainen & Välisalo 2016, 365.) *Taisteluplaneetta Galactican* tapauksessa katsojien muistot vanhasta sarjasta auttavat sijoittamaan uuden ja vanhan sarjan jonkinlaiseen kerronnalliseen jatkumoon saman transmediaalisen universumin sisälle. Sarjassa muistoja herätellään usein transmediaalisesti Internet-jaksoissa eli webisodeissa, jotka sisältävät viittauksia alkuperäiseen sarjaan. (Koistinen, Koskimaa & Välisalo 2015; vrt. Urbanski 2013, esim. 7, 31, 57–58, 60–61.)

Transmediailmiön ymmärtämiseksi onkin tarpeen ottaa huomioon pelkkää virallista tarinamaailmaa laajempi tarinoiden, artefaktien ja käytäntöjen muodostama kokonaisuus. Tämän vuoksi on hyödyllisempää puhua transmediauniversumista, joka ei ole selvärajainen fiktiivinen tuotteiden tai tekstien joukko, vaan kattaa myös niihin liittyvät vastaanoton ja käytön prosessit (Koistinen, Koskimaa & Välisalo 2015).

Käyttäjien muistot vaikuttavat myös adaptaatioiden ja transmediatuotantojen vastaanottoon ja suosioon. Adaptaatioita tulkitaan tyypillisesti uskollisuuden kautta – eli niitä arvioidaan sen perusteella, kuinka uskollisesti uusi versio mukailee alkuperäisen muotoa tai ideaa (vrt. Stam 2000; Hutcheon 2013, 6–7; Bacon & Mikkonen 2008). Samoin uusien transmedialaajennusten onnistumista tai laatua määrittää yleisön silmissä usein se, miten uskollinen se



on sille transmediamaailmalle, jota sen on tarkoitus täydentää. Sellaiset seikat kuten maailmassa vallitseva arvomaailma, käyttäytymissäännöt, yhteiskuntajärjestys, luonnonympäristö ja fysiikan lait ovat yhdessä maailmaa määrittäviä elementtejä, joiden noudattaminen tekee transmedialaajennuksesta onnistuneen osan transmediamaailmaa. Poikkeaminen näistä säännöistä, järjestyksistä ja laeista vaatii selityksen (Klastrup & Tosca 2004). Koska maailmanrakenne on niin keskeistä fantasiafiktioille, voisi ajatella, että maailman lainalaisuuksien noudattaminen olisi erityisen tärkeää juuri fantasiafiktio laajennuksille. Esimerkiksi Tolkienin fantasiamaailmaan sijoittuvassa digitaalisessa pelissä *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2002) sankarihahmo Aragorn suorittaa vähemmän sankarillisia tehtäviä, kuten melonisadon korjaamista, mikä ei istu kirjojen ja elokuvien tuottamiin käsityksiin hahmosta (mt.).

Kuten luvun alussa totesimme, Sherryl Vintin (2013) mukaan eri medioiden tuottamat erilaiset katsojanautinnot voidaan kytkeä samaan spekulatiiviseen tarinamaailmaan transmediakerronnan avulla. Linda Hutcheon on myös todennut, että mediamuodosta toiseen siirtyminen tarjoaa mahdollisuuden aiemmasta poikkeavaan vuorovaikutukseen tutun fiktion parissa. Fanit esimerkiksi nauttivat elokuviin ja televisiosarjoihin perustuvien romaanien tarjoamista yksityiskohdista ja pääsystä hahmojen ajatuksiin, ja digitaalisiin peleihin perustuvat elokuvat voivat rikastuttaa ja syventää pelissä esiteltyä tarinaa tai maailmaa. (Hutcheon 2013, 114, 118–119, 128.) Tutut elementit tuovat turvallisuuden tunnetta ja tunnistamisen riemua; uudet piirteet ja yksityiskohdat puolestaan tarjoavat uutuu-denviehätystä. Tämä on tyypillistä sekä transmedialle että adaptaatiolle myös muiden lajityyppien kuin fantasiafiktio laajennuksissa. Yksi syy juuri fantasiafiktio laajennukselle hyödyntää transmediaa lie-nnee kuitenkin siinä, että lajityypin tarinat ovat perinteisesti houkutteleet laajoja ja uskollisia fanijoukkoja, jotka ovat valmiita kuluttamaan lempifiktionsa ympärille tehtyjä tuotteita – ja luomaan niitä myös itse (vrt. Jenkins 1992; Clarke 2013, 6–8). Fantasiafiktio faneineen ja käyttäjinään tarjoaa siis myös tässä mielessä otollisen

ympäristön erilaisten transmediaalisten kertomusten, maailmojen ja tuotantojen kehittelylle – ja myös tutkimukselle.

## Lopuksi

Fantasiafiktio kiehtoo meitä monesta syystä. Nykyisessä globaalissa mediamaisemassa yksi syy fantasian suosioon näyttäisi olevan, että lajityypin tarinoita on helppo lähestyä mitä erilaisimpien median muotojen ja käyttötapojen kautta. Fantasian taipumus maailmanrakennukseen mahdollistaa myös tarinamaailmojen laajentamisen mediasta toiseen, mikä nostaa esille eri mediamuotojen toisistaan poikkeavia kerronnallisia ominaisuuksia. Toisin sanoen fantasian monet maailmat mahdollistavat kertomusten sijoittamisen eri medioihin, ja myös katsojat voivat lähestyä tiettyä tarinallista maailmaa tai universumia heille tutuimman median kautta. Samalla fantasiamaailmat inspiroivat myös faneja jatkamaan maailmanrakennusta omissa projekteissaan. Faneilla, käyttäjillä ja kuluttajilla on siis roolinsa siinä, millaiseksi fantasian transmediaaliset maailmat tai universumit rakentuvat.

Vaatisi lisää tutkimusta ja fanitutkimuksen lähestymistapojen ja tutkimustulosten yhdistämistä transmediatutkimukseen, että yleisöjen ja fanien rooliin transmediauniversumien rakentumisessa sekä transmediatuotantojen merkitykseen fantasiafiktio faniudessa voisi kunnolla pureutua. Transmediaan liittyvät käsitteet ja teoriat ovatkin tarpeen nykyisen mediarajat ylittävän fantasiafiktio ymmärtämisessä niin tarinankerronnan, fiktiivisten maailmojen, mediatuotannon kuin yleisöjen ja käyttäjienkin osalta – ja erityisesti näiden teoreettisten suuntausten ja näkökulmien yhdistämisessä. Erilaisia teoreettisia lähtökohtia ja tutkimuksellisia näkökulmia yhdistelemällä pääsemme käsiksi sekä fantasiafiktio muuttuviin kerronnan tapoihin että sen henkilökohtaisiin, yhteiskunnallisiin ja poliittisiin merkityksiin fanien ja käyttäjien arjessa.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Uuden ja vanhan *Taisteluplaneetta Galactican* vertailusta ks. Koistinen 2015; Urbanski 2013.

<sup>2</sup> <http://memory-alpha.wikia.com/>

## LÄHTEET

- Bacon, Henry ja Kai Mikkonen (2008) Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2008/1, 94–104.
- Clarke, M. J. (2013) *Transmedia television. New trends in network serial production*. New York: Bloomsbury.
- Dena, Christy (2009) *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. University of Sydney, 2009.
- Derhy Kurtz, Benjamin W. L. & Bourdaa, Mélanie (toim.) (2017) *The rise of transtexts. Challenges and opportunities*. New York: Routledge.
- Eder, Jens (2015) Transmediality and the politics of adaptation: concepts, forms, and strategies. Teoksessa Dan Hassler-Forest & Pascal Nicklas (toim.) *The politics of adaptation. Media convergence and ideology*. New York: Palgrave-Macmillan, 66–81.
- Evans, Elizabeth (2011) *Transmedia television: audiences, new media, and daily life*. New York: Routledge.
- Harvey, Colin B. (2015) *Fantastic transmedia. Narrative, play and memory across science fiction and fantasy storyworlds*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Hutcheon, Linda (2013/2006) *A theory of adaptation*. 2. painos. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual poachers. Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: where old and new media meet*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry (2007) Transmedia storytelling 101. *Confessions of an aca-fan. The official web-blog of Henry Jenkins*, 1.8.2007. [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html) (Luettu 24. 10. 2018).
- Jenkins, Henry (2011) Transmedia 202: Further reflections. *Confessions of an aca-fan. The official web-blog of Henry Jenkins*, 1.8.2011. <http://>

- henryjenkins.org/2011/08/defining\_transmedia\_further\_re.html. (Luettu 3. 5. 2018).
- Klastrup, Lisbeth & Tosca, Susana (2004) Transmedial worlds – rethinking cyberworld design. Teoksessa Nakajima M, Hatori Y & Sourin A (toim.) *CW '04: Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*. Los Alamitos: IEEE Computer Society, 409–416.
- Klastrup, Lisbeth & Tosca, Susana (2011) When Fans Become Players: LOTRO in a transmedial world perspective. Teoksessa Tanya Krzywinska, Esther MacCallum-Stewart, and Justin Parsler (toim.) *Ringbearers. The Lord of the Rings Online as intertextual narrative*. Manchester: Manchester University Press, 46–69.
- Klastrup, Lisbeth & Tosca, Susana (2014) Game of Thrones: transmedial worlds, fandom, and social gaming. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media. Toward a media-conscious narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press, 295–314.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015) *The human question in science fiction television: (re)imagining humanity in Battlestar Galactica, Bionic Woman and V*. Jyväskylä studies in humanities. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koistinen, Aino-Kaisa, Koskimaa, Raine & Välisalo, Tanja (2015). Constructing and consuming a fictional world: *Battlestar Galactica* and transmedia storytelling. Konferenssisitelmä, The Fantastic in a Transmedia Era: New Texts, Theories, Concepts, University of Southern Denmark, 25.11.2015.
- Koistinen, Aino-Kaisa, Ruotsalainen, Maria & Välisalo, Tanja (2016) The World Hobbit Project in Finland: audience responses and transmedial user practices. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 13:2, 356–379.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.
- Roine, Hanna-Riikka (2016) *Imaginative, immersive and interactive engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative fiction*. Tampere: University of Tampere.

- Scolari, Carlos (2009) Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication* 3: 586–606.
- Stam, Robert (2000) Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. Teoksessa James Naremore (toim.) *Film adaptation*. London: Athlone Press, 54–76
- Stein, Louisa Ellen (2017) Fandom and the transtext. Benjamin W. L. Derhy Kurtz & Mélanie Bourdaa (toim.) *The rise of transtexts. Challenges and opportunities*. New York: Routledge, 71–89.
- Suvin, Darko (1979) *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and discourse of a literary genre*. London: Yale University Press.
- Urbanski, Heather (2013) *The science fiction reboot. Canon, innovation and fandom in refashioned franchises*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland.
- Vint, Sherryl (2013) Spectacles and seriality: The Entwined Pleasure Potential of Science Fiction Television. *Deletion*, 30.8.2013. <http://www.deletionscifi.org/episodes/episode-1/spectacles-and-seriality-the-entwined-pleasure-potential-of-science-fiction-television/> (Luettu 3. 5. 2018).

### **III FANTASIAN YLEISÖT JA YHTEISKUNTA**





Sisko Ylimartimo

## LUMOAVAA OUTOUTTA – NÄKÖKULMIA VISUAALISEEN FANTASIAAN

Monet ikiaikaiset uskomukset, myytit ja tarinat osoittavat, että kun tieto loppuu, mielikuvitus jatkaa ja täydentää. Kaukaista, arvoituksellista ja tuntematonta on kansoitettu eriskummallisilla olennoilla ja piirteillä. Vaikka niitä on rationaalisesti kumottu ja kyseenalaistettu, kiehtovan ja omastamme poikkeavan mahdollisen maailman kuvittelu tyydyttää meissä jotakin sisäistä tarvetta.

Luomme fantasiaa, kun mielemme *kuvittelee* jotakin reaali maailmasta poikkeavaa. Kirjallisuudessa ja kuvataiteessa fantasiaa voi olla kaikki fiktio, joka eroaa kokemustodellisuudestamme. (Hunt 2001, 271.) Sattumaa ei ole mielikuvitus- ja kuvitella-sanojen yhteys *kuvaan*. Mielessä oleva kuva luo sanoja, joita on voitu kuvittaa. Käytänkin visuaalisen fantasian luojasta, taiteilijasta, nimitystä *kuvittaja*.

### Mikä kertoo, että kuva(ssa)kin on fantasiaa?

Vastausta fantasian esiintymisestä kuvassa voi etsiä *aiheesta*: siitä, *mitä* on kuvattu. Kuva esittää jotakin, mikä mielletään jo sisällöltään fantasiaksi. Tämä saattaa supistaa käsitteen tarkoittamaan pelkästään *high fantasya*, korkeafantasiaa, joka on nykyisin suuresti muodissa ja josta erottuu erityisesti *miekka ja magia* -tyyli.

Korkeafantasiassa kaikki tapahtuu pääasiassa tai kokonaan mielikuvituksen maailmassa, johon meidät siirtää jokin ihme, kun taas matalafantasiassa (*low fantasy*) ylluonnollinen tapahtuu meidän maailmassamme (Bengtsson 2002, 15). Lajin visuaaliset maneerit syntyivät jo kymmeniä vuosia sitten, ja genrestä on tullut myös sovinainen ja arvattava, näkee Ville Hänninen (2011, 35). Sen kliseisimpiin elementteihin kuuluvat lihaksikkaat miehet, isorintaiset naiset sekä runsaat öljyvärit.

Toiseksi voi pohtia sitä, *miten* kuvassa tuodaan fantasialle ominaisia piirteitä. Keinot ja ilmaisu ovat tärkeitä, ei aihepiiri sinänsä, jolloin visuaalisen fantasian käsite laajenee huomattavasti verrattuna *mitä*-kysymykseen. *Miten*-kysymykseen löytyy vastauksia kuvittajien kokemuksista. Pohjustan fantasian käsitettä yleisemmällä tasolla, mistä siirryn visuaalisen fantasian pohdiskeluun: miten fantasia tekee eroa elämän viipaleeseen ja toisaalta hyödyntää sitä kuvallisella puolella. Fantasiaa visuaalista laajempänä ilmiönä olen käsitellyt artikkelissani ”Potter ja muuta fantasiaa – mitä ja miksi juuri nyt?” (Ylimartimo 2008), joka sisältyy teokseen *Kuka Harry Potter? Avain fantasian maailmaan* (julkaissut Minerva 2008).

Visuaalisuudesta käsittelen pääasiassa kuvitustaidetta. Jako ”kuvitukseen” ja ”puhtaaseen” kuvataiteeseen ei ole tärkeä, vaikka sitä usein yritetäänkin. Lawrence Zeegenin (2009, 6, 42) mukaan kuvitus ei oppiaineena ole taidetta eikä graafista suunnittelua vaan leijailee jossakin välimaastossa. Hän näkee, että nykytaide ei tunnusta nykykuvittajien teoksia; ”harvoin” (*rarely*) kuvittaja pääsee taiteen maailmaan, mutta taiteilijan kylläkin sallitaan toimia kuvittajana.

Ero ei ole näin mustavalkoinen. Museothan ovat institutionaalisen taidekäsityksen mukaan osa taiteen maailmaa, ja nykykuvittajien näyttelyitä on nähty monissa taidemuseoissa. Siten erottelu on häilyväistä ja turhanaikaistakin, koska – niin kuin Steve Heller (2005, 11) huomauttaa – käyttötaiteeksi (*applied art*) mielletty kuvitus ja kaunotaide (*fine art*) ovat lähestyneet toisiaan. Kuvataiteeseen on abstraktin kauden jälkeen palannut esittävyys, ja avainsana on kertovuus. Kuvitus ei ole enää kuvataiteen alistama lapsipuoli – kiehtovaksi koettu fantasiakuvitus ei varsinkaan.

Fantasiataiteen juuret ovat kuvataiteessa, jos genren varhaisiin taiteilijoihin luetaan Leonardo da Vinci ja Hieronymus Bosch, joiden taidetta leimasi vahva mielikuvitus. Heistä heijastui vaikutteita muun muassa Gustave Doréhen. William Blaken 1700- ja 1800-lukujen taitteessa luoman fantasiauniversumin vaikutus nykyhetkeen saakka on ollut valtaisa. Vähäisintä ei fantasiakuvataiteen nousu kirjallisen rinnalle ollut viktoriaanisella ajalla Englannissa, jos-

sa romantiikka siivitti satujen tutkimusta ja kuvitusta. (Ylimartimo 2012, 24.)

## **Pesäeroa ja pakoa, tuhon ja paratiisin kuvia**

Fantasian määrittelyissä suositaan mainioita metaforia. Jollakin tavalla genressä on kyseessä ”pesäeron tekeminen elämän viipaleeseen” (Pierre 1994, 16). Täsmällisen luonnehdinnan saavuttamisen hankaluus on Judy Allenin (2005, 10) mukaan yhtä helppoa kuin sumun pyydystäminen kalaverkolla; fantasia itsessään näyttäytyy usein vain mielikuvitukselle.

Kun fantasian nähdään asettuvan reaali- eli kokemusmaailman (ensisijaisen maailman) vastapainoksi tai rinnakkaismaailmaksi (toissijaiseksi maailmaksi), määrittelyt lähtevätkin usein jonkinlaisen normaalitilan puitteista, joista poikkeamiset edustavat fantasiaa. Toisaalta viime vuosikymmeninä genreä ei ole pohdittu niinkään sisällön kautta vaan yksilön, vastaanottajan, *kokemuksesta* käsin, jolloin fantasian kokeminen on subjektiivista. Luonnehdinnoissa toistuvat sanat *ihme, lumous, maaginen, uusi, odottamaton, haltioituminen, selittämätön, luonnonlakien rikkominen, järjen ohittaminen, liioittelu* sekä *erikoislaatuiset ja oudot yhdistelmät*.

J. R. R. Tolkienille maaginen oli pysäyttävää lumousta, jonka syntyyn vaikuttavat kuvitelmaperäinen outous ja ihmetys. Lumous on ”haltiamaista taitoa”, ja onnistuessaan se on ihmistaiteista lähinnä maagista. Fantasia on havaituista asioista poikkeamista. (Tolkien 2002, 73–75.) Myös Gaston Bachelard (2003, 250) puhuu haltioitumisesta. Maria Nikolajevalle (1988, 12) fantasian olennaisimpiin piirteisiin kuuluu maagisen läsnäolo (*presence of magic*), mikä tarkoittaa maagisia olentoja tai tapahtumia realistisessa maailmassa, tunnetta selittämättömästä ja ihmeestä sekä luonnonlakien rikkomista (Nikolajevan teoriasta ks. Kontturin luku ”Fantasia sarjakuvissa” tässä teoksessa).

Satututkija Laura Miller (2009, 24–25) näkee, että fantasia on eskapismia, pakoa toiseen maailmaan. Piirre ei kuitenkaan ole epä-

terve, vaan se ilmaisee suhtautumista reaali maailmaan: todellinen elämä on epämääräistä, koska sillä ei ole tarinoiden tapaisia selkeitä teemoja, muotoa, rakennetta ja yhtenäisyyttä. Charlotte Geren (1997, 63) mukaan fantasiataide satuolentoineen oli 1800-luvun puolivälissä selvästi eskapistista Englannissa, jossa moderni teollinen kehitys valloitti maaseutua. Monet pettyneet viktoriaanit nousivat vastahankaan: lumouksen riistoon vastattiin uudella lumouksella.

Fantasiateoksessa luodaan toinen maailma. Taideteos muodostaa Umberto Ecolle (1990, 67) pienen maailman (*small world*), jossa vallitsevat omat lainalaisuutensa ja joka voidaan avata tulkinnalla. Myös Tolkienille hyvin rakennettu pieni maailma oli tosi. Outouttava lumous luo aistit tyydyttävän maailman, johon sekä *teki-jä* että *katsoja* voivat astua sisään. Puhtaudessaan se on kaipuultaan ja päämäärältään taiteellista. (Tolkien 2002, 73–74.) Vaikka teokset pyrkivät tekemään eroa kokemusmaailmaan nähden, niiden juuret ovat kuitenkin siinä. Muuten ne eivät olisi tunnistettavissa juuri fantasiaksi.

Diana L. Johnsonin (1979, 10–12) mukaan genreen kuuluvat poliittiset ja yhteiskunnalliset pilapiirroukset, monet allegoriset kuvaesitykset sekä kuvitustaiteen kultakauden (n. 1860–1930) luoma satumaailma. 1800-luvun loppupuolella kuvitukseen vaikuttivat muun muassa karikatyyrit ja William Blaken visiot.

Fantasiakuvan alalajien määrittelyt ovat suhteellisen vähissä. Harva tutkija on heittänyt genren pottermaiseen lajitteluhattuun ja vetänyt sieltä *rohkelikkoja* tai *luihuisia*. Ongelma on visuaalisen maailman tarjoamissa monissa vaihtoehtoissa. Tarkastellaanko lajittelussa kontekstia, aiheita, tyylipiirteitä, kirjallisia viitteitä vai mitä?

Simon Watney (1985, passim.) on jakanut lajin neljään väljään kategoriaan. Ensimmäinen ryhmä, *tuhon kuvat* (*images of destruction*), tulvii apokalyptisia näkymiä, kauhistuttavia katastrofeja, kuolemanpelkoa sekä sairaalloista ja makaaberia epähistoriallisuutta. Taiteilija voi olla menettänyt illuusionsa ja suhtautuu yhteiskuntaan välinpitämättömästi. Toisena ovat *arkaadisets kuvat* (*Arcadian ima-*

ges). Ne saattavat avautua laajoina panoraamoina, fantasiamaisemina, jotka esittävät unelmaa paratiisista, ajan tuolla puolen olevasta onnelasta. *Hirviömäisissä kuvissa (monstrous images)*, joka muodostaa kolmannen ryhmän, on hirviöitä ja epämuotoisia hybridiolentoja. Neljäntenä ovat *psykologiset vääristymät (psychological distortions)*, jotka ilmaisevat usein piilotajuksen mekanismeja, metamorfooseja sekä hallusinaatioita ja makaabereja mielentiloja.

Watneyn luokittelu yksinkertaistaa, sillä voidaan tunnistaa myös väli- ja sekamuotoja. Tuhon kuvissa on usein hirviöitä ja psykologisia vääristymiä ja hallusinaatioita. Hybridiolennot puolestaan saattavat olla vähemmän epämuotoisia eivätkä hirviömäisiä. Englannissa 1800-luvulla suositussa keijutaiteessa (*fairy art*) on kuvattu kauniita siivekkäitä feminiinisiä olentoja kukkivissa ja paratiisimaisissa ympäristöissä. Toisaalta hirviöissä voi olla koomisiakin piirteitä. (Ks. Zaczek 2005, passim.)

## **Ihmettelyä sanoissa ja kuvissa**

Kuvittajien pohdinnat fantasiasta mukailevat yleisiä määrittelyjä. Rob Alexander (2011, 6) näkee taiteilijan tehtäväksi luoda tunteen ihmeestä (*sense of wonder*). Uudet ideat pitävät fantasiataiteen kiinnostavana, summaa Finlay Cowan (2009, 12). Loogisesti toistensa kanssa yhteen kuulumattomien elementtien yhdistely voi Bromin (2008, 7) mukaan kiehtoa sekä taiteilijaa että katsojaa. Salaisuutena katsojan mieleen jäävässä kuvassa on ohittaa järki. (Holland 2005, 4.)

Cowan (2009, 7, 12) toteaa, että kuvataiteilijat, kirjoittajat, elokuvantekijät ja muusikot ovat nykyhetken tarinankertojia. Kuvittelu kuuluu olennaisena ja itsestään selvänä fantasian luomiseen. Fantasiaa ei genrenä voi olla ilman kuvittelukykyä, joka on taiteilijan tärkein työväline (Lippincott 2007, 116). Bachelard (2003, 250) toteaa, että se, joka hyväksyy pienet hämmästyksen aiheet, on valmis kuvittelemaan suuriakin.

Tolkien on pohtinut kirjailijana ja kuvataiteilijana fantasian suhdetta eri taiteisiin. Esseessään ”Saduista” (*On Fairy-stories*) hän näkee kirjallisuudessa ja kuvataiteessa arvoeron, koska fantasia olisi parasta jättää sanoihin, sillä ”maalaustaiteessa fantastisen kuvitelman visuaalinen esittäminen on *teknisesti liian helppoa*. Käsi pääsee usein mieltä karkuun ja jopa syöksee sen vallasta.” (Tolkien 2002, 69, kursiivi kirjoittajan.) Hän tarkoittaa varsinaista kuvataidetta, ei kuvituksia tai elokuvia. Kuva antaa katsojalle vain yhden *näkyvän* muodon, kun taas mielestä mieleen toimiva kirjallisuus kykenee lisääntymään lukijan mielikuvituksessa. (Tolkien 2002, 103; Tolkien 2008, 82.)

Tolkienin ajatus jää puolitiehen. Hän tuntuu unohtavan, että katsojakin pääsee pieneen maailmaan tulkitsemaan kuvaa ja muodostamaan mielikuvia. Jos sanat sallivat lukijan muodostaa vapaasti mielikuvia tekstin kuvaamasta tilanteesta, kuva liikkuu katsojan mieleen nähdäkseen päinvastaisella tavalla. Konkreettinen, *näkyvä* kuva kohtaa meidät suoraan ja herättää mielessä uinuvat symbolit, joita alamme pohtia jollakin tietoisuuden tasolla: kuvassa saattaa olla jotakin vaikuttavaa, säväyttävää, outoa ja pysäyttävää, mikä johtaa tulkintaamme. Kinuko Craft (2007, 62) näkee, että hän voi taiteilijana olla onnellinen, jos hänen teoksensa resonoi muiden tunteisiin.

Mitä Tolkienille vastaisi? Onko fantasiakuvan luominen helppo ja pääseekö käsi liian helposti mieltä karkuun? Lähtökohtana voi olla, että sanallisen ja kuvallisen esityksen kielet eroavat toisistaan tavassa välittää merkityksiä.

Sanat käyttävät *aikaa* ja kuvat *tilaa*, huomauttaa Brad Holland (2005, 4). Vaikka proosa on yleensä kuvaa parempi väline tunteiden ilmaisuun, tarinan kertova kuva voi koota ajatusten langanpäät – panna ne taikurin hattuun ja vetää ulos kaniinin. Sanojen kanssa järkeiltäessä on vaara kadota abstraktion kehiin, kun kuva tahtoo tehdä abstraktin näkyväksi. Kuvaa luova taiteilija luo tilaa ja ”littää” ainutlaatuisella tavalla kielellisen ajan. (Holland 2005, 4.) Katsoja laajentaa mielikuvissaan taiteilijan tulkintaa omalla ihmetyksen ryydittämällä sekundaaritulkinnallaan. Kun kuvassa kielen aika

on litistynyt, kuva kokonaisuudessaan muodostaa tilallisen laajentuman. Tekstin ja kuvan mahdolliseen ristiriitaan palaan tuonnempana.

## **Kuvittaja (mieli)kuvittelee, lumoutuu ja uneksii**

Visuaalista fantasiaa voi ilmaista tietyillä keinoilla (ks. Ylimartimo 1998; 2001; 2005a; 2005b; 2011; 2012; 2013). Kun fantasiamaailman kuvallistamisessa on päämääränä tukahduttaa realismia, tärkeitä keinoja voivat olla muotojen, mittasuhteiden ja perspektiivin liioitteleva muuttaminen, dekoratiiviset yksityiskohdat ja kehystäminen, ristiriitaisten elementtien yhdistely yksityiskohdissa ja hybridihahmoissa sekä odottamattomat, jopa shokeeraavat värit. (Johnson 1979, 10.) Lisäksi kuvittaja voi luoda lumousta metamorfooseilla, metaforilla, personifikaatioilla, ei-luonnollisilla yksityiskohdilla, revivalistisilla lainoilla, simultaanisuudella ja kuvienvälisyydellä. (Ylimartimo 1998, 43–44). Ne koskevat pintarakennetta (viiva, väri ja muoto) ja syvärakennetta (sommittelukeinot); loput kuuluvat lisäarvoa luoviin tekijöihin (Ylimartimo 2005a, 178–196).

Kuvittajalla on teknistä toteutusta varten runsaasti keinoja. Hän voi valita ilmaisuunsa sopivasti perinteisiä välineitä tai uutta tietokonetekniikkaa tai monien fantasiakuvittajien käyttämiä perinteisten ja modernien tekniikoiden yhdistelmiä. Lisäksi tietokoneella saa jälkeä, joka muistuttaa vaikkapa akvarellitekniikkaa (ks. Cowan 2009, 114–115). Avuksi on tarjolla monipuolisia kuvitettuja oppaita (esim. Alexander 2011; Cowan 2009; Lippincott 2007). Inspiraatiota voi etsiä myös taiteilijoista kertovista julkaisuista (esim. Craft 2007; Merriam 2007; Vess 2011; ks. myös Kontturi 2014; Ylimartimo 2012; 2015; 2017).

Oman ilmaisutekniikan täydellinen hallitseminen vapauttaa mielikuvituksen ja tulkinnan. Kurkistaminen tekstin tuottajan mielikuvitukseen kuuluu kuvittajan rooliin, näkee Kinuko Craft (2007, 24, 52). Valkoinen kartonki on onnea, sillä tila on täynnä toiveita

ja tulevia kuvia. Maalaamisessa ovat kuvittajan sanat, kieli, runous, terapia ja jopa ravinto. Tarinat ruokkivat mielikuvitusta. Kyseessä ei silti ole tarkka tarinan toistaminen vaan tutkimusmatka kirjailijan luomaan maailmaan, jossa kuvittaja elää omien uniensa ja mielikuvituksen ohjaamana. Valmiit teokset hehkuvat pigmenttiin vangittuina tekijänsä energiaa, kiihkeyttä ja intohimoa.

Craftin kollega Daniel Merriam (2007, 69) ajattelee samansuuntaisesti: kankaalla oleva valkoinen tyhjiys vaatii tulla täytetyiksi ideoilla. Tyhjiö imee parvittain mielikuvia. Taiteen muusa auttaa luomaan teosta, ja kuvittaja tointuu tyhjän kankaan aiheuttamasta nääntymyksestä. Kuvan rakentaminen elvyttää. Hän viittaa ruokkimiseen samaan tapaan kuin Craft, sillä idean muotoutuessa esiin sielu on jälleen ravittu. Taiteilija jatkaa oman pienen maailman visuaalista rakentamista.

Voiko valintoja tehdessä luottaa intuitioon? Charles Vess (2011, 68–72) kuvitti 1980-luvun lopulla Shakespearen näytelmää *A Midsummer Night's Dream* (*Kesäyön unelma*). Hän luki tekstin rivi riviltä, alleviivasi ja merkitsi, kunnes havaitsi tehneensä höperön yrityksen, sillä paljaaksi kaluttuna runoelma oli kadottanut sielunsa. Pään ja sydämen täytyy tehdä teemojen tulkinnassa yhteistyötä. Kuvittajan on lumouduttava ja saavutettava konsensus tekstin kanssa. Silloin kuvat onnistuvat. Hän vahvistuu ja edistyy taiteilijana, piristyy ja ilahtuu. Matkasta paperilla tulee mielihyvääntäyteinen.

Mielikuvituksella on tehtävänsä, koska maagisia olentoja ei ole saatavissa malleiksi, toteaa Lippincott (2007, 6). Kuinka yksinkertaista olisikaan, jos yksisarvinen poseeraisi kaikessa rauhassa peikon vieressä tai lohikäärme mönkisi luolastaan ja levittäisi ihmeelliset siipensä, jotta taiteilija voisi tehdä havaintoja väreistä ja muodoista sekä napata valokuvia käyttöönsä varten.

Fantasiamaailmaa on puhtaan kuvittelun lisäksi tuotettu myös muuntuneilla tajunnantiloilla, unikuville ja hallusinogeenilla. 1800-luvulla, jonka puoliväli näki erään fantasiataiteen huippukausista, kokeiltiin ja suorastaan rakastettiin monenlaisia stimulantteja alkoholista huumeisiin. Alkoholien ja oopiumin sekoitusta lau-



danumia sai Lontoossa niin rohdoskauppiaalta kuin parturistakin. Sen uskottiin tehoavan kaikenlaisiin vaivoihin. Monen fyysisen ja psyykkisen terveyden se ainakin romahdutti. (Hawksley 2006, 70–71.)

Englantilainen fantasiataiteilija John A. Fitzgerald teki vuoden 1858 tienoilla pari maalausta aiheesta *The Stuff That Dreams Are Made Of*. Kuvat esittävät nuorta, ylelliseen asuun pukeutunutta nukkuvaa naista, jonka ympärille levittäytyy unen fantastinen hahmogalleria. Iain Zaczek (2005, 38–39) arvelee neidon unen hirviömäisiä joskin pienikokoisia otuksia narkoottisten aineiden tuottamiksi, kun taas Emma Hicks kollegoineen (Hicks ym. 1997, 116–117) tulkitsee, että tällaiset viitteet on lähes häivytetty.

Jotakin vihjettä löytyy Zaczekin (2005, 36) mukaan Fitzgeraldin omakuvasta *The Painter's Dream* (1857). Siinä taiteilija näkee unta, jossa hän maalaa kaunista keijukaista. Keijukaisen pään yläpuolella riippuu kiertokasvi (*Convolvulus*), jota on käytetty huumeenä. Fitzgeraldin maalauksessa *The Fairies' Banquet* (1859) keijukaisten juhlia koristavat kiertokasvit trumpettimaisine kukkineen viittaavat siihen, että ihmisen ei ole hyvä nauttia keijukaisten ruokaa – se on hänelle uneksi tai kuolemaksi (Hicks ym. 1997).

Tolkien (2002, 103) ottaa surrealismien esimerkiksi lajista, jossa itsessään on hänen mielestään sairaalloisuutta ja levottomuutta; hän jopa epäilee surrealistisen maalarin olleen sairaaloinen. Lisäksi groteskien ja ahdistavien muotojen tuottelias luominen kuvaksi voi aiheuttaa mielen häiriötiloja, kun taiteilija näkee uhkaavia muotoja kaikkialla.

## Sivuepisodeja, intuitiota ja rivien välejä

Vaikka matka fantasian visuaaliseen luomiseen saattaa elvyttää ja ravita tekijäänsä, työ ei aina ole helppoa ja haasteetonta – varsinkin jos se on tekstisidonnaista. Silti siinä on omat mahdollisuutensa jopa irrotteluun asti. Kuvittaja voi tarrautua pääjuonta unohtamatta itseään kiinnostavaan mutta tekstissä niukasti kuvattuun si-

vueepisodiin, sanontaan ja luonnehdintaan ja laajentaa siitä visuaalisen esityksensä. Esimerkiksi Lippincottin (2007, 28) mukaan sivuhenkilöiden lisääminen voi auttaa ilmaisemaan päähenkilön toimintaa. Tällaiset visuaaliset lisät laajentavat ja rikastuttavat tarinaa. Muutama niukka lause saa Vessin (2011, 110–111) mielikuvituksen lentoon, ja pienen yksityiskohdan sijasta tuloksena paperille kuvautuu kokonainen fantasiamaailma.

Palataan vielä sanan ja kuvan suhteeseen. Tarinan kertoja voi kirjoittaa vaikka sadun alussa, että ”olipa kerran kaukaisessa maassa köyhä mutta kaunis tyttö”. Jos tuosta lauseesta kuvittajan mielikuvitus ei pääse lentoon, se joutuu ainakin töihin. Olipa kerran: mikä visuaalinen aika, jos tarina ei sitä kerro? Kaukainen maa: katsotaanko tarinan kertojan vai kuvittajan horisontista? Köyhyyden attribootit: päähenkilön vaatetus ja lähimiljöö? Entäpä kauneus? Kenen esteettisistä mieltymyksistä on lähdettävä? Länsimaisistako, vai onko tarina alun perin ollut afrikkalainen tai japanilainen kansansatu?

Kuvittajan tehtävänä ei ole kuvata tarkasti pelkkää tekstiä. Hänen täytyy tunkeutua rivien väliin (Haber 2011, 184; Ylimartimo 2012, 210–221) ja nostaa esille aspekteja ja merkityksiä, jotka lumoavat vastaanottajan kekseliäisyydellään ja jopa mahdollisilla ristiriidoillakin. Yhtenä ristiriidan lähteenä voi olla lopputuloksessa näkyvä tekstin ja kuvan suhde. Teksti kertoo yhtä, kuva toista. Jos ristiriidalle on olemassa looginen, rivien välistä ja psykologisesta merkityksestä nouseva selitys, silloin se on hyväksyttävissä.

Olen muutamissa yhteyksissä (esim. Ylimartimo 2005a, 194–196; 2012, 210–215) esittänyt klassisena esimerkkinä H. C. Andersenin sadun ”Lumikuningatar” kuvituksia. Vedin lukuvuonna 2001–2002 Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa fantasiakuvituskurssia, jossa teemana oli juuri tämän sadun kuvittaminen – osin itsekkäistäkin syistä, koska tuolloin valmistelin kirjallisuuden alaan kuuluvaa tutkimustani tästä sadusta (ks. Ylimartimo 2002).

Sadussa kuvan ja tekstin ristiriita nousee tulkinnasta. Koska otiksessa on sana ”kuningatar”, kuvittajat ovat yleensä kuvanneet stereotyyppisesti kruunupäisen kuningattaren. Andersen ei kuitenkaan

ole kirjoittanut kruunusta, vaan Lumikuningattarella on turkisasu ja hatu, jotka ovat paljasta lunta. Ristiriita on kuitenkin näennäinen, kun kruunulla on tunkeuduttu suoraan rivien väliin hahmon sisäiseen maailmaan ja kuninkaalliseen olemukseen. Katsojaa ei ristiriitainen tulkinta hätkähdytä, jos hän puolestaan tulkitsee kuvituksia omasta sisäisestä maailmastaan käsin.

Kruunupäisiä Lumikuningattaria ovat luoneet muun muassa Rudolf Koivu, Edmund Dulac, Dugald Stewart Walker ja Harry Clarke. Nykykuvittajista Mary Engelbreit on kuvannut turkispäähineen ja kruunun yhdistelmän, kun taas Janusz Grabiańskilla turkishattu suippenee velhon päähineen tapaan. Kun Lumikuningatar on tulkittu – mielestäni virheellisesti – pahatar-hahmoksi, Vladislav Jerko ja Pavel Tatarnikov ovat antaneet figuurille keskiaikaista sarvilakkia muistuttavan päähineen, joka sivulle sojottavine ulokkeineen viittaa paholaismaisuteen.

## Vieraannuttavaa liioittelua ja muodonmuutoksia

Kuvittaja, joka tuottaa outoja olentoja ja kummallisia miljöitä visuaalisin keinoin, voi sisällyttää kuvaukseensa tiettyjä piirteitä, joilla on tarkoitus sekä vieraannuttaa reaalityodellisuudesta että lumota katsoja.

Esimerkkeinä toimivat Mika Launiksen kansikuvat J. K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjoihin. Vaikka lukija tietää, että kyseessä on sarja fantasiakirjoja, Launis on tuonut jo kuvissaan esille niiden fantasialuonteen. Sarjan esikoisen *Harry Potter ja viisasten kivi* kansikuvan hän luonnosteli kertomansa mukaan (2001, 57–58) intuitiivisesti.

Kannessa ovat etualalla Ron, Harry ja Hermione, päähenkilöt ja nuoren lukijan samastumiskohteet. Etuala on kirjan reaali maailmaa, utuinen tausta fantasiaa. Henkilöiden tyypittely on lähtenyt vastaavan ikäisten lasten todellisesta olemuksesta. Kuvittaja on ollut heitä kohtaan hienotunteinen ja sumeilematonkin, mikä tukee tarinan viestiä ja hyväsydämistä itseironiaa. Fantasiaan viittaavat

velhomainen taustan lisäksi lasten orastavat velhonnenät ja yhtenäinen velhoasu. (Lounis 2001, 59–61.) Kansikuva ilmaisee näillä visuaalisilla yksityiskohdilla, että kyse on juuri tästä genrestä.

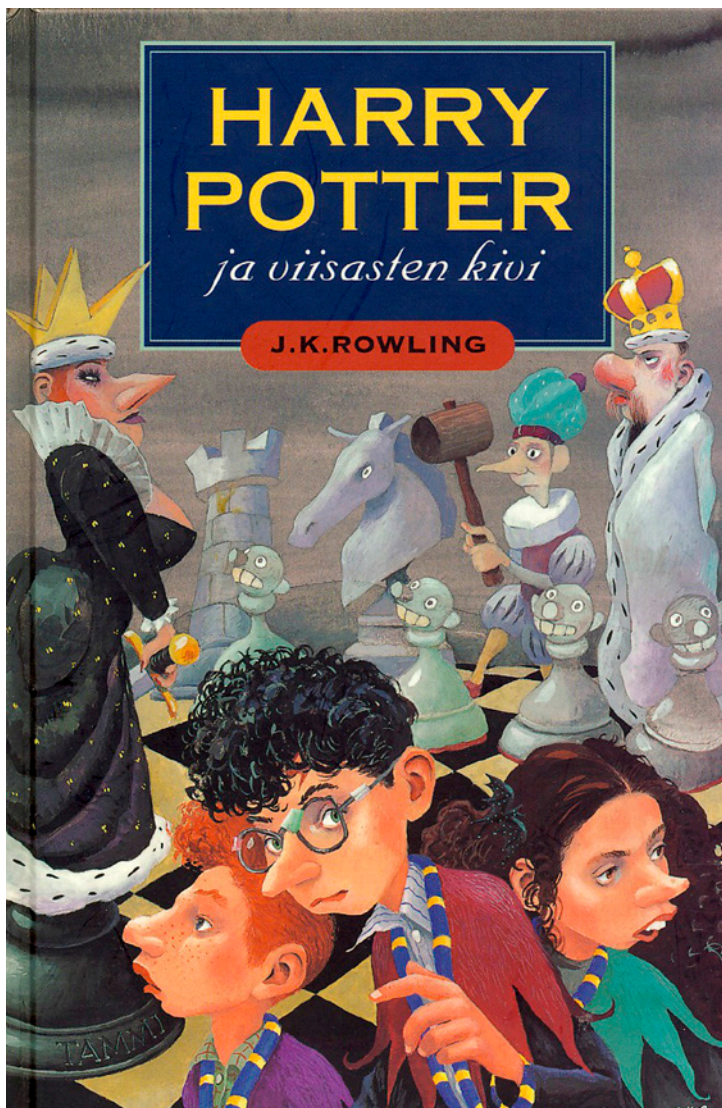
Näkemykseni vieraannuttamiselle ominaisista visuaalisista piirteistä pohjautuu George P. Landowin (1979, 31) luomaan kattokäsitteeseen *informing distortion*, joka merkitsee informoivaa vääristelyä. Koska sanaan ”vääristely” sisältyy kielteinen vivahde, puhun mieluummin *informoivasta deformaatiosta*. Silloin reaali maailman vastakohtaksi nousevan visuaalisen fantasiamaailman piirteet eivät sävyty negatiivisesti. (Ylimartimo 1998, 43.)

Lähes samaa ymmärrän kuvittaja William H. Robinsonin tarkoittaneen, kun hänelle Hamiltonin (1992, 43) siteerauksen mukaan toinen maailma on kooste, jolle on ominaista olosuhteiden absurdit yhdistelmät (*the absurd combination of circumstances*). Cowan (2009, 29) näkee, että visuaaliselle fantasialle olennaista on liioittelu. Henkilöt, ilmiöt ja asiat ovat suurempia, nopeampia ja vilimpiä kuin luonnossa. Liioittelu tekee hahmoista dynaamisempia. Lisäksi uhkaavat ja hyökkäävät olennot näyttävät kookkaammilta sommitelmassa etualalle sijoitettuina.

Liioittelu on paras esimerkki haltioitumisesta (Bachelard 2003, 346). Kannattaa muistaa, että liioittelu toimii myös päinvastoin pelkistämällä: olentoja ja yksityiskohtia voi kutistaa pienemmiksi tai tyylytellä yksinkertaisemmiksi.

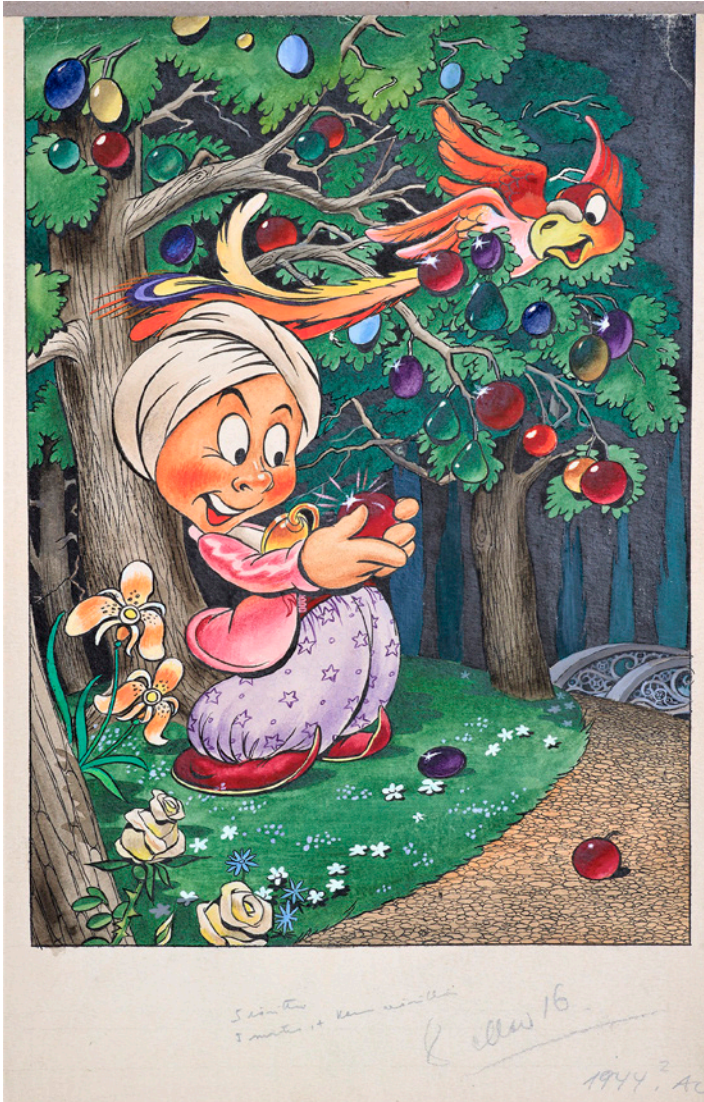
Visuaalista liioittelua pohtiessaan venäläinen elokuvaohjaaja Sergei Eisenstein (1989, 103–113) on luonut käsitteen *plasmaattisuus*, joka kuvaa liioittelulle ominaisia piirteitä – ikään kuin hahmot olisi tehty muovailuvahasta. Elastisten hahmojen, ”käärmeihmisten”, kiehtovuutta hän selittää katsojan halulla irrottautua kiteytyneistä muodoista. Plasmaattiset oudoilta tuntuvat piirteet läpäisevät satuja, pilapiirroksia, luuttomia sirkustaiteilijoita ja Disneyn piirrettyjen selittämättömästi vilisteleviä raajoja.

Visuaalisen populaarifantasian – varsinkin lapsille suunnatun – yhteydessä tuleekin muistaa Walt Disneyn osuus. Hänen studioidensa sarjakuvissa ja animaatioissa luoma muotokieli on vaikuttanut 1900-luvulla kuvastollaan eurooppalaiseen yleisöön ja kuvitta-



Kuva 6: Mika Launiksen visuaalista fantasiaa kansikuvassa J. K. Rowlingin ensimmäisen Potter-kirjan suomennokseen.





Kuva 7. Aleksander Lindebergin deformatiivaa tulkintaa. Sadun ”Aladdin ja taikalamppu” kuvitusta. Kuva: Originaali yksityiskokoelmasta.

jiin. Tosin virta oli aluksi toiseen suuntaan – hankkihan Disney kuvittajia, aiheita ja vaikutteita vanhasta maailmasta. Suomessa tyylin omaksuneista ”disneyisteistä” kannattaa mainita Aleksander Lindeberg. Hän imitoi niin taitavasti Disney-tyyliä, että olisi voinut hyvinkin siirtyä kuvittajaksi Amerikkaan. Hän kehitteli animaatioon *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (1937) pohjautuvan ”kääpiötyylin”, jolla hän piirsi kortteja ja kuvitti rintamalle tarkoitettuja viihdelukemistoja. (Ylimartimo 2017, 58–63.)

”Kääpiötyylillä” Lindeberg loi 1940-luvulla ensimmäiset satukirjansa (ks. Ylimartimo 2017, 64–75). Figuurit, aikuishahmotkin, ovat nukkemaisia, niin liioitellun pieniä ja pullukoita, että niitä ei voi mitenkään pitää realistisen kokemusmaailman asukkaina. Pää on massiivinen vartaloon verrattuna ja ohuet käsivarret päättyvät kookkaisiin kämmeniin. Loistelias esimerkki on kääpiömäinen Aladdin maanalaisessa aarreluolassa. Kuvan hehkuva värimaailma huippuvaloineen kertoo myös magian läsnäolosta.

Eläinhahmoja Lindeberg ei kuitenkaan esikuvan tapaan inhimillistänyt. Disneyn fantasialle, jossa luotiin kokonainen universumi erilaisia olentoja, tuli olennaiseksi *antropomorfismi*, eläinten inhimillistäminen tapaan, joka on ollut suosittua satukirjallisuudessa. Luonnon ja elottomien objektien sielullistamista (*animismia*) Eisenstein (1989, 164) on puolustanut sillä, että ihminen ja luonto ovat yksi ja sama. Disneyn sarjakuvia tutkinut Katja Kontturi (2014, 71–72) on nähnyt eläinten inhimillistämässä mahdollisuuden peilata ihmisluonteen epämiellyttäviä piirteitä. Eläinhahmot toimivat mielikuvituksen välineinä, joiden avulla siirrytään pois normaalin elämän rajoituksista. Kuvallisessa ilmaisussa ne edustavat karikatyyrin perinnettä.

Nykylapselle Disneyn universumi on niin tuttua ja sisäistettyäkin, että hän ei välttämättä koe sen hahmoja kummallisina ja vieraannuttavina – nehan voivat olla paljon tutumpia kuin naapurin asukkaat. Ankkafantasiasta on tullut arkea, jokapäiväistä. Ne eivät kenties enää tarjoa outouttavia kokemuksia?

## Juurtumista kokemusmaailmaan

Tarinan kertoja tai kuvittaja ei voi esittää vaikkapa satumaailmasta mitään ilman rinnastuksia kokemusmaailmaan. Vaikka erikoisten visuaalisten elementtien yhdistelmät muodostavat fantasialle ominaisen, reaali maailmasta vieraantuneen pienen maailman, lähtökohtana on tavalla tai toisella mielikuvitusta ruokkiva luonto (Salisbury 2004, 38). Tämä pätee ainakin *low fantasyyn*. Kuvattu miljöö saatetaan jättää tavallaan kokemusmaailmalta näyttävään ”luonnontilaan” realistisuutta tukahduttamatta. Fantasia ilmaistaan muulla tavalla, esimerkiksi kansoittamalla miljöö hybrideillä tai muilla oudoilla olennoilla.

Klassinen esimerkki kokemusmaailman ja visuaalisen fantasian yhdistämisestä tulee sadan vuoden takaa kuvitustaiteen kultakauden ajoilta. Kirjailija J. M. Barrie kirjoitti näytelmän Peter Panista, pojasta, joka asuu Mikä-Mikä-maassa (*Neverland*) ja joka ei halua kasvaa aikuiseksi. Sen menestys inspiroi hänet toiseen tarinaan, jossa jo nimen perusteella fantasia yhdistyy reaali maailmaan: *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906). Sen kuvitti Arthur Rackham.

Barrie arvosti suuresti Rackhamin piirroksia, ja hänen suosikkinsa oli kuvitus, jossa keijut laskeutuvat Kensingtonin puistossa Serpentine-lammen rannalle (Zacsek 2005, 90). Sen sijaan Rackham itse ei ollut ihastunut siitä, että fantasiamaan sijasta satu tapahtuu tutussa lontoolaisessa puistossa. James Hamiltonin (1990, 76) mukaan Rackham valitti Barrien arkipäiväistäneen Peterin juuri tutulla miljööllä, josta puuttui se voima, mikä olisi ollut myytin paikallistamisessa esimerkiksi Reinin rannoille, Atlas-vuoristoon tai Olympiaan.

Rackhamin piirroksissa on syntynyt hieno yhdistelmä satua ja totta. Keijujen laskeutumisessa Serpentine rannalle hän ei ole kuvannut lammen pohjaan uponnutta taikametsää vaan realistisen ja aikaisten tunnistaman näkymän Lontoosta: lammen peilityynen veden sekä taustalle siihen kuvastuvan sillan ja kaasulamppujen ketjun. (Zacsek 2005, 90.) Paikka on edelleen tunnistettavissa, joskin taustalla kohoava pilvenpiirtäjä rikkoo illuusion.



Rackham oli vakuuttunut siitä, että fantasiaa toimii parhaiten, kun se pohjautuu todellisuuteen, ja hän näki suuresti vaivaa saadaakseen piirroksistaan toimivia. Hän luonnosteli detaljeja Kensingtonin puistossa. Näillä retkillä hänellä oli usein mukana pieni sukulaispoika, jolle taiteilijan välineillä varustautunut setä muuttui taikuriksi. Pojan mielikuvitus kansoittui keijuilla, tontuilla ja leporekauneilla. Setä piirsi kuvia maanalaisesta pikkuväestä, joka asui puiden juurien alla. Sieltä johti satumaahan maagisia kulkuaukkoja. (Hamilton 1990, 72; Zaczek 2005, 90–91.)

Peter Panin puistotarinan jälkikirjoitus kertoo lisää fantasian mahdollista ja kokemusmaailman alistamisesta sille. Suikalemainen Serpentine erottaa toisistaan Hyde Parkin ja Kensingtonin puistot. Lampea kiertävä kävelijä osuu ennen pitkää Peter Panin patsaalle. Pronssipatsaan loi kuvanveistäjä George Frampton vuonna 1912. Se tuotiin paikalleen yöllä, koska kirjailija halusi lasten uskovan, että keijut olivat tuoneet sen. Eräs selvästi fantasiaa ymmärtämätön kansanedustaja teki kyselyn parlamentissa: saako yksityishenkilö pysyttää patsaan yleiseen puistoon? Kun viranomaiset olivat jo hyväksyneet hankkeen, tosikkoomainen kysely kuivui omaan naurettavuuteensa. (Ylimartimo 2008, 14–15.)

Suomalaisesta näkökulmasta satuolentojen kansoittamasta reaali maailmasta voi ottaa Yrjö Kokon ”sotasadun” *Pessi ja Illusia* (1944), jonka vuonna 1963 julkaistun lastenlaitoksen kuvitti Aleksander Lindeberg. Peikkopoika Pessi ja sateenkaareltä kotoisin oleva keiju Illusia joutuvat keskelle sotaa ja tutustuvat eläinten ja kasvien maailmaan. Sadun näkökulma etäännyttää nämä pienet hybridiolennot käymään omaa selviytymistaisteluaan. Kokko kertoo, kuinka hän näki Pessin ja Illusian ilmaantuvan kuviona kiteiden jäätyessä tuulilasiin. (Kokko 1964, 40–42). Lindebergin kuvituksessa hymyilevien Pessin ja Illusian taustalla avautuu sodan runtelema luminen maisema. Tyylitellyt fantasiaolennot ovat läpikuultavia ja hentoja; koristeelliset liioitellun kookkaat lumikiteet leijailevat kuin verhoina ympäriällä. (Ks. Ylimartimo 2017, 131–134.)



Kuva 8. Pessi ja Illusia ilmaantuvat reaali maailmaan. Aleksander Lindebergin kuvitusta Yrjö Kokon satuun *Pessi ja Illusia*. Kuva: Originaali yksityiskokoelmasta.

## Virikkeitä kulttuureista ja esikuvilta

Rackhamin *Peter Pan* -kuvitus on meille historiaa. Lindebergin kuvitus voidaan sekin yli puoli vuosisataa sitten syntyneenä nähdä sellaisena, vaikka se on edelleen tyyliltään moderni. Fantasiagenre sisältää Cowanin (2009, 7, 12) mukaan valtavan määrän kirjallisuuden ja taiteen tyylejä ja teemoja *miekka ja magia* -fantasiasta klassisten myyttien ja legendojen maailmaan saakka. 1800-luvulla fantasiasta tuli – nykykäsitettä käyttäkseni – monikulttuurista, mikä jatkuu edelleen. Aika luo muotityylejä; viime vuosikymmeninä on innostuttu keskiajasta ja kelttiläisyydestä. Historioivan postmodernismin myötä esimerkiksi prerafaeliittien esteettinen realismi on vaikuttanut hyperrealistista ilmaisua käyttäviin *miekka ja magia* -kuvittajiin. (Ylimartimo 2012, 163.)

Kuvittaja voi tuoda visuaaliseen fantasiaan mukaan ajallisen ja kulttuurisen ulottuvuuden, joko oman aikansa tai sitten menneisyyden ja eri kulttuurit. Kutsun tätä ilmiötä *revivalismiksi* (ks. Ylimartimo 1998, 26–29). Revivalistiseen ideaalimaailmaan ammentaan aineksia joko ajallisesti tai paikallisesti etäisistä kulttuureista. Kuvataiteessa kerrattiin 1800-luvulla aikaisempien vuosisatojen tyylejä – gotiikkaa, renessanssia, barokkia, rokokoota, uusklassis-

mia. Maailman avartuessa kiinnostuttiin myös etnisistä kulttuureista, joita mielikuvissa romantisoitiin ja idealisoitiin: suosittuja olivat Japani, Kiina, Persia ja Intia. Vähäinen ei ollut kansansatujen vaikutus; erityisesti orientalismi vahvistui *Tuhannen ja yhden yön* voittokulun myötä. Eurooppalaisesta näkökulmasta vahvoja vaikutteita tuli 1700-luvulta englantilaisesta kuningatar Annan ajan idyllisestä visuaalisesta maailmasta ja slaavilaisesta kulttuurista. (Ylimartimo 1998, 26–27.)

Kinuko Craft näkee Italian renessanssin taiteen vaikuttaneen ilmaisuunsa eniten. Aikakauden teoksissa häntä ovat viehättäneet narratiivisuus, kauniit värit, idylliset kasvat ja figuurien asennot. Häntä alkoivat kiehtoa myös niissä ilmenevä oikullisuus ja eriskummallisuus, jopa raamatulliset ja uskonnolliset sisällöt. Tarinoiden taika ja voima valloittavat edelleen hänen mielikuvituksensa. (Craft 2007, 15.) Daniel Merriam on luonut omaa visuaalista fantasiaansa kiinnostuksestaan vanhoihin taidetyyleihin ja arkkitehtuuriin. Hänen visuaalinen muotokielensä on velkaa erityisesti barokin runsaudelle ja rokokoon pastelliselle värimaailmalle. (Merriam 2007, passim.)

Fantasiataiteelle ominainen kauhun ja kauneuden yhdistelmä on viime vuosikymmeninä ilmennyt erityisesti niin sanotussa goot-tiestetiikassa. Varsinaisen keskiajan gotiikan kanssa sillä ei suoranaisesti ole tekemistä, vaan käsite perustuu kauhuromaania merkitsevään ilmaisuun *gothic novel*. Genrelle ovat ominaisia kohtalokkaat naiset, tumma-asuiset miehet, piilevä kauhu ja synkkä fantasia. Goottieleganssia, joka ammentaa monista lähteistä – keskiajasta, renessanssista, jälki-punkin uusaallosta – leimaavat reaali-maailmasta vieraannutetut oudot fantasiayhdistelmät, jotka saattavat joko häiritä katsomiskokemusta tai auttaa venyttämään taiteen käsitteen rajoja. (Becket-Griffith 2008, 9, 11.) Goottihenkinen kuvitustyylillä näyttää olevan varsinkin nuoremman mangasta ja sarjakuvista virikkeensä etsivän kuvittajasukupolven suosiossa, ja sitä viljellään erotiikkaa, verta ja kuolemaa tiukavissa aiheissa.

Myös yksittäiset varhaisemmat taiteilijat vaikuttavat. Kuvittaja Bromia ovat inspiroineet viktoriaanisesti lordi Leightonin, Wa-

terhousen ja Bouguereaun tapaiset akateemiset taiteilijat. Hänen figureissaan voi nähdä yhtäläisyyksiä Alphonse Muchan frontaaliosmitteluihin. Mitsumasa Anno on mukailnut M. C. Escheriä ja Errol Le Cain Aubrey Beardsleytä. Pirkko-Liisa Surojeginin kuvakirjassa *Maahisen viimeinen matka* (1995) on ruotsalaisen John Bauerin kuvamaailman imitointia. (Jude 1999, 50–59; Ylimartimo 2012, 163.)

Yksittäisten taiteilijoiden välisen kuvasuhteen pohdinta vie revivalismista kuvienvälisyyteen (Ylimartimo 2012, 171–179), jota voi tarkastella myös kuvien vaellushistorialla: aikojen saatossa tiettyt kuvat ovat osoittautuneet toisia kestävämmiksi. Vaeltaminen voi olla kronologista pitkittäis- tai kulttuurisella janalla tapahtuvaa poikkitaiteellista, jossa kuvat rikkovat eri lajien ja medioiden välisiä rajoja. Ne siirtyvät esimerkiksi maalaustaiteesta sarjakuvaan ja kirjankuvituksista mainoksiin. (Kokkinen 2010, 14–15.)

Satujen kuvitukset muodostavat Nina Kokkisen (2010, 14–15) mukaan omia hahmolinjojaan, kun kuvittajat valitsevat kohteikseen samoja kohtauksia ja viittaavat pikemminkin aiempien kuvittajien teoksiin kuin itse tekstiin. Tällöin kuvituksista alkaa hahmottua kyseiselle sadulle tyypillisiä tunnuskuvia (*signature images*). ”Lumikin” kuvituksista lasiarkussa lepäävä Lumikki ja kuningatar taika-peilin ääressä ovat suosittuja kuvatyyppejä.

Fantasiakuvitusten jatkumossa vaikuttaa siltä kuin kuvittajilla olisi ollut sanaton sopimus kuvittaa juuri tiettyjä kohtauksia. Kuvitustraditio näyttää Ségolène le Menin mukaan (1990, 42) muotoutuvan usein niin, että nuorempi taiteilijasukupolvi tuntuu kuin kunnioituksesta olevan velkaa edelliselle, mitä maksaessaan se käyttää vanhojen mestarien luomia malleja. Tätä vahvistaa myös kuvitustaiteelle ominainen konservatiivisuus.

## LÄHTEET

- Alexander, Rob (2011) *How to draw and paint fantasy architecture*. Tunbridge Wells: Search Press.
- Allen, Judy (2005) *Fantasy encyclopedia*. Boston: Kingfisher.
- Bachelard, Gaston (2003) *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Becket-Griffith, Jasmine (2008) *Gothic art now*. Lewes: ILEX.
- Bengtsson, Niklas (2002) *Mielikuvituksen rajaton riemu. Bibliografia ja johdatus fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy & Lukukeskus Oy.
- Brom (2008) Foreword. Teoksessa Jasmine Becket-Griffith *Gothic art now*. Lewes: ILEX, 7.
- Cowan, Finlay (2009) *Piirrä ja maalaa fantasiaahmot. Mielikuvituksesta teokseksi*. Suom. Anna Oja. Helsinki: Readme.fi.
- Craft, Kinuko (2007) *Drawings & paintings*. Los Angeles: Imaginosis.
- Eco, Umberto (1990) *The limits of interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Eisenstein, Sergei (1989) *Kolme mestaria. Chaplin, Ford, Disney*. Suom. Antero Tiusanen. Helsinki: Love Kirjat.
- Gere, Charlotte (1997) In Fairyland. Teoksessa Jane Martineau ym. (toim.) *Victorian fairy painting*. London ym.: Royal Academy of Arts ym., 62–72.
- Haber, Karen (2011) *Masters of science fiction and fantasy art*. Beverly: Rockpoint Publishers.
- Hamilton, James (1990) *Arthur Rackham. A life with illustration*. London: Pavilion Books.
- Hamilton, James (1992) *William Heath Robinson*. London: Pavilion Books.
- Hawksley, Lucinda (2006) *Lizzie Siddal. Face of the Pre-Raphaelites*. New York: Walker & Co.

- Heller, Steve (2005) Intro. Teoksessa Julius Wiedemann (toim.) *Illustration now!* Köln ym.: Taschen, 10–15.
- Hicks, Emma; Gere, Charlotte & Lambourne, Lionel (1997) Biographies & entries. Teoksessa Jane Martineau ym. (toim.) *Victorian fairy painting*. London ym.: Royal Academy of Arts ym., 74–153.
- Holland, Brad (2005) Intro. Teoksessa Julius Wiedemann (toim.) *Illustration now!* Köln ym.: Taschen, 4–7.
- Hunt, Peter (2001) *Children's literature*. Oxford: Blackwell.
- Hänninen, Ville (2011) Fantasia tietää rajansa. *Kuvittaja* 2/2011, 34–36.
- Johnson, Diana L. (1979) *Fantastic illustration and design in Britain 1850–1930*. Rhode Island: Rhode Island School of Design.
- Jude, Dick (1999) *Fantasy art of the new millennium. The best in fantasy and SF art worldwide*. London: Harper Collins.
- Kokkinen, Nina (2010) Kerro, kerro kuvastin, ken on maassa syntisin. Lumikki-kuvitukset osana 1800- ja 1900-luvun visuaalisia virtauksia. Teoksessa Riitta Brusila ja Mari Mäkiranta (toim.) *Kuvakulmia 2. Kirjoituksia kuvista, taiteellisista tuotannoista ja visuaalisista viesteistä*. Rovaniemi: Lapland University Press, 11–42.
- Kokko, Yrjö (1964) *Sota ja satu*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Kontturi, Katja (2014) *Ankkalinna – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Landow, George P. (1979) And the world became strange – realms of literary fantasy. Teoksessa Diana L. Johnson *Fantastic illustration and design in Britain 1850–1930*. Rhode Island: Rhode Island School of Design, 28–43.
- Launis, Mika (2001) Kuvituksentutkimus, taiteen funktio ja identiteetti. Teoksessa Kaisu Rättyä & Raija Raussi (toim.) *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Tampere & Helsinki: SNI & BTJ, 57–77.
- Lippincott, Gary A. (2007) *The fantasy illustrator's technique book*. New York: Barron's.

- le Men, Ségolène (1990) Hanhiemo kuvitettuna: Perrault´sta Doréhen. *Onnimanni* 4/1990, 40–57.
- Merriam, Daniel (2007) *The art of Daniel Merriam. The eye of a dreamer*. San Francisco: Monarch Editions, Inc.
- Miller, Laura (2009) *The magician’s book. A skeptic’s adventures in Narnia*. New York ym.: Back Bay Books, Little, Brown & Co.
- Nikolajeva, Maria (1988) *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International.
- Pierre, José (1994) Symbolismi Ranskassa. Teoksessa *Näkyjä ja haaveita. Ranskalainen symbolismi 1886–1908*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 12–29.
- Salisbury, Martin (2004) *Illustrating children’s books. Creating pictures for publication*. New York: Barron’s.
- Tolkien, J. R. R. (2002) *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö, Kersti Juva & Johanna Vainikainen-Uusitalo. Helsinki: WSOY.
- Tolkien, J. R. R. (2008) *On fairy-stories*. Toim. Verlyn Flieger & Douglas A. Andrews. London: HarperCollins.
- Watney, Simon (1985) *Fantastic painters*. New York: Park South Books
- Vess, Charles (2011) *Drawing from the moon. The art of Charles Wess*. Milwaukee: Dark Horse Books.
- Ylimartimo, Sisko (1998) *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielseinin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Rovaniemi: Tekijä.
- Ylimartimo, Sisko (2001) ”Kanssa ja lisää vaiko ohi tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja myötä- ja mielikuvittelijana”. Teoksessa Kaisu Rättyä & Raija Raussi (toim.). *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Tampere & Helsinki: SNI & BTJ, 79–100.
- Ylimartimo, Sisko (2002) *Lumikuningattaren valtakunta. H. C. Anderseinin satu sisäisen kasvun kuvauksena*. Rovaniemi: Tekijä.
- Ylimartimo, Sisko (2005a) ”Salikonin ruusut – satufantasia ja kuvan keinot”. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala

- (toim.): *Totutun tuolla puolen. Fantasian rooleista taiteissa ja kommunikaatiossa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 174–202.
- Ylimartimo, Sisko (2005b) ”Värin tunnetta ja tunteen väriä suomalaisessa kuvakirjassa / Färgens känsla och känslans färg i den finländska bilderboken”. Teoksessa *Satua ja totta. Suomalaisia ja ruotsalaisia lastenkirjakuvituksia / Saga och sanning. Finländska och svenska barnboksillustrationer*. Helsinki / Helsingfors: Helsingin kaupungin taidemuseo / Helsingfors stads konstmuseum, 22–51.
- Ylimartimo, Sisko (2008) ”Potter ja muuta fantasiaa – mitä ja miksi juuri nyt?” Teoksessa Tomi Kontio, Heta Mulari, Riitta Oittinen, Jari Sinkkonen & Sisko Ylimartimo: *Kuka Harry Potter? Avain fantasian maailmaan*. Helsinki & Jyväskylä: Minerva Kustannus, 11–41.
- Ylimartimo, Sisko (2011) Piirtimesi on taikasauvasi/ The drawing pen is your magic wand. Teoksessa Anna-Maria Larikka (toim.). *Mikkelin 9. kuvitustriennale: fantasia ja tarina*, s. 18–28. Mikkeli: Mikkelin taide-museo.
- Ylimartimo, Sisko (2012) *Kuviteltua – kuvitettua. Pohdintoja fantasian ja muun fiktion kuvittamisesta*. Rovaniemi: Lapland University Press.
- Ylimartimo, Sisko (2013) ”Kuvittelun ylimääräkin: Tyttö sinisessä tornissa ja fantasiakuvittajan keinot”. Teoksessa Päivi Granö, Anne Keskitalo & Suvi Ronkainen (toim.). *Visuaalisen kokemus – johdatus moniaistiseen analyysiin*. Rovaniemi: Lapland University Press, 43–63.
- Ylimartimo, Sisko (2015) *Kultia kujille, hopehia tanhuville. Kuvittajien Kalevala*. Helsinki: Avain.
- Ylimartimo, Sisko (2017) *Aleksander Lindeberg. Mestarillinen ja monialainen kuvataiteilija*. Helsinki: Avain.
- Zaczek, Iain (2005) *Fairy art. Artists & inspirations*. London: Flame Tree Publications.
- Zeegen, Lawrence (2009) *What is illustration? Essential design handbook*. Mies & Hove: Roto Vision SA.



Tanja Välisalo & Irma Hirsjärvi

## FANTASTINEN FANIUS

Faneista on tiettävästi alettu puhua ensimmäistä kertaa 1800-luvun lopulla jalkapallon ja teatterin innokkaimpiin ihailijoihin liittyen (Jenkins 1992, 12), joten faniuden voi sanoa olleen alusta saakka yhteydessä intohimoon, tunteisiin ja arjesta irrallaan oleviin kokemuksiin. Nykypäivänä faniutta löytyy paikallisista ja yhteisöllistä traditioista (mm. jalkapallo, teatteri), mediatuotteista (mm. elokuva, tv-sarjat, digitaaliset pelit) sekä mitä moninaisimmissa muodoissaan verkkoympäristöistä. Urpo Kovalan (2003, 190–191) sanoin fanius on kokemus, joka ylittää ”yksityisen ja yleisen, tekstin ja kontekstin, merkityksen ja kulttuurisen merkityksen tai tulokinnan ja käytänteiden eron”.

Henkilökohtaisen fanisuhteen syntyhetki on usein tarkkaankin paikannettavissa. Tämä tuli esiin muun muassa Harri Heinosen (2005) väitöskirjassa, joka koski brittijalkapallon suomalaisia faneja, tai Irma Hirsjärven (2009) väitöskirjassa, jossa haastatellut science fiction -fanit kertoivat tunnistaneensa kyseisen lajityypin tietynä hetkenä. Mihin fanit tai fanius sitten kiinnittyvät? Amerikkalainen tutkija Helen Taylorin (1992) uraauurtava *Tuulen viemää* -kirjan (Margaret Mitchell, *Gone with the wind*, 1936) ja siihen perustuvan elokuvan (David O. Selznick, *Yhdysvallat*, 1939) fanien tarkastelu osoitti, kuinka esimerkiksi arvoihin kiinnitytään fanikohteen yhteydessä ja niitä arvioidaan yhä uudelleen. Sama teos resonoi eri ikäisillä hyvin erilaisiin oman elämän kokemuksista kumpuaviin arvoihin. Faniuden affektiivinen suhde kohteeseen, emotionaalinen, älyllinen ja materiaalinen panostus siihen, kasvaa osaksi identiteettiä, tuottaa iloa ja nautintoa ja on jopa osa arkea (Taylor 1992, 65). Tämä avaa monenlaisia tutkimuskysymyksiä, joita kommentoimme luvun lopussa.

Fanius liittyy usein vahvasti tiettyihin lajityyppeihin, mutta ei ole mitenkään rajautunut populaari- tai nuorisokulttuuriin. Aivan samalla tavalla taide, ooppera tai vaikkapa Alvar Aallon arkkiteh-

tuuri herättävät vahvoja, erityisiä ja pitkäaikaisia siteitä luovia kokemuksia. Kulttuuriset ilmiöt rakentuvat merkitsevien symbolien verkoista ja juuri lajityypit tuottavat erityisesti tässä prosessissa tarvittavia kulttuurin tuotannon ja vastaanoton säännöstöjä (Fornäs 1998, 179, ks. Hirsjärven, Ruotsalaisen & Kovalan luku fantasian vastaanotosta tässä teoksessa). Fanit tunnetaankin valikoivina kuluttajina, lajityyppiin liittyvän toiminnan ylläpitäjinä ja lajityypin määrittelijöinä.

Populaarikulttuurin faniverkoston merkittävimpään kuuluu science fiction -fandom, joka muotoutui 1920-luvulla amerikkalaisten pulp-lehtien lukijakirjeiden kautta syntyneen faniverkoston välityksellä. Scifi-fanius levisi nopeasti globaaliksi ilmiöksi populaarikulttuurin, erityisesti sarjakuvan, kuunnelmien ja elokuvan kukoistuksen myötä. Fanituotanto oli tämän fandomin keskeistä toimintaa alusta saakka (ks. Hirsjärvi 2009). Nykyiset fantasiakulttuurien fandomit rakentuvat pitkälti tuolle pohjalle, kritiikin, julkaisujen, tutkimuksen ja harrastajapiirien tuottajien ja kuluttajien verkostoille.

Suomalaisen scifi-fandomin syntyminen ja kansainvälisten toimintatapojen leviäminen kesti viisi vuosikymmentä. Ensimmäinen scifi-seura, Turun Science fiction seura ry perustettiin vuonna 1976. Seuraavien reilun kymmenen vuoden aikana syntyi seuroja useimmiten yliopistokaupunkeihin, sekä genrekirjoittamiseen erikoistunut Suomen tieteiskirjoittajat ry ja J. R. R. Tolkienin tuotantoon keskittynyt Suomen Tolkien-seura Kontu ry. Tieteisfiktion kontaktit tulivat lähinnä Ruotsista ja Englannista, ja Tolkien-seuralla oli alusta saakka suhteet kansainväliseen verkostoon. Tieteiskirjallisuuden harrastajien yhteinen tapahtuma Finncon järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 1983. Japanilaisen animaation ja sarjakuvan fanien tapahtuma Animecon järjestettiin ensimmäisen kerran juuri Finnconin yhteydessä Turussa vuonna 1999, jolloin se keräsi vain noin 30 osallistujaa, mutta muutaman vuoden kuluttua puhuttiin jo tuhansista kävijöistä. Animetapahtumat erkanivat tilaongelmien vuoksi 2010-luvulle mentäessä omilleen, mutta näin

Finncon oli tukenut uuden suomalaisen fantasiasta ja tieteisfiktios- ta kiinnostuneen fandomin järjestäytymistä.

Finncon siis yhdisti alusta saakka kirjallisuuden, sarjakuvan, tieteen, animen ja mangan, pelien, musiikin jne. fantasia- ja science fiction- harrastajat. 2010-luvulla mukana ovat olleet yhä voimakkaammin myös itse kirjailijat. Bourdieun kulttuurisen pääoman käsitteen (esim. Bourdieu 1984, 70–72) mukaisesti näiden kaikkien kulttuuristen virtausten omaksumisen voi nähdä hyvänä esimerkkinä fanien kulttuurisen pääoman haltuun- ja käyttöönotosta sekä kulttuuri- ja symbolisen pääoman kartuttamisena (Bourdieu 1993, 76–77).

Fantasiafaneista ja fantasian globaaleista yleisöistä puhuttaessa ei voida unohtaa pelejä ja pelaajia, jotka tarjoavat hyvän esimerkin myöhemmästä fantasia- ja science fiction -fandomista. Strategiapelien perinteitä ja fantasiagenreä yhdistävä *Dungeons & Dragons* -pöytäroolipeli julkaistiin ensi kerran vuonna 1974 (Tactical Studies Rules, Inc.). Pelin maailma hahmotyyppeineen oli vahvasti J.R.R. Tolkienin teosten inspiroima. Se myös aloitti kokonaisen fantasiapelien suosion kauden, joka on sittemmin jatkunut myös digitaalisten pelien puolelle. Science fiction ja fantasia ovat äärimmäisen suosittuja digitaalisten pelien genrejä. Erityisesti monet suosittu massiiviset moninpelattavat verkkoroolipelit, kuten *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment 2004–), ovat fantasiateemaisia. Vaikka pelaajat eivät itse aina identifioitu faneiksi, eikä pelikulttuureja voi yksioikoisesti tarkastella fanikulttuureina (ks. esim. Wirman 2009), ovat fantasiafanien ja pelaajien yhteisöt ja verkostot kuitenkin vahvasti toisiinsa lomittuneita.

Erityisesti tieteisfiktio faniuteen liittyy yhteiskunnan ja tieteen ilmiöiden seuraaminen, sillä lajityypin ytimessä on spekulatiivinen pohdinta niihin liittyvistä muutoksista ja sitä kautta yhteiskunnallisista murroksista. Tieteisfiktioista voi puhua kirjailija Johanna Sinisalon termillä todellisuuden viistovalaisuksena (Sinisalo 2004). Myös fantasia on hyvä väline tarkastella filosofisia kysymyksiä esimerkiksi identiteetistä, sukupuolesta, sivullisuudesta, tai hyvästä ja pahasta. Metaforinen kuvaus sujuu kaiken muun kirjallisen ilmai-

sun tavoin. Fantasiaa leimataan usein silkaksi eskapismiksi, mutta esimerkiksi *Game of Thrones* -televisiosarjan (HBO, Yhdysvallat/Iso-Britannia, 2011–2019) viimeisten jaksujen siirtymä myyttisestä ajasta historiallisen ajan kuvaukseen on rinnakkainen Aleksis Kiven Seitsemän veljestä teoksen kaarelle. Kiven teoksessa seitsemän villi-ihmisten tavoin yhteiskunnan ulkopuolella elänyttä veljestä asettuu temmellysten kautta osaksi järjestäytynyttä yhteiskuntaa.

## Fantasia ja science fiction fanitutkimuksen ytimessä

Fanius nähtiin 1900-luvun lopulle saakka eriasteisina yhteiskunnallisina ja psykologisina häiriötiloina. Tällaiset kielteiset käsitykset faniudesta leimaavatkin *fanitutkimuksen ensimmäistä vaihetta*, jossa fanius patologisoiitiin ja siihen liitettiin erilaisia psykiatrisia oireita, pakkomielleisyyttä ja fanaattisuutta (Hirsjärvi 2009, 55; ks. myös Jenson 1992). Joli Jenson on kuvannut kaksi sekä mediassa että tutkimuskirjallisuudessa toistunutta esitystä faniudesta: pakkomielteinen erakko (*obsessed loner*), ja hysteerinen joukko (*frenzied crowd*) – molemmat fanityypit olivat omalla tavallaan ikään kuin epärationaalisia median uhreja. Muun muassa science fiction -televisiosarja *Star Trekin* ja fantasiakirjasarja Harry Potterin faneja on kuvattu mediassa henkisesti epäkypsinä, kritiikittömästi ja fanaattisesti faniutensa kohteeseen suhtautuvina (Hirsjärvi 2009, 66–67). Näiden tyypittelyjen taustalla vaikutti Jensonin (1992, 9–29) mukaan modernin yhteiskunnan kritiikki, jossa yksilöt nähtiin turvalisista yhteisöistä irrallaan olevina haavoittuvina yksilöinä, ja toisaalta mediatutkimuksessa vallalla olleet käsitykset yleisöistä passiivisina vastaanottajina. Voidaan myös ajatella, että tyypittelyihin päädyttiin, koska faniutta ja siihen liittyviä ilmiöitä ei asetettu laajempaan kontekstiin, eikä faniuden tarkastelussa pyritty siihen liittyvän subjektiivisen kokemuksen ymmärtämiseen. Fanitutkimuksesta olikin tullut monitieteinen ja monitieteinen kenttä: tutkittiin fanien kuluttajuutta (vrt. Ang 1985; 1991), arkea (vrt. Cer-

teau 1984) ja faniutta utooppisuutta tuottavana sekä tuotantoa ja aktiivista osallistumista stimuloivana ja suuntaavana ilmiönä.

Omana tutkimussuuntauksenaan fanitutkimuksen voi nähdä saaneen alkunsa niin sanotun *fanitutkimuksen toisen vaiheen* aikana. Se käynnistyi 1990-luvun alussa, kun patologisoinnista siirryttiin fanikokemusta ymmärtävään tarkasteluun. Tätä on kutsuttu myös legitimoinnin kaudeksi, sillä keskeiset tutkijat pyrkivät tyypillisesti puolustamaan faneja ja faniutta edellä mainittuja patologisoivia ajattelutapoja vastaan. Lisäksi he tarkastelivat ilmiötä usein myös oman faniutensa kautta (Hirsjärvi 2009, 56). Fani-identiteetti, faniyhteisöt ja erilaiset fanikäytänteet olivat erityisesti fanitutkimuksen toisen vaiheen kohteina. Vuosi 1992 on monen fanitutkimuksen klassikkoteoksen ilmestymisvuosi. Silloin ilmestyneet Henry Jenkinsin *Textual poachers* ja Camille Bacon-Smithin *Enterprising women*, jotka käsittelivät faniutta juuri fantasia- ja tieteisfiktion faniuden kautta, ja Lisa A. Lewisin toimittama artikkelikokoelma *The Adoring Audience* ovat edelleenkin fanitutkimuksen perusteoksia. Tähän tutkimuksen toiseen aaltoon liittyy myös erityisesti Henry Jenkinsin tunnetuksi tekemä tutkija-fani-positio (*acafan*), jossa tutkijan kyky tunnistaa oma fani-identiteettinsä nähdään faniutta sisältä päin ymmärtävän tarkastelun mahdollistajana. Fanitutkimuksen toisen vaiheen keskeisiä käsitteitä olivat muun muassa *vastarinta*, *yhteisöllisyys* ja *affekti*, fanin taustasta nouseva merkityksellinen tunnesuhde.

*Fanutkimuksen kolmannessa vaiheessa* fanius ja siihen liittyvät ilmiöt vakiinnuttivat asemaansa tutkimuskohteina ja samalla aihepiiristä tehtävän tutkimuksen, ja tutkijoiden määrä lähti kasvuun 2000-luvulle tultaessa. Samalla tutkimus siirtyi faniuden globaalin luonteen, yhteisöjen ja verkostojen tarkasteluun. Keskiöön nousivat faniuden kulttuurienvälinen ja kulttuuria välittävä luonne, ja faniyhteisöjen vaikutus mediatuotantoon esimerkiksi tekijänoikeuslainsäädännön ja asiantuntija-aseman kautta ja samalla myös talouden ja tuotannon kysymykset tulivat kompleksisesti mukaan faniuden tarkasteluun. Selvimmin tämä näkyy Henry Jenkinsin Aca-fan-sivuston globaalissa keskustelussa (ks. myös Fiske 1992,

31, 33–43; McGuigan 1992/2003; Hirsjärvi 2009; Taalas & Hirsjärvi 2013).

Fanitutkimuksen aseman vahvistumisesta kertovat myös erilaiset tutkijoiden yhteisöt. Keväällä 2008 amerikkalainen tutkija Robin Ann Reid perusti faniuden tutkijoiden kanssa yhteisön, jonka nimi heijastaa fandom-tutkimuksen taustoja: The International Association of Audience and Fan Studies. Vuonna 2012 perustettiin The Fan Studies Network (<https://fanstudies.org/>), jolla on niin ikään vahvat yhteydet yleisötutkimuksen kenttään. Fanitutkimuksen institutionalisoitumisesta kertoo sille omistettujen tieteellisten, vertaisarvioituja tutkimusartikkeleita julkaisevien aikakausjulkaisujen syntyminen: *Journal of Fandom Studies* (2012–) ja *Transformative Works and Cultures* (2008–) sekä tutkimusten kasvava määrä monografioiden ja artikkeleina arvostetuissa tiedejulkaisuissa.

Faniutta käsittelevän tutkimuksen lisääntyminen kuvaa osaltaan populaarikulttuurin suosion kasvua. Faniuteen monimutkaisena, merkityksen muodostamiseen ja identiteettityöhön liittyvänä ilmiönä on löytynyt yhä uusia tarkastelun tapoja. Fanius ylittää ”yksityisen ja yleisen, tekstin ja kontekstin, merkityksen ja kulttuurisen merkityksen tai tulkinnan ja käytänteiden eron” (Kovala 2003, 190–191). Faniuden siirtymä kulttuurisesta marginaalista kulttuurin määrittäjäksi (ks. myös luku *Fantasia ja vastaanotto*) on tuonut mukanaan uusia näkökulmia kuten paikallisten ja kansallisten faniuksien laajentumisen transnationaaliseksi (Morimoto 2017).

Tieteisfiktiofanit olivat vahvasti verkostoituneita jo vuosikymmeniä ennen Internetin tuloa, mutta fanikulttuurien digitalisoituminen toi verkostot aiempaa näkyvämmiksi. Fantasiatelenvisioosarja *Xena* suomalaisia faneja tutkinut Kaarina Nikunen (2005, 111–193; 345) onkin kuvannut faniuden rakentumista television ja Internetin vuorovaikutuksessa, jolloin Internet tarjoaa marginaalisen fandomin jäsenille ensinnäkin mahdollisuuden löytää toisensa ja muodostaa yhteisö, jakaa tulkintoja ja mielihyvää, ja toisekseen mahdollisuuden rakentaa oman vaihtoehtojulkaisuutensa, joka täyttää valtamedian *Xenaa* koskevaan tiedontarpeeseen jättämän aukon. Faniuden digitalisoituminen on myös muokannut fanien roo-

lia mediatuotannossa. Esimerkiksi wikisivustot, joita fanit rakentavat populaarikulttuuristen tekstien ympärille, toimivat samaan aikaan tietokantoina ja hypertekstin ominaisuuksia hyödyntävinä narratiivien uudelleenkerroksen ja uudelleenjäsentämisen alustoina (Booth 2010).

Fanitutkimuksen erityisenä huomion kohteena on ollut juuri fanituotanto ja siinä erityisesti fanifiktio eli fanien itsensä kirjoittamat tarinat, joissa uudelleenkuvitellaan tai laajennetaan faniuden kohteen tekstiä (ks. esim. Hellekson & Busse 2006). Myös fanifiktio muodoissa näkyy fanien vahva fantasia- ja tieteisfiktio lajityyppien tuntemus: vaihtoehtoiset aikajatkumot, peiliuniversumit, ja kehojen vaihtuminen ovat vain joitakin esimerkkejä *troopeista* eli kirjallisista keinoista, joita fanifiktio kirjoittajat hyödyntävät. Tutkija Abigail De Kosnik (2016), joka on käsitellyt fanien itsensä luomia fanituotannon säilyttämiseen luotuja online-arkistoja, on korostanut itse fanituotantojen sijaan niiden säilyttämiseen ja luomiseen liittyviä käytänteitä kulttuuriperintönä, joka siirtyy fanisukupolvelta toiselle.

Tutkimuksen keskittyminen fanifiktioon on ajoittain myös häivyttänyt muita luovan fanituotannon muotoja, joihin on enenevässä määrin kiinnitetty huomiota fanitutkimuksen kolmannessa vaiheessa: fanifiktio ohella lukuisat muut luovan tuotannon muodot, kuten fanitaide, fanivideot ja pelimodit (Sihvonen 2009), eli digitaalisiin peleihin tehty uusi sisältö, ovat nousseet fanitutkijoiden kiinnostuksen kohteiksi. Paul Boothin (Booth 2010, 156–158) tutkimus *Doctor Who*- ja *Torchwood*-fantasiatv-sarjojen fanien omaehtoisesta roolipelaamisesta sarjojen hahmoja käyttäen MySpace-sivustolla tai Nicolle Lamerichsin (2011; 2014) tutkimus *cosplay*-käytännöistä eli anime- ja mangasarjojen hahmoiksi pukeutumisesta ovat hyviä esimerkkejä fanikäytänteiden identiteettityöhön ja merkitysten muodostamiseen kiinnitetystä akateemisesta huomiosta.

Erilaisilla fanikäytännöillä on keskeinen rooli faniyhteisöissä ja toisistaan poikkeavat käytännöt ja tulkinnat ovat myös johtaneet fandomien pirstaloitumiseen ja jopa ristiriitoihin ja kiistoihin

eri ryhmien välillä. Tätä faniuden ”pimeää puolta” tutkinut Carrie Lynn D. Reinhard (2018) edustaa fanitutkimuksen aiempaa kriittisempää vaihetta, jossa käsitellään paitsi yhteisöllisyyttä myös yhteisöistä ulos sulkemista ja yhteisöjen pirstaloitumista, paitsi hyväksyntää ja avoimuutta myös tiettyjen käytänteiden tai fandioiden stigmatisointia, paitsi ihailua ja kriittistä luentaa myös antifaniutta (ks. Gray 2005 ja Siikilä-Laitilan luku antifaniudesta tässä teoksessa) eli tiettyjen tekstien yhteistä inhoamista ja leimaamista.

## Marginaalista valtavirtaan

Fanius on 2000-luvulle tultaessa valtavirtaistunut. Myös aikuiset saavat fanittaa ja tunnustautua faneiksi. Fanittamisesta ei puhuta enää pelkästään populaarikulttuuristen ilmiöiden yhteydessä, vaan käsite on levinnyt myös korkeakulttuurin puolelle. On jopa puhuttu yleisöjen *faniutumisesta* (Laukkanen 2003, 8; ks. myös Nikunen 2005, 106, 109). Erityisesti fantasiafaniuden valtavirtaistuminen näkyy globaalilla tasolla erilaisten science fiction- ja fantasiamaailmojen suosiossa. Esimerkiksi Tylypahkan velhokouluun ja sen ympärille sijoittuvat Harry Potter -tarinat leimaavat kokonaisten sukupolvien kokemushistoriaa ympäri maailman. Elokuvia ja televisiosarjoja jakelevien suoratoistopalvelujen (esim. Netflix ja Amazon Prime) valikoimissa on tyypillisesti omat kategoriansa fantasialle ja science fictionille. Länsimaiden ulkopuolella Kiina on nouseva fantasian elokuvatuotantojen maa, ja fantasiateemat ovat etsiytyneet myös Intian Bollywood-elokuvaan. Toisaalta retro-ilmiö toimii tässäkin: faneille jo ennestään tutut *Star Warsin* ja Marvelin tarinamaailmat ovat nousseet uuteen ja entistä laajempaan suosioon uusien elokuvien, televisiosarjojen ja muiden tuotteiden myötä.

Fantasian ja tieteisfiktion yleisöjen kasvu näkyy hyvin niille omistettujen tapahtumien kasvussa. Edellä esiteltiin lähinnä sci-fi ja fantasiatapahtumia. Monet muutkin suomalaiset conit ovat saaneet alkunsa tai vakiinnuttaneet asemansa 2000-luvun aikana. Perinteisten science fiction- ja fantasiatapahtuma Finnconin (1986–



) ja roolipelaamiseen keskittyneen Ropeconin (1994–) rinnalle on noussut lukuisia muita *coneja*, kuten jo edellä mainittu Animecon (1999–), roolipeli- ja animetapahtuma Tracon (2005–), ja japanilaiseen sarjakuvaan ja animaatioon keskittyvä Desucon (2009–). Yhdysvalloissa, San Diegon kaupungissa sarjakuvatapahtumana alkunsa saanut Comic-Con on muuttunut useita lajityyppettä ja mediamuotoja kattavaksi jättitapahtumaksi, joka on saanut rinnakkais-tapahtumia ympäri maailmaa: näistä New Yorkin Comic-Con keräsi vuonna 2018 jopa yli 250 000 kävijää. Faniudesta on siis tullut myös merkittävä markkinataloudellinen voima, ja samalla siihen kytkeytyvät vallan ja omistajuuden kysymykset liittyen erityisesti kulttuuriseen representaatioon ja tekijänoikeuksiin ovat entistä tärkeämpiä.

Faniuden valtavirtaistumisesta kertoo osaltaan fanien oma luova tuotanto, joka on Internetin tarjoamien matalan kynnyksen julkaisumahdollisuuksien myötä kasvanut ilmiönä moninkertaiseksi. Faneille tyypillinen transformatiivinen toiminta, jossa olemassa olevia tekstejä muokataan ja muunnellaan ja käytetään raaka-aineina uusien tekstien luomiseen, on nähty myös laajemmin tyypillisenä kokonaisuutena sukupolvelle (Stein 2015). Erityisesti fanifiktio suosioista kertovat jo tarinoiden suuret määrät. Esimerkiksi tieteistelesisiosarja *Salaiset kansiot* (*The X-Files*, 1993–2002) ja siihen liittyvät elokuvat *X-Files – Taistelu tulevaisuudesta* (1998) ja *X-Files: Usko koetuksella* (2008) toimivat inspiraationa suurelle määrälle fanifiktiota. Siinä missä televisiosarjan jaksoja ja elokuvia oli yhteensä 204, pelkästään *X-Files*-fanifiktio keräämiselle omistetun The Gossamer Projectin verkkosivustolla oli vuoden 2013 loppuun mennessä 34 246 tarinaa – siis yhtä virallisen tuotannon tarinaa kohden oli 168 fanien tuottamaa tarinaa (De Kosnik 2016, 324). Suosituimmilla fanifiktiosivustoilla Archive of Our Own ja Fanfiction.net fiktiiviset maailmat, joista tarinoita kirjoitetaan eniten, voidaan luokitella juuri tieteisfiktio ja fantasian genereihin kuuluviksi. Siinä missä fanifiktio aiemmin oli pienten harrastajajoukkojen ajanvietettä, sen kuluttaminen on Internetin myötä yleistynyt. *Game of Thrones* -fantasiatellesisiosarjan (Yhdysval-

lat 2011–2019) vastaanotosta tehdyssä kansainvälisessä kyselyssä (Barker ym. 2016–2017) 48 % vastaajista (n = 10 636) oli nauttinut toisten fanien tuotoksista.

Fanituotanto on ilmiön massiivisuudesta huolimatta ollut omiaan luomaan jännitteitä fanien ja mediayhtiöiden välille. Kaupalliset toimijat ovat usein nähneet fanituotannon tekijänoikeuksiensa rikkomisena ja pyrkineet estämään tai kontrolloimaan sitä. Esimerkiksi science fiction -fanien virtuaalimaailma Second Lifeen luomat roolipeliympäristöt *Firefly*- (Fox 2002–2003) ja *Battlestar Galactica* (Sci-Fi 2004–2009) -televisiosarjoihin perustuen poistettiin useaan kertaan tuotantoyhtiöiden vaatimuksesta. Digitaalisten pelien ympärille muodostuneet kulttuurit poikkeavat tästä siinä, että peliyritykset ovat usein tukeneet pelaajien omaa sisällöntuotantoa kuten pelimodien, eli peleihin tehtyjen muutosten, tai läpipeluuvideoiden tekemistä; peleihin on jopa sisäänrakennettu työkaluja pelaajien omien kenttien ja muun sisällön tuottamiseen (Sihvonen 2009, 17). Tällainen mediayhtiöiden tuki fani-ilmiöille on alkanut yleistyä myös muussa mediassa, vaikka siihenkin on voinut liittyä omia ristiriitojaan, kun yhtiöt ovat pyrkineet hyötymään faneista taloudellisesti (ks. esim. Scott 2009).

Fantasia ja tieteisfiktio ovat lajityyppejä, jotka on aiemmin nähty erityisesti lapsille tai nuorille suunnattuina. Niiden suosio ja samalla fani-identiteetin hyväksyminen myös aikuisille kuuluvana kytkeytyvät laajempiin muutoksiin – yhteiskunnan ja kulttuurin leikillistymisen virtauksiin (ks. Raessens 2006). Leikillistyminen on nähty vastareaktionä vallitsevalle uusliberalistiselle yhteiskuntamallille (Koskimaa & Välisalo 2021), mutta kytkeytyy myös nostalgialouden nousuun, joka perustuu menneiden menestystuotteiden toisintamiseen tavalla tai toisella. Fanitutkimuksen lisääntymisen on myös osaltaan vaikuttanut myönteisemmän fanikuvan yleistymiseen suomalaisessa mediassa (Hirsjärvi 2009, 70). Kansainvälisesti fani-ilmiön myönteisen kuvan muotoutumista voi seurata luonnollisesti populaarikulttuurissa. Esimerkkinä voi mainita CBS:n tuottaman, ennätysksiä rikkoneen *Rillit huurussa* (*The Big Bang Theory*) -sitcom-tv-sarjan vuosilta 2007–2019. Sar-

jan yksi keskeinen teema on nörtti- ja fanikulttuuri identiteetin osana. Faniudesta onkin tullut kaikenikäisten ilmiö, ja termin käyttö, ja faniuden käytänteet ovat laajentuneet myös populaarikulttuurin ulkopuolelle.

J. R. R. Tolkienin tuotanto on tarjonnut monelle suomalaiselle fantasiafanille merkittävän kasvun ja kehityksen välineen. Elämänmittainen suhde Tolkienin maailmaan on monella alkanut teoksesta *Hobitti eli sinne ja takaisin* (1937, suom. 1973/1985), jota vanhemmat ovat lukeneet ääneen tai johon on itse tutustuttu, ja kirjaan perustuvan elokuvasarjan (2012–2014) kansainvälisestä vastaanotosta tehdyssä tutkimuksessa näkyikin koko Tolkienin tuotannon merkitys omien arvojen ja maailmankuvan rakentumisessa (Koistinen ym. 2016, 370–372). Yhteen ikäkauteen tai elämänvaiheeseen kytkeytymisen sijaan fanius voi siis kulkea mukana läpi elämän ja toimia oman elämäntarinan jäsentäjänä (Harrington & Bielby 2010) ja myös siirtyä sukupolvelta toiselle (Geraghty 2018).

Mitä jää marginaaliin, kun fanius valtavirtaistuu? Vaikka tietyt faniuden muodot ovat tulleet hyväksytyiksi, tietyt faniyhteisöt tai faniryhmät jäävät yhä marginaaliin tai muodostavat uusia marginaaleja (ks. esim. Pande 2018). Faniuteen liitetty stigma saattaa johtaa fani-identiteetin piilotteluun ja faniuden salaamiseen jopa lähipiiriltä (Jenkins 1992; ks. esim. Chadborn ym. 2016). Faniuden kohde vaikuttaa siihen, miten hyväksyttävänä faniutta pidetään (ks. Hirsjärvi 2009, 69). Aliarvostetuille fandomeille on ollut tyyppillistä, että ne edustavat usein naisille suunnattuja lajityyppettä tai kerromuotoja, kuten Stephanie Meyerin fantasiakirjasarjaan perustuvat romanttiset *Twilight*-elokuvat (Pinkowitz 2011). Faniutta arvotetaan ulkoapäin myös sen perusteella, nähdäänkö faniuden kohde ja fanikäytännöt sopivina fanin edustamalle ihmisryhmälle. Tästä esimerkki ovat *bronyt*, erityisesti poikien ja nuorten miesten faniyhteisö, jonka faniuden kohteena on ensisijaisesti tytöille suunnattu suloisista poneista kertova animaatio-sarja *My Little Pony: Friendship is Magic* (Allspark 2010–). Bronyt ovat saaneet huomiota sekä mediassa että Internet-kulttuureissa ryhmänä, joka ole-

massaolollaan rikkoo yleisesti hyväksytyyn maskuliinisuuden normeja (Hautakangas 2015).

## Fantasiafanius ja politiikka

Tieteisfiktio on käsitelty nykyisin poliittiseksi ymmärrettyjä aiheita jo varhain. Alusta asti tieteisfiktio otti ymmärrettävästi sukupuolen yhdeksi teemakseen sekä sosiaalisena että biologisena määritelmänä sitä mukaa, kun se tuli tutkimuksen kohteeksi. Naisen ja miehen rooli, lisääntyminen ja naisutopiat ilmestyivät kirjallisuuteen laajemmin 1800-luvulla. Niinpä fandom-ilottelun taustalla näkyi tieteisfiktioharrastajien vuosikymmenten historia sukupuolirajojen tietoisesta rikkomisesta. Tieteisfiktio puolella ylistetyn ”todellisen mieskirjailijan”, James Tiptree Jr:n paljastuminen Alice Sheldoniksi vuonna 1977 muutti radikaalisti ajatusta siitä, voiko kirjoittajan sukupuolta olettaa (Larbalestier 2002; ks. myös Hemmings 2008, 83–98). Sukupuolikkiliseillä leikkimisen ja toiseuden käyttö ovat viime vuosikymmeninä suorastaan räjähtäneet määrällisesti ja tuoneet – ei ainoastaan fandomiin vaan koko populaarikulttuuriin – myös esimerkiksi lastenanimaatioihin leikkisät queer-luennat ja -hahmot (ks. Tulloch & Jenkins 1995, 243–244).

Poliittisuus on näkynyt tieteisfiktio- ja fantasiatelevisioiden toiminnassa jo varhain heidän pyrkimyksensä vaikuttaa heille tärkeiden sarjojen tuotantoon (esim. Bacon-Smith 1992). Fanioiden joukkovoimaan perustuvat kampanjat ovat kohdentuneet tyypillisesti esimerkiksi televisiosarjojen lopettamista vastaan – tällaisten kampanjoiden kohteena ovat olleet esimerkiksi *Star Trek* (NBC, Yhdysvallat, 1966–1969) ja *Stargate SG-1* (Showtime, Sci Fi, Kanada/Yhdysvallat, 1997–2007) (Jenkins 2012). Internet-kulttuuriin myötä tällainen faniaktivismi (*fan activism*, Jenkins & Shresthova 2012) ja sen mobilisointi on helpottunut ja nopeutunut, ja samalla sen kohteet ovat moninaistuneet. Kun fantasiatelevisiosarja *Sleepy Hollow* siirsi afroamerikkalaisen naispäähenkilönsä sivurooliin valkoisen päähenkilön avustajaksi ja tämän puolesta uhraui-

tujaksi, fanit kritisoivat tätä muutosta afroamerikkalaisiin naisiin populaarifiktiossa liitettyjen ahtaiden stereotyyppioiden vahvistamisena ja protestoivat sitä vastaan kampanjoimalla sosiaalisessa mediassa. Kun kampanja ei tuottanut tulosta ja hahmo lopulta tapettiin sarjassa, fanit siirtyivät kampanjoimaan sarjan lopettamisen puolesta (Arcy & Johnson 2018). Fanius voi toimia identiteettityön välineenä, ja faniutta on usein tulkittu vastustavan identiteetin näkökulmasta, mutta faniaktivismissa nämä ilmiöt siis muuttuvat identiteettipoliitikaksi.

Faniaktivismi on kirjeiden, vetoomusten ja sosiaalisen median kampanjoiden lisäksi hyödyntänyt fanitoiminnan luovaa ulottuvuutta. J.K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjasarjan (1997–2007) ympärille rakentuvan universumin etnisyyksien kirjoa on lisätty fanien oman luovan tuotannon kuten fanifiktio ja fanitaiteen keinoin. Siinä missä päähenkilöt ovat kirjoihin perustuvissa elokuvissa valkoisia, lukuisat fanitaiteilijat ovat esittäneet hahmoille etnisesti muita vaihtoehtoja (engl. *racebending*) (Lopez 2012; Gilliland 2016.) Hahmojen uudelleenkuvaaminen muuta sukupuolta edustavina on toinen tyypillinen fanifiktio ja fanitaiteen tapa merkityksellistää fiktiota. Hahmojen sukupuolen vaihtamisella fanifiktio kirjoittajat haastavat vallitsevia käsityksiä sukupuolesta ja sen yhteydestä seksuaalisuuteen, kuten esimerkiksi Kristina Busse ja Alexis Lothian (2008) osoittavat analyysissään *Stargate Atlantis* (Sci Fi, Kanada/ Yhdysvallat, 2004–2009) -tieteissarjan fanifiktioista (ks. myös McClellan 2014). Faniaktivismi onkin usein vastarintaa mediateollisuuden esteettisiä tai narratiivisia valintoja tai juridisia tekijänoikeuksia vastaan – taistelua tekstien ja fiktiivisten maailmojen omistajuudesta. Toisaalta populaarikulttuuri voi myös tukea fanien osallistumista ja yhteiskunnallista toimijuutta. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat fanien ja kansainvälisten mediayhtiöiden väliset kamppailut, joissa fanit ovat olleet jopa vahvoilla. Fandomin ääntä ei voi enää täysin ohittaa missään mediatuotannossa.

Fantasiafanidelle on tyypillistä yhteiskunnallisista teemoista keskustelu, jossa fantasia on valjastettu välineeksi. Tieteisfiktio ja fantasian avulla voidaankin tarkastella oman yhteiskuntamme on-

gelmia ja visioita vaihtoehtoisia todellisuuksia ja tulevaisuuksia. *Game of Thrones* -fantasiatv-sarjan maailmaa uhkaa tuleva talvi – sarjassa ja sen mainonnassa toistui lause ”Winter is coming” (Kuva 9) – ja monet yleisöistä ovatkin tulkinneet sen symboliksi meidän maailmaamme uhkaavasta ilmastonmuutoksesta (Barker ym. 2016–2017). Sarjaa on käytetty ilmastonmuutosta käsittelevän keskustelun välineenä laajemminkin kuin faniyhteisöjen keskuudessa. Esimerkiksi Yhdysvalloissa lukuisat poliittiset toimijat ovat käyttäneet *Game of Thrones* -sarjaa lisätäkseen tietoisuutta ilmastonmuutoksesta, tehdäkseen ilmiötä ymmärrettävämmäksi, ja ennen kaikkea tehdäkseen viestistään paremmin tunteisiin vetoavan ja siten merkityksellisen (Milkoreit 2017).

Uusi ilmiö on se, että fantasiagenren ikonisia kuvia valjastetaan valtiolliseen ja maailmanpoliittiseen keskusteluun. Yhdysvaltain presidentti Barack Obama (2009–2017) hyödynsi kampanjois-



Kuva 9. *Game of Thrones* -televisiosarjaa esittäneen HBO:n mainos.

saan populaarikulttuuria ja käytti usein esiintymisissään populaarikulttuurin henkilöiden kanssa näkymisen lisäksi myös viittauksia eri teksteihin osoittaakseen nykykulttuurin ilmiöiden tuntemusta ja luodakseen sitä kautta yhteenkuuluvuuden tunnetta kansaan. *Game of Thrones* -televisiosarjan retoriikkaa hyödynnettiin puolestaan raskaan maailmanpolitiikan tasolla, kun Yhdysvaltain presidentti Donald Trump julkaisi Twitter-palvelussa 2.11.2018 kuvan (Kuva 10), jossa käytettiin televisiosarjan logon fonttia (New Yorker 5.11.2018). Kuvan teksti ”Sanctions are coming” viittasi Yhdysvaltain Iranille asettamiin pakotteisiin, jotka tulivat voimaan 5.11.2018 (Helsingin Sanomat 2.11.2018), mutta myös *Game of Thrones* -sarjassa ja sen mainonnassa toistuvaan lauseeseen ”Winter is coming”. Iran vastasi tähän omalla *Game of Thrones* -viittauksellaan 3.11.2018, kun korkea-arvoinen iranilainen kenraali ja maan puolustusvoimien komentaja Qasem Suleimani julkaisi Ins-



Kuva 10. Yhdysvaltain presidentti Donald Trump käytti tviitissään samanlaista estetiikkaa kuin HBO mainostaessaan *Game of Thrones* -televisiosarjaa (vrt. Kuva 11). (2.11.2018 Twitter.)

And Qasem Soleimani responds on Instagram. [#Iran](#)



11:54 PM - 2 Nov 2018

Kuva 11. Qasem Soleimanin Instagramissa julkaisema vastine on sittemmin poistettu palvelusta, mutta monet käyttäjät julkaisivat sen myös Twitterissä. (2.11.2018 Twitter.)

tagram-kuvapalvelussa sarjan mainosten visuaalista ilmettä ja kieltä jäljittelevän kuvan (Kuva 11) tekstillä ”I will stand against you”.

Enää ei ole kysymys siitä, onko fanius globaali ilmiö, jolla on myös poliittiset ulottuvuutensa. Kysymys kuuluukin, millä tavoin fanius muokkaa maailmankuvaamme, käsitystämme kansalaisuudesta, valtioista, sodasta ja rauhasta ja esimerkiksi sellaisista asioista kuin solidaarisuus, vastuu ja tulevaisuus. Ehdotammekin, että on siirrytty jo *neljänteen*, poliittiseen fanitutkimuksen vaiheeseen. Siihen liittyy näkemys faniudesta yli oman identiteetin, osana globaaleja vaikuttamisen kenttiä, osana uudenlaista vapautta kulttuuristen rajojen yli, osana kosmopoliittisia valtakeskusteluja mediasfäärisä, ja osana talouden, tuotannon ja jälleen myös yksilöllisen merkityksen muodostumista. Selvää on, että tutkimus faniudesta on edennyt kauas pelkästä faniuden legitimeetin puolustamisesta, eikä fanius enää ole myöskään pelkästään lapsuuteen ja nuoruuteen liittyvää tai ainoastaan marginaalista. Fantasiafanius muodostaa ylisu-



kupolvisia ja globaaleja merkityskehysiksi, kuten *Star Trekin*, Tolkienin teosten ympärille muodostuneen faniuden ja *Game of Thronesin* tapauksissa on nähtävissä. Fantastisen faniuden tutkimuksen teoreettista kehikkoa voi hakea laajempaa kuin koskaan.

## LÄHTEET

- Ang, Ien (1985) *Watching Dallas: soap opera and melodramatic imagination*. London: Methuen.
- Ang, Ien (1991) *Desperately seeking the audience*. London: Routledge.
- Arcy, Jacquelyn & Zhana Johnson (2018) Intersectional critique and social media activism in *Sleepy Hollow* fandom. *Transformative Works and Cultures* 26 (2018). <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2018.1132>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Arjoranta, Jonne, Kontturi, Katja, Varis, Essi & Välisalo, Tanja (2020) Nörttikulttuurin identiteettikriisi. Gamergate, Comicsgate ja *Star Wars* poliittisten kiistojen näyttämönä. *Lähikuva* 33: 3–4, 92111. doi: DOI: 10.23994/lk.100442
- Barker, Martin ym. (2016–2017) Game of Thrones audience research project. <https://gameofthronesresearchproject.wordpress.com/>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Booth, Paul (2010) *Digital fandom: New media studies*. New York: Peter Lang.
- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1993) The field of cultural production, or: The economic world reversed. Teoksessa *The field of cultural production. Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press: Columbia, 30–73.
- Busse, Kristina & Lothian, Alexis (2008) Bending gender: feminist and (trans)gender discourses in the changing bodies of slash fan fiction. Teoksessa Ingrid Hotz-Davies, Anton Kirchhofer, & Sirpa Leppänen (toim.) *Internet fiction(s)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 105–127.
- Certeau, Michel de (1984) *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- De Kosnik, Abigail (2016) *Rogue archives: digital cultural memory and media fandom*. Cambridge: MIT Press.

- Fiske, John (1992) The cultural economy of fandom. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.) *The adoring audience: fan culture and popular media*. London & New York: Routledge, 30–49.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Mikko Lehtonen, Virpi Blom, Kaarina Hazard ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Geraghty, Lincoln (2018) Nostalgia, fandom and the remediation of children’s culture.
- Teoksessa Booth, Paul J. (toim.) *A companion to media fandom and fan studies*. Chichester, West Sussex, UK: John Wiley and Sons, Inc.
- Gilliland, Elizabeth (2016) Racebending fandoms and digital futurism. *Transformative Works and Cultures* 22 (2016). <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2016.0702>.
- Gray, Jonathan (2005) Antifandom and the moral text: television without pity and textual dislike. *American Behavioral Scientist* 48:7, 840–858. doi:10.1177/0002764204273171
- Hautakangas, Mikko (2015) It’s ok to be joyful? *My Little Pony* and Brony masculinity. *Journal of Popular Television* 3:1, 111–118.
- Heinonen, Harri (2005) *Jalkapallon lumo: tutkimus suomalaisesta Everton-faniudesta*. Väitöskirja. Jyväskylä: Atena.
- Hellekson, Karen & Busse, Kristina (2006) *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet*. Jefferson: McFarland.
- Hemmings, Mary (2008) The changing role of women in science fiction. Teoksessa Lee Easton & Randy Schroeder (toim.) *The influence of imagination. Essays on science fiction and fantasy as agents of social change*. Jefferson: McFarland, 83–98.
- Helsingin Sanomat* 2.11.2018. Jukka Huusko & Pekka Mykkänen. USA: Loputkin Iran-pakotteet voimaan maanantaina – EU arvosteli Yhdysvaltoja, lupasi noudattaa sopimusta ja käydä kauppaa jatkossakin. <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000005887258.html>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Hirsjärvi, Irma (2009) *Faniuden siirtymiä. Suomalaisten science fiction fanien verkostot*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

- Jenkins, Henry (1992) *Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (2012) "Cultural acupuncture": Fan activism and the Harry Potter Alliance. *Transformative Works and Cultures*, 10 (2012).
- Jenkins, Henry & Shresthova, Sangita (2012) Up, up, and away! The power and potential of fan activism. *Transformative Works and Cultures* 10 (2012). <https://doi.org/10.3983/twc.2012.0435>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Jenson, Joli (1992) Fandom as pathology: the consequences of characterization. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.) *The adoring audience: fan culture and popular media*. London & New York: Routledge, 9–29.
- Koistinen, Aino-Kaisa, Ruotsalainen, Maria & Välisalo, Tanja (2016) The World Hobbit Project in Finland: audience responses and transmedial user practices. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies* 13:2, 356–379.
- Koskimaa, Raine & Välisalo, Tanja (tulossa 2021) Kulttuurin leikillistyminen ja pelillistyminen. Teoksessa Usva Friman, Jonne Arjoranta, Jani Kinnunen, Katriina Heljakka & Jaakko Stenros (toim.) *Pelitutkimus Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Kovala, Urpo (2003) Kulttuurisuhte näkökulmana merkityksiin. Teoksessa Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) *Kulttuurikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä*. Tietolipas 195. Helsinki: SKS, 188–204.
- Lamerichs, Nicolle (2011) Stranger than fiction: fan identity in cosplay. *Transformative Works and Cultures* 7 (2011). <https://doi.org/10.3983/twc.2011.0246>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Lamerichs, Nicolle (2014) Cosplay: the affective mediation of fictional bodies. Teoksessa Alice Chauvel, Nicolle Lamerichs & Jessica Seymour (toim.) *Fan Studies: Researching Popular Audiences*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Larbalestier, Justine (2002) *The battle of sexes in science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Larsen, Katherine & Zubernis, Lynn (2012) *Fandom at the crossroads: Celebration, shame and fan/producer relationships*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers.
- Laukkanen, Tero (2003) *Hei, me faniudutaan. Internetin televisiofanit digi-ajan osallistuvan mediakulttuurin tiennäyttäjinä*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:uta-1-12057>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Harrington, C. Lee, & Bielby, Denise D. (2010). A life course perspective on fandom. *International Journal of Cultural Studies* 13:5, 429–450. <https://doi.org/10.1177/1367877910372702>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Lopez, Lori Kido (2012) Fan activists and the politics of race in *The Last Airbender*. *International Journal of Cultural Studies* 15:5, 431–445. doi:10.1177/1367877911422862. (Luettu 6.4.2020).
- McClellan, Ann (2014) Redefining genderswap fan fiction: a *Sherlock* case study. *Transformative Works and Cultures* 17 (2014). <https://doi.org/10.3983/twc.2014.0553>. (Luettu 6. 4. 2020).
- McGuigan, Jim (1992/2003) *Cultural populism*. London: Taylor & Francis e-Library.
- Milkoreit, Manjana (2017) Pop-cultural mobilization: deploying *Game of Thrones* to shift US climate change politics. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 32, 61–82. <https://doi.org/10.1007/s10767-017-9273-7>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Morimoto, Lori (2017) Transnational media fan studies. Teoksessa Suzanne Scott, Suzanne & Melissa A. Click (toim.) *The Routledge Companion to Media Fandom*. London: Routledge, 280–288.
- New Yorker* 5.11.2018. Wright, Robin. Trump Launches "Game of Thrones" Showdown with Iran. <https://www.newyorker.com/news/news-desk/trump-launches-game-of-thrones-showdown-with-iran>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Nikunen, Kaarina (2005) *Faniuden aika. Kolme tapausta tv-ohjelmien faniudesta vuosituuhannen taitteen Suomessa*. Tampere: Tampere University Press.

- Pande, Rukmini (2018) *Squee from the margins: fandom and race*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Pinkowitz, Jacqueline M. (2011) "The rabid fans that take [Twilight] much too seriously": the construction and rejection of excess in *Twilight* antifandom. *Transformative Works and Cultures* 7 (2011). <https://doi.org/10.3983/twc.2011.0247>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Raessens, Joost (2006) Playful identities, or the ludification of culture. *Game Cultures* 1 (1), 52–57. <https://doi.org/10.1177/1555412005281779>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Reinhard, CarrieLynn D. (2018) *Fractured Fandoms. Contentious Communication in Fan Communities*. Lanham MD: Lexington Books.
- Scott, Suzanne (2009) Repackaging fan culture: the regifting economy of ancillary content models. *Transformative Works and Cultures* 3 (2009). <https://doi.org/10.3983/twc.2009.0150>. (Luettu 6. 4. 2020).
- Sihvonen, Tanja (2009) *Players unleashed! Modding The Sims and the culture of gaming*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Sinisalo, Johanna (2004) Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälteenä. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*, s. 11–31. Helsinki: BTJ
- Stein, Louisa Ellen (2015) *Millennial fandom. Television audiences in the transmedia age*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Taalas, Saara L. & Hirsjärvi, Irma (2013) Fandom as a mode of second production: active audienceship of the rising shadow. *International Journal of Management Concepts and Philosophy* 7:3/4, 245–262.
- Taylor, Helen (1992) *Tuulen viemät*. Tampere: Vastapaino.
- Tulloch, John & Henry, Jenkins (1995) "Out of the closet and into the universe." *Queers and Star Trek*. Teoksessa John Tulloch & Henry Jenkins (toim.) *Science fiction audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*. London: Routledge, 237–265.
- Wirman, Hanna (2009) On productivity and game fandom. *Transformative Works and Cultures* 3 (2009). <https://doi.org/10.3983/twc.2009.0145>. (Luettu 6. 4. 2020).

**Minna Siikilä-Laitila**

**ANTIFANIUS**

I return them to the sender  
And the note attached will read  
How I love to hate you  
I love to hate you  
I love to hate you  
I love to hate you

(*Erasure* 1991.)

Faneista ja fanitutkimuksesta puhuttaessa tulee muistaa, että faneilla on myös oma vastaparinsa, niin sanotut antifanit (*anti-fan*). Antifaneja voidaan kuvailla henkilöiksi, joiden identiteetti pohjautuu tietyn taiteilijan, lajityypin, aatesuuntauksen, teoksen tai musiikkikappaleen yksimieliseen paheksuntaan (Giuffre 2014, 50). Antifanit tulee kuitenkin erottaa niin sanotuista vihaajista (*haters*), sillä kuten Giuffre (2014, 53) on todennut, antifanius voi olla vihaan linkittyvän tuhoisuuden sijaan rakentava osallistumisen muoto. Tässä luvussa tulenkin osoittamaan, että antifanius voi saada ihmiset aktivoitumaan, keskustelemaan, luomaan (anti-)fanitaidetta, kirjoittamaan, analysoimaan, ystäväystymään ja ryhmittymään siinä kuin faniuskin.

Antifanius on ilmiö, joka koskettaa monia kulttuurin osa-alueita, kuten urheilua, viihdemailmaa ja kirjallisuutta. Urheilun maailmassa tietyn jalkapallojoukkueen fanit ovat kilpailevan jalkapallojoukkueen antifaneja (ks. Theodoropoulou 2007), mediapersoona Johanna Tukiainen kutsuu omia antifanejaan ”näädiksi” (Ranta 2013, 342) ja YouTubessa vihaluetaan (*hate reading*) *Fifty Shades of Grey* -kirjoja<sup>1</sup>. Jonathan Gray (2005, 856) ennustaa, että Internetin tarjoamien resurssien ansiosta antifaniusilmiöt tulevat jatkaamaan kasvuaan ja lisääntymään entisestään.

Se mikä tekee antifaneista erityisiä, on ennen kaikkea tapa, jolla he suhtautuvat kohteisiinsa. Gray (2003, 70) toteaa, että antifaneilla ei välttämättä ole mitään itse faniutta vastaan; he vain tunte-

vat suurta inhoa tiettyä mediatekstiä tai lajityyppiä kohtaan, koska se on heidän mielestään sisällyksetön, typerä, moraalisesti epäilyttävä tai esteettisesti silkkää roskaa. Toisin sanoen antifaniuden kohteena olevan mediatekstin olemassaolo loukkaa tai vaivaa heitä (Gray 2003, 70). Kuten Sanna Karkulehto ja Juhana Venäläinen kirjoittavat:

Elämystaloudessa seikkailevan kuluttajan ei siis tarvitse mukisematta hyväksyä niitä merkityksiä ja käyttötapoja, joita tuottaja on elämys-tuotteelleen ajatellut, vaan kuluttaja voi mukauttaa niitä omiin tarpeisiinsa ja mieltymyksiinsä sopiviksi tai jopa kääntää aiottuja merkityksiä pääläelleen (Karkulehto & Venäläinen 2016, 29).

Antifanius voidaankin nähdä niin sanottuna mediatekstin vastakarvaan lukemisena, josta kulttuurintutkija Stuart Hall on käyttänyt ilmaisua ”vastustava koodi” (*oppositional code*) (Hall 1993, 101–103, Fiske 1990, 147–148). Fiske täsmentää:

Vastustava uloskoodaaja tunnistaa etusijalle asetuvan luennan mutta hylkää sen valheellisena. Hän sijoittaa sanoman merkitysjärjestelmään, joka on tyystin vastakkainen hallitsevalle. (Fiske 1990, 148.)

Tämä kuvaus sopii erinomaisesti vastavirtaan uiviin antifaneihin, jotka tarkastelevat kohdettaan omaehtoisesti ja kriittisesti. Niinpä antifanit eroavat kohdetta myötäkarvaan lukevista faneista muun muassa odotushorisontin ja tunnelatauksen suhteen (Gray 2005, 855). Gray (2005, 855) toteaa, että antifanit eivät ole mediatekstin kanssa suorassa kontaktissa samassa määrin kuin fanit. Tämä johdetaan muun muassa siitä, että antifanit kuluttavat paljon muiden antifaniiden tuottamia ja suodattamia, välittyneitä sisältöjä, mihin Internet antaa erinomaisen mahdollisuuden. Yksi tähän liittyvä, sangen mielenkiintoinen ilmiö on niin sanottujen peilattujen videoiden (*mirror video*) katselu YouTubessa. Näiden alkuperäiskanavalta kopioitujen videoiden tarkoitus on antifaniuden kohteeksi joutuneen YouTube-sisällöntuottajan alkuperäisten videoiden boikotointi. Kun antifani ei katso alkuperäistä videota, vaan sen sijaan peilattua videon, ei sisällöntuottaja saa alkuperäiselle videolle näyttökertoja ja tätä kautta taloudellista hyötyä. Tästä ilmiöstä tekee erityi-



sen mielenkiintoisen se, että mediatekstiä halutaan samanaikaisesti sekä boikotoida että kuluttaa, mikä kuvastaa hyvin antifanien ajoittain melko kompleksistakin mielenmaisemaa.

Esittelen antifaniuden ilmiötä tässä luvussa erityisesti fantasia-kirjailija Christopher Paolinin antifanien<sup>2</sup> tapausesimerkin kautta. Lisäksi sivuan muun muassa *Twilight*-kirjasarjan ja *Fifty Shades of Grey* -kirjasarjan antifanikulttuureita. Näiden tapausesimerkkien kautta pyrin havainnollistamaan antifaniusilmiötä mahdollisimman monipuolisesti. Erityisesti Christopher Paolinin Anti-Shur'tugal-antifaniuden nostaminen keskiöön on hedelmällistä, koska Paolinin ympärille on muodostunut fantasiapiireissä hyvin selkeä ja järjestäytynyt antifanikulttuuri. Tämän antifanikulttuurin syntyyn on vaikuttanut ennen kaikkea Paolinin profiloituminen plagioinnin varoittavaksi esimerkiksi monien fantasialukijoiden silmissä, sekä Paolinin teosten väitetty huonolaatuisuus.

## **Antifanius jännitteisenä vastakkaisuuksien ilmiönä**

Antifani voidaan määritellä ihmiseksi, joka vihaa jotakin mediatekstiä, persoonaa tai lajityyppiä aktiivisesti ja äänekkäästi. Hänet voidaan nähdä fanin vastakohtana, vaikka toisaalta myös joitakin yhtäläisyyksiä fanin kanssa on löydettävissä. (Gray 2005, 840.)

Jonathan Gray (2003) nosti antifanius-ilmiön esiin ensimmäistä kertaa artikkelissaan ”New audiences, new textualities – Anti-fans and non-fans” (ks. Chin 2013). Toki myös ennen tätä sama ilmiö oli tunnustettu fanitutkimuksen piirissä ja se esiintyi arkikielessäkin. Grayn (2003, 65) mukaan antifanien tapa lähestyä (vihaamista) mediatekstejä on erityinen, minkä vuoksi ilmiö on tutkimisen arvoinen.

Jessica Sheffield ja Elyse Merlo (2010, 209; ks myös Gray 2005, 855) kuitenkin huomauttavat, että vaikka antifanien suhtautuminen poikkeaa faneista, heidän toimintastrategioistaan ja käytöksestään voi löytää samoja piirteitä, käyttäytymismalleja ja toimintatapoja. Toki, kuten ylläkin jo mainitsin, myös Gray (2005, 855) on to-

dennut, että antifaneista ja faneista löytyy joitakin samoja piirteitä, käyttäytymismalleja ja toimintatapoja. Niin ikään tämän luvun tutkimusmateriaalissa nämä fanien ja antifanien yhtymäkohdat ovat havaittavissa. Sekä fanit että antifanit ovat taipuvaisia vilkkaaseen keskusteluun, ryhmien muodostamiseen, omien faniuden tai antifaniuden kohteeseen liittyvien sisältöjen tuottamiseen ja kohteen tarkkaan tuntemiseen. Tieto on valtaa niin fanien kuin antifanienkin keskuudessa.

Christopher Paolinin kohdalla antifanien syytökset voivat joutua muun muassa siitä, että antifanit kokevat Paolinin plagioineen heidän lempikirjailijoitaan ja näin häpäisseen heille tärkeän mediatekstin. Paolinin antifanit eivät omien tutkimusaineistojeni perusteella vihaa fantasiaa sinällään vaan päin vastoin tuntevat genreä laajasti ja lukevat fantasiaa paljon. Heistä Paolinin kirjat vain ovat huonoa fantasiaa. Toisin sanoen heille rakkaan kirjallisuuden lajiin tyypin häpäiseminen on tärkein syy antifaniuteen. He kutsuvat Paolinin kirjoja muun muassa silkaksi roskaksi, ja toteavat, että Paolini ei ole tuonut teoksiinsa mitään omaa, vaan pelkästään lainannut palasia muista fantasiakirjoista ja koonnut ne yhteen. Tässä Paolinin antifanit eroavat esimerkiksi *Twilight*-elokuvasarjan antifaneista, jotka saavat osan käyttövoimaansa myös kirjasarjan yhteyksistä naisten romanttiseen kirjallisuuteen, jota on perinteisesti ollut tapana pilkata ja halveksua (Sheffield & Merlo 2010, 219).

Antifaneille on tyypillistä tuntea ylemmydentunnetta (Sheffield & Merlo 2010, 220). Esimerkiksi *Twilight*-kirjojen antifanit katsovat alaspäin paitsi itse teoksia, myös sarjan faneja. Heidän mielestään *Twilight*-fanit käyttäytyvät väärin ja epäsovivasti. Heidän faniuttaan pidetään epäautenttisena. (Sheffield & Merlo 2010, 220.) *Twilight*-faneja on luonnehdittu muun muassa ”kirkuviksi fanitytöiksi”, ja heidän on kerrottu aiheuttaneen pakkomielleisellä käytöksellään merkittävää häiriötä vuoden 2009 Comic-Con-tapahtumassa (Sheffield & Merlo 2010, 207). Kritiikkiä saa myös kirjasarjan misogynynenä pidetty subteksti, jonka vaikutuksia fanit eivät osaa varoa, koska ovat ”vain hölmöjä tyttöjä” (*silly girls*) (Sheffield & Merlo 2010, 220). Myös Christopher Paolinin anti-

faneille on tyypillistä ajatella, että Paolinin teksteistä voivat pitää vain lapset ja henkilöt, jotka eivät tunne fantasiakirjallisuuden genreä laajasti, eivätkä näin ollen tiedä, mitä hyvä fantasiakirjallisuus on.

Ylemmydentunteeseen liittyy myös tarve toimia hyvän kirjallisuuden portinvartijana. *Fifty Shades of Grey* -kirjasarjan antifaneja tutkineet Sarah Harman ja Bethan Jones (2013, 959) ovat esimerkiksi kertoneet *Fifty Shades of Grey*n antifanien positioivan itsensä hyvän kirjallisuuden ja huonon kirjallisuuden toisistaan erottaviksi toimijoiksi, jotka tekevät palveluksen faniyhteisöille (tai lukijoille yleensä) varoittaessaan heitä huonosta (eroottisesta) kirjallisuudesta. Paolinin antifanit saavat osan motivaatiostaan mitä selkeimmin samasta lähteestä. Myös he haluavat varoittaa lukevaa yleisöä kirjallisuudesta, joka on heistä laadutonta.

Laajemmin tarkasteltuna *Twilightin*, *Fifty Shades of Grey*n ja Paolinin antifanien motivaatioista löytyy toki yhtäläisyyksien ohella myös eroja. Kaikille kolmelle antifaniryhmälle on yhteistä huonon proosan nostaminen valokeilaan, mutta vain Paolinin antifanit ovat tuhtuneita myös plagioinnista.

Antifanius voi saada käyttövoimansa myös vastakkainasettelusta. Jalkapallofaneja tutkinut Vivi Theodoropoulou (2007, 318) on todennut, että fanius voi synnyttää antifaniutta, jos fani tuntee, että hänen faniutensa kohdetta uhataan. Jokin kohde voi siis joutua antifaniuden kohteeksi, koska se on suorassa kilpailuasemassa fanin oman ihailun kohteen kanssa tai asettuu esimerkiksi faniuden kohteen vastapariksi historiallisessa kontekstissa (Theodoropoulou 2007, 318). Tällaisen antifaniuden syntyminen on yleistä erityisesti urheilun maailmassa, mutta toisaalta myös *Star Wars* -fanien *Star Trek* -antifanius on yleisesti tiedossa (Theodoropoulou 2007, 318).

Myös Paolinin antifaneille vastakkainasettelu on tyypillistä. Useat Paolinin antifaneista näyttävät saavan kimmokkeensa esimerkiksi Tolkien-faniudesta, koska he kokevat, että Paolini on plagioinut Tolkienia, ja näin häpäissyt heidän ihailunsa kohteen. Asiaa ei auta, että Paolini kertoi vuonna 2003 pyrkivänsä lyyriseen kauneuteen, joka sijoittuu Tolkienin parhaiden hetkien ja Seamus

Heaney'n *Beowulf*n käännöksen välimaastoon (Paolini 2003). Tällaisista, sangen kunnianhimoisista luonnehdinnoista eivät kaikki fantasian lukijat pidä (Minoan Ferret 2012).

Fanien ja antifanien välillä siis käydään usein valtataistelua siitä, kuka saa määrittää, mitä hyvä kirjallisuus on. Lisäksi vastapuolen käytöstä ja älyllistä kapasiteettia saatetaan arvostella kovaäänisesti.

## Anti-Shur'tugal -sivustojen antifaniyhteisö

Christopher Paolini (s. 1983) on alun perin teinisensaationa tunnettu amerikkalainen fantasiakirjailija, jonka neliosainen, pseudo-keskiaikainen *Perillinen*-sarja (*Inheritance Cycle*, 2003–2011) sai alkunsa, kun Paolini oli vain 15-vuotias. Paolinin kirjoja on myyty maailmanlaajuisesti yli 30 miljoonaa, ja esimerkiksi *Eragon* on käännetty 49 kielelle (Martin 2012; Minzesheimer 2013). Paolinilla on myös hallussaan maailman nuorimman bestseller-kirjasarjan kirjoittajan titteli, jonka *Guinnessin ennätysten kirja* on vahvistanut (Paolini.net 2017). Tämä suuri menestys on tuonut Paolinille paitsi faneja, myös antifaneja.

Anti-Shur'tugal -sivuston nimi<sup>3</sup> on johdettu Paolinin virallisesta Shurtugal.com -sivustosta, ja se käsittää kaksi sivustoa<sup>4</sup>: alkuperäisen Anti-Shur'tugal -verkkosivuston (Anti-Shur'tugal 2006–2015) ja LiveJournal-palvelussa toimivan yhteisön (antishurtugal.livejournal.com. 2016).

Aloitan avaamalla alkuperäisen Anti-Shur'tugal -verkkosivuston syntyhistoriaa. Seuraava selonteko sivuston räväkästä synnystä resonoi hyvin Grayn (2003, 70) havainnon kanssa, jonka mukaan antifanit ovat usein ärsyyntyneitä:

Kauan, kauan sitten kaukaisessa galaksissa nuori nainen sai äidiltään kirjan. Äiti sanoi: Hei tyttäreni, sinun pitäisi tutustua tähän teokseen, olen kuullut, että se on aika hyvä.

Tuo kirja oli *Eragon*.

Nuori nainen uppoutui innolla tarinaan, jonka luuli olevan fantastinen seikkailu täynnä mystisiä esineitä ja monenlaisia sankareita, ja jonka hän uskoi olevan rakenteeltaan sellainen, että hänen kaltaisensa lukija ymmärtäisi lukemansa. Mutta sivu sivulta hänen silmänsä laajenivat laajenemistaan, kunnes hän lopulta heitti kirjan seinään, ja huusi raivoissaan: ”Kuka h\*lvetti julkaisee tällaista roskaa?”

(Anti-Shur’tugal 2006–2015. Suomenos omani.)

Anti-Shur’tugal perustettiin, koska lukija suuttui jouduttuaan lukemaan mielestään luokattoman huonoa tekstiä.

Lisäksi Anti-Shur’tugalin tapauksessa kyse oli myös siitä, että oman sivuston perustaminen oli ainoa keino välttää sensuuri, ja päästä ilmaisemaan mielipiteitään:

[M]e aloitimme sivustomme, koska aikaisemmin, ennen tämän sivuston perustamista, meillä ei ollut keinoja ilmaista mielipiteitämme *Perillinen*-sarjasta. Amazon.com poisti rutiininomaisesti kaikki pitkät ja negatiivissävytteiset esseet, ja lisäksi negatiiviset kommenttimme poistettiin useimmilta fanisivustoilta. IMDB.com oli ainoa paikka, jossa saimme sanoa sanottavamme, mutta sielläkin jouduimme toistamaan itseämme uudestaan ja uudestaan, koska fanit eivät lukeneet vanhempia kommenttejamme. (Anti-Shur’tugal 2006–2015. Suomenos omani.)

Anti-Shur’tugalin antifanit kertoivat saavansa motivaatiota sivustonsa ylläpitämiseen myös kirjoittamisen ilosta. Heidän mukaansa esseiden tuottaminen heidän kiinnostuksen kohteestaan eli kirjoittamisesta oli hauskaa. (Anti-Shur’tugal 2006–2015.)

On selvää, että Anti-Shur’tugalin antifanit halusivat myös tuoda tämän sivuston kautta esiin omaa osaamistaan: kykyään kirjoittaa, kykyään analysoida tekstejä, sekä kirjallisuuden tuntemustaan. Eli aivan kuten Harman ja Jones (2013, 959) ovat todenneet, antifanit haluavat, että heidät nähdään hyvän kirjallisuuden portinvartijoina. He haluavat, että heitä arvostetaan ja heidän mielipiteitään kuunnellaan, ja he uskovat tekevänsä palveluksen kirjallisuusmaailmalle. He myös korostavat omaa osaamistaan esimerkiksi viittaamalla epäsuorasti omaan tietotasoonsa. Anti-Shur’tugal-sivustolla esimerkiksi nimimerkki ”Hackslayer” viittasi omaan lukeneisuuteensa epäsuorasti seuraavalla tavalla: ”Tässä teoksessa (*Eragon*)

ei ole mitään sellaista, mihin en olisi jo törmännyt suurin piirtein jokaisessa roska-fantasiakirjassa, joka on valitettavasti tullut luetua.” (Anti-Shur’tugal 2006–2015, suomennos omani). On selvää, että Anti-Shur’tugalin antifanit halusivat, että heidät otetaan vakavasti. He myös argumentoivat mahdollisimman syvällisesti, ja pyrkivät perustelemaan kaiken mitä sanovat.

Nämä antifanit olivat siis kaikkea muuta kuin passiivisia. Tämä vahvistaa Urpo Kovalan ja Tuija Saresman kantaa, jonka mukaan ”mediafanit ovat kuluttajia ja tuottajia, lukijoita ja kirjoittajia, katsojia ja osallistujia” (Kovala & Saresma 2003, 13).

Sivuston ylläpitäjät ilmoittivat ottavansa vastaan myös ulko- puolisten kirjoittamia artikkeleita, ja näitä artikkeleita varten oli annettu jopa omat kirjoitusohjeensa. (Anti-Shur’tugal 2006–2015.) Esittelen seuraavassa pari esimerkkiä Anti-Shur’tugal -sivuston artikkeleista kommentteja tehden.

Anti-Shur’tugal -sivustolta löytyi muun muassa artikkeli, jossa nimimerkki ”Fragon Calfbreaker” eritteli hyvän ja huonon proosan eroja. Esimerkkinä huonosta proosasta käytettiin Paolinin teoksia. Nimimerkki ”Derekeen” puolestaan vertasi Eragon-kirjaa niin sanottuun Mary Sue -fanifiktioon, jonka innoituksena ovat hänen mukaansa toimineet selkeästi *Star Wars* ja *Taru sormusten herrasta*. Mary Sue -fanifiktio käsittelee alun perin *Star Trek* -fanifiktioita, ja se käsitetään yleensä tapaukseksi, jossa kirjailija on sijoittanut idealisoidun version itsestään osaksi populaaria tarinaansa (Chander & Sunder 2007, 597–598). Paolini on siis saattanut kirjoittaa tarinan itsestään; hän on projisoinut itsensä Eragoniin ja poistanut samalla kaikki inhimilliset puutteensa ja vikansa. Myös Paolini on myöntänyt tämän suoraan eräissä fanitapaamisissaan. Fanin kysyessä häneltä, mihin kirjojensa hahmoon hän samastuu erityisesti, Paolini vastasi, että jos häneltä olisi kysytty tätä hänen aloittaessaan kirjasarjaansa, olisi hän nostonut esiin Eragonin. Syy tähän oli se, että kun Paolini aloitti ensimmäisen kirjansa kirjoittamisen, hän teki Eragonista pitkälti oman kuvansa. (Minoan Ferret 2012).

Tätä Mary Sue -ilmiötä ei kuitenkaan tarvitse tuomita suoralta kädeltä. Anupam Chander ja Madhavi Sunder (2007, 597) ovat huomauttaneet, että Mary Sue -fanifiktio kirjoittaminen voi olla voimaannuttavaa. Tästä huolimatta Mary Sue -tekstien tuottamista pyritään fanifiktiopiireissä välttämään (emt. 608), koska julkaistavaksi tarkoitettu teksti on suunnattu yleisölle, ei kirjoittajalle itselleen (Eco 1985, 13).

Nimimerkki ”Arget Hackslayer” taas syytti Paolinia Tolkienin plagioinnista. Hänen mukaansa Paolinilla ei ole omaa tunnistettavaa kirjailijanäntä eikä näin ollen oikeutta väittää teoksia omiksi luomuksikseen. Hänestä Paolini on ottanut ideansa muualta selittämättä tekojaan. (anti-shurtugal 2015). Tässä nousee esiin Theodoropouloun (2007) mainitsema faniuden aiheuttama antifanius. ”Arget Hackslayer” kritisoi Paolinia, koska hän on kohdellut huonosti toista, erittäin arvostettua fantasiakirjailijaa. Viestiin sisältyy tietenkin myös kannanotto siihen, mikä on hyvä tapa luoda tekstiä ja mikä ei. Fantasian lukijat sietävät lajityypille tyypillisiä kliseitä suhteellisen hyvin, ja harva peräänkuuluttaa täydellisen uniikkia otetta. Liian selvistä lainoista kuitenkin hermostutaan.

Yllä esitellyt esimerkit osoittavat osaltaan, että myös antifanius voi toimia kimmokkeena monenlaisille kontribuutioille, kuten vaikkapa analyttisten artikkelien kirjoittamiselle.

Siirryn nyt hetkeksi käsittelemään Anti-Shur’tugalin LiveJournal -faniyhteisöä. Alkuperäisen Anti-Shur’tugalin Livejournal-yhteisön paljonpuhuva kuvaus kuuluu seuraavasti:

Tämä on Anti-Shur’tugal-verkkosivuston LiveJournal-faniyhteisö. Rakastatko Taru sormusten herrasta -kirjoja? Tähtien sotaa? Pernin lohikäärmeritareita? Oletko kyllästynyt Eragonin kaltaisiin plagiaatteihin? Jos näin on, tämä paikka on sinua varten. (antishurtugal.livejournal.com. 2016. Suomennos omani.)

Paolinin antifanit korostavat LiveJournalissa sitä, että he arvostelevat Paolinin tuotantoa, eivät Paolinia ihmisenä. He tarkentavat:

SELVENNYS/ALKUPERÄINEN TARKOITUS: Sen enempää Anti-Shur’tugal kuin tämä yhteisökään ei ole suora hyökkäys Paolinia kohtaan. Molemmat on tarkoitettu hänen kirjoistaan käytävään kes-

kusteluun ja niistä tehtävään analyysiin. Hyökkäys tarkoittaisi Paolinin herjausta, ei hänen töidensä analyysiä. Älkää sekoittako näitä kah-  
ta! (antishurtugal.livejournal.com. 2016. Suomennos omani.)

Tässä mielessä Paolinin antifanit eroavat esimerkiksi *Twilight*-kirjasarjan antifaneista, jotka kohdistavat suoraa kritiikkiä myös sarjan luojaan, Stephenie Meyeriin. Antifanit ovat muun muassa kehittäneet Meyerille oman fraasinsa: *to pull a Meyer* (suom. ”tehdä meyerit”), joka tarkoittaa antifanien mukaan raivokohtauksen saamista aivan mistä tahansa. Lisäksi termi saattaa viitata huonoihin kirjoittajantaitoihin, fanien huonoon kohteluun tai siihen, että on ylipäättään kauhea ihminen. (Sheffield & Merlo 2010, 211.) Tämän kaltaisesta henkilökohtaisuuksiin menevästä arvostelusta Paolinin antifanit Livejournalissa esittämänsä selvennyksen mukaan pidättyvät (antishurtugal.livejournal.com. 2016). Antifaniryhmissä on siis runsaasti sisäisiä eroja, aivan kuin faniryhmissäkin. Mainitakoon kuitenkin, kuten jo aiemmin esimerkkien kautta todettiin, että kaikki sivuston keskusteluihin osallistuvat Paolinin antifanit eivät karta Paolinin arvostelua ihmisenä, vaikka se sivuston virallinen kanta onkin (ks. Livejournal 2009–2010; Livejournal 2012, Livejournal 2006).

LiveJournalin Anti-Shur’tugal-antifaniyhteisö on sangen suosittu. Tarkastelupäivään mennessä (8.1.2016) sivustolle oli kirjoitettu 3228 viestiä ja 74 412 vastausta (antishurtugal.livejournal.com 2016). Sivustolla keskustellaan Paolinin teoksista hyvin yksityiskohtaisesti. On selvää, että osallistujat ovat lukeneet inhoamansa teokset tarkkaan. Tämä voi tuntua äkkiseltään yllättävältä mutta on itse asiassa hyvin tyypillistä antifaneille. Esimerkiksi Harmanin ja Jonesin (2013, 962) mukaan antifanit nauttivat vihaamiensa tekstien lähiluvusta, koska näin he pääsevät näyttämään omaa kirjallista osaamistaan.

LiveJournalissa keskustellaan lisäksi muun muassa Paolinin faneista ja heidän kanssaan käydyistä väittelyistä. Paolinin fanit ja antifanit ovat siis vuorovaikutuksessa keskenään, aivan kuten esimerkiksi *Twilightin* antifanit ja fanitkin ovat. Tosin *Twilight*-piireistä löytyy Sheffieldin ja Merlon (2010, 220) mukaan myös kolmas



ryhmä, joka samaistuu sekä faneihin että antifaneihin, ja tasapainottelee näiden kahden ryhmän välillä. Heidän mielipiteensä voi vaihtua esimerkiksi sen mukaan, keskustelevatko he *Twilightin* fanifoorumilla vai antifanifoorumilla (Sheffield & Merlo 2010, 220).

Kuisma Korhonen (2011, 7) on kirjoittanut: ”Lukijoiden yhteisömme ovat, valitettavasti, tai onneksi, vain väliaikaisia”. Tämä toteamus koskee myös Paolinin kirjoja kriittisten lasien läpi lukevia antifaneja, joita tässä luvussa on käsitelty. Alkuperäinen Anti-Shur’tugal-sivusto (<http://anti-shurtugal.com>) nimittäin katosi Internetistä vuosia sitten<sup>5</sup>. Impishidea-sivustolla (2011) käydyin keskustelun mukaan Anti-Shur’tugal katosi verkosta, koska ryhmän sisällä syntyi erimielisyyksiä, eikä lopulta kukaan enää ollut valmis huolehtimaan sivuston ylläpidosta. Impishidean (2011) keskustelussa myös väitettiin, että Anti-Shur’tugalin peruslähtökohhta, eli jonkin asian vihaaminen, olisi koitunut sen tuhoksi. Impishidean (2011) keskustelussa todettiin, että mikään asia ei voi pysyä ikuisesti elinvoimaisena, jos sen käyttövoimana ovat vain viha ja suuttumus. Antifaniuden lanseerannut Gray (2005) on kuitenkin eri mieltä. Hänen mukaansa antifanius voi aktivoida ihmisiä aivan yhtä paljon kuin faniuskin. Gray toteaa:

[S]e, että ihminen ei pidä jostain asiasta tai jopa vihaa sitä, voi vaikuttaa aivan yhtä voimakkaasti kuin vahva positiivinenkin affektio tai suhde tekstiin, ja molemmat suhtautumistavat voivat tuottaa yhtä paljon toimintaa, samastumista, merkitysten muodostamista ja muita erilaisia vaikutuksia, sekä toimia yhtä voimakkaana kulttuurin- tai alakulttuurin muodostajana ja ylläpitäjänä (Gray 2005, 841. Suomennos omani).

Tämä Grayn toteamus tuntuu varsin perustellulta, kun katsotaan esimerkiksi sitä intoa, jolla Johanna Tukiaista seuraavat ”näädät” jaksavat kirjoitella *Hymyn* ja *Suomi24:n* keskustelupalstoille vuodesta toiseen. Lieneekin niin, että yhteisön kannalta ei ole väliä, onko energia negatiivista vai positiivista – pääasia on, että sitä riittää. Toisaalta Gray (2005, 854) on todennut, että myös antifaniryhmissä tunnelma voi olla lämmin ja yhteishenki hyvä.

Verkosta jo kadonnut alkuperäinen Anti-Shur'tugal-sivusto oli selkeä esimerkki antifaniyhteisöstä. Sivusto koostui ennen kaikkea kriittisistä artikkeleista, joita ylläpitäjät ja muut aiheesta kiinnostuneet kirjoittivat. Niissä Paolinia kritisoiitiin muun muassa plagioinnista, huonolaatuisesta tekstistä ja omaäänisyyden puuttumisesta. (anti-shurtugal.com 2015.) Henry Jenkins on todennut, että faniudelle on tunnusomaista intensiivinen keskustelu (Jenkins 1992, 53), merkitysten muodostaminen ryhmässä, julkisesti (emt. 75) ja pientenkin yksityiskohtien tarkka hallinta (emt. 69–71). Kuten olen edellä todennut, faniudesta ja antifaniudesta löytyy useita samoja piirteitä, ja nämä yllä mainitut faniuden attribuutit ovat selvästi löydettävissä myös Anti-Shur'tugal -sivustolta. Antifaniyhteisön muodostumisen myötä tyytymättömyys ja ärtyneisyys voivat muuttua iloksi ja mielihyväksi (Gray 2005, 854). Kaikki ulkopuoliset eivät kuitenkaan aina hyväksy tai ymmärrä antifanien toimintaa, kuten seuraavasta alaluvusta käy ilmi.

## Negatiiviset (anti-)fanistereotypiat

Lopuksi käsittelen Paolinin antifanien saamaa negatiivista palautetta ja sitä, miten he ovat siihen yhteisönä reagoineet ja miksi. Alkuperäisellä Anti-Shur'tugal sivustolla (Anti-Shur'tugal 2006—2015) muun muassa Paolinin faneilta tullutta negatiivista palautetta käsiteltiin hyvin avoimesti:

Tämän sivuston luonteen vuoksi meitä on kutsuttu kaikilla mahdollisilla haukkumanimillä mitä maa päällään kantaa: elitistit, räyhäävät hullut, ääliöt, kirjallisuussnobit, idiootit, lesbot, luuserit; sairaat friikit joilla on liikaa aikaa; keski-ikäiset naiset, joiden pitäisi aloittaa kuntotaharrastus [--]. (Anti-Shur'tugal 2006–2015. Suomennos omani.)

Tällainen palaute ei kuitenkaan ole säikäyttänyt heitä. He suhtautuivat tilanteeseen humoristisesti ja jopa leikittelivät murhanhimoisen fanin stereotypialla:

Kukaan heistä tai meistä ei aio ampua Paolinia. Hyvä Jumala sentään.  
-- Kun hän ei hukkaa elämäänsä [Anti-Shur'tugal-sivustolla, toim.

huom.], hän kouluttaa koiriaan puremaan ihmisiä – Syvällä hänen vaarattoman ulkokuorensa sisällä vaanii hirviö [--]. (Anti-Shur'tugal 2006–2015. Suomennos omani.)

FAQ-välilehdellä Anti-Shur'tugalin antifanit käyttivät puolustautuessaan itseironiaa ja nokkeluutta. Tässä muutama esimerkki, joissa he vastasivat heille usein tehtyihin kysymyksiin:

Anteeksi, mutta onko teillä joku mielisairaus tai jotain?

Meillä saattaa ollakin. Vielä ei voida tietää varmasti. Joskus me uskomme, että meillä on vain sairas huumorintaju, mutta kuka tietää? Arget [yksi sivuston kirjoittajista] sanoo, että me olemme vain erityisiä ("speshul").

Oletteko edelleen neitsyitä?

On imartelevaa, että joku uskoo tämän sivuston olevan olemassa seksin metsästystä varten. Joka tapauksessa, tietojeni mukaan, yksisarviset pitävät neitsyistä enemmän. Mitä itse kysymykseen tulee, jotkut meistä ovat neitsyitä, toiset eivät. Sillä ei kuitenkaan pitäisi olla mitään väliä. Meidän mielestämme tärkeämpää on, että yksikään meistä ei masturboi haltiapornoa katsellen.

Miksi kenenkään pitäisi hukata aikaansa tällä sivustolla?

-- Kuka pystyy lopultakaan määrittelemään, milloin aika menee tai ei mene hukkaan? Sinäkin olisit voinut käyttää tuon kysymyksen kysymiseen käyttämäsi ajan nääntyvien lapsien ruokkimiseen tai huonokuntoisten mummojen hoitamiseen.

(Anti-Shur'tugal 2006–2015. Suomennos omani.)

Tällaiset vastaukset voidaan luokitella legitimoitidiskurssiksi, joka tarkoittaa oman faniuden puolustelua, niin sanottua defensiivistä puhetta (Miller & Glassner 1997, 106). Paitsi faniudesta, myös antifaniudesta tunnetaan ilmeisesti edelleen tietynlaista häpeää, ja se pyritään kukistamaan itseironialla ja huumorilla. Kovala ja Saresma (2003, 20) ovat kommentoineet tätä tunnevyhteä seuraavasti: "Fanius voi tuottaa myös ristiriitoja: halu, mielihyvä ja samastuminen saattavat liittyä häpeän tunteisiin". Anti-Shur'tugalin antifanit astuvat näitä komplekseja käsitellessään hetkittäin jopa liioittelevan camp-hengen maaperälle (ks. Kovala & Saresma 2003, 20–21).

Myös Kaarina Nikunen (2009, 87) on todennut, että fanit tekevät joskus tekstuaalisen kaappauksen esimerkiksi ottamalla faniut-ta patologisoivan sanaston omaan käyttöönsä. Fanit esimerkiksi leikittelevät hulluudella, kuten faniyhteisönimet ”Simpsons Crazy” & ”Harry Potter FreakZ” osoittavat. (Nikunen 2009, 87.)

Anti-Shur’tugalin antifanit tiedostivat poikkeavansa valtavirrasta. Niinpä heillä oli selkeä tarve vahvistaa omaa identiteettiään ja puolustautua ulkomaailmaa vastaan korostamalla älykkyyttään ja huumorintajuaan. Ulkoapäin tuleva kritiikki todennäköisesti tiivistä Anti-Shur’tugalin kirjoittajien rivejä entisestään. Ikuisesti innotus ja harmonia ei toki kestänyt, kuten sittemmin kävi ilmi. Sivuston antifanit jakautuivat jossain vaiheessa kahteen eri leiriin, ja tämä oli lopun alkua (Impishidea 2011).

## Lopuksi

Fanius ja antifanius ovat saman kolikon kaksi eri puolta, ja ne jakavat useita samoja piirteitä, kuten yhteisöllisyys, vilkas keskustelu, aktiivinen osallistuminen erilaisiin toimintoihin, sekä vankka tietämys faniuden tai antifaniuden kohteesta. Eroja taas löytyy siitä, paljonko mediatekstin kanssa ollaan suorassa kontaktissa, millainen odotushorisontti on, ja millaisia tunteita kohde herättää. Liikellepanevana voimana antifanius voi olla aivan yhtä vahva kuin faniuskin, ja se voi nostattaa aivan yhtä voimakkaita mielihyvän tunteita, niin paradoksaaliselta kuin se ehkä tuntuukin.

Hyvänä esimerkkinä järjestäytyneestä antifaniryhmästä voidaan pitää fantasiakirjailija Christopher Paoliniin liittyvää Anti-Shur’tugal-ilmioitä, johon kuuluu (ainakin) kaksi verkkosivustoa: Anti-Shur’tugal -sivusto ja sen Anti-Shur’tugal LiveJournal -faniyhteisösivusto. Näillä sivuilla Paolinin antifanit luovat sosiaalisia suhteita, keskustelevat kirjallisuudesta ja purkavat tuntojaan. Heille on tärkeää tulla otetuksi vakavasti, eivätkä he pidä siitä, että heitä on yritetty vaientaa muualla Internetissä. Kuten Anti-Shur’tugal ilmiö osoittaa, on antifaneilla vahva tarve paitsi saada äänensä kuu-

luviin, myös tulla otetuksi vakavasti. Usein kohteen fanien ja antifanien välillä käydään myös kamppailua siitä, kumpi ryhmä hallitsee diskurssia. Spesifisti kirjallisuudesta puhuttaessa taistelua käydään siitä, kuka saa määrittää, mitä laadukas kirjallisuus on. Vastapuolta voidaan lisäksi arvostella hyvin avoimesti. Tämä on totta myös Paolinin fanien ja antifanien kohdalla.

Kaiken kaikkiaan antifanius on laaja, moniin eri kulttuurin osa-alueisiin levittäytyvä ilmiö, joka jatkaa kasvuaan, kiitos Internetin tarjoamien edellytyksien.

Antifaniuden ilmiöt kertovat ennen kaikkea siitä, että ihmisillä on tarve ilmaista paitsi positiiviset, myös negatiiviset näkemyksensä heitä koskettavista ilmiöistä ja mediateksteistä, ja he hakeutuvat mielellään muiden samoin ajattelevien seuraan. Myös vastakarvaan lukeminen voi tuottaa synergiaa.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Vihalukeminen (*hate reading*) on YouTube-ilmiö, jossa vihatuimpia kappaleita kirjasta luetaan ääneen parodisessa hengessä (Harman & Jones 2013, 957).

<sup>2</sup> Christopher Paolini antifanit eivät aina tunne antipatioita pelkästään hänen teoksiaan, vaan myös itse kirjailijaa kohtaan. Häntä pidetään liian ylimielisenä ja itsevarmana suhteessa hänen todellisiin kirjoittajantaitoihinsa (Livejournal 2009–2010, Livejournal 2012). Lisäksi antifanit kokevat, että Paolini ei ymmärrä, millaisiin kirjallisiin rikoksiin hän on syyllistynyt (Livejournal 2006).

<sup>3</sup> Nimi ”Anti-Shur’tugal” tarkoittaa vapaasti suomennettuna anti-lohikäärmeratsastajaa, sillä sana ”Shur’tugal” tarkoittaa Paolinin keksimällä muinaisella kielellä lohikäärmeratsastajaa. Lohikäärmeratsastajat ovat keskeisessä roolissa Paolinin *Perillinen*-kirjasarjassa.

<sup>4</sup> Tämä teksti perustuu vuoden 2016 tilanteeseen. Sitten on perustettu ainakin yksi uusi Anti-Shur’tugal -sivusto: Anti-Shurtugal\_reborn (AntiShurtugal\_Reborn 2018). Tällainen jatkuvassa muutoksen tilassa oleminen on Internet-yhteisöille tunnusomaista, ja tutkija voi dokumentoida niistä ainoastaan tiettyyn hetkeen kiinnittyvän pysäytyskuvan tiedostaan, että tilanne saattaa muuttua koska tahansa.

<sup>5</sup> Alkuperäisen Anti-Shur’tugal-sivuston tutkimusmateriaalit on kerätty ja tallennettu Wayback Machine -sivuston kautta.

## LÄHTEET

- Alagaesia.com (2017) Christopher Paolini. The Inheritance Cycle. <http://www.alagaesia.com/> (Luettu 15. 3. 2017).
- antishurtugal.livejournal.com. (2016). Anti-Shur'tugal. Where we cry many single tears. [antishurtugal.livejournal.com/profile](http://antishurtugal.livejournal.com/profile) (Luettu 9.1.2016).
- Anti-Shur'tugal (2006—2015) Anti-Shur'tugal. <http://anti-shurtugal.com> (Luettu 5.3. 2015).
- AntiShurtugal\_Reborn (2018) Welcome aboard! <https://antishurtugalreborn.dreamwidth.org/471.html> (Luettu 30.7.2020)
- Chander, Anupam & Madhavi Sunder (2007) Everyone's a superhero: a cultural theory of "Mary Sue" fan fiction as fair use. *California Law Review*, Apr. 2007, Vol. 95 Issue 2, 597–626.
- Chin, Bertha (2013) Locating Anti-Fandom in Extratextual Mash-Ups. *M/C Journal – A Journal of Media and Culture*, Vol. 16(4). <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/684>. (Luettu: 17. 1. 2016).
- Eco, Umberto (1985) Reflections on "The Name of The Rose". *Encounter*, April 1985, 7–18.
- Erasure (1991). Sanoitukset kappaleeseen "Love to Hate You". *Genius*, 2020, <https://genius.com/Erasure-love-to-hate-you-lyrics> (Luettu 6. 2. 2020).
- Fiske, John (1992) *Merkkien kieli*. 2. painos. Suom. Veikko Penttilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Giuffre, Liz (2014) Music for (something other than) pleasure: anti-Fans and the other side of popular music appeal. Teoksessa Linda Duits, Koos Zwaan & Stijn Reijnders (toim.) *Ashgate research companion to fan cultures*. London & New York: Routledge, 49–62.
- Gray, Jonathan (2003) New audiences, new textualities. Anti-fans and non-fans. *International Journal of Cultural studies*, Vol. 6(1), 64–81.

- Gray, Jonathan (2005). Anti-fandom and the moral text: television without pity and textual dislike. *American Behavioral Scientist*, Vol 48, 840–858.
- Hall, Stuart (1993). Encoding, decoding. Teoksessa: Simon During (toim.) *The Cultural studies reader*: London & New York: Routledge, 90–103.
- Harman, Sarah & Bethan Jones (2013) Fifty shades of ghey: snark fandom and the figure of the anti-fan. *Sexualities*, Vol. 16:8, 951–968.
- Impishidea (2011) What happened to Anti-Shur'tugal? <http://impishidea.com/forum/comments.php?DiscussionID=1313> (Luettu: 15. 3. 2017).
- Jenkins, Henry (1992) *Textual poachers. Television fans and participatory culture*. New York: Routledge.
- Karkulehto, Sanna & Juhana Venäläinen (2016) Kulttuurin arvo elämystalouden aikana. Teoksessa Sanna Karkulehto, Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen (toim.) *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 15–34.
- Kovala, Urpo & Tuija Saresma (2003) Kultit. Fanaattista palvontaa, yhteisöllistä toimintaa vai ironista leikkiä? Teoksessa Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmioistä*. Helsinki: SKS, 9–21.
- Korhonen, Kuisma (2011). *Lukijoiden yhteisö. Ystävydestä, kansanmurhasta, itkevistä kivistä*. Helsinki: BTJ Finland Oy.
- LiveJournal (2006) Antishurtugal: Steal. <http://antishurtugal.livejournal.com/52516.html>. (Luettu: 22. 5. 2017).
- LiveJournal (2009-2010) Antishurtugal: striving to emulate Tolkien (comparison). <http://antishurtugal.livejournal.com/361121.html>. (Luettu: 22. 5. 2017).
- LiveJournal (2012) Antishurtugal: good vs evil, Tolkien vs Paolini. <http://antishurtugal.livejournal.com/768798.html>. (Luettu: 22. 5. 2017).
- Martin, Philip (2012) Christopher Paolini's amazing success: for the best-selling author of the Inheritance cycle, it all came together thanks to discipline and learning how to structure and pre-plot a story. *Writer* 125:5, 24–26.



- Miller, Jody & Glassner, Barry (1997) The "inside" and the "outside" finding realities in interviews. Teoksessa: David Silverman (toim.) *Qualitative research. Theory, method and practice*. London: Sage, 99–112.
- Minoan Ferret (2012) An hour with Paolini. *Impishidea*, 11.7.2012. <http://impishidea.com/criticism/an-hour-with-paolini> (Luettu 3. 1. 2017).
- Minzesheimer, Bob (2013) By the numbers: "Eragon" 10 years later. *USA Today*, 16.10.2013. <https://www.usatoday.com/story/life/books/2013/10/16/eragon-christopher-paolini/2967517/> (Luettu 24. 7. 2017).
- Nikunen, Kaarina (2009) Fanisuhde: Yhteisöjä ja yhteisiä puheenaiheita. Teoksessa: Sirkku Kotilainen (toim.) *Suhteissa mediaan*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 75–94.
- Paolini.net (2017) Christopher Paolini. <https://www.paolini.net/biographies/christopher-paolini-2/> (Luettu: 24. 7. 2017).
- Christopher Paolini (2003) Eragon. Christopher Paolini's essay on writing. Random House. <http://www.randomhouse.com/teens/eragon/essay.htm> (Luettu: 4. 1. 2017).
- Ranta, Helen (2013) *Koko Kansan Johanna. Paljastuksia kulissien takaa*. Juva: Suomen Metrotuotanto Oy.
- Sheffield, Jessica & Elyse Merlo (2010) Biting back: Twilight anti-fandom and the rhetoric of superiority. Teoksessa Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (toim.) *Bitten by twilight. Youth culture, media & the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishers, 207–224.
- Theodoropoulou, Vivi (2007) The anti-Fan within the fan. Awe and envy in sport fandom. Teoksessa Jonathan Gray, Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom – identities and communities in a mediated world*. New York: New York University Press, 316–327.



**Jenniliisa Salminen**  
**FANTASIA JA POLITIIKKA**

Politiikka ja fantasiakirjallisuus saattavat äkkiseltään näyttää olevan kaukana toisistaan. Länsimaisen kirjallisuuden historiassa ajatukset yhteiskunnallisuudesta, politiikasta ja vaikuttamispyrkimyksistä yhdistetään usein realistisen kerronnan perinteeseen, kun taas romantiikkaan ja fantasiaan liitetään edellisten vastakohtat kuten mielikuvitus ja yleensäkin kaikki todelliseen maailmaan kuulumaton. Spekulaatiivisen fiktion sisälläkin on pitkään vallinnut pyrkimys tehdä selvä ero fantasiakirjallisuuden ja tieteiskirjallisuuden välille ja nähdä niiden yhteiskunnallinen asema lähes päinvastaisina. Kirjallisuudentutkimuksen marxilaista koulukuntaa edustavan Darko Suvinin 1970-luvun näkemykset tieteiskirjallisuudesta progressiivisena lajityyppinä ja fantasiakirjallisuudesta sen eskapistisena ja konservatiivisena vastakohtana ovat muokanneet käsitystä fantasiakirjallisuudesta (Suvin 2014). Viime aikoina on kuitenkin entistä enemmän kiinnitetty huomiota myös fantasiakirjallisuuden poliittisiin ulottuvuuksiin: esimerkiksi Mark Bould ja Sherry Vint aloittavat aihetta käsittelevän artikkelinsa sanoilla ”All fantasy is political” – kaikki fantasia on poliittista (Bould & Vint 2012, 102). Fantasian ja politiikan kytköksiä löytyykin kaikkialta länsimaisen kirjallisuuden historiasta. Fantasian keinoja hyödyntävää utopiaa on käytetty poliittisen ajattelun välineenä aina Moren *Utopiasta* (1516) ja Campanellan *Aurinkokaupungista* (1602) lähtien ja poliittisen satiirin mestarin Jonathan Swiftin *Gulliverin retkissä* (1726) on fantasiapiirteitä.

Fantasiaan liitetään usein ajatuksia yksilöllisyydestä, identiteetistä ja yksilön sisäisestä maailmasta. Nämä fantasialle tyypilliset piirteet eivät kuitenkaan sulje pois mahdollisuutta yhdistää fantasiakirjallisuuteen myös poliittisia tasoja. Rosemary Jackson käsittelee fantasiantutkimuksen klassikoksi vakiintuneessa teoksessaan *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) fantasian mahdollisuuksia vallassa olevien yhteiskuntarakenteiden kyseenalais-

tajana. Jackson yhdistää marxilaista kirjallisuudentutkimusta psyykoanalyttiseen kirjallisuudentutkimukseen ja hän kirjoittaa kiehtovasti fantasian mahdollisuuksista yhdistää yksityinen yleiseen. Fantasiakirjallisuus voi periaatteessa käsitellä mitä aiheita tahansa hyvin yksilöllisistä kokemuksista suuriin yhteiskunnallisiin aiheisiin. Usein yksilöllinen ja yhteiskunnallinen tematiikka kietoutuvat teoksissa toisiinsa muodostaen näin kosketuspinnan yksilöllisen kokemuksen ja yhteiskunnan välille. Fantasian mahdollisuudet etäännyttää tarinan yksityiskohdat lukijaa ympäröivästä reaalityodellisuudesta tarjoavat lukijalle ja kirjoittajalle mahdollisuuksia tarkastella poliittisia kysymyksiä välimatkan päästä ja uudenlaisissa konteksteissa. Esimerkiksi stereotyyppinen *quest*-fantasia, jossa pseudokeskiaikaiseen miljööhön sijoittuvassa tarinassa nuori sankari voittaa hirmuhallitsijan, voi olla samaan aikaan sekä eskapistista päiväunelmointia että mahdollisuus tarkastella oman aikamme valtarakenteita toisenlaiseen, turvallisen kaukaiseen ympäristöön etäännytettyinä.

Politiikka on monitulkintainen käsite, jota käytetään tilanteesta riippuen eri merkityksissä. Politiikka voidaan määritellä esimerkiksi sellaiseksi ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa esiin nousevien ongelmien käsittelyksi, jossa ihmiset pyrkivät edistämään omia tavoitteitaan erilaisia vallankäytön keinoja käyttäen (Paloheimo & Wiberg 1997). Pohtiessaan politiikan ja fantasiakirjallisuuden suhdetta Brian Attebery ottaa lähtökohdakseen Terry Eagletonin käyttämän politiikan määritelmän, jonka mukaan politiikka on se tapa, jolla ihmiset järjestävät yhteisen yhteiskunnallisen elämänsä ja siihen liittyvät valtasuhteet (Attebery 1991, 8; Eagleton 2008, 169). Fantasiakirjallisuudesta löytyykin perinteisen puoluepolitiikan ja oikeisto–vasemmisto–vastakkainasettelun lisäksi erilaisten yhteiskunnallisten valtarakenteiden tarkastelua. Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten fantasiakirjallisuudessa toisaalta näkyy suoria poliittisia viittauksia ja poliittisten aatteiden käsittelyä ja toisaalta miten fantasiakirjallisuus – välillä ilman kirjailijan nimenomaista aikomusta – heijastelee kirjailijan tai kirjoitusajan yhteiskunnan poliittisia arvoja ja näkemyksiä.

## **Fantasia poliittisen ideologian välittäjänä ja arvostelijana: esimerkkinä Neuvostoliitto**

Hyvä esimerkki politiikan ja fantasiakirjallisuuden välisestä monimutkaisesta vuorovaikutussuhteesta on neuvostoliittolainen fantasiakirjallisuus. Neuvostoliitossa fantasiaa käytettiin toisaalta suoraviivaisena keinona iskostaa lukijoiden mieliin kommunismin ideologiaa, mutta toisaalta fantasia toimi myös kätketyn yhteiskuntakritiikin keinona ja pakopaikkana välillä karusta arkitodellisuudesta.

Neuvostoliitossa ei juuri ilmestynyt aikuisille tarkoitettua fantasiakirjallisuutta, koska se ei oletetun todellisuuspakoisuutensa vuoksi sopinut sosialistisen realismin muottiin. Vaikka fantasiakirjallisuutta varsinaisena lajityyppinä ei ollut, joistakin neuvostoaikana ilmestyneistä teoksista löytyy fantasiapiirteitä. Tunnetuin esimerkki lienee Mihail Bulgakovin romaani *Saatana saapuu Moskovaan*, jossa enemmän tai vähemmän realistiseen yhteiskuntakuvaukseen sekoittuu niin yliluonnollisia olentoja kuin raamatullista symboliikkaakin. Fantasiapiirteitä löytyi erityisesti lastenkirjallisuudesta; fantasiakirjallisuutta ei tosin pidetty varsinaisena erillisenä lastenkirjallisuudenkaan lajityyppinä vaan puhuttiin yleensä vain saduista (*skazka*). Nykyperspektiivistä katsottuna osa neuvostoaikaisista ”saduista” muistutti hyvin läheisesti sitä kirjallisuutta, jota läntisessä lastenkirjallisuudentutkimuksessa on tapana nimittää fantasiakirjallisuudeksi, joten fantasiakirjallisuudesta puhuminen myös neuvostokirjallisuuden yhteydessä on perusteltua. Neuvostoliitossa lasten fantasiakirjallisuus nähtiin yhtenä välineenä opettaa nuorille lukijoille sosialismin aakkosia jo pienestä pitäen. Kirjojen lapsihenkilöt noudattivat myös fantasiamaailmoissa seikkaillessaan samaa pioneerin arvomaailmaa, jota lapsilukijoilta edellytettiin todellisessa elämässä. Lapsille opetettiin fantasian kautta sosialistista arvomaailmaa: yhteisön menestys oli yksityistä onnea tärkeämpää. Lastenkirjoissa käsiteltiin kulloinkin ajankohtaisia aiheita. Siinä missä toisen maailmansodan aikoihin lapset saattoivat käydä fantasiakirjallisuuden sivuilla tappamassa Hitleriä

Veniamin Kaverinin kertomuksessa *Skazka o Mitke i Maše, o Veselom trubotšiste i Mastere zoloty ruki* (1939; ei suom.), kylmän sodan aikana tutustuttiin kapitalistisen maailmanjärjestyksen nurjiin puoliin esimerkiksi Nikolai Nosovin romaanissa *Neznaika na Lune* (1965; ei suom.).

Toisaalta totalitaristisissa yhteiskunnissa fantasiakirjallisuutta on käytetty myös kätketyn yhteiskuntakritiikin ja yhteiskunnallisen keskustelun välikappaleena – tai ainakin joitakin fantasiatekstejä on mahdollista lukea sellaisina. Esimerkiksi Vitali Gubarevin lastenkirjaa *Korolevstvo krivyh zerkal* (1951; ei suom.) voi lukea näkökulmasta riippuen joko kertomuksena sosialismin paremmuudesta feodaaliskapitalistiseen yhteiskuntajärjestykseen verrattuna tai hienovaraisena neuvostopropagandan kritiikkinä, jossa vääristävien peilien avulla todellisuus näytetään erilaisena kuin se oikeasti on. Eduard Uspenskin romaanissa *Alas taikavirtaa* (1972) neuvokas moskovalainen koulupoika päätyy venäläisten kansansatujen maailmaan ja pistää ystävineen asiat järjestykseen satumaassa, jonka saamaton tsaari pajareineen ei pysty suojelemaan valtakuntaansa sitä uhkaavilta vallantavoittelijoilta. Uspenskin humoristista satua voi halutessaan hyvinkin lukea Neuvostoliiton pysähtyneisyyden ajan politiikkaan kohdistuvana kritiikkinä. Valtiojohdon kritisointi olisi realistisemmissä kirjallisuuden lajityypeissä tuskin ollut mahdollista, mutta myyttiseen satumaailmaan etäännytettyinä tarina oli tarpeeksi kaukana neuvostotodellisuudesta, jotta se voitiin julkaista. Fantasiaa voikin pitää yhtenä niin sanotun Aisopos-kielen keinona: fantasian kautta pystyttiin kirjottamaan aiheista, joita ei saanut muuten käsitellä, ja jos ei nyt välttämättä suoraan kritisoimaan neuvostohallintoa niin kuitenkin kiinnittämään lukijoiden huomiota yhteiskunnan epäkohtiin. Esimerkiksi Bulgakovin *Saatana saappu Moskovaan* -romaanin sivuilta ihmiset saattoivat lukea niin uuteen talouspolitiikkaan ja Moskovan asuntopulaan kohdistuvaa kritiikkiä kuin arveluttavien hallintotapojen arvostelua: toisinajattelijoiden sulkeminen mielisairaalaan ja ihmisten yllättävät katoamiset tuskin voivat olla tuomatta lukijoiden mieleen niihin rinnastunutta neuvostotodellisuutta.

## Poliittinen kommentaari vs. suurten kysymysten käsittely yleisemmällä tasolla

Fantasia voi olla poliittista eri tavoilla. Joistakin teoksista löytyy suoria viittauksia päivän politiikkaan, kun taas toisia voi lukea poliittisen tematiikan ja valtarakenteiden käsittelynä yleisemmällä tasolla. Yksi äärimmäinen esimerkki teoksesta, jossa on nähty suoria viittauksia kirjoitusajankohdan politiikkaan, on L. Frank Baum'n *Ozin velho* (*The Wonderful Wizard of Oz* 1900; suomennettu myös nimillä *Oz-maan taikuri* ja *Ihmemaa Oz*). Teosta on 1960-luvulta lähtien luettu paitsi lasten fantasiaromaanina myös vuosisadanvaihteen yhdysvaltalaisen populismin ja talouspolitiikan allegoriana (ks. esim. Riukulehto 2001). Tekstin yksityiskohdista on haettu suoria viitteitä kirjoitusajankohdan Yhdysvaltojen politiikkaan: Henry M. Littlefieldin (1964) mukaan Variksenpelätin edustaa viisasta mutta naiivia maanviljelijää, Peltimies teollisuustyöläistä ja Leijona populistien presidenttiehdokasta William Jennings Bryania. Dorothyn hopeakenkiä ja keltaista tiilitietä Littlefield pitää kommenttina keskusteluun hopean asemasta Yhdysvaltojen rahamarkkinoilla. Littlefieldin rinnastuksia on myöhemmin sekä tarkennettu että kiistetty, ja Baum'n omia poliittisia tarkoituspäriä ja poliittisia sympatioita on spekuloitu. Lukee teosta sitten populismin kannatuksena tai parodiana, teoksen yhtymäkohtia Yhdysvaltojen historiaan on vaikea kiistää.

Kenties tunnetuin avoimesti poliittisen nykyfantasian edustaja on englantilainen China Miéville, jolta on toistaiseksi suomennettu vain romaani *Toiset* (*The City and the City*, 2009) sekä muutama novelli. Miéville on halunnut tehdä pesäeroa tolkienilaiseen fantasiaan ja käsittelee laajassa tuotannossaan usein poliittisia aiheita. Esimerkiksi romaanissa *Iron Council* (2004) keskeisenä teemana on työläisten oikeudet ja työläisten keskuudessa syntyvä vallankumousliike kuvitteellisessa Bas-Lagin maailmassa. Toisin kuin *Ozin velhoa*, Miéville'n romaania on vaikea yhdistää selvästi mihinkään tiettyyn yksittäiseen poliittiseen tilanteeseen tai tapahtumaan. Luki-jan näkökulmasta riippuen teoksessa voi nähdä yhtymäkohtia niin

työläisten liikehdintään Yhdysvaltain rautateillä 1800-luvulla kuin Venäjän vallankumoukseen 1917. Teosta voi myös lukea yleisemmällä tasolla liikkuvana kuvauksena teollistuvien maiden työläisten pyrkimyksistä vaikuttaa työskentelyolosuhteisiinsa ja yhteiskunnassa vallitsevaan eriarvoisuuteen.

Monet muutkin nykykirjailijat käsittelevät yhteiskunnallista eriarvoisuutta fantasian kautta ilman, että teoksia olisi välttämätöntä lukea jonkin tietyn poliittisen tilanteen kuvauksena. Eteläafrikkalaisen Lauren Beukesin *Zoo City: Eläinten valtakunta* -romaanissa (2010) kuvataan yhteiskuntaa, jossa toisten ihmisten hyväksikäyttö kukoistaa. Osa ihmisistä kuuluu rikkaaseen yläluokkaan ja toiset elävät slummeissa kärsien rikkomustensa seuraamuksista lähes vailla toivoa selvitä veloistaan. Romaanin yhtymäkohdat Etelä-Afrikan historiaan ja nykypäivään ovat ilmeisiä, mutta samalla teos – kenties juuri fantasiaelementtiensä ansiosta – tuntuu puhuvan myös laajemmalla tasolla globaaleista ongelmista. Yksi teoksen keskeisistä fantasiaelementeistä on rikoksiin syyllistyneille ihmisille annettava eläinseuralainen, jonka läsnäolosta he tulevat maagisesti riippuvaisiksi: päähenkilö Zinzi kierteleekin Johannesburgin lähiöitä laiskiainen selässään. Tällaiset fantasiapiirteet ikään kuin irrottavat kerronnan tiukasta sidonnaisuudestaan juuri Etelä-Afrikan tilanteeseen ja helpottavat tekstin tulkintaa laajemmin.

Myös perinteinen eepinen fantasia on herättänyt lukijoissa poliittisia intohimoja. China Miévilien ja Darko Suvinin lisäksi esimerkiksi kirjailija Michael Moorcock on arvostellut eepistä fantasiaa taantumuksellisuudesta, nostalgiasta ja konservatiivisuudesta. Eepissä fantasiaa tarinankerronta lähtee yleensä liikkeelle siitä, että ”jotain on pielessä”; usein maata hallitsee tai uhkaa huono hallitsija. Tarina etenee kohti loppuratkaisua, jossa väärä hallitsija korvataan oikealla. Teoksissa harvoin kyseenalaistetaan vallitsevaa hallintojärjestelmää: järjestelmä sinänsä on hyvä – tai jopa ainoa mahdollinen kuviteltavissa oleva – ja ainoastaan toteutuksessa on hetkellistä vikaa, jonka korjaamisen jälkeen kaikki on taas niin kuin pitääkin. Esimerkiksi *Tarussa sormusten herrasta* (1954–1955) yhtenä juonilinjana on Aragornin kuninkuus: Gondorin val-



takunnassa on taas kaikki hyvin, kun maan valtaistuimelle saadaan vihdoin laillinen kuningas. Oikean kuninkaan saattaminen valtaistuimelle on yhtenä keskeisenä teemana niinkin erilaisissa teoksissa kuin Lloyd Alexanderin *Prydainin kronikassa* (1963–1968) ja David Eddingsin *Belgarionin tarussa* (1982–1984). Teemaa käsittelee myös Robin Hobb *Näkijän taru* -sarjassa (1995–1997) sekä samaa tarinaa jatkavissa sarjoissa *Lordi Kultainen* (2001–2003) ja *Narri ja näkijä* (2014–2017). Hobbin teokset poikkeavat kuitenkin monista edeltäjistään sikäli, että teoksissa kyseenalaistetaan vallitsevia valtarakenteita selvemmin tuomalla niiden vertailukohteiksi toisia: esimerkiksi Kuuden herttuakunnan patriarkaalisen vallanperimysjärjestyksen rinnalle tuodaan naapurimaassa Kaukosaarilla vallitseva matriarkaalinen yhteiskunta. Kerronnan keskiössä on kruunuprinssin avioton poika Fitz, josta kasvaa kuninkaan vallankäyttöä palveleva salamurhaaja. Fitzin keskeisiin tavoitteisiin kuuluu vallan säilyttäminen laillisen hallitsijasuvun käsissä. Fitzin tarinan edetessä hänen näkemyksensä vallankäytöstä laajenee ja hän joutuu pohtimaan ja kyseenalaistamaan niin omia tehtäviään salamurhaajana kuin toisiaan seuraavien hallitsijoidenkin toimintaa. Teeman käsittely saa lisäsyvyyttä Fitzin tarinaan limittyvissä, toistaiseksi suomentamattomissa *Liveship Traders* -trilogiassa (1998–2000) ja *The Rain Wild Chronicles* -sarjassa (2009–2013).

## **2000-luvun suurmenestykset: kasvutarinat ja vallankäyttö**

Kahta fantasian alan 2000-luvun huippumenestystä, J. K. Rowlingin *Harry Potteria* (1997–2007) ja George R. R. Martinin *Tulen ja jään laulua* (1996–) yhdistää useampikin asia. Kumpikin sai alkunsa 1990-luvulla kirjamuodossa ja saavutti ilmiömäisen menestyksen 2000-luvulla elokuvana tai televisiosarjana oheistuotteineen. Ennen kaikkea teoksia yhdistää niiden tematiikka: kumpaakin sarjaa voi luonnehtia kasvutarinaksi, jossa keskeinen teema on vallankäyttö.

*Harry Potter* -sarja sisältää niin paljon yksityiskohtia, että se rohkaisee lukijaa hyvin monenlaisiin tulkintoihin, myös poliittisiin. Teoksista löytyy suoria viittauksia ajankohtaiseen politiikkaan: jopa Britannian pääministeri – joskin kuvitteellinen henkilö, jota ei voi suoraan yhdistää kehenkään todelliseen pääministeriin – esiintyy sarjassa ohimennen. Harryn Vernon-setä ja Petunia-täti puhuvat mielipiteistään sen verran suoraan, että lukijan ei liene vaikea arvata, mitä puoluetta Dursleyn perheessä äänestetään. 1990-luvun Englantiin sijoittuvia osuuksia kiinnostavampia poliittisia tulkintamahdollisuuksia sisältyy kuitenkin velhomaailman kuvaukseen. Velhomaailman yhteiskunta heijastelee rakenteiltaan peribrittiläistä luokkayhteiskuntaa, johon myös Tylypahkan koulun tupajaottelu ja muut käytänteet vertautuvat. Voldemortin ensimmäistä valtakautta ja kuolonsoyjien uutta nousua on vaikea olla vertaamatta Natsi-Saksaan ja nationalismiin sekä äärioikeistolaisten ideologioiden nousuun vuosituuhannenvaihteen Euroopassa. Taikaministeriö näyttää toisaalta turhanaikaisen byrokratian pesäkkeenä, toisaalta sorron ja diktatuurin välineenä vaarallisten velhojen käsissä. Yhteiskunnalliset kysymykset nousevat pinnalle myös Hermionen alkaessa kiinnittää huomiota kotitonttujen oikeuksiin. Sorrettujen kotitonttujen tarinaa on tulkittu milloin rasismiin ja orjuuden allegoriaksi, milloin vertauskuvana alistetuista kotitontuista. Kotitonttujen tarinaa voikin lukea soveltuvien osien mihin tahansa ihmisryhmään kohdistuvan sorron kuvauksena. Jälleen kerran fantasiaelementtien käyttö mahdollistaa monimutkaisen aiheen käsittelyn abstraktilla tasolla niin että lukija voi tehdä oman tulkintansa itselleen relevantista näkökulmasta.

George R. R. Martinin fantasiasarjassa *Tulen ja jään laulu* vallankäyttöön viittaa jo sarjan ensimmäisen osan ja teoksiin perustuvan televisiosarjan nimi *Valtaistuinpeli*. Martinin teokset jatkavat eepisen fantasian perinnettä, ja niitä on useissa yhteyksissä verrattu Robin Hobbien romaaneihin. Martinia yhdistää Hobbiin myös kiinnostus vallankäytön kuvaamiseen monimutkaisena ilmiönä ja monesta eri näkökulmasta. Teossarjan edetessä jokseenkin jokainen keskeinen henkilö joutuu tavalla tai toisella valtaan liittyvien

kysymysten äärelle: miten valtaa saa, miten sen voi säilyttää, miten ja mihin päämääriin sitä voi käyttää ja millainen vastuu sen mukana tulee. Valtaa käyttävät niin hallitsijat, aateliset ja uskonnolliset johtajat kuin kuninkaiden korviin kuiskivat neuvonantajat ja varjoissa hiiviskelevät salamurhaajatkin. Teeman käsittely kääntyy sarjan edetessä suoraviivaiselta vaikuttavasta kuninkaiden laillisen perimysjärjestyksen selvittelystä kohti syvällisempiä vallankäyttöön liittyviä kysymyksiä. Sarjan alkuosissa pohditaan, pitäisikö kuningas Robertin kuoltua valtaistuimen siirtyä hänen perimältään kyseenalaiselle pojalleen Joffreyille, kuninkaan veljille vai kenties hänen aviottomille pojilleen, vai pitäisikö kruunun sittenkin palata kuningas Robertia edeltäneen Targaryenin hallitsijasuvun viimeiselle hengissä olevalle jäsenelle. Mitä pidemmällä sarja etenee, sitä monimutkaisemmiksi vallanperimykseen ja sen oikeutukseen liittyvät kysymykset muodostuvat.

*Tulen ja jään laulu* on myös kasvutarina. Tapahtumien edetessä lukija saa jännittää Starkin perheen lasten kohtaloita ja valintoja valtataisteluiden tuoksinassa. Erityisesti seurataan Jon Nietoksen kehitystä perintöoikeudettomasta äpäräpojasta valtakunnan rajoja pohjoisesta uhkaavalta tuholta suojelevan Yöpartion johtohahmoksi. Toisaalla kuvataan Daenarys Targaryenin kasvua dothrakien johtajaksi ja hänen yrityksiään kasvattaa valtaansa eräänlaisena alamaisistaan huolta pitävänä, oikeudenmukaisuuteen pyrkivänä äiti-kuningattarena, ”lohikäärmeiden äitinä”, jonka alun perin lähes pakkomielteinen, syntymäoikeudesta kumpuava vallantavoittelu kasvaa pyrkimykseksi rakentaa oikeudenmukaista valtakuntaa, jossa ihmisten olisi hyvä elää. Teoksissa korostuvat lasten ja vanhempien väliset valtasuhteet: lähes kaikki keskeiset henkilöahmot kärsivät tavalla tai toisella syntyperästään ja esi-isiensä teoista. Jopa tarinan konnien, häikäilemättömästi valtaansa käyttävien Cersei ja Jamie Lannisterin tarinat muuttuvat inhimillisiksi, kun niitä lukee kertomuksena heidän tyrannimaisen isänsä lapsiinsa kohdistuvas- ta vallankäytöstä.

Tämän luvun kirjoittamishetkellä vuonna 2021 Martinin teos- sarja on vielä toistaiseksi kesken: siihen odotetaan kahta viimeistä

osaa, ja onkin kiinnostavaa nähdä, päätyykö kirjailija lopulta valan olemuksen pohdinnoissaan samanlaisiin ratkaisuihin kuin kirjasarjaa nopeammin loppuun ehtineen televisiosarjan käsikirjoittajat. Voivatko pitkin Westerosin mannerta seikkailevat nuoret valita itse kohtalonsa, vai ovatko he historiansa vankeja? Nouseeko Rautavaltaistuimelle lopulta sen omilla teoillaan ansaitseva sankari, vai onko sittenkin vain verenperinnöllä merkitystä? Samanlaisten kysymysten parissa pähkäilevä *Harry Potter* -sarja on jo saavuttanut loppupisteensä. Rowlingin lopulta kirjoittamat ratkaisut ovat sikäli hämmäntäviä, että tarina, joka tuntuu alusta alkaen korostavan ihmisen tekemien valintojen merkitystä, päättyy kuitenkin siihen, että romaanihenkilöt tekevät valintojaan varsin rajallisissa puitteissa. Vaikka esimerkiksi eri yhteiskuntaluokkien välille syntyykin hieman yhteisymmärrystä, perinteistä luokkayhteiskuntaa ei edes Harry Potter pysty murtamaan: tarinan epilogista saamme lukea, miten Voldemortin uhan väistyttyä velhomaailma jatkaa elämäänsä entiseen tapaan lajitellen lapsensa tupiin heti ensimmäisenä koulupäivänä.

## Oikeudenmukaisemman maailman puolesta

Fantasiassa todellisen maailman vaikeitakin kysymyksiä voidaan käsitellä kuvaannollisesti, mikä tarjoaa kirjoittajalle tilaisuuden pohtia monimutkaisia aiheita yksinkertaistaen: huikkeimmillaan tiivistäen monitahoisen ongelmakimpun yhdeksi pysäyttäväksi kuvaksi. Kanadalaisen Guy Gavriel Kayn *Tigana*-romaanissa (1990) velhokuningas rankaisee sodassa voittamaansa maata pyyhkimällä koko kansan mielestä sekä maan historian että maan nimen. *Tigana* tuskin on kirjailijan kannanotto mihinkään tiettyyn maailmanpolitiikan tilanteeseen, mutta lukija voi löytää siitä yhtymäkohtia niin sananvapauden rajoittamiseen, alkuperäiskansojen identiteetin riistämiseen kuin vähemmistökansallisuuksiin kohdistuvaan kielipolitiikkaankin. Vaikka romaanista ei mitään muuta jäisi muistiin, ajatus ihmisestä, joka ei pysty lausumaan kotimaansa nimeä, nousee

mieleen aina sopivissa tilanteissa. Fantasian käyttö antaakin myös lukijalle liikkumavapautta tekstin tulkinnessa.

Fantasiakirjailijat eivät pelkää tarttua teoksissaan suuriin kysymyksiin kuten tasa-arvoon tai globaaleihin ympäristöongelmiin. Margaret Atwoodin 1985 ilmestynyt klassikkodystopia *Orjattaresi*, jossa kuvataan äärimmilleen vietyä naisvihamielistä yhteiskuntaa, on noussut uudestaan puheenaiheeksi vuonna 2017 alkaneen televisiosarjan myötä, ja sen vuonna 2019 ilmestynyt jatko-osa *Testamentit* lienee yksi aikansa odotetuimmista kaunokirjallisista teoksista. Fantasiakirjallisuuden yksipuolista naiskuvaa on kritisoitu siitä, että naishahmot ovat usein esiintyneet joko marginaalisissa rooleissa miespuolisen sankarin taustajoukoissa, romanttisen ihailun kohteina tai tarinan hirviömäisinä konnina. Ääriesimerkkinä nostetaan toistuvasti esiin Tolkienin *Hobitti* (1937), jonka kymmenien henkilöiden joukossa ei ole ainoatakaan naista, ja *Taru sormusten herrasta*, jonka harvat naishahmot esitetään hyvin perinteisissä rooleissa. Poliittisena tekona voikin naisen aseman suoranaisten käsittelemisen lisäksi pitää sitä, että kirjailija nostaa teoksesaan naisia ja tyttöjä kerronnan keskiöön.

Ursula Le Guin tunnetaan sukupuolitematiikan käsittelyn pioneerina erityisesti tieteiskirjallisuuden alalla. Hän on tuonut myös selvemmin fantasiakirjallisuudeksi hahmottuvien teostensa sivuilla esiin kiinnostavia naishahmoja esimerkiksi kirjoittamalla klassikoksi muodostuneelle *Maameren tarinat* -trilogialleen (1968–1972) jatko-osan *Tehanu* (1990), jossa Maameren maailmaa tarkastellaan naisten näkökulmasta. Vähän myöhemmin nuorten fantasiakirjallisuuteen ilmestyi yksi vuosituhannenvaihteen mielenkiintoisimmista kuvatuista päähenkilötytöistä, Philip Pullmanin *Universumien tomu* -trilogian (1995–2000) tiedemiesten maailmassa kasvanut Lyra, joka pääsee tutustumaan naiseuden eri puoliin tavattuaan ylellistä elämää viettävän äitinsä rouva Coulterin, toisesta maailmasta peräisin olevan fyysikon Mary Malonen, joukon pohjoisen noitia ja lukuisia muita kiinnostavia naishahmoja. Pohjoismaissa tyttöjen näkökulmaa nuorten fantasiakirjallisuudessa ovat sittemmin tuoneet esiin muiden muassa suomenruotsalainen Maria Turt-

schaninoff ja ruotsalaiset Mats Strandberg ja Sara B. Elfgren. Sekä Turchaninoffin *Punaisen luostarin kronikat* -sarjassa (2014–2018) että Strandbergin ja Elfgrenin *Engelsfors*-trilogiassa (2011–2013) kerronnan keskiössä ovat nuoret tytöt, jotka pikkuhiljaa kasvavat tärkeään rooliin yhteisössään. Punainen luostari on naisten turva- paikka, jonka suojissa tytöt saavat kasvaa aikuisiksi ja löytää oman itsensä feodaalijan Eurooppaa muistuttavassa yhteiskunnassa, kun taas Engelsforsin ruotsalaisessa pikkukaupungissa yläasteikäiset, ulkopuolisuudesta ja muista nuortenkirjallisuudessa usein käsitel- lyistä teinivuosien ongelmista kärsivät tytöt löytävät sekä toisen- sa että omat piilevät taikavoimansa hieman vuosituhannenvaihteen kultisarjan *Buffy, vampyyrintappajan* hengessä.

Luonnonsuojelutematikka on ollut läsnä fantasiakirjallisuudes- sa jo ainakin Tolkienin enttikansasta lähtien. Myös suomalaisessa fantasiassa ympäristökysymykset ovat olleet lähellä monen kirjai- lijän sydäntä. Muutenkin tuotannossaan vahvasti yhteiskunnallinen Marja-Leena Mikkola on ottanut lapsille kirjoitetun fantasian kautta kantaa muun muassa ympäristökysymyksiin liittyvään vallankäyttöön. Vuonna 1977 ilmestyneessä lastenromaanissa *Anni Manninen* pieni tyttö huolestuu saastuneen järven kohtalos- ta ja asiaa käsitellään sadunomaisissa tunnelmissa tytön unimaail- massa. Kirjailija palaa samaan teemaan romaanissa *Helmenkantaja* (2014), jonka päähenkilö Reetta herää fantasiaseikkailujensa kautta ymmärtämään läheisen joen suojelutarpeen. Vesikysymysten äärel- lä on myös Emmi Itäranta fantasian ja dystopian rajoilla liikkuvaa- sa *Teemestarin kirjassa* (2012). Teos sijoittuu tulevaisuuden maail- maan, jossa vähäisten vesivarojen ja muiden resurssien käyttöä val- votaan ankarasti. Näissä teoksissa pohditaan monien muiden kysy- mysten rinnalla yksilön vaikutusmahdollisuuksia ympäristöasiois- sa. Mikkolan romaaneissa tytöt nousevat vastustamaan rikkaiden aikuisten taloudellista valtaa ja samoin Itärannan romaanissa nuori nainen tekee rohkeita valintoja vastustaessaan dystopiavaltion val- takoneistoa. Lastenkirjoina Mikkolan romaanit antavat toivoa muu- toksen mahdollisuudesta ja luovat uskoa ihmisen vaikutusmahdol-

lisuuksiin, kun taas Itärannan romaanin loppuratkaisua tuskin voi pitää kovin lohdullisena.

## **Kenen näkökulma ratkaisee?**

Tutkijan näkökulmasta monista fantasiateoksista on helppo löytää viitteitä politiikkaan, mutta miten kirjailijat itse suhtautuvat teostensa poliittisuuteen? Entä miten lukijat suhteuttavat fantasiamaailmoihin sijoittuvat poliittiset ajatukset omaan maailmaansa? Yllättävän monet kirjailijat kieltävät teoksistaan tehdyt poliittiset tulkinnot: tunnetuin esimerkki lienee Tolkien, joka kielsi *Tarun sormusten herrasta* olevan allegoria toisen maailmansodan tapahtumista ja muutenkin kielsi teoksensa yhteyksiä maailmanpolitiikkaan. Myös varsin tietoisesti politiikkaa teoksiinsa kirjoittava ja aktiivisesti politiikassa mukana oleva China Miéville on haastatteluissa kertonut, että hänen ensisijainen tavoitteensa on kirjoittaa hyvää fantasiaa eikä piilosityöttää lukijoille poliittista agendaansa.

Lukijoiden suhtautuminen fantasiakirjallisuuden poliittisuuteen vaihtelee. Esimerkiksi *Ozin velhon* suosio syntyi ennemminkin kiehtovasta fantasiatarinasta ja siihen perustuvasta elokuvasta kuin poliittisista allegorioista, joita siinä alettiin nähdä laajemmin vasta yli puoli vuosisataa teoksen ilmestymisen jälkeen. Toisaalta esimerkiksi George R. R. Martinin lukijat tuntuvat näkevän maailmanpolitiikassa selviä yhtäläisyyksiä teoksiin: *Game of Thronesin* pyöriessä televisiossa sarjan tapahtumia on Internet-meemeissä yhdistetty niin ilmastonmuutokseen kuin Brexitiin ja Donald Trumpin muurinrakennushaaveisiinkin (ks. Väli-salon ja Hirsjärven luku faniudesta tässä teoksessa). Harry Potter-fanit puolestaan ovat järkyttyneet kirjailijan teostensa ulkopuolella esittämistä mielipiteistä. Erityisesti kohun keskelle ovat nousseet J.K. Rowlingin transfobiset Twitter-viestit, jotka ovat pakottaneet monet lukijat arvioimaan uudelleen suhtautumistaan teoksiin, joita ovat aikaisemmin lukeneet kertomuksena suvaitsevuu-den tärkeydestä.

On tarinan ”opetus” sitten minkä poliittisen koulukunnan mukainen tahansa, fantasia tarjoaa lukijalle mahdollisuuden katsoa oman maailmansa yhteiskunnallisia rakenteita toisesta näkökulmasta kyseenalaistaen senhetkisen tilanteen väistämättömyyden – jos ei aina pysyvästi, niin ainakin hetkeksi. Fantasiakirjallisuuden keskeinen viesti lukijalle on: kaikki voisi olla toisin. Jää lukijan päätettäväksi, miten hän asiaan suhtautuu.



## LÄHTEET

- Attebery, Brian (1991) The politics (if any) of fantasy. *Journal of the fantastic in arts* 4:1 (13), 7–28.
- Bould, Mark ja Vint, Sherryl (2012) Political readings. Teoksessa Edward James ja Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 102–112.
- Eagleton, Terry (2008) *Literary theory: an introduction*. Malden.: Blackwell.
- Jackson, Rosemary (2003) *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge.
- Littlefield, Henry M. (1964) The Wizard of Oz: parable on populism. *American quarterly*, Vol. 16, No. 1 (Spring 1964), 47–58.
- Moorcock, Michael (1978) Epic Pooh. <http://www.revolutionsf.com/article.php?id=953> (Luettu 19.12.2018).
- Paloheimo, Heikki & Wiberg, Matti (1997) *Politiikan perusteet*. Helsinki: WSOY.
- Riukulehto, Sulevi (2001) Populism in ihmemaa. L. Frank Baumin Ozmaan taikuri poliittisena allegoriana. Teoksessa Sulevi Riukulehto, Anssi Halmesvirta ja Kari Pöntinen (toim.) *Politiikkaa lastenkirjoissa*. Helsinki: SKS, 14–30.
- Suvin, Darko (2014) Estrangement and cognition. *Strange Horizons* 24.12.2014 <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/estrangement-and-cognition/> (Luettu 19.12.2018).



**IV LÄHESTYMISTAPOJA FANTASIAN  
TUTKIMUKSEEN**



Pekka Kuusisto

**MIELIKUVITUS RAKENTEENA –  
STRUKTURALISTISEN FANTASIAKÄSITYKSEN  
LÄHTÖKOHTIA JA TUTKIMUKSEN LINJOJA**

Mielikuvituksen rakenteellinen – asioita, ilmiöitä, merkityksiä suhteuttava – hahmotus on fantasian määrittelyn perinteinen ja moderni lähtökohta. Ajattelutapaa soveltaa esimerkiksi J. R.R. Tolkien keskustellessaan ensisijaisesta (primaarista) ja toissijaisesta (sekundaarisesta) luomisesta ja niiden välisestä suhteesta sekä jälkimmäiseen perustuvasta fantasiakerronnasta. (Ks. Tolkien 2002, 66–67.) Tolkienin näkemykset tunnetaan fantasiakirjallisuuden nykyteorian eräänä keskeisenä virikkeenä. Tolkien liittyy myös antiikista juontuvaan runouden ja filosofian tiedollista suhdetta pohtivaan estetiikan perinteeseen, jossa kysytään, mikä on mielikuvituksen tai fantasian suhde totuuden ja todellisuuden filosofiseen perustaan. Tolkien edustaa renessanssin myötä muodostuvaa fantasian taiteellista itseisarvoa ja kulttuurista merkitystä korostavaa modernia ajattelutapaa, kun taas fantasia vanhemmassa perinteessä, esimerkiksi Platonilla, on yleensä, joskaan ei yksiselitteisesti, filosofialle alisteinen, tiedollisesti toissijainen ja jopa arveluttava ihmismielen toiminto ja tuote.<sup>1</sup> (Ks. Sallis 2000, 46–69.)

Kaunokirjallinen fiktio on aina kirjailijan ja lukijan todellisuuskokemukseensa ja tietopiiriinsä suhteuttamaa seipitettä, kuvitelmaa. Asioiden, ilmiöiden ja niiden piirteistöjen jäsentäminen osana laajempia merkitysten ja rakenteiden kenttiä on sekin inhimillisen kulttuurin ja tiedonmuodostuksemme perusmuoto. Kuvitteellisuutta korostavassa fantasiakirjallisuudessa tällainen kognitio kuitenkin painottuu. Onkin ymmärrettävää, että kielen ja kulttuurin merkityksen muodostuksen toiminnallisia ja historiallisia suhdejärjestelmiä hahmottavasta strukturalismista tuli fantasiakirjallisuuden tutkimuksen jopa keskeisin lähtökohta 1900-luvulla. Leimallisimmin strukturalistista fantasiateoriaa on suuntauksen huippukauden keskusmaassa Ranskassa 1970-luvulla,

mutta sen varhaisia piirteitä löytyy jo vuosisadan alkupuolella esimerkiksi Tolkienin filologisesta fantasiakäsityksestä sekä venäläisestä formalismista ja Northrop Fryen myyttikritiikistä. Vaikka klassinen strukturalismi on nykyään enää harvemmin menetelmällisenä lähtökohtana, vaikuttaa sen käsitteistö esimerkiksi jälkistrukturalismin, semiotiikan, postmodernismin, kerronnan retoriikan tutkimuksen, mahdollisten maailmojen filosofian sekä kognitiivisen teorian välityksellä edelleen kaikkialla fantasian kansainvälisessä tutkimuksessa.

Tässä luvussa esitellään strukturalistisen fantasiakäsityksen linjoja kolmen ajallisen kiintopisteen kautta. Liikkeelle lähdetään Tzvetan Todorovin ja ranskalaisen strukturalismin fantasiateorias-  
ta 1970-luvun vaihteessa edeten sen postmodernistisiin, jälkistrukturalistisiin ja kerronnan retoriikan tutkimuksen jälkivaiheisiin. Luvun päättää katsaus Tolkienin ja tämän oppilaan Northrop Fryen strukturalismia ennakoiviin fantasiakäsityksen piirteisiin.

## **Fantasia klassisessa narratologiassa**

Strukturalistisen fantasiakäsityksen lähtökohtia muodostui puheesityksen lajeja kuvaavissa retoriikan ja poetiikan oppikirjoissa ja mielikuvituksen tiedonteoreettisia tasoja ja psykologisia malleja jaottelevissa taiteen filosofioissa antiikista lähtien. Tunnetuimpia ovat esimerkiksi Platonin dialogien mielikuvituksen filosofiaa pohjivat keskustelut, Aristoteleen runouden lajien jaottelu samoin kuin 1700- ja 1800-luvun vaihteen romantikon Samuel Taylor Coleridgen mielikuvituksen (*imagination*) ja kuvitelman (*fancy*) erottelu. (Vrt. Sandner 2004, 14–40; Doležel 1990.) Nykyaikaiseen kirjallisuudentutkimukseen strukturalistinen fantasiakäsitys alkoi niveltä Venäjän formalistien kirjoituksissa 1900-luvun alkupuolella, mutta johdonmukaisemmaksi käsitteistöksi se kehittyi ranskalaisen ja anglo-amerikkalaisen strukturalismin edustajilla 1970-luvun vaihteesta lähtien. Fantasiateorian keskeisenä nykyäänkin sovellettuna – joskin myös kiisteltynä – kiinnekohtana on venäläisen formalistin

Vladimir Proppin *Kansansatujen morfologia* (1928) ohella säilynyt Tzvetan Todorovin *Johdatus fantastiseen kirjallisuuteen* (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970). Todorovin tutkimus toimii siksi myös tässä luvussa aiheen käsittelyn kiintopisteenä.

Bulgarialaissyntyisen, Ranskaan 1960-luvun alussa siirtyneen Todorovin teos on aihepiirinsä klassikkona ristiriitainen. Sen kohteena on 1900-luvun lopulla kansainvälistä kirjallisuuskenttää muovanneen anglo-amerikkalaisen genrefantasian sijaan kiinteämmin reaalityodellisuuteen ja 1800-luvun romantiikan ja realismin aikakauden kirjallisuuteen kytkeytyvä, Ranskan kirjallisuushistoriasa ”fantastiseksi” nimetty kerronnan genre. Myyttien ja legendojen yliluonnolliseen tarumaailmaan sijoittuvan tolkienilaisen tarufantasian sijaan Todorov kirjoittaa romantiikasta modernismiin ulottuvasta E. T. A. Hoffmannin, Edgar Allan Poen, Guy de Maupassantin, Henry Jamesin ja Franz Kafkan kerronnan linjasta, jossa yliluonnollinen on puitteiltaan realistisen kertomusmaailman poikkeama ja tulkinnaltaan häilyvä ääriiviiva.<sup>2</sup>

Mitä tuon rajan takaa nousee esiin – onko kysymys reaali maailman todellisuuseriaatteita rikkovasta ilmiöstä vaiko päähenkilön aistiharhasta tai mielenhäiriöstä – jää enemmän tai vähemmän tulkinnanvaraiseksi. Tämänkaltaisen kertomus on fantastisen realismin ja romanttisen modernismin kirjallisuutta, joka hakeutuu puhdaspiirteisimmillään tulkinnallisen kaksi- tai moniselitteisyyden eli ambiguiteetin avoimeksi kerronnaksi. Fantastisen kertomuksen rakenteeseen asemoitu tekstin sisäinen lukija häilyy yliluonnolliseen viittaavien tapahtumien pohjimmiltaan rationaalisen mutta piirteittäen oudon, tai vaihtoehtoisesti yliluonnollisen, ihmeenomaisen selityseriaatteen ja niille ominaisten lajityyppien – yhtäältä Edgar Allan Poen perinteen salapoliisi- ja kauhukertomuksen ja toisaalta satumaailman ja muiden yliluonnollisen kertomusmaailman variaatioiden – välillä. Puhdas, tapahtumien luonnolliseen tai yliluonnolliseen selityserusteeseen sulkeutumaton fantastinen, kuten Henry Jamesin klassinen varhaismodernistinen aavetarina *Ruuvikierre* (*The Turn of the Screw*, 1898), on Todorovin poetiikassa harvinais-

nen poikkeus, joka kiteyttää fantastisen kertomuksen muodon. (Todorov 1975, 31–40; Rimmon-Kenan 1977.)

Todorovin tutkimusta on arvosteltu näkökulmaltaan poissulkevaksi ja jopa harhaanjohtavaksi kirjallisuusteorian sovellukseksi, jonka tiukkaan napitettuja ehtoja ja oletuksia käytännössä varsin harva kertomus – kenties juuri vain Jamesin tarina tai jokin yksittäinen Edgar Allan Poen novelli – toteuttaa puhtaasti. (James 1995; Poe 2006.) Voikin kysyä, eikö tulkinnalliselle epäröinnille perustuva fantastinen kertomus ole varsin kapea osa fantasiakirjallisuuden historiaa ja kirjoa? Eikö esimerkiksi mittavia ja itsenäisiä kuvitteellisia maailmoja muodostava tarufantasia ole globaalin nykykulttuurin keskeisempi osa kuin monitulkintainen fantastinen kertomus?

Todorovin teoriasta esitetyssä kritiikissä on perusteensa mutta myös tutkimuserinteiden erojen luomat väärinkäsityksensä.<sup>3</sup> Strukturalistisen fantasiateorian käsitteet ja periaatteet avautuvat Todorovin asettamista sinänsä kapeista lähtökohdista tarvittaessa hyvinkin monitahoisesti ja laajalle. *Johdatus fantastiseen kirjallisuuteen* on osa ranskalaisen strukturalistisen poetiikan eli runousopin tutkimuksen valtakautta, joka huipentuu Todorovin työtoverin Gérard Genetten proosan poetiikkaan 1970-luvun alussa.<sup>4</sup> Vaikka Todorovin kohteena on yksittäinen, häviävän kapeaksi rajattu fantasiakirjallisuuden alalaji, tavoitteena on tämänkin kertomuslajin paikannus proosakirjallisuuden kokonaisuuden poetiikkaan ja viime kädessä myös yleiseen kirjallisuusteoriaan ja jopa viitteellisesti hahmoteltuun strukturalismin kulttuuriteoriaan sekä sille ominaiseen tieteelliseen maailmankuvaan.<sup>5</sup> Juuri tämä fantasiateorian nykylinjaan nähden tavoitteellisempi kirjallisuudentutkimuksen systematiikka antaakin mahdollisuuden seurata fantasian tutkimuksen vaiheita Todorovista käsin sekä hänen edeltäjiinsä että seuraajiinsa.

Todorov on fantasiakirjallisuuden keskeinen narratologi. Hän uudistaa lajin teoriaa aiemman aihehistoriallisen perinteen jälkeen, tuoden fantasian ensimmäistä kertaa systemaattisen kertomuksen tutkimuksen piiriin. Strukturalistisen poetiikan varhaisessa klassikossaan Vladimir Propp kylläkin jo analysoi kansansatujen tarinan (*fabula*) tason henkilöhahmojen toiminnallisia funktioita mut-



ta ei tämän laajemmin satukirjallisuuden kerrontaa.<sup>6</sup> Todorovin formalistien perintöä hyödyntävässä strukturalismissa tarinan taso niveltyy fantastisen kertomuksen kokonaisrakenteeseen. Todorov painottaa niitä kertovan tekstin esitysmuotoja, joiden kautta tarinan tapahtumat ja henkilöt välittyvät lukijalle. Fantastisessa kertomuksessa korostuu tällöin erityisesti kerronnan näkökulman rajaus ensimmäisen persoonan kertojaan ja siitä syntyvä kertomuksen kaksiselitteinen monitulkintaisuus. Tapahtumien välittyminen niihin osallistuvan ensimmäisen persoonan kertojan näkökulmasta luo fantastisessa kertomuksessa tarinan tasolla keskenään ristiriitaisten tapahtumalinjojen välisen informaation aukon. Kun tämä kerronnan aukko säilyy ”puhtaassa” fantastisessa kerronnassa avoimena kertomuksen loppuun asti, sulkeutuu se lähilajeissa joko tapahtumien luonnollisiin tai yliluonnollisiin selityspereusteihin. (Todorov 1975, 24–40; Rimmon-Kenan 1977, 45–58.)

Todorov joutuukin lähtökohtiensa takia käsittelemään fantastisen kertomuksen lajityypin rajatun kohteen ohella itse asiassa varsin laajaa, realismista satu- ja tieteiskirjallisuuteen ulottuvaa genrejärjestelmää, jota häntä edeltävä tutkimus ennakoi ja myöhempi tutkimus on sittemmin mittavin lajikartoin tarkentanut ja täydentänyt. Kirjallisuusteoreettiseen ulottuvuuteen kuuluu myös esimerkiksi kysymys fantastisen kertomuksen luonteesta kielellisenä esitysmuotona – monitasoisen runokielen ja allegorian sukuisena, mutta kielen kirjaimellisen merkityksen painoituksin erottautuvana fiktiona. (Todorov 1975, 58–74.)

Fantasiakirjallisuuden asema strukturalismin lajiteoriassa on näin ollen paradoksaalinen. Erottamiansa lajityyppien – ”oudon” ja ”ihmeellisen” kertomuksen – välisenä keskiviivana ”puhdas fantastinen kertomus” pelkistyy ikään kuin lajijärjestelmän pakenevaksi matemaattiseksi raja-arvoksi, jonka harvojen kirjallisuushistoriallisten toteutumien paikantaminen ja suhteuttaminen luo samalla järjestelmän spekulatiivisen laajentumisen liikkeen.<sup>7</sup> Fantasian lajisysteemi onkin myöhemmässä strukturalistisessa tutkimuksessa laajentunut sen kapeiksi koetuista lähtökohdista nykykirjallisuuden kokonaisuuden kattavaksi kentäksi. Lineaarinen lajikartta

avautuu molemmilta laidoiltaan, sisällyttäen yhtäältä realistisen ja dokumentaarisen kerronnan sekä muistelmakirjallisuuden tapaisia todellisuuden kuvaukseen ankkuroituneita tekstilajeja ja toisaalta satukirjallisuuden, tarufantasian, tieteiskirjallisuuden ja mytologian niille ominaisine kerronnan muotoineen. Strukturalistisen universaali-kieliopin perintö nostaa tällöin esiin mielenkiintoisia kysymyksiä paitsi kirjallisuuden lajien, myös yleisemmin tekstilajien, tiedonalojen ja merkityspiirien välisestä rajankäynnistä ja suhteista esimerkiksi kaunokirjallisten, luonnontieteellisten ja uskonnollisten tekstien välillä. Lineaarisen lajikartan kiertyessä vastakkaiset tekstilajit yhdistäväksi genreplyöräksi omaksuu lajisysteemi lopulta ensyklopedian perinteisen tiedonkehän muodon. (Ks. Cornwell 1990, 37–41; Brooke-Rose 1981, 84; Kuusisto 1993; 2004; 2013.)

Myös nykypäivän eriytyneitä genrekirjallisuuksia edeltävän spekulatiivisen fiktion 1800-luvun lähtökohtiin kuuluu kirjailijan työn monilajisuus: esimerkiksi Edgar Allan Poe tähdensi tuotantonsa lajityyppien runsautta.<sup>8</sup> Ajatuksen historiallisesti muuntuvas- ta kirjallisuuden lajien järjestelmästä kuvasivat niin ikään 1900-luvun alun Venäjän formalistit, joita Todorov esitteli ranskalaiselle yleisölle (Todorov 1965). Fantastinen kertomuskin hahmottuu formalisteilla suhteessa realismiin kerrontaan ja kirjallisuuden lajisysteemin kokonaisuuteen.<sup>9</sup> Taustalla vaikuttaa jo tällöin strukturalistisen kielitieteen perustajan Ferdinand de Saussuren näkemys kielestä (*langue*) funktionaalisten yksikköjen järjestelmänä eli koodina, jolle yksittäiset puhunnat (*parole*) perustuvat abstraktin kielen järjestelmän antamien mahdollisuuksien toteutumina (Saussure 2014, 83–95.) Saussure vieraannuttaakin 1910-luvun vaihteen kuuluisissa *Yleisen kielitieteen luennoissaan* sittemmin ihmistieteiden kehitykselle kauaskantoisesti kielen kulttuuristen konventioiden vakiinnuttamaksi rakennejärjestelmäksi, jonka yksiköillä ei ole positiivista arvoa itsessään, vaan ainoastaan suhteessaan synkronisen eli samanhetkisen järjestelmän muihin yksiköihin.<sup>10</sup> Omien sääntöjensä pohjalta toimivana inhimillisen kulttuurin luomana šakkiin vertautuvana ”pelinä” kieli tarjoaa Saussurelle mallin kulttuurin yleisemmälle merkitysjärjestelmien ”semiologialle” eli semiotiikan tutki-

mukselle. Kielellä on toisaalta myös diakroninen eli ajallis-historiallisen muutoksen ulottuvuutensa, joka kuitenkin on Saussuren ajattelussa toissijainen kielen synkroniaan nähden. (Saussure 2014, 90–92, 99, 170–195.)

Strukturalistinen kirjallisuudentutkimus on soveltanut Saussuren kielijärjestelmän mallia monin eri tavoin. Mallin kapeat kirjallisuudentutkimukselliset lähtökohdat vaikuttavat vielä Todorovin hahmottamassa niin sanotussa klassisessa narratologiassa koodin käsitteen rajauksena. Strukturalistisessa kielitieteessä oli 1960-luvulla jo siirretty kielen laajempien diskursiivisten yksiköiden tutkimukseen. Kirjallisuudentutkimuksessa oli kuitenkin vielä vallalla tutkimuskohteen rajaus lauseeseen ja sitä pienempiin kielen yksiköihin, joille perustuva koodijärjestelmä pyrittiin sulkeistamaan viestinnän laajemmasta kehyksestä. Tämä lähtökohta linjaa myös fantasian poetiikan perusteet Todorovilla. (Vrt. Herman 2005, 574; Barthes 1988, 82–85.)

Fantastisen kertomuksen tutkimustaan edeltävässä *Decameronen kielioppi* -teoksessa (1969) Todorov analysoi Boccaccion 1300-luvun novelleja ”narratologian”, kehittämänsä kertomuksen tutkimuksen uudiskäsitteen avulla hahmottaen Vladimir Proppin pohjalta Boccaccion tarinoiden syntaktista peruslausetta. Myös fantastisella kertomuksella on oma lajikohtainen, tarinan ensimmäisen persoonan kertojan todellisuustulkinnan epäröinnin lauseensa – kieliopillinen koodi, jonka retorisisista laajennuksista kirjailija luo kertomuksensa.<sup>11</sup> Kertomuslajin perinteessä muodostuu näin luonnollisen kielen materiaalille perustuva toisen asteen merkijärjestelmä, lajityypille ominainen kertomuksen kielioppi, jonka toiminta on kuitenkin perustaltaan vielä rajattu tekstin sisäiseksi.

## Jälkistrukturalistinen ja postmodernistinen fantasiateoria

Siirtymä rakenteita hahmottavasta strukturalismista niitä purkavaan ja historiallistavaan jälkistrukturalismiin on tuntuvilla Todorovin päättäessä tutkimuksensa fantastisen kertomuksen

kirjallisuudenfilosofiseen tarkasteluun. Lajityyppi kytketään nyt 1800-luvun luonnontieteen maailmankuvaan ja realismiin kirjallisuuden nousuun aikakauden ”huonona omanatuntona”, jolla luonnontieteellisen positivismin henki koetteli todellisuuskäsitystään. Tämän hieman kankean vastaparien logiikan mukaan asetelma muuntuu psykoanalyysin omaksuessa psyyken tiedostamattoman kerrostuman kuvauksen 1900-luvun vaihteessa ja syrjäyttäessä fantastisen kertomuksen aiemmasta kulttuurisesta tehtävästään. Fantastinen kertomus saavuttaa Todorovin mukaan Franz Kafkan, Maurice Blanchot’n ja Jean-Paul Sartren teksteissä päätepisteensä, jossa sen aiempi todellisuuden ulottuvuuksien rajankäynti kiteytyy kaunokirjallisen fiktion tutkimaksi toden ja epätoden paradoksiksi sinänsä. Fantastisen kertomuksen historia päättyy Todorovin linjauksessa ranskalaisen jälkistrukturalismin kummisedän Blanchot’n itseään purkavien fiktioiden kerrontaan. (Todorov 1975, 157–175; Sartre 1955; Blanchot 1995; 1996.)

Blanchot’ta suuremmin Todorovin näkemys on kenties kuitenkin velkaa Michel Foucault’n diskursiivisten muodostelmien historialle. Fantastisen kertomuksen luonne Todorovin lajijärjestelmän laajentumista luonnollisen ja yliluonnollisen rajankäynnillään ruokkivana, tavoittamattomana keskiviivana muistuttaa Foucault’n transgression eli rajan ylityksen filosofiaa. *Raamatun* jäsentämän esimodernin uskonnollisen maailmankuvan raukeaminen avaa Foucault’n tulkinnassa rajojen loputtoman paikantamisen, koettelun ja ylityksen modernin kulttuurisen tilan. Moderni kaunokirjallisuus syntyykin nuoren Foucault’n kirjoituksissa länsimaisen kulttuurin 1700-luvun lopun taitteessa uudenlaisena aihepiirien ja ilmaisun rajoja rikkovana, itseään heijastaen kahdentuvana ja rajattomiin laajentuvana kielenä markiisi de Sadella ja varhaisromantiikan goottilaisen kauhun kirjoittajilla. Gustave Flaubert’n *Pyhän Antoniuksen kiusauksen* (*La Tentation de Saint Antoine*, 1874) kertonta ilmentää jo ’kirjaston fantasiaa’ – mielikuvituksen kulttuurihistoriallisen arkiston tutkijan otetta, ennakoiden Jorge Luis Borgezin fiktioiden peilirakenteina ja kauhuromanttisen toiston muotoina

ja muunnelmina avautuvaa 1900-luvun spekulatiivisen fiktion horisonttia. (Foucault 1998a, 1998b, 1998c; Borges 1969.)

Fantasiateorian juonteiden muodostumisessa myös uskonto-kulttuurilla on siis kiinnostava merkityksensä. Kun tarufantasia vaikiintuu anglokatolisen konservatiivin Tolkienin kerronnassa, erotuu jälkistrukturalistisen fantasiateorian taustalla katolista perintöään työstävien Georges Bataillen, Foucault'n ja Jacques Lacanin radikaali uskonnon filosofia.<sup>12</sup> Fantastinen kertomus muodostaa jälkistrukturalisteille oman sekulaarisen ajan materiaaliseen sisäisyyteen avautuneen universuminsa, joka kytkee yhteen ja törmäyttää vastakkaisia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia merkitysjärjestelmiä ja todellisuuden tulkintakehyksiä. (Vrt. Bessière 1974; Jackson 1981; Armitt 1996.) Esimerkiksi Jamesin *Ruuvikierteen* ja Kafkan ”Muodonmuutoksen” (”Die Verwandlung”, 1916) vaiheilla vuosikymmeniä jatkuneiden yksinkertaistavien, toisensa poissulkevien psykoanalyttisten ja teologisten tulkintojen kiistat avautuvat tässä näkökulmassa uuteen, hedelmälliseen tarkasteluun (vrt. Corngold 1973; Felman 1982).

Jälkistrukturalistinen teoria radikalisoi Saussuren perintöä fantasian tutkimuksessa kahtaalla: yhtäältä kerrontaa läpäisevien kulttuuristen diskurssien ja toisaalta kielellisessä merkissä kiteytyvän, yhteiskunnallisen vallan muotoja murtavan alitajuisen vietienergian tasolla. Fantastinen kertomus lähilajeineen on psykoanalyysin toistuva kohde Freudin E. T. A. Hoffmannin ”Nukuttajaa” (”Der Sandmann”, 1816) tarkastelevasta kammottavan affektin (*das Unheimliche*) teoriasta Jacques Lacanin Poe -luentaan ja Deleuzen ja Guattarin Kafkan tulkintaa uudistavaan ”skitsoanalyysiin”. (Hoffmann 2011; Freud 2005; Lacan 2006; Deleuze & Guattari 1986.) Strukturalismia moneuttava ote näkyy myös Todorovin väitöskirjaohjaajan Roland Barthesin Balzacin fantastisen realismin novellia ”Sarrasinea” (1830) käsittelevässä tutkimuksessa, jossa kertomuksen kielioppi avautuu viiden semioottisen koodin tulkinnan malliksi. Tavoitteena on siirtymä teoksen ja kirjallisuudenlajin suljetuista käsitteistä avoimen tekstin ”hurmaan”, tulkinnan nautintoa tuottavan merkityksen leikin luentaan. Lukijan asema ko-

rostuu tässä vaiheessa strukturalismin fantasiateoriaa jopa kirjailijaa keskeisemmäksi. (Barthes 1993a; 1993b)

Klassisen narratologian näkökulmaa laajentaa myös ideologiakriittinen jälkistrukturalismi. Spekulatiivinen fiktio on tämän suuntauksen tutkijoille potentiaalisesti seksuaalisuuden, sukupuolen, rodun ja yhteiskuntaluokan kulttuurisia ja yhteiskunnallisia asetelmia nurinkääntävää radikaalin tekstuaalisuuden kirjallisuutta. Kysymys on poliittisilta lähtökohdiltaan ranskalaisen Tel Quel -ryhmän runokielen vallankumouksellisuudesta ja kielellistä merkkiä ja kirjallisen teoksen muotoa horjuttavan taitteen yhteiskunnallisuudesta. (Vrt. Kristeva 1984.) Kun Foucault'n tiedonhistoriassa klassismin aikakausi kiteytyy ”sanojen ja asioiden” väliseen kielen läpinäkyvään representaatioon, hahmottaa jälkistrukturalistinen teoria romantiikan luomaa fantasiakirjallisuutta realismiin todellisuuskuvaa vieraannuttavan kielen ja maailman kohtaamattomuuden näkökulmissa – Samuel Beckettin ”nimettömien olioiden” ja ”oliottomien nimien” kerrontana. (Bessière 1974; Jackson 1981; Jameson 1981; Foucault 2010; Beckett 2007.)

Klassisen strukturalismin tavoin ranskalaislähtöisen jälkistrukturalismin fantasiateoria kohdentuu enimmäkseen kulttuuristen merkitysten rajapinnoilla liikkuvaan romantiikan ja modernismin ajan fantastisen kertomuksen lajityyppiin. Suuntauksella on radikaali kärkensä mutta myös yksiulotteistavan tulkinnan puutteen sa taipumuksessaan häivyttää selkeämmin lajiutuneiden kertomustyyppien, kuten esimerkiksi genrefantasian, ominaispiirteistöä. Barthesilainen teoria suosii rannattoman kulttuurisen tekstien välisyyden ja sitä jäsentävien laajaulotteisten diskurssien soveltamista kaunokirjallisuuden lajityypeille ominaisten ilmaisumuotojen kustannuksella. Jälkistrukturalistinen lähestymistapa kytkeytyy toisaalta strukturalistisen narratologian tapaan mimeettisen todellisuuden jäljittelyn perinteeseen sitä ideologiakriittisesti terävöittäen. Tolkien ja genrefantasia toisintavat tästä näkökulmasta arvioiden realistisen romaanin todenmukaisuuden estetiikkaa sitä keskiajan maailmaan heijastaen ja esimodernia yhteiskuntaa konservatiivisesti nostalgisoiden. (Jackson 1981.)

Jälkistrukturalismin avantgardistisinta näkökulmaa tasapainottaa 1960-luvulta alkaen joukko siihen limittyviä, strukturalismin valtakauden jälkeen nousevia tutkimussuuntauksia, kuten esimerkiksi kirjallisuushistorian periodisaatiota sekä poetiikan linjoja ja muotoja enemmän huomioiva postmodernismin teoria. Postmodernistinen fantasian tutkimus painottuu yhä fantastisen kertomuksen lajityyppiin mutta täydentää sen modernismin jälkeistä historiaa ja teoriaa (Ks. Olsen 1987). Fantastisen kertomuksen tulkinnallisen moniselitteisyyden ilmentäessä modernismin kirjallisuuden tiedonteoreettista eli epistemologista kerronnan dominanttia, muuntuu lajityyppiin painotus postmodernismissä kuvitteellisten maailmojen rinnakkaisen moneuden ontologiaksi (McHale 1987, 73–83; vrt. Jakobson 2001/1935). Huomio kiinnittyy nyt kuvitteellisen maailman muodostukseen kerronnassa ja tuon maailman olemukseen sinänsä. Fiktiota käsitellään kirjailijan kuvitteellisen maailman tekona ja tuotteena – kirjallisuusinstituution kieliyhteisön kommunikatiivisessa vuorovaikutuksessa tapahtuvana kulttuurisen konstruktion muotona.<sup>13</sup> Vaikka Saussuren ajatus kielen jäsentäjästä ja luomasta todellisuudesta on jo osa strukturalistisen poetiikan perinnettä, sen konstruktionistinen juonne suuntautuu kuitenkin vielä merkin viittaussuhteesta erilleen rajattuun tekstiin. Kieli luo strukturalismissa todellisuuden rannattoman tekstin mutta ei vielä – tarkastelun painotukseltaan – fiktion kuvitteellista maailmaa. Postmodernismissä strukturalistinen tekstin teoria syvenee fiktiivisten maailmojen ja kertomusmallien vertailevaksi poetiikaksi, mikä vie fantasiatutkimuksen uudelle tasolle. (Vrt. Doležel 1998, 5; 2010.)

Konstruktionistisella fiktion teoriolla on ollut perustava vaikutus fantasiakirjallisuuden tutkimukseen. Fantasia on sen avulla luontevasti erotettavissa kirjallisuutta antiikista lähtien seuranneista todellisuuden, totuudenheijastamisen ja mimeettisen jäljittelyn taiteenteoreettisista vaateista, joiden kannalta fantasia on perinteisesti nähty realismin varjona: toissijaisena ja torjuntaa aiheuttavana kirjallisena esitysmuotona. Fiktio on postmodernismin teoriassa sepitteen rakentamista, yhtäläisyyksien ja erojen suhteuttamien kuvitteellisten maailmojen tekoa tavalla, joka ei enää ankkuroidu realis-

miin. Konstruktionistiseen tiedonsosiologiaan limittyvässä Saussuren perinnössä myös fiktion lajityypit ja kerronnan tyyllilajit jäsenyivät suhteessa toisiinsa pikemminkin kuin olemuksellisesti itsenäisinä – siis osana laajaa, historiassaan liikkuvaa tekstien ja merkitysten kenttää (vrt. Aittola & Raiskila 1994). Fantasia ja realismi ovat tässä tulkinnassa vuorovaikutteisia ja toisiinsa limittyviä, aikakausittain ja kulttuuripiireittäin eri merkityksen asetelmiin muotoutuvia ja yhteisöllisiin todellisuuskäsityksiin suhteutuvia kirjallisuushistorian juonteita, joiden vanhaa keskinäistä kirjallisuuspoliittista jännitettä nykytutkimus kykenee jo käsittelemään joustavasti. (Vrt. Hume 1984.) Tähän näkökantaan liittyy myös kirjallisuuden lajiteoriassa nykyään yleisesti omaksuttu filosofi Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyden malli, jossa tekstit lajiutuvat monikeroksisten ja toisiinsa limittyvien piirteiden avoimina verkostoina vanhemmassa lajiteoriassa hallinneen lajiolemuksen sijaan. Kirjallisuudenlajia ei nähdä enää teosten luokittelun olemuksellisena mitapuuna, vaan pikemminkin kulttuurisesti muuntuvana työkaluna, jolla kirjailijat, lukijat ja tutkijat käyvät keskustelua teksteistä muodostaen niiden merkitystä, lajipiirteistöä ja perinnettä yhteisöllisesti. (Vrt. Fowler 1982; Kuusisto 2004.)

Konstruktionismi on ominaista myös spekulatiivisen fiktion tutkimuksessa yleistyneelle mahdollisten maailman teorialle. Tämä varhaisen strukturalismin sukuinen analyttisen filosofian nykysuuntaus on osaltaan auttanut fantasiateoriaa irrottautumaan perinteisestä realismiin kiintopisteestään. (Ks. Doležel 1998; Traill 1996.) Fantasian, kauhun ja tieteiskirjallisuuden lajityyppenä on nyt mahdollista tarkastella aiempaa joustavammin monimediaalisina, kirjallisista kertomuksista visuaaliseen mediaan ja tietokonepeleihin ulottuvina kuvitteellisten maailmojen muotoina (Wolf 2012).

Postmodernia aikaa on kuvattu 1700-luvun valistuksen kulttuurin vauhdittaman modernin aikakauden ”suurten kertomusten” – todellisuuden ja historian kokonaisvaltaisten selitysmallien, kuten luonnontieteen, dialektisen materialismin ja muiden historian filosofian tulkintojen – tyhjentyksen ja erilaisten korvaavien, alakulttuuristen ”pienien kertomusten” (Lyotard 1985) muodostuksen



ajaksi. Tarufantasian suosio on epäilemättä eräs omintakeinen esimerkki tästä ilmiöstä historiallisen romaanin ja elämäkerrallisen kirjoituksen nousun ohella – luovathan fantasiasarjat kuvitteellisen maailmanhistorian monituhatsivuisia muunnelmia lukijayhteisöilleen.

Fantasiakirjallisuuden suosion kasvu sijoittuu myös postmodernismin teoriaan kytkeytyvän, ihmistieteissä 1980-luvulta alkaen tapahtuneen niin sanotun kerronnallisen käänteen aikaan. Strukturalistisen kertomuksen tutkimuksen varhaisiinkin tavoitteisiin kuuluu tiedon ja todellisuuden kertomuksellistaminen eli *narrativisatio* – kertomuksen soveltaminen inhimillisen tiedonmuodostuksen kokoavana peruskäsitteenä – on sittemmin läpäissyt kirjallisuudentutkimuksen ohella laajasti myös esimerkiksi historiatieteitä ja yhteiskuntateoriaa. (Vrt. Barthes 1977, 79–82; White 1973.) Kertomuksen tutkimuksessa on kerronnallisen käänteen myötä siirrytty strukturalismin perintöä uusissa yhteyksissä työstävään jälkiklassiseen narratologiaan. Uuden narratologian monitieteisiin muotoihin kuuluu myös kognitiivinen kirjallisuudentutkimus esimerkiksi kaunokirjallisen mielikuvituksen ja fiktiivisen maailmanluomisen vertailevassa poetiikassa. (Pettersson 2016; Herman 2002; vrt. Hägg 2009; Hatavara 2010.)

Kysymys siitä, millä perustein ja tavoin todellisuuden tieteelliset ja taiteelliset selitykset ja tulkinnat ovat kertomuksia kertomusten joukossa, on postmodernismille luonteenomainen kärjistyys. Tieteenfilosofiassa tähän kysymykseen vastaa nykyisellään runsas joukko keskenään kiisteleviä suuntauksia luonnontieteellisestä realismista tiedon relativismiin. (Vrt. Niiniluoto 1999, 1–20.) Virtuaalitodellisuuden käsitteen yleiskielisyys kertoo osaltaan todellisuuden hahmotuksen moneutumisesta teknologisoituneessa nykykulttuurissa.

## Fantasia retorisena rakenteena

Poetiikalla ja retoriikalla on antiikista juontuva vuorovaikutteinen yhteytensä sillä tiedonalojen kentällä, josta myös strukturalistinen fantasiakäsitys on eriytynyt nykyisiin muotoihinsa ja vaiheisiinsa. Strukturalistista fantasian tutkimusta onkin jälkistrukturalismin ja postmodernismin ohella muovannut myös retorinen kertomusteoria, jossa kirjalliset tekstit asetetaan kirjailijan, lukijan ja asiayhteyden väliseen viestintään viitekehykseen. Fantasia ei tässä lähestymistavassa pelkisty kirjallisuuden sisäiseksi tekstien typologiaksi ja kertomuksen kieliopiksi, vaan sitä hahmotetaan myös teosta ympäröivän kulttuurin puhemaailman moniulotteisen vuorovaikutteisena merkityksen muodostuksena.

Poetiikka laajenee nyt fantasian retoriikan – mielikuvituksen ilmaisuuden ja lukemisen taidon – tutkimukseen. Kirjallinen kertomus on retorisen menetelmän tutkijalle inhimillisen tiedon, uskomusten ja tunteiden esitysmuotojen taidetta, joka luo kirjailijan ja lukijakunnan vuorovaikutuksessa omat lajityypilliset sisällön ja muodon odotuksensa sekä kerronnan strategiansa ja tekniikkansa. (Ks. Attebery 1992; Mendlesohn 2008.) Retorisen kertomusteorian tavoitteena on hahmottaa niitä ”eepin runoilijan ja romaanin tai novellin kirjoittajan retorisia keinoja, joilla tämä pyrkii tietoisesti tai tiedostamattaan vakuuttamaan lukijansa luomastaan kuvitteellisesta maailmasta”.<sup>14</sup> Vastaavalla tavalla kuten realismin kirjailijalla on omat todellisuuden vaikutelman keinonsa, myös spekulatiivisen fiktion kirjoittaja hyödyntää lajikohtaisen retoriikan perinteisiä ja uudistuvia kerronnan keinoja. Fantasiaa avataan tällöin monitasoisena, ”epätoden retoriikan” keinoin rakentuvana kaunokirjallisenä puhe-esityksenä (Brooke-Rose 1981). Esimerkiksi ”fantastisen” ja ”fantasian” sekaannusta aiheuttanutta merkityssuhdetta voi jäsentää tarkastelemalla edellistä fabuloivan kerronnan esitystavan tyyliä eli moodina (*mode*) ja jälkimmäistä sen yksittäisenä lajityyppinä – tai päinvastoin – muiden spekulatiivisen fiktion lajien joukossa. (Vrt. Attebery 1992.)

Antiikin tragedian katsojan kokeman *katharsiksen*, näytelmän kauhistuttavien tapahtumien aiheuttaman tunteiden puhdistumisen tapaan myös spekulatiivisen fiktion lajeja tunnustetaan niille ominaisen lukijan kokemuksen mukaan (Aristoteles 1997, 164; Sandner 2004, 6–13; Phelan 2006, 296–301). Kysymyksessä voi esimerkiksi olla tarufantasian kirjoittajan ylevä, subliimi kerronta mytologisen maailman tapahtumista ja ihmisten joukossa kulkevista haltioista ja tietäjistä. Tolkien kuvaa fantasian lukijan ihmeen, jopa uskonnollisen elämyksen kokemusta (Tolkien 2002, 94–97). Kauhu-kirjallisuudella on jännityksen ja pelon vaikutuksensa. Tieteiskirjallisuuden lukija kokee käsitteellisen läpimurron eli kognitiivisen ”novumin” tai universumin avaruudeksi laajenevan, ylevän kuvitteellisen maailman ihailun tunteita (Suvin 2016, 79–102; Nicholls 1995; Nicholls & Clute 1995). ”Uuskumman” (*new weird*) tapainen kertomustyypin uudisnimi kertoo puolestaan perinnettä tuoreuttavasta kerronnan tyylistä ja sen luomasta, vaikeammin sanallistettavasta lukijan nykykokemuksesta. (Halme 2006).

Spekulatiivinen fiktio saattaa herättää nykyisillä kirjamarkkinoilla lukijassaan myös liiallisen tuttuuden tunteen. Lajityypin konventiot ovat kansikuvastosta lähtien liiankin ilmeisiä, semioottisen taiteenteorian termein ylikoodatun, massatuotetun kitsin tunnusmerkkejä (vrt. Eco 1976, 133–135; 1989). Fantasiakirjallisuuden toisteista sarjamuotoisuutta ja korosteista lajiutumista voi arvottaa kuitenkin myös strukturalismin aikakauden piirteinä. Lajiperinnettä toisintava kertomus antaa kenties lukijalleen suhteellisen vapauden nauttia kerronnan suljetun kaavan muunnelmista verrattuna korkeakirjallisen ”avoimen tekstin” edellyttämään, laajan kulttuurisen perinteen sitomaan ”mallilukijaan” (Eco 1979).

Retorisviritteisen fantasiateoriankin taustalla erottuu Saussuren metafora kielen järjestelmästä shakkipelinä. Fantastinen kertomus on ”mahdottoman peli”, jonka tapahtumat kääntävät kuvitteellisen maailman perussäännöt ylösalaisin (Irwin 1976). Retoriikan tutkimus voi ulottua myös kirjailijan soveltamien kulttuurisen kognition muotojen kartoitukseen – esimerkiksi niihin ”struktuurallisen fabuloinnin” muotoihin, joilla tieteiskirjallisuus on muuttanut rea-

lismiin ankkuroitunutta kirjallisuuden lajisysteemiä 1800-luvulta lähtien. Fabulointi eli sepittäily ymmärretään tällöin systeemissä, luonnontieteen tiedonmuodostuksen ja uskonnollisen merkityksen sisältävässä kulttuuristen puhelajien kokonaisuuden mielessä. Kirjallisuuden lajisysteemin historiaa luetaan tässä lähestymistavassa syvälle käyvien kulttuurisen maailmankuvan muutosten yhteydessään. Tieteiskirjallisuuden nousu esimerkkinä ilmentää tällöin perinteisen ajan ja historian käsityksen korvautumista nykyajan luonnontieteellisellä, tulevaisuuteen suuntautuneen evolutiivisen ajan käsitteellä. (Scholes 1975; Rabkin 1976; Scholes & Rabkin 1977)

Todorov aloittaa fantastisen kertomuksen tutkimuksensa arvos- telemalla kärkevästi Northrop Fryen usein strukturalismin edellä kävijäksi luettua kirjallisuusteoriaa, jossa fantasia asettuu saussu- relaisen kielitieteen äänneiden ja merkitysten oppositioiden sijaan raamatullisen mytologian keskittämään ”sanojen järjestelmään” (*order of words*). Fryen mytologinen järjestelmä on Levi-Straus- sin strukturalistisen antropologian ja Tolkienin lailla kuitenkin osa myyttiin palaavaa modernin aikakautta. Se edeltää klassista narra- tologiaa, mutta ennakoi myös kerronnallisen käänteen postmoder- nismia.<sup>15</sup>

Viime vuosisadan keskeisiin ja myös fantasian ja tieteiskirjal- lisuuden teoriaan vaikuttaneisiin kirjallisuudentutkijoihin luetun Fryen ajattelussa inhimillinen kulttuuri on taiteiden ja tieteiden jär- jestelmää luovan kielellisen mielikuvituksen rakentama kokonai- suus, jonka historiaa ja ulottuvuuksia poetiikan ja retoriikan käsit- teet, kuten myytin, romanssin, realismin ja ironian muodot sekä arkkityyppisen symbolin eri tasot, jäsentävät.<sup>16</sup> Strukturalistisen fantasiateorian esihistoria onkin Fryen kautta juonnettavissa Wil- liam Blakeen, Giambattista Vicoon ja muihin romantiikan ja valis- tuksen ajan kirjailijoiden ja filosofien mytologisen mielikuvituksen muotoihin, ja toisaalta näitä edeltäviin renessanssin ja keskiajan ajattelun järjestelmiin.

## Tolkienin filologiasta strukturalismiin ja takaisin

Nuori Northrop Frye kuuntelee J. R. R. Tolkienin Beowulf-luentoja stipendiaattina Oxfordin yliopistossa 1938. Tolkienin luennon muinaisenglantilaisen runon filologinen käsittely kuulostaa hänestä ikävyydyttävältä sekasotkulta.<sup>17</sup> Tolkienin luennointia vaikuttaa näissä kommentteissa arvioivan tämän vierastaman modernin kirjallisuudentutkimuksen edustaja (Vrt. Shippey 2003, 1–27). *Taru sormusten herrasta* -sarjan kirjoittajaan Frye kuitenkin suhtautuu sittemmin kiinnostuneemmin. Tolkienin teossarja on keskeinen kimmoke hänen fantasian ja tieteiskirjallisuuden 1900-luvun nousun taustaa selvittävälle romanssin kertomustyypin tutkimukselleen.<sup>18</sup>

Filologia-sanaa on käytetty Suomessakin kielitieteiden yliopistollisten oppiaineiden nimissä. Tolkienin aikana filologialla oli kuitenkin vielä nykyistä laajempaa vanhaa merkitystään. Perinteisen filologian pyrkimyksenä oli Saussuren mukaan ”ennen kaikkea tekstien editoiminen, tulkinta ja selittäminen, mikä johtaa sen tutkimaan myös kirjallisuushistoriaa, tapoja, instituutioita jne.” (Saussure 2014, 73) – siis kuten Tolkienin Fryen kuuntelemilla luennoillaan avasi *Beowulf*-runoa. Hellenistisestä antiikista juontuva ”sanojen rakastaminen” tarkoitti Tolkienille sanojen, tekstien ja kielen historian tutkimista kulttuurin kokonaisuudessa, kun taas 1900-luvulla kielitiede alkoi kohdentua paljolti strukturalismin vaikutuksesta kielen rakenteiden ja toiminnan funktioiden tutkimukseen.

Filologisen tutkimuksen huippukausi ajoittuu 1800-luvulle, minkä jälkeen kielitiede, historiatieteet ja kirjallisuudentutkimus ovat eriytyneet nykyisiksi oppialoikseen. Tolkienin oppiala, vertaileva filologia, oli Grimmin veljesten ja muiden romantiikan ajan suurten esikuviansa jäljillä irtautunut antiikin klassisten kielten asettamasta kielen historian mittapuusta ja ottanut lähtökohdakseen sanskriitin ja siitä juontuvien indoeurooppalaisten kielten kuten esimerkiksi pohjoisen Euroopan germaanisten kielten ja kulttuurien vertailevan historian tutkimuksen. Vertaileva filologia eli komparatiivinen kielentutkimus muodosti tuolloin vielä eräänlaisen humanistisen tutkimuksen historiapainotteisen yleistieteensä

vastakohtana voittokulkuaan läpikäyville luonnontieteille ja teknologialle. (Ks. Turner 2014.) Vuosisadan lopulla muodostuikin ”kahden kulttuurin” tilanteena tunnettu, noihin asti suhteellisesti yhtenäisempänä säilyneen tiedonalojen kentän jako luonnontieteisiin ja humanistisiin tieteisiin, jota täydensi 1900-luvun vaihteessa nykyaikaisen yhteiskuntatieteen synty (ks. Snow 1998). Samaan aikaan tapahtuneessa spekulatiivisen fiktion nousussa on verrannollista sen lajiutuminen historiasuuntautuneeseen fantasiaan ja toisaalta tulevaisuutta visioivaan tieteiskirjallisuuteen, kun taas esimerkiksi Lovecraftin kauhukirjallisuus usein viittaa molempiin ajan ulottuvuuksiin.

Tolkienille hänen oman aikansa kirjallisuudentutkimus oli epäilyttävää ”modernin” – hänelle keskiajan jälkeisen – eli kielen filologisesta historiasta irrotetun kirjallisuuden tutkimuksena. Sitä leimasi nykyaikaistumiselle yleensäkin ominainen kulttuurisen arvopohjan hajautuminen ja rapautuminen. Kirjallisuudentutkimus edusti Tolkienille modernin maallistuvan yhteiskunnan kapeuttamaa kirjallisuuskäsitystä, kun taas hän itse kuului humanistisen tutkimuksen vanhaan perinteeseen, jossa analysoitiin keskiajan runotekstejä esiteollisen kulttuurin ja elämäntavan tunnuskuvinä.

Tolkien näyttäisi siis lukeutuvan kielen historiallisten muotojen tutkijana perinteeseen, josta Saussure kuuluisissa luennoissaan pyrki irrottautumaan kielen abstraktin järjestelmän selvittämiseen. Asetelma on kuitenkin moniulotteisempi. Vertaileva filologia oli yhtäältä myös Saussurelle ehkäpä läheisempi kiinnekohta ja strukturalistinen kielitiede enemmänkin sen myöhäinen vaihe (vrt. Nyman & Suominen 2002). Toisaalta Tolkienin kuvitteellisten, ”vain rakenteensa puolesta” (Tolkien 2009, 183) luonnosteltujen kielten kulttuureille pohjautuvassa fantasiassa on myös omaa strukturalistista mielenlaatuun. Tolkien luonnehti itseään ensisijaisesti filologiksi, jonka kirjailijantyökin ”on innoituksensa osalta pohjimmitaan kielitieteellistä”. Vaikka voidaan ihmetellä, kuinka ”vanhanpuoleinen filologian professori kirjoittelee satuja ja seikkailukertomuksia”, kyseessä ”ei ole ’harrastus’” vaan elimellinen osa hänen työtään, jonka perustana ”on kielten keksiminen”, ja jossa

”[t]arinoiden’ tarkoituksena oli tarjota kielille maailma, ei toisinpäin” (Tolkien 2009, 277).

Moderni fantasiakirjallisuus syntyi 1700-luvun lopulla filologisen historian tutkimuksen sävyttämänä ”goottilaisena” romaanina sekä kansansatujen taustoittamina romantiikan kertomuksina. Esi-kristilliseen germaaniseen heimoon viittaava goottilaisuus tarkoitti 1700-luvun jälkipuolen englantilaisessa keskustelussa – ja osin vielä nykyisessä kielenkäytössäkin – keskiaikaan yleisemmin liitettyjä asioita ja merkityksiä esimerkiksi goottilaisena arkkitehtuurina. Renessanssin humanistien luoman, 1700-luvun uusklassismin jatkueneen antiikin kulttuurin jäljittelyn jälkeen pimeä ja barbaarinen keskiaika oli nyt muodikas, uudelleen löydetty aikakausi. Keskiajan romaanisen kielialueen ritaritaruston ja muun kansankielisen kertomusperinteen suosio antoi 1800-luvun vaihteessa nimen myös romantiikan taidesuuntaukselle ja sen esiin nostamille romaanin ja romanssin kertomustypeille. Keskiajan kulttuurilla ja käsikirjoituksilla oli yhtäältä filologiset autenttisuuden jäljittäjänsä ja väärentäjänsä kuin myös toisaalta näiden välivaiheilla työskentelevät populaarikulttuuriset soveltaajansa. James MacPersonin geelinkielisten runojen väärennös tai pastissi *Ossianin laulut* loi kuvitteelliseen pseudokeskiaikaan virittynyttä lukijakuntaa. Eräs 1700-luvun ”goottilaisen heräämisen” (*gothic revival*) muoto on ”goottilainen tarina” (*a gothic story*), millä alaotsikolla Horace Walpole merkitsi myöhäiskeskiajan Italiaan väljästi sijoittuvan *The Castle of Ot-ranto* –teoksensa.

Walpolen, Ann Radcliffen, Matthew Lewisin ja muiden englantilaisten goottilaisen romaanin klassikoiden keskiaika on historiallisilta ja fiktiivisen maailman puitteiltaan vielä täsmentymätöntä kauhulinnan fiktiota. (Vrt. Groom 2014) Goottilainen filologia ja romaani loivat kuitenkin reaalityodellisuudesta eroavan fiktion varhaista kulttuuria 1700-luvulla, jota 1800-luvun fantasiakirjallisuus jatkoi. Gootteja ja muita varhaiskeskiajan Euroopan kansoja väljästi mallintavan Keskimaan kuvitteellisia kieliä puhuvien heimojen ja rotujen historiaa kirjoittava Tolkien vie filologisen fantasian täysin uudelle tasolle. Historiallisten kielten rekonstruktioita enemmän

Tolkienilla painottuu fiktiivisten kielten konstruktio, eräänlainen filologinen strukturalismi, josta hänen elinaikanaan julkaistut tekstit antavat vain rajatun näkymän, ja jonka systematiikkaa tutkitaan nykyään aiheeseen erikoistuneissa julkaisuissa.<sup>19</sup>



## VIITTEET

<sup>1</sup> Platonin henkilöhaamot keskustelevat mielikuvituksesta esimerkiksi *Valtiossa* (X); vrt. Sallis 2000, 46–69; Hume 1984.

<sup>2</sup> Todorov 1975. Fantasiateorian suomenkielinen käsitteistö on monin osin vakiintumatonta ja aiheuttaa omat ongelmansa aiheesta kirjoittaville. ”Fantastique/ fantastic” -termi on tässä luvussa suomennettu muodossa ”fantastinen”, ”étrange/unheimlich/uncanny” muodossa ”outo” ja ”merveilleux/marvelous” muodossa ”ihmeellinen”.

<sup>3</sup> Todorov on säilynyt keskeisenä lähteenä paitsi hahmottamansa lajityypin tutkimuksessa, myös etenkin eurooppalaisessa fantasiateoriassa: ks. Ceserani 1996; Malherbe 2004; Durst 2010; Spiegel 2010; Brittnacher & May 2013. Toisaalta hänen teoriaansa on torjuttu voimakaimmin englanninkielisessä genrefantasian tutkimuksessa. Amerikkalaistutkija Brian Atteberyyn mukaan ”Todorovin otsikko [*The Fantastic*] ja teoreetikon maine ovat nostaneet hänen teoksensa merkitystään näkyvämpään asemaan” (”Todorov’s title [*The Fantastic*] and his reputation as a theorist have given this work a greater prominence than its relevance warrants” (Attebery 2012, 89), mikä on etenkin strukturalistisen fantasiateorian esittelyn yhteydessä harhaanjohtava arvio.

<sup>4</sup> Vrt. Genette 1980. Myös narratologi Shlomith Rimmon-Kenan aloitti uransa Todorovin kaksitulkintaisen kertomusrakenteen tutkimuksella (Rimmon-Kenan 1977). Todorovin vaiheista ranskalaisen strukturalismin piirissä kertoo Dosse (1997, 81–82 ja passim.).

<sup>5</sup> Strukturalismin tieteelliseen maailmankuvaan kuuluu Todorovin Boccaccion kertomusten tutkimuksessaan soveltama niin sanottu universaalikielioppi: ”Tämä universaalikielioppi on kaikkien yleiskäsitteiden perusta ja määrittää myös ihmisen. Paitsi kielet myös merkitysjärjestelmät kaikkineen pohjautuvat samaan kielioppiin. Kielioppi on universaalinen ei ainoastaan siksi että se muodostaa kielten universon, vaan myös siksi että se kytkeytyy maailman kokonaisuuden rakenteeseen sinänsä”. (*”La grammaire universelle est alors la*

*source de tous les universaux et elle nous donne la définition même de l'homme. Non seulement toutes les langues mais aussi tous les systèmes signifiants obéissent à la même grammaire. Elle est universelle non seulement parce qu'elle est répandue dans toutes les langues de l'univers, mais parce qu'elle coïncide avec la structure de l'univers lui-même*" (Todorov 1969, 14). Universaalikieliopista Todorovin strukturalismissa ks. Scholes 1974, 111 ja uudemmassa narratologisassa Herman 1995.

<sup>6</sup> Propp 1968.

<sup>7</sup> Tähän piirteeseen viittaa jo Italo Calvino Todorovin tutkimuksesta 1970 järjestetyssä symposiumissa: "Todorovin tutkimus on hyvin pätevä fantasian yksittäisen merkityksen suhteen ja herättää runsaasti ajatuksia muista merkityksistä, tavoitellen jonkinlaisen yleisluokittelun mahdollisuutta. Mikäli haluaisimme koota kattavan kartaston kaunokirjallisen mielikuvituksen maailmasta, meidän olisi aloitettava Todorovin 'ihmeeksi' kutsuman laadun kieliopista, alkukantaisten myyttien ja tarinoiden varhaisimmista merkkiiyhdistelmistä, tietoista allegoriaa edeltävän tiedostamattoman mielen symbolisista vaatimuksista, kuin myös kaikkien kulttuurien ja aikakausien harrastamien äyllisten pelien tasolta". (*"This study of Todorov is very accurate on one meaning of fantasy and full of suggestions with regard to other meanings, aiming at some possible general classification. If we wish to compile an exhaustive atlas of imaginative literature, we will have to start with a grammar of what Todorov calls 'wonder' at the level of the earliest combinatorial operations of signs in the primitive myths and fables, and of the symbolic requirements of the unconscious (before any sort of conscious allegory), as indeed at the level of the intellectual games of all times and all cultures"*) (Calvino 1970, 134).

<sup>8</sup> "Keskeisimpiä tavoitteitani on ollut aiheen, ajattelun [sekä] etenkin käsittelytavan ja tyylin mahdollisimman laaja vaihtelevuus. Jos saisin kaikki tarinani yksiin kansiin koottuina käsiini [--] katsoisin korkeimmaksi ansiokseni niiden laajan vaihtelevuuden ja monipuolisuus-

den. [--] En pidä jotakin kertomustani muita *parempana*. Näen pikeminkin lajityyppien runsauden ja lajien vaihtelevan keskinäisen arvon – mutta jokainen tarina on yhtä lailla pätevä *omassa lajissaan*.” (“*One of my chief aims has been the widest diversity of subject, thought, & especially tone & manner of handling. Were all my tales now before me in a large volume [--] the merit which would principally arrest my attention would be the wide diversity and variety. [--] I do not consider any of my stories better than another. There is a vast variety of kinds and, in degree of value, these kinds vary – but each tale is equally good of its kind*”) (Poe 2004, 684–685).

<sup>9</sup> Esimerkiksi Boris Tomaševski kirjoittaa 1920-luvun puolivälissä ”fantastisen kerronnan tekniikasta” ja ”fantastisesta rakenteesta” Todorovia ennakoiden: ”Kirjallisesti jalostuneessa ympäristössä fantastisen kertomuksen tarinaan liittyy usein kahtalaisen tulkinnan mahdollisuus ja nimenomaan realistisen motivoinnin vaikutuksesta. Tarinaa voidaan lukea sekä reaalilla että kuvitteellisella tasolla. [--] [Fantastisen kerronnan] tekniikkaa soveltavat E.T.A. Hoffmann, Ann Radcliffe jne. Tavallisia kahtalaisen tulkinnan mahdollistavia motiiveja ovat uni, hourailu, visuaalinen harha tai jokin muu aistien illuusio” (Tomaševski 2001, 186-187). ”Kirjallisuussysteemistä” ja sen ajallisen muutoksen ulottuvuudesta kirjoittaa samoihin aikoihin mm. Juri Tynjanov 2001, 269.

<sup>10</sup> ”[K]ielessä on vain eroja. Lisäksi voidaan todeta, että ero edellyttää yleensä positiivisia elementtejä, joiden välille se muodostuu, mutta kielessä on vain eroja *ilman positiivisia elementtejä*. Tarkasteltiinpa sitten merkittyä tai merkitsijää, kieli ei sisällä sen enempää ajatuksia kuin ääniteitäkään, jotka olisivat olemassa ennen kielellistä järjestelmää, vaan ainoastaan käsitteellisiä ja äännteellisiä eroja, jotka ovat peräisin tästä järjestelmästä.” (Saussure 2014, 222.)

<sup>11</sup> ”Fantastisen kertomuksen puheaktin [--] voisi kirjoittaa seuraavassa muodossa: *Minä* (tehtävältään määritelty pronomini) + asennetta ilmaiseva verbi (kuten *uskon, ajattelen*, ja niin edelleen) + verbin epä-

varmuutta ilmaiseva modalisaatio (joka tapahtuu kahtaalla: yhtäältä verbin aikamuodossa, tässä imperfektissä, mikä muodostaa etäisyyden kertojan ja henkilöhahmon välille, ja toisaalta tapaa ilmaisevissa ad-  
verbeissä kuten *melkein, ehkä, epäilemättä*, ja niin edelleen) sekä yli-  
luonnollista tapahtumaa kuvaava sivulause”. (*“The speech act under-  
lying the fantastic genre [--] might be rewritten as follows: I (a pro-  
noun whose function has been explained) + verb of attitude (such as  
believe, think, and so on) + modalization of that verb in the direction  
of uncertainty (a modalization that operates along two principal lines:  
verb tense, here the past, which contributes to establishing a distance  
between narrator and character; and adverbs of manner such as al-  
most, perhaps, doubtless, and so on) along with a subordinate clause  
describing a supernatural event”* (Todorov 1976, 1990, 24; vrt. Scho-  
les 1974, 111–117).

<sup>12</sup> Nuorta kirjastonhoitaja Bataillea on kuvattu ankarana hurskaaksi pap-  
pisseminaarilaiseksi, joka ”tunsi hyvin kristillistä teologiaa ja oli pe-  
rehtynyt erityisesti mystikkojen, muun muassa pyhän Teresan ja An-  
gèle de Folignon kirjoituksiin” (Arppe 1998, 7). Strukturalismin histo-  
rioitsija Dosse (2011) ottaa katolisen taustan merkityksen esiin myös  
esimerkiksi Lacanin (128, 139, 293–295) ja Althusserin (347–349)  
ajattelulle. Niin ikään Foucault’lla omien sanojensa mukaan oli ”hyvin  
voimakas kristillis-katolinen tausta, jota en häpeä, ”very strong Chris-  
tian, Catholic background, and I am not ashamed” (Foucault 1983, sit.  
Bernauer 1999, xvi). Vrt. Carpenter (1977) 2001, 151–152.

<sup>13</sup> Konstruktionistinen kirjallisuuskäsitys on keskeinen lähtökohta jo  
paitsi Tolkienillä, myös esimerkiksi tämän ja C.S. Lewisin luento-op-  
pilaalla Northrop Fryella Oxfordin yliopistossa (vuosina 1936–37 ja  
1938–39). Frye kiteyttää ajattelutavan 1960-luvun alussa seuraavasti:  
”Kaikki mitä ihminen tekee, mikä on tekemisen arvoista, on jollakin  
tavoin konstruktioita ja mielikuvitus se ihmismielen rakentava voima,  
joka vapautuessaan konstruoi ja rakentaa rakentamisen itsensä vuoksi.  
[--] Filosofia, historia, luonnontieteet, uskonto ja oikeustiede kuvaavat

tätä ihmisen konstruoimaa maailmaa kukin omilla kielenkäytön jäsen-  
tyneemmillä tasoillaan. Ne tuottavat tietoa ja informaatiota, mutta ovat  
myös sanoista rakentavan ihmisen mielenvoiman tuotteita. Mielikuvit-  
tus on voima, tiedonalat sen tuloksia. Tutkimusalat tuottavat tietosisäl-  
töjä, mutta ovat muodoltaan myyttisen, kielellisen kuvittelun rakentei-  
ta. Kielenkäyttö palautuu siis kaikkiaan tämän rakentavan voiman vai-  
heille sen työskennellessä sanataiteessa eli kirjallisuudessa – myyttejä  
tutkivassa koelaboratoriossaan”. (*“Everything man does that’s worth  
doing is some kind of construction, and the imagination is the con-  
structive power of the mind set free to work on pure construction, con-  
struction for its own sake. [--] This is the world revealed by philosophy  
and history and science and religion and law, all of which represent a  
more highly organized way of using word. We find knowledge and in-  
formation in these studies, but they’re also structures, things made out  
of words by a power in the human mind that constructs and builds.  
This power is the imagination, and these studies are its products. When  
we think of their content, they’re bodies of knowledge; when we think  
of their form, they’re myths, that is, imaginative verbal structures. So  
the whole subject of the use of words revolves around this construc-  
tive power itself, as it operates in the art of words, which is literature,  
the laboratory where myths themselves are studied and experiment-  
ed with”*) (Frye 2006, 479, 494; vrt. McHale 1987, 36–40; 1992, 1–8.)

<sup>14</sup> *“My subject is the technique of non-didactic fiction, viewed as the  
art of communicating with readers – the rhetorical resources available  
to the writer of epic, novel, or short story as he tries, consciously or  
unconsciously, to impose his fictional world upon the reader”* (Booth  
1983, xiii.)

<sup>15</sup> Todorov 1975, 8–23; Frye 1957, 17; Attebery 1992, 96; Scholes  
1974, 6–65. Fryen juonitypologia on keskeinen lähtökohta Whitel-  
le (1973, 7–11). Fryen *Anatomy of Criticism* -teoksen työvaiheen ot-  
sikosta ’Structural Poetics’ ks. Ayre 1989, 252 ja Fryen ja strukturalis-  
min yhtäläisyyksistä esim. Salusinszky 2006, 20–21.

<sup>16</sup> Ks. Denham 2015, ix, jonka väitteen mukaan ”[f]antasia ja tietejirjallisuuden tutkimus on 1960-luvun alkuvaiheistaan lähtien omaksumut Fryelta vaikutteita kenties enemmän kuin keneltäkään muulta kirjallisuudentutkijalta”. (”From its first development in the 1960s, the criticism of science fiction and fantasy has been influenced by Frye, probably more than by any other critic”) (Dolzani 2004, lvi.)

<sup>17</sup> ”Aloitin luentojen kuuntelun ensimmäisellä viikolla [--.] Varsin kamalaa kaikkiaan. [--] Tolkien puhuu *Beowulfista*, järjettömän mutkikkaasta anglosaksisten genealogioiden pulmasta, Tanskan muinaishistoriasta, latinankielisistä munkkikronikoista, islantilaisista *Eddan* runoista ja ruotsalaisesta kansanperinteestä. Kuvittele minun ulosantiani surkeimmillaan: huippunopeaa käsittämätöntä pulputusta hyvin monimutkaisista aiheista loputtomine viitteineen tuntemattomiin asiayhteyksiin, maustettuna runsaalla latinalla, muinaisenglannilla ja vaikeilla, epäselvillä erisnimillä. Siinä sinulla on *Beowulfista* luennoiva Tolkien”. (*I started attending lectures the first week [--] All pretty awful. [--] [T]here’s Tolkien on Beowulf, dealing with a most insanely complicated problem which involves Anglo-Saxon genealogies, early Danish histories, monkish chronicles in Latin, Icelandic Eddas and Swedish folk-lore. Imagine my delivery at its very worst: top speed, unintelligible burble, great complexity of ideas and endless references to things unknown, mixed in with a lot of Latin and Anglo-Saxon and a lot of difficult proper names which aren’t spelled, and you have Tolkien on Beowulf*) (Northrop Fryen kirje Helen Kempille, 21.10.1938, Frye 1996, 794–795).

<sup>18</sup> ”Tolkienin esiintyessä ensimmäistä kertaa monet sanoivat maineestaan tarkkoina: ’en voi lukea fantasiaa’. Mutta kun hänestä tuli suosittu ymmärrettiin, että hän juontuukin perinteestä, George MacDonaldin ja William Morrisin traditiosta. Joskaan kiinnostukseni Tolkieniin ei koskaan ollut hehkuvaa, Morris sen sijaan kiinnosti minua eniten Blaken jälkeen, aivan kuten Spenser tätä ennen. Vähitellen kävi kuitenkin selväksi, että kysymyksessä oli sentimentaalisen romanssin

traditio sinänsä, Scott, Wilkie Collins, Sheridan Le Fanu, jopa Rider Haggardkin. 'Aikuisten fantasia' on nykyään menestyvää uusintapainosten teollisuutta, josta minäkin korjaan osinkoja. Näyttää selvältä, että tieteiskirjallisuuden ja sen reuna-alueiden kirjallisuus (esimerkiksi Kurt Vonnegut) kytkeytyy sekin sentimentaaliseen romanssiin pikemminkin kuin realismiin, mikä korostaa romanssin perinteen merkitystä". (*"When Tolkien first came out a lot of people would say 'I can't read fantasy,' with an air of conscious virtue. But when he became popular it became evident that a tradition was behind him. The basis of this tradition was George MacDonald and William Morris, and while my enthusiasm for Tolkien himself was never white-hot, Morris was the man after Blake who most interested me, just as Spenser was before. But gradually it became clear that the whole tradition of what I call sentimental romance, Scott, Wilkie Collins, Sheridan Le Fanu, even Rider Haggard, was involved. Now there's a flourishing industry in reprinting works of 'adult fantasy,' of which I am availing myself. It's also clear that the whole development of science fiction, and the kind of writing in the periphery of that (e.g. [Kurt] Vonnegut) attaches itself to sentimental romance, not to realism, and makes the tradition of the former important to grasp"*) (Frye 2004, 191; vrt. Frye 1976, 43.)

<sup>19</sup> Vrt. Arda philology -lehti (<http://www.omentielva.com/ardaphil.htm>).

## LÄHTEET

- Aittola, Tapio & Raiskila, Vesa (1994) Jälkisanat. Teoksessa Peter L. Berger & Thomas Luckmann (1994/1985) *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus, 213–231.
- Aristoteles (1997) *Retoriikka; runousoppi*. Suom. Paavo Hohti ym. Helsinki: Gaudeamus.
- Armitt, Lucie (1996) *Theorising the fantastic*. London: Arnold.
- Arppe, Tiina (1998) Suomentajalta. Teoksessa Georges Bataille *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Gaudeamus, 7–28.
- Attebery, Brian (1992) *Strategies of fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Attebery, Brian (2012) Structuralism. Teoksessa Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 81–90.
- Ayre, John (1989) *Northrop Frye. A biography*. Toronto: Random House.
- Barthes, Roland (1977/1966) Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Teoksessa Roland Barthes *Image, music, text*. Essays Selected and Translated by Stephen Heath. New York: The Noonday Press, 79–124.
- Barthes, Roland (1993a/1970) *S/Z*. Käänt. Richard Howard. Oxford: Blackwell.
- Barthes, Roland (1993b/1973) *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Bataille, Georges (1998) *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Basam Books.
- Beckett, Samuel (2007/1951) *Malone kuolee*. Suom. Caj Westerberg. Helsinki: Basam Books.



- Bernaer, James SJ. (1999) Foreword. *Cry of Spirit*. Teoksessa Michel Foucault *Religion and culture*. Selected and Edited by Jeremy R. Carrette. New York: Routledge, xi–xvii.
- Bessière, Irène (1974) *Le recit fantastique. La poetique de l'incertain*. Paris: Larousse.
- Blanchot, Maurice (1996/1973) *Päivän hulluus*. Suom. Helena Sinervo. Helsinki: Ai-ai.
- Blanchot, Maurice (1995/1949) *Kafka and Literature*. Teoksessa Maurice Blanchot *The Work of fire*. Käänt. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press, 12–26.
- Booth, Wayne C. (1983/1961) *The rhetoric of fiction*. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis (1969) *Haarautuvien polkujen puutarha. Esseitä, juttuja, tarinoita*. Valinnut ja suomentanut Matti Rossi. Porvoo: WSOY.
- Brittnacher, Hans Richard & May, Markus (2013) *Phantastik-Theorien*. Teoksessa Hans Richard Brittnacher & Markus May (toim.) *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 189–198.
- Brooke-Rose, Christine (1981) *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative and structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calvino, Italo (1970) *Definitions of Territory: Fantasy*. Teoksessa David Sandner (toim.) *Fantastic literature. A critical reader*. Westport: Praeger, 133–134.
- Carpenter, Humphrey (2001/1977) *Tolkien. Elämäkerta*. Suom. Vesa Siisäntö. Helsinki: Nemo.
- Ceserani, Remo (1996) *Il fantastico*. Bologna: Mulino.
- Clute, John and Nicholls, Peter (toim.) (1995) *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin.
- Corngold, Stanley (1973) *The commentators' despair. The interpretation of Kafka's Metamorphosis*. Port Washington: Kennikat Press.
- Cornwell, Neil (1990) *The literary fantastic. From gothic to postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1986/1975) *Kafka: toward a minor literature*. Käänt. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Denham, Robert D. (2015) *A Northrop Frye chrestomathy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Doležel, Lubomir (1990) *Occidental poetics. Tradition and progress*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Doležel, Lubomir (1998) *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Doležel, Lubomir (2010) *Possible worlds of fiction and history. The post-modern stage*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Dolzani, Michael (2004) Introduction. Teoksessa Michael Dolzani (toim.), Northrop Frye *Northrop Frye's notebooks on romance. Collected works of Northrop Frye*. Vol 15. Toronto: Toronto University Press, xxi–lvii.
- Dosse, François (2011/1992) *Strukturalismin historia. Osa 1. Ohjelman synti 1945-1966*. Suom. Anna Helle. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Dosse, François (1997/1992) *History of structuralism. Volume 2: the sign sets, 1967 – Present*. Käänt. Deborah Glassman. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Durst, Uwe (2010/2001) *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. aktual., korr. u. erw. Neuauflage. Berlin: Lit Verlag.
- Eco, Umberto (1976) *Theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto (1979) *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto (1989) *The open work*. Käänt. Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Felman, Shoshana (1982) Turning the Screw of Interpretation. Teoksessa Shoshana Felman (toim.) *Literature and psychoanalysis. The question of reading: otherwise*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Foucault, Michel (1998a/1963) A Preface to Transgression. Teoksessa Michel Foucault *Aesthetics, method, and epistemology*. James D. Faubion

- (toim.), Robert Hurley ym. (käänt.). *Essential works of Foucault 1954–1984*, Volume Two. New York: The New York Press, 69–87.
- Foucault, Michel (1998b/1963) Language to Infinity. Teoksessa Michel Foucault *Aesthetics, method, and epistemology*. James D. Faubion (toim.), Robert Hurley ym. (käänt.). *Essential works of Foucault 1954–1984*, Volume Two. New York: The New York Press, 89–101.
- Foucault, Michel (1998c/1967) Afterword to the Temptation of Saint Anthony. Teoksessa Michel Foucault *Aesthetics, method, and epistemology*. James D. Faubion (toim.), Robert Hurley ym. (käänt.). *Essential works of Foucault 1954–1984*, Volume Two. New York: The New York Press, 103–122.
- Foucault, Michel (2010/1966) *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel (1999) *Religion and Culture*. Selected and edited by Jeremy R. Carrette. New York: Routledge.
- Fowler, Alastair (1982) *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, Sigmund (2005/1916) Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä. Teoksessa Sigmund Freud *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomy of criticism. Four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, Northrop (1976) *The secular scripture. A study of the structure of romance*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frye, Northrop (1996) The Correspondence of Northrop Frye and Helen Kemp 1932–1939. Vol. 2, 1936–1939. Teoksessa Robert D. Denham (toim.) *Collected works of Northrop Frye. Vol 2*. Toronto: Toronto University Press.
- Frye, Northrop (2004) *Northrop Frye's notebooks on romance*. Michael Dolzani (toim.). *Collected works of Northrop Frye. Vol 15*. Toronto: Toronto University Press.
- Frye, Northrop (2006/1963) *The Educated imagination*. Teoksessa Northrop Frye *The educated imagination and other writings on criti-*

- cal theory 1933–1963*. Germaine Warkentin (toim.). *Collected works of Northrop Frye*. Vol. 21. Toronto: Toronto University Press.
- Genette, Gérard (1980/1972) *Narrative discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler. Ithaca: Cornell University Press.
- Groom, Nick (2014) Introduction. Teoksessa Horace Walpole *The Castle of Otranto*. Edited by Nick Groom. Oxford: Oxford University Press. ix–xxxviii.
- Halme, Jukka (2006) *Uuskummaa? Modernin fantasian antologia*. Helsinki: Kirjava.
- Hatavara, Mari, Lehtimäki, Markku & Tammi, Pekka (toim.) (2010): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Herman, David (1995) *Universal grammar and narrative form*. Durham: Duke University Press.
- Herman, David (2002) *Story logic. Problems and possibilities of narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman, David (2005) Structuralist narratology. Teoksessa David Herman ym. (toim.) *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge, 571–576.
- Hoffmann, E.T.A. (2011/1816) Nukuttaja. Teoksessa E.T.A. Hoffman *Yökappaleita*. Suom. Markku Mannila. Helsinki: Teos, 23–65.
- Hume, Kathryn (1984) *Fantasy and mimesis. Responses to reality in western literature*. New York: Methuen.
- Hägg, Samuli, Lehtimäki, Markku & Steinby, Liisa (toim.) (2009) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS.
- Irwin, W. R. (1976) *Game of the impossible: rhetoric of fantasy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Jackson, Rosemary (1981) *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen.
- Jakobson, Roman 2001/1935: Dominantti. Teoksessa Pesonen, Pekka & Suni, Timo (toim.) (2001) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Helsinki: SKS, 102–108.

- James, Henry (1995/1898) Ruuvikierre. Teoksessa Markku Sadelehto (toim.) *Amerikkalaiset aaveet*. Suom. Sari Kallioinen ja Anita Puumalainen. Porvoo: WSOY, 379–504.
- Jameson, Fredric (1981) Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism. Teoksessa Fredric Jameson *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 103–150.
- Kristeva, Julia (1984/1974) *Revolution in poetic language*. Käänt. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kuusisto, Pekka (1991) *Metamorfoosifantasia. Metamorfoosiaihe fantasiakirjallisuudessa ja sen sovellus Pentti Holapan novellikokoelmassa Muodonmuutoksia*. Oulun yliopiston kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian laitoksen julkaisuja. A. Kirjallisuus 2. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kuusisto, Pekka (1993) Luonnon laki, genren laki, historian laki: suoran taipuminen geneerisessä fantasiateoriassa. Teoksessa Pekka Kuusisto (toim.) *Narnia ja ympäröivät maat. Fantasia kirjallisuuden lajina*. Oulun yliopiston kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian laitoksen julkaisuja. A. Kirjallisuus 3, 1–86.
- Kuusisto, Pekka (2004) Laji, perheyhtäläisyys ja ensyklopedia: kirjallisuuden lajiteorian tieteenfilosofiasta. Teoksessa Tuomo Lahdelma, Risto Niemi-Pynttäre, Outi Oja & Keijo Virtanen (toim.) *Laji, tekijä, instituutio*. Helsinki: SKS.
- Kuusisto, Pekka (2013) Ensyklopedian aatehistoriasta ja ensyklopedisesta novellista Poella, Kafkalla ja Borgesilla. *Synteesi* 4/2013, 27–51.
- Lacan, Jacques (2006/1996) Seminar on 'The Purloined Letter'. Teoksessa Jacques Lacan *Écrits: the first complete edition in English*. Käänt. Bruce Fink, Héloïse Fink & Russell Grigg. New York: Norton, 6–48.
- Lyotard, Jean-François (1985/1979) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Malherbe, Jean-Yves (2004) Ranskankielinen fantasiakirjallisuus. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 231–248.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist fiction*. London: Routledge.

- McHale, Brian (1992) *Constructing postmodernism*. London: Routledge.
- Mendlesohn, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Nicholls, Peter (1995) Conceptual Breakthrough. Teoksessa Clute & Nicholls (toim.) *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 254–257.
- Nicholls, Peter & Clute, John (1995) "Sense of Wonder". Teoksessa Clute & Nicholls (toim.) *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1083–1085.
- Niiniluoto, Ilkka (1999) *Critical scientific realism*. Oxford: Oxford University Press.
- Nyman, Martti & Suominen, Mickael (2002) Ferdinand de Saussure: Mies myytin takaa. Teoksessa Hannele Dufva ja Mika Lähteenmäki (toim.) *Kielentutkimuksen klassikoita*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 9–66.
- Olsen, Lance (1987) *Ellipse of uncertainty. An introduction to postmodern fantasy*. New York: Greenwood Press.
- Pesonen, Pekka & Suni, Timo (toim.) (2001) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS.
- Pettersson, Bo (2016) *How literary worlds are shaped. A comparative poetics of literary imagination*. Berlin: De Gruyter.
- Phelan, James (2006) Narrative Theory, 1966-2006: A Narrative. Teoksessa Robert Scholes, James Phelan and Robert Kellogg: *The nature of narrative*. Fortieth anniversary edition, Revised and expanded. Oxford: Oxford University Press, 283–336.
- Poe, Edgar Allan (2004) *The selected writings of Edgar Allan Poe*. A Norton Critical Edition. Toim. G. R. Thompson. New York: Norton.
- Poe, Edgar Allan (2006) *Kootut kertomukset*. Suom. Jaana Kapari. Helsinki: Teos.
- Propp, V. (1968/1928) *Morphology of the folktale*. First Edition, Translated by Laurence Scott with an Introduction by Svatava Pirkova-Jakobson. Second Edition Revised and Edited with a Preface by Louis

- A. Wagner/ New Introduction by Alan Dundes. Austin: University of Texas Press.
- Rabkin, Eric (1976) *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1977) *The concept of ambiguity. The example of James*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sallis, John (2000) *Force of imagination: the sense of the elemental*. Bloomington: Indiana University Press.
- Salusinszky, Imre (2006) Northrop Frye. Teoksessa Julian Wolfreys (toim.) *Modern North American criticism and theory. A critical guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 19-25.
- Sandner, David (2004) *Fantastic literature. A critical reader*. Westport: Praeger.
- Sartre, Jean-Paul (1955/1947) Aminadab or the Fantastic Considered as a Language. Teoksessa Jean-Paul Sartre *Literary and philosophical essays*. Translated by Annette Michelson. New York: Collier Books, 60–77.
- Saussure, Ferdinand de (2014/1916) *Yleisen kielitieteen kurssi*. Toim. Charles Bally & Albert Sechehaye. Suom. Tommi Nuopponen. Tampere: Vastapaino.
- Scholes, Robert (1974) *Structuralism in literature. An introduction*. New Haven: Yale University Press.
- Scholes, Robert (1975) *Structural fabulation. An essay on the fiction of the future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Scholes, Robert & Rabkin, Eric (1977) *Science fiction: history, science, vision*. Oxford: Oxford University Press.
- Shippey, Tom (2003) *The road to the Middle-Earth. How J.R.R. Tolkien created a new mythology*. Revised and Expanded Edition. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Snow, C.P. (1998/1963) *Kaksi kulttuuria*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra cognita.

- Spiegel, Simon (2010) *Theoretisch phantastisch: eine Einführung in Tzvetan Todorovs Theorie der phantastischen Literatur*. Murnau am Staffelsee: Haitel.
- Suvin, Darko (2016/1979) *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. Toim. Gerry Canavan. Oxford: Peter Lang.
- Todorov, Tzvetan (1965) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1969) *Grammaire du Décaméron*. Approaches to Semiotics, Vol. 3. The Hague: Mouton.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Le Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1975/1970) *The Fantastic. A structural approach to a literary genre*. Käänt. Richard Howard. Foreword by Robert Scholes. Ithaca: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan (1990/1976) The origin of genres. Teoksessa Tzvetan Todorov *Genres in discourse*. Käänt. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 13–26.
- Tolkien, J. R. R. (2002/1947) Saduista. Teoksessa J.R.R. Tolkien *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö, Kersti Juva & Johanna Vainikainen-Uusitalo. Helsinki: WSOY, 17–107.
- Tolkien, J. R. R. (2009/1981) *Kirjeet*. Toim. Humphrey Carpenter. Suom. Tero Valkonen. Helsinki: WSOY.
- Tomaševski, Boris (2001/1925) Juonen rakenteesta. Teoksessa Pesonen & Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS, 186–187.
- Traill, Nancy H. (1996) *Possible worlds of the fantastic: the rise of the paranormal in literature*. Toronto: Toronto University Press.
- Turner, James (2014) *Philology. The forgotten origins of the modern humanities*. Princeton: Princeton University Press.



- Tynjanov, Juri (2001/1927) Kirjallisuuden evoluutiosta. Teoksessa Pesonen & Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS, 266–281.
- White, Hayden (1973) *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wolf, Mark J. P. (2012) *Building imaginary worlds. The theory and history of subcreation*. New York: Routledge.



Pirjo Lyytikäinen

## FANTASTISEN KIRJALLISUUDEN TYYLIT JA KIELI

Me sisukkaat ja vilpittömät Nothingin asukkaat olemme laittaneet uskomme ei-mihinkään, jonka puolesta uurastamme päivin öin. Ei-kukaan meitä tässä työssä varjelkoon!

(Salminen 2014, 133.)

Kirjallisuudesta puhuttaessa fantasia tai fantastinen voivat tarkoittaa laajasti kaikkea mielikuvituksellista. Tältä kannalta oikeastaan kaikki fiktiivinen kirjallisuus on ”fantasiaa”, koska siinä on fiktiota, keksittyjä asioita. Toisaalta kaikki kirjallisuus nojaa myös monin tavoin reaali maailman kuvaukseen. Kathryn Hume (1984, 20) on sanonut kirjallisuuden olevan jäljittelyn ja fantasian yhteispeliä – yhtäältä halua kuvata koettua maailmaa, toisaalta halua muuttaa todellisuutta tai kokeilla mielikuvituksellisilla ulottuvuuksilla. Mutta missä mielessä voidaan puhua fantastisesta tyylinä tai tapana käyttää kieltä? Ja mikä on fantastisen tyylin tai kielen suhde fantasian lajeihin tai kirjallisuuden lajeihin ylipäätään?

Jos fantasiaksi mielletään ennen muuta teokset, joissa kuvataan maailman kokonaisuus ei noudata kaikkia aktuaalisen maailman lainalaisuuksia, rajataan pois realistiset lajit: realismissa fiktion maailman ”luonnollisuus” (reaali maailman kaltaisuus), fantasiassa ”yliluonnollisuus” (tai reaali maailmassa mahdottoman läsnäolo) on oletusarvo. Tällöin kiinnitetään huomiota kokonaisvaihkelmaan ja fiktion maailman perustaviin lainalaisuuksiin ja kokonaistunnelmaan, joka vaaditaan: fantasia luo jollain tavalla salaperäisen, maagisen maailman. Myös ”outo”, jossa kummallisuudet ovat jollain tavalla luonnon mahdollisuuksien rajoissa, voidaan laskea mukaan. Realistisen kuvauksen ja fantastisen tyylin erot eivät kuitenkaan suoraviivaisesti seuraa fantasian ja realismin jakolinjaa. Realistisen kuvauksen käyttö on nähty suorastaan välttämättömyytenä nykyaikaisissa fantasialajeissa. Ja fantastisella on usein sija-

sa realismin teksteissä. Toisaalta tarinan maailma ja tyyli ovat vuorovaikutuksessa. Sisältö vaikuttaa muotoon ja kieleen, kieli ja tyyli luovat sisältöä.

Kieli itse on ankuroitunut kokemusmaailmaamme. Fiktion maailmat syntyvät sanoista, mutta sanat viittaavat ensisijaisesti siihen maailmaan, jossa elämme. Sanojen asettelu välittämään fantasian maailmoja, joita ei niistä riippumatta voi havainnoida, nojaa siihen, miten sanoja käytetään välittämään havaintoja ja tunteuksia aktuaalisessa maailmassa. Samalla sanat aina jo ovat kulttuurin ja kirjallisen traditiomme kyllästämiä. Niiden merkitykset ovat muotoutuneet historian saatossa ja samalla itse ”kokemuksellisuus”, se miten koemme ja käsitämme todellisuuden, on muovautunut. Eikä kulttuuri ole monoliitti vaan pikemminkin kiistakenttä ja ristiriitaisten käsitysten verkosto, joten se, mitä kirjalliset teokset siitä ammentavat muovatakseen uusia fiktiivisiä maailmojaan, vaihtelee myös. Tässä luvussa pohdin tyylin ja kielen kysymyksiä näistä lähtökohdista käsin. Keskityn muutamiin esimerkkiteksteihin ja keskeisiin tyylin tai kielen kannalta kiinnostaviin ajatuksiin, joita fantasiantutkimuksessa on tuotu esiin.

## **Fantasia, fantastinen ja realistinen tyyli**

Fantasiaalajien määrittämissä korostuvat yleisesti sisällöt tai kuvitteellisten maailmojen luominen. Lajimäärittästä on jopa tehty niin, että ”fantastinen” suljetaan fantasiaalajin ulkopuolelle. Varhaisessa fantasian teoriassa W. R. Irwin (1976, 4–9) erottaa fantastisen ja fantasian tavalla, joka näyttää pikemminkin torjuvan fantasiaa kaiken sen, mitä voisi nimittää fantastiseksi tyyliksi. Hän näkee, että fantasiakertomus, jonka perusta on jonkin ”yliluonnollisen” tai mahdottomuuden kuvailu ja vakuuttava kehittäminen ”kaikkien logiikan ja retoriikan sääntöjen mukaan”, nojaa itse asiassa realismin kerrontatapaan ja tyylikeinoihin. Hän sulkee unenomaisen, surrealistisen tai logiikan ja retoriikan sääntöjä rikkovan ”fantastisen” fantasiaalajin ulkopuolelle. Kaikki, missä lukijan on tarkoitus nähdä

kuvatut asiat uskomattomina, sijoittuu fantastisen eikä fantasialajin puolelle. Sadut samoin kuin vaikkapa sellainen nonsense-fantasia, jota edustaa *Liisan seikkailut ihmemaassa*, eivät kuuluisi lajiin.

Oikeastaan fantasialaji Irwinin mukaan kuihtuu, kun postmodernismin ”fantastinen” valtaa kirjallisuuden kentän. Irwin puolustaa vain tekstejä, joissa ”ei-tosi” (*non-fact*) saadaan näyttämään faktalta koherentin, realistisen argumentoinnin avulla.<sup>1</sup> Irwiniä ja hänen myöhempiä kannattajiaan myötäillen: varsinaisessa fantasiassa käytössä on realistinen tyyli ja kieli, vaikka kerrotut asiat ovat reaallimaailmassa mahdottomia. Tällöin ei olisi tarvetta erikseen tutkia fantasian tyyliä. Niin kuin realismissa, Irwinin kuvailemassa fantasiassa kaikki tapahtuva saa selityksensä, syysuhteet tuodaan tarpeen mukaan perusteellisesti esiin eikä luottamusta todellisuuteen horjuteta. Olennainen ero olisi ainoastaan siinä, että fantasia esittää mahdottoman tai ”anti-faktan” ikään kuin se olisi totta.

Irwinin rationalismi ei nykyfantasian tutkijoita rajoita, sillä fantasialajien kirjoon suhtaudutaan vapaammin. Silti kysymys realistisen kuvauksen ja fantasian keinojen yhtäläisyyksistä on relevantti keskustelunaihe. Christine Brooke-Rose (1981) on argumentoinut, että ne realistisen kerronnan ja kuvauksen piirteet, joita johtavat realismin tutkijat ovat luetelleet, on enimmäkseen helppo löytää myös fantasian piiristä. Toisin sanoen lajityypilliset fantasiat nojautuvat niihin keinoihin, joita realismin tutkijat ovat luokitelleet kuuluviksi realistisen romaanin ”mekanismeihin”.<sup>2</sup> Hän tulee ainakin osoittaneeksi, että nämä piirteet eivät sellaisenaan erottele realismin ja fantasian lajityyppejä.

Jos toisaalta katsotaan Erich Auerbachin keskeisiä realismin kriteerejä, kuten arkielämän kuvausta, tyylien (rekisterien) sekoitusta, valikoimattomuutta (kaikki aiheet ovat sallittuja) ja tapahtumien sijoittamista tuntemamme historiaan/nykyisyyteen,<sup>3</sup> ei mikään niistä sellaisenaan istu tyypillisiin fantasialajeihin (etenkään laajan fantasiamäärityksen mukaan), vaikka osa fantasian muodoista voi jollain tavalla noudattaa tällaisia kriteereitä. Historiallisuus tai yhteiskunnallisuus ei Auerbachilla kuitenkaan tarkoita oman historian ja todellisuuden luomista Tolkienin tyyliin. Kun realismin piirteitä

usein mainittujen maantieteellisten kuvausten ja nimistön tilalla on kuviteltu maantiede, jossa kuvitteelliset, muinaisuuteen viittaavat tai muinaisnimiä jäljittelevät nimet vilisevät, on tyyli vaikutus aivan toinen kuin realismissa. Realismin arkielämä ei myöskään sisällä yliluonnollista. Arjen kuvaus on kuitenkin realismin avainsanoja ja tavallaan johtotähti, johon valikoimattomuus ja tyylien sekoituskin kytkeytyvät. Fantasia voi sisältää arjen kuvausta (ja realismissakin voi olla fantastista), mutta se ei siinä ole hallitsevassa asemassa.

Auerbach itse löytää arkea Danten *Helvetistäkin*, joten hänen realisminsa on varsin avara käsite. Silti yhteiskunnallisuus, historiallisuus ja ajankohtainen todellisuus ovat arjen omin maape-  
rää Auerbachin arvoasteikossa, vaikka kysymys on myös ihmisten vaihtelevasti raadollisesta jokapäiväisestä elämästä. Toisaalta hän korostaa yksityiskohtaisen ja havainnollisen kuvauksen rinnalla dramaattista, moniaineksista ja ristiriitaista arkea. Olennaista kuvauksen voiman kannalta on antiteettinen yhdistely ja psykologisesti ja moraalisesti koskettava, vahvoja tunteita herättävä vaihteleva sisältö ja kerronta. Auerbachin realismin ääneenlausumaton kriteeri onkin voimakkaan tunnevaikutuksen tuottaminen. Nykytermein *kokemuksellisuus* on Auerbachille arvo.

Tällä tavoin realistisen tyylin merkitystä fantasialle on korostettu usein. Jo C. S. Lewis totesi, että fantasia herättää lukijansa kiinnostuksen havainnollisella kuvauksella ja yksityiskohdilla tai ”realistisella esitystavalla” (*realism of representation*), kuten Attebery (1980, 35) toteaa. Havainnollisuus, yksityiskohtaisuus ja ikään kuin nähtyyn ja koettuun liittyvä uskottavuus saa, tämän ajattelutavan mukaan, lukijan uppoutumaan tekstin maailmaan riippumatta siitä, onko kuvattu lopulta todenmukaista tai todennäköistä. Kokemuksellisessa ei ole kysymys vain havainnollisuudesta, vaan affektiivisuudesta, joka kytkeytyy havainnollisuuteen. Saadakseen aikaan vastaavan reaktion kirjallisuuden jäljittelevän toiminnan pitää edesauttaa lukijakin ikään kuin kokemaan itse: pitää kertoa niin, että lukija voi kuvitella kerrotun. Parhaiten se onnistuu, kun havainnollisuus yhdistyy tunteiden aktivoitumiseen, sillä vain tuntevana ihminen kiinnostuu ja kiinnittyy näkemäänsä ja kuulemaansa.

Realistisen tyylin käyttö saa toisaalta uudenlaisia tehtäviä erityisesti sellaisessa nykykirjallisuudessa, missä fantasiamaailma tuodaan reaali maailman keskelle. Näissä fantasioissa usein jokin hahmo toisesta maailmasta ilmaantuu keskelle arkitodellisuutta häiritsemään sen lainalaisuuksia ja kyseenalaistamaan sen itsestäänselvyyksiä.<sup>4</sup> Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000) on tällainen ”tunkeutumisanfantasia”: siinä päähenkilö löytää pihaltaan peikonpoikasen ja vie sen kotiinsa. Yhteiselo käynnistää tapahtumasarjan, joka lopulta johtaa siihen, että päähenkilö viedään toiseen maailmaan, peikkolaan, jonka salaisuuksiin lukijalta kuitenkin suljetaan pääsy. Kerronnan näennäinen realismi viedään varsin pitkälle, kun ”dokumentoidaan” peikko lajina ja vedotaan ”lähteisiin”. Sinisalon *Linnunaivoissa* (2008) puolestaan fantasia sekoituu realismiin, mutta niin, että lukija voi pitkään lukea sen päätarinaa melko puhtaana realismina, vaikka pienet outoudet alkavat kasaantua, ja vihdoinkin lukijan epärointi ratkeaa fantasian (Tzvetan Todorovin ”ihmeellisen”) hyväksi. Henkilöitä kuvataan aluksi (Auerbachin sanoin) ”kursaillelta arkisessa, realistisessa elinympäristössään”, ja päähuomion kerronnassa varastaa vaellusretkien extreme-arjen inhorealisticuus ja kertojahahmojen ankean realistinen parisuhde. Todellisuuskuva jää kapeaksi, koska henkilö-/kertojahahmojen ajatusmaailmat ja havainnot ovat rajoittuneet ja teoksen juoni muistuttaa TV:n selviytymiskilpailuja. Reaaliaika ja historia, jota eletään 2000-luvulla, on Sinisalon tekstissä alati läsnä oleva tausta. Ajankohtainen todellisuus ekokatastrofin uhan ja planeetan tilan kuvausten muodossa suorastaan rytmittää päähenkilöiden vaellusta. Myös kouriintuntuvasti eletään nykyaikaa: kaikki tavaramaailman, roskaantumisen ja eläinten häiriintymisen kuvaukset luovat linkejä ajankohtaisiin ongelmiin.

Lopulta Sinisalon romaanin näköjään realistiseen maailmaan tuodaan avoimesti yliluonnollinen elementti. Se selittää omalla tavallaan myös ne oudot tapahtumat, joita on aiemmin kuvattu ikään kuin pelkkinä arkielämän mysteereinä. Romaanissa kiinnitetään huomio lentokyvyyttömään lintuun, keaan, jonka vaeltajapariskunta Heidi ja Jyrki kohtaavat Uudessa-Seelannissa. Romaanin ensimmä-

mäisiin outouttaviin mutta realismin säilyttäviin kuvauksiin kuuluu Uuteen-Seelantiin sijoittuva kohtaus, jossa naispäähenkilö samastuu häiriköksi leimattuun keaan. Romaanin lopussa reaali maailmassa olemassa oleva lintulaji personifioituu eräänlaiseksi pahaksi voimaksi tai luonnon koston välineeksi. Kea-linnun tajuntaa kuvaava jakso johtaa samalla tyylin vaihdokseen, jossa ei noudateta realistisen kuvauksen pelisääntöjä. Yliluonnollinen tapahtuma on *Linnunaivoissa* tosin yllättävä käänne, mutta pohjustettu ja jälkikäteen motivoitu, sekä kokonaisuuden rakentumisen kannalta ratkaiseva pala. Kun se esitetään, se aktivoi lukijan muistamaan ne oudot jaksot ja kuvaukset, joita hän ei täysin ole voinut sijoittaa realistiselle jatkumolle. Se valaisee uudelleen kaiken aiemmin kerrotun. Sinisalon romaani noudattaa Todorovin kuvaamaa epäröinnistä ratkaisuun -mallia: outojen asioiden ihmettelystä siirrytään maailmaan, jossa yliluonnollinen on totta. Samalla siirrytään käyttämään tyyliä, joka on fantastinen. Unenomaisessa näyssä lintu näkee tuli-meren – ”kuumaa puhdistavaa tulta, mustaa hedelmällistä nokea” (Sinisalo 2008, 329), ja linnun kuvataan halunneen tätä symbolista maailmanloppua. Näky on unenomainen ja lukija pakotetaan epäröimään: ”Hetken tuntuu kuin näkisin unta ja olisin heräämisilläni, mutta karistan sen mielestäni, sillä tämä on hyvä.” (mt.) Tässä viitataan hävitykseen luomiskertomuksena ja samalla fantasiana, mielikuvituksen tuotteena ja kirjallisuutena.

## Fantastisen tyylin lumo

Mikä – pysähdyin miettimään – mikä minut lamautti ajatellessani Usherin taloa? Arvoitus oli ratkaisematon; en voinut saada otetta niistä varjomaisista haaveista, jotka mietiskellessäni tulivat mieleeni. (Poe 1990, 198.)

Voi kysyä, onko lukijan ”upottaminen” lopulta sidoksissa havainnollisen realismin konventioihin, niin kuin edellä mainitut fantasiasta kirjoittaneet teoreetikot ovat väittäneet: esimerkiksi sadot ovat kiehtoneet ja kiehtovat edelleen, vaikka niiden kuvaama maa-



ilma on pikemminkin viitteellinen. Ehkä mielikuvituksellinen ja arvoituksellinen itsessään herättää kiinnostuksen? Ehkä lukija tyytyy olemaan kuin Antti Salmisen dystooppisen fantasiarunoelman *Lomonosovin moottorin* (2014) yhden katkelman puhuja: ”Lähden seuraamaan sattumanvaraista reittiä. Risteyksiä on lukemattomasti. En unohda mitään ja kun katson ikkunasta, paperilintu liittää pihan poikki, kohti länttä ja merta.” (Salminen 2014, 157.) Fantasian ei tarvitse olla uskottavaa, vaan riittää, että se kiehtoo outoudellaan ja vetoaa mielikuvitukseen. Unenomainen tunnelma ja piittaamattomuus logiikasta, jotka luonnehtivat ”fantastista” (Irwin 1976, 9), vievät meidät sellaiseen fantasian maailmaan, jossa myös fantastinen, realismin rajoituksista piittaamaton tyyli on kotonaan.

Fantastinen tyyli ei ole yksi tai yhtenäinen, mutta sen eri muotoja yhdistää pyrkimys luoda ihmeellistä tunnelmaa ja herättää vahvoja tunnevaikutuksia.<sup>5</sup> Tavoiteltu vaikutelma on eräänlainen tunteiden totuus, johon kuvattu yliluonnollinen ja mielikuvituksellinen vihjaa (Attebery 1980, 34). Eri alalajeissa ihmetteilyyn liittyy muita voimakkaita tunteita, kuten kauhua, ihastusta, uteliaisuutta, epätodellisuuden tuntua tai lumoa. Usein tunnevaikutus on monimielinen ja ristiriitainen. Lumoutuminen on vangitsevaa; siinä kietoutuvat yhteen vaaran ja nautinnon elementit. Fantasiassa negatiiviset tunteet – kuten inho ja pelko – saavat vaarattoman kanavan ja tuottavat intensiivisen tunnevaikutelman. Sikäli kuin järki on mukana tällaisessa fantasian pelissä, sen vangitsevat selvittämättömät mysteerit, tuntemattoman tutkiminen ja aavistus yleisistä totuuksista tai merkityksistä, joihin fantasian maailma viittoo.

Yhden johtolangan fantastiseen tyyliin tarjoaa fantasian historiassa Edgar Allan Poe, erityisesti hänen tarinansa ”Usherin talon häviö” (1839). Kertomus kuvaa järkevän kertojan matkaa maailmaan, jossa järjen lait kumoutuvat ja tuttu todellisuus katoaa. Alusta loppuun kuvaus luo arvoituksellisen synkkyyden ilmapiiriin ja korostaa kuvatun paikan ja maailman voimakasta vaikutusta kertojaan. (Ks. myös Attebery 1980, 38–40.)

Poen kertomuksessa sortuva talo ja talon isäntä Roderick Usher ovat toistensa peilejä, joita ulkopuolinen kertoja tarkkailee samalla

kun hän joutuu paikan lumon valtaan. Tarinassa kertoja kamppailee voidakseen selittää tapahtumat luonnollisesti ja kärsii tappion. Hän on retkeilijä järjen maasta, mutta eksyy hulluuden maailmaan, joka nielaisee lopulta talon ja Usherin, kun taas kertoja viime hetkellä pelastuu. Poen fantasia toimii asettamalla rationaalisen ja fantasian vastakkain ja rinnakkain (Attebery 1980, 41). Asetelma tuottaa tyylilajin, jossa lukijan sijaisena toimiva henkilökertoja kuvaa normaalin järki-ihmisen reaktioita kaikkeen outoon ja yliluonnolliseen, mitä kertoja kokee Usherin talossa.

Teksti manaa heti alussa esiin selittämättömän uhan ja synkkämielisyyden, joka uhkuu koko seudusta ja itse rappeutuneesta talosta:

Koko ikävän, pimeän ja äänettömän syyspäivän, jona pilvet riippuivat painostavan alhaalla, olin aivan yksin matkannut ratsain läpi aivan erikoisen aution seudun, ja lopulta, illan varjojen pidentyessä, havahduin Usherin alakuloisen talon lähetyvillä. En tiedä, miten oli – mutta kohta nähdessäni ensimmäisen vilahduksen rakennuksesta mieleni valtasi sietämätön alakuloisuus. Sanon sietämätön, sillä tunne ei ollut lainkaan sukua tuolle runollisuudessaan puoliksi miellyttävälle aistimukselle, jonka ankarimmatkin hävityksen ja kauhun kuvat tavallisesti tuovat mieleen. Katselin eteeni avautuvaa näyttämöä – pelkkää taloa ja maiseman yksinkertaisia viivoja – synkkiä seinä – tyhjien silmien näköisiä ikkunoita – reheviä saraheinäniittyjä – kaatuneiden puiden valkoisia runkoja – katselin sielu niin masentuneena, etten sellaista voi verrata mihinkään muuhun maalliseen tunteeseen selvemmin kuin oopiumihukumoisijan jälkitilaan – katkeraan heräämiseen arkielämään – kamalaan unihunnun häviämiseen. Sydän jäättyi, painui, sairastui – mieli musteni niin synkäksi, ettei mikään mielikuvituksen ruoskiminen voinut sitä vähääkään nostaa.” (Poe 1990, 197–198.)

Mistä ja miten tyyli syntyy? Ensinnäkin huomio kiinnittyy tunneilmaisuihin ja niiden toistoihin. Syvä melankolia (suomennoksen ”alakuloisuus” on lievempi kuin alkutekstin ilmaukset) huokuu kaikesta, mitä kertoja kuvaa. Jo siteeratuissa alkuvirkkeissä synkkyys ja lohduttomuus liitetään kaikkeen kuvattuun. Lisäksi niissä esiintyvät ensimmäisen kerran Poen tyylille luonteenomaiset vertaukset, joissa tunnetilaa kuvataan negatiivisesti: se on niin sietämätön, ettei sitä voi verrata tavalliseen runolliseen kauhuun eikä siitä voi

kohota ylevään (alkutekstissä esiintyy sana subliimi, *sublime*). Ainoa asia, joka tässä synkkyudessa jotenkin muistuttaa maanpäällistä tunnetta, on oopiumin käytön aiheuttama kammottava jälkitila. Tyylin keinona on tärkeä myös eräänlainen negatioiden ja sanomattoman kautta kuvaaminen. Kun kertoja kuvaa kauhuaan selittämättömäksi, ennenkokemattomaksi, sanoin kuvaamattomaksi tai ylittämättömäksi, ja rinnastaa sen tunnettuihin kauhukokemuksiin vain sanoakseen, ettei tätä voi verrata niihin, koska ne ovat niin paljon laimeampia, hän suggeroi lukijan kauhun magiaan. Kaikki tämä rinnastetaan sitten talon isännän synkkään mielentilaan: Roderick Usherin mieli kuvataan pimeyden lähteeksi, joka säteilee synkkyyttä koko ympäröivään maailmaan. (Poe 1990, 207.)

Kertojan mukana lukija imaistaan siihen raskasmielisyyden ja hulluuden maailmaan, jossa järki on luovuttanut asuinsijansa mielikuville ja kaikenlaisille alitajuisille peloille. Kauhu, joka vallitsee Usherin mielessä, on konkretisoitunut koko paikassa. Talo ja sen suoperäinen perusta edustavat pahansuopaa voimaa, joka elollistetaan ikään kuin omaa päämääräänsä ajavaksi olennoksi. Usherin elävänä haudattu sisar tulee osaksi painajaisista ja lopullisen tuhon lähteeksi. Toistava, ylenpalttisesti kuvailevin adjektiivein ja tunnelmaisuin ladattu ilmaisu suggeroi lukijan kokemaan painajaismaisen kauhun ilmapiiriin. Siihen kuuluu katastrofin odotus, toistojen avulla koko ajan kasvava pelko uhkaavan pahan toteutumisesta (joka lukijan kannalta luo koukuttavan jännityksen).<sup>6</sup> Kauhu ja hulluuden pelko konkretisoidaan siirtämällä uhka kaikkeen kuvattuun. Samalla viitataan järjen rajallisuuteen tai haavoittuvuuteen.

Fantastiseen olennaisesti kuuluva elottoman elollistaminen, joka usein koskee koko tapahtumapaikkaa, kiihtyy myös Poen tarinassa, vaikka kertoja yhä esittää näkemänsä luulotteluna:

Olin niin kiihoittanut mielikuvitustani, että tosiaankin luulin näkeväni kuin koko talon ja sen alueen yllä olisi ollut oma ilmakehänsä – ilmakehä, jolla ei ollut mitään yhteyttä taivaan vapaaseen ilmaan, vaan joka huokui noista lahonneista puista ja harmaista seinistä ja hiljaisesta lammesta – myrkyllinen ja salaperäinen huuru, raskas, liikkumaton, heikosti huomattava ja lyijynkarvainen.” (Poe 1990, 200.)

Lukijalle on jo tässä vaiheessa selvää, että tässä ei ole kysymys luulosta vaan tarinan maailma todella on pahansuopa ja elollinen.

Elollistaminen on sinänsä kaikessa kielenkäytössä tavallista metaforisuutta. Fantasian lähteillä ollaan, kun puhutaan elollistamisesta maailman luomisen keinona. Siinä elollistaminen otetaan todesta eli sen kautta synnytetään fantasian maailmaan aidosti vaikuttavia voimia ja olentoja. Näin syntyvät monet satujen auttaja- tai vastustajahahmot, mutta se on myös käytetty kauhun lähde.

Kotimaisen esimerkin voi ottaa sadunomaisen kauhun alueelta, Tove Janssonin teoksesta *Muumipappa ja meri*. Siinä majakka-saari, johon muumiperhe on muuttanut, muuttuu eläväksi. Saaren muutos saa aikaan tarinan dramaattisimman käänteän. Erityisesti kuvaus puiden ja pensaiden pakokauhusta toteuttaa uhkaavan tunnelman eskalaation:

Ja saari tuli yhä levottomammaksi. Puut kuiskailivat ja hytisivät, variksenvarpujen yli kävi pitkiä väristyksiä kuin meren laineita. Rantakaura rapisi ja painautui litteäksi, se yritti riuhtaista juurensa irti päästäkseen pakoon. (Jansson 1991, 121–122.)

Samana yönä Muumipeikko pelästyy, kun hiekka alkaa oudosti liikkua: ”Hiekka alkoi vaeltaa. Hän näki sen aivan selvästi.” Saaren pakokauhun syykin paljastetaan: ”Se ryömi pois Mörön alta. Se ryömi pelokkaana, kimmeltävänä kuhinana, pois sen isojen tanssivien kypälien alta, jotka tallasivat maan jäähän.” (Jansson 1991, 122.) Teoksen hirviöhahmo saa fantasiamaailman sekaannuksen tilaan, kun ”pakenevien puiden aarniometsä” yö yöltä lähestyy majakkaa kuin hakeakseen siitä turvaa (Jansson 1991, 140). Kuvausta pitkitetään ja koko maaperä alkaa elää samaan tapaan kuin Poen tarinassa:

Muutammat pikku pensaat, jotka olivat saaneet juurensa irti helpommin kuin puut, olivat jo kaukana kanervikossa kampaamattomina ja sekäpäisinä. Suo oli ryöminyt maan sisään ja muuttunut syväksi, vihreäksi kuruksi. (Jansson 1991, 141.)

Pelko tekee hulluksi – pelko, joka leviää kaikkeen elävään ja elotomaan saarella. Havainnollisesti kuvattu prosessi johtaa myös fantastisen tyylin ja allegorisen tyylin yhteiselle maaperälle. Saa-

ren personoiminen ja Mörköön henkilöity kylmyys sen syynä synnyttävät sellaisen ”toteutuneen metaforan”, jonka välityksellä lukijalle osoitetaan abstrakteja merkityksiä, joihin viitataan. Yksinäisen hirviön kaikenhyytävä kylmyys, jonka Muumipeikko myötätunnollaan lopulta onnistuu sulattamaan, saa psykologiset ja moraaliset ulottuvuutensa, kun ”kylmyys” ja sen seuraukset tulkitaan metaforisesti.

## **Fantasiahahmojen synty kielen kysymyksenä**

Mielikuvitus ja kieli sen kuvastajana ja välittäjänä syntyy mielen ja maailman risteyskohdissa. Jo Lewis pohti ihmisen mielikuvituksen sidoksia kokemusmaailmaamme ja niitä reunaehtoja, joita aktuaalinen maailma mielikuvitukselle asettaa. Mielikuvituksen havainnollisimmat luomukset yhdistelevät uusin tavoin havaittua maailmaa pikemminkin kuin luovat radikaalisti uutta. Emme pysty kuvittelemaan mitään, mikä ei jollain tavoin yhdistele sitä, mistä meillä on kokemusta. Hirviötkin ovat aina olemassa olevien eläinten piirteiden yhdistelmiä.<sup>7</sup> Tästä johtaa yksi tie myös fantastisen tyylin ja kielen jäljille. ”Sekoitetut tilat” ja uudet yhdistelmät ovat kuvaanollisen kielen ja metaforisuuden ominta aluetta, mutta fantasioissa hybrideistä ja sekoituksista tulee toissijaisen maailman olioita. Jos fantastisten olioiden rakentelun periaatetta tarkastellaan kielen ja tyylin kannalta, saavutetaan fantasiavaikutus ehkä parhaiten, kun keskenään yhteensopimattomat kategoriat törmäytetään kuvauksessa.

Tällaista strategiaa käyttää Leena Krohn hyönteisfantasiassaan *Tainaron. Postia toisesta kaupungista* (1985). Siinä ulkopuolisesta maailmasta Tainaronin kaupunkiin saapunut ja sieltä kirjeitä kotimaailmaansa kirjoittava kertoja kuvaa paikkaa kansoittavia outoja hyönteisasukkaita. Krohnille ominainen fantasia syntyy tässä teoksessa sekoittamalla ihmisviitekehukseen hyönteisviitekehys. Melkein kaikki kuvaukset kaupungin asukkaista yhdistävät jonkin hyönteislajin (tai lajiperheen) kuvausta ihmiskuvaukseen. Teoksen

alkuluku esittelee kukkakedon, jonka mittasuhteet paljastuvat oudoiksi. Kukkien sanotaan olevan ”miehen korkuisia” tai kuin puita, mutta lukija voi pikemmin ajatella kertojan kutistuneen, sillä kedon vierailijoiden kuvaus herättää kysymyksiä: ”Mutta eivät ainoastaan tavalliset kukkakärpäset ja mesipistiäiset saavu huvittelemaan Kasvitieteellisen puutarhan kedolle, vaan myös joutilaat kaupunkilaiset viettävät siellä vapaahetkiään ja kuluttavat aikaansa tavalla, joka on kieltämättä outo.” (Krohn 2006, 12.) Tavallisten hyönteisten hämmästyttävä rinnastuminen kaupunkilaisiin on oireellista. Kun ”kaupunkilaisten” outo huvittelu paljastuu ”paritteluksi” kukkien kanssa, ja meille esitellään kukkien medessä rypevä Amiraali, jonka voi luontevasti yhdistää vain sennimiseen perhoseen, meille vihjataan, että kaupunkilaiset samastuvat hyönteisiin. ”Amiraalin” ja ”Jäärän” monimieliset nimet, jotka jo tässä luvussa mainitaan, asettavat tahdin monimieliselle tai salamieliselle kerronnalle.

Krohnin fantasian ”juonena” on oikeastaan vain kaupungin ja sen asukkaiden kuvailu ja esittely. Tainaronin luvuissa esitellään uusia outoja kaupunkilaisia. Kertoja kuvaa esimerkiksi käyntiään kaupungin ruhtinaan luona. Paljastuu, että ruhtinas on unohdettu vanhus, vailla valtaa, palvelijoita ja ystäviä. Hän suree yhä ammuin kuollutta vaimoan:

Ja hän ravisti äkkiä päätään niin että pöyheä sinikiiltainen kaulus, joka ympäröi hänen kaulaansa, sihahteli ja kahisi.

- Mitä sitten tulee öihin, ne ovat ehdottomasti liian suuria. Ne ovat kasvaneet koko ajan siitä lähtien kun ruhtinatar lähti jo kolmekymmentä vuotta sitten parhaassa iässään. Ette usko, miten pikkuruaisia ne olivat silloin kun hän vielä oli täällä. Näin pieniä!

Hän ojensi nähtäväkseni eturaajansa kaksi ohuen nukan peittämää ulottinta, jotka olivat miltei kiinni toisissaan. Katsoin niitä kohteliaan kiinnostuneesti ja nyökkäsin. (Krohn 2006, 57.)

Lukijalle ei varsinaisesti kerrota, että ruhtinas on sittiäisten sukukuntaan kuuluva kovakuoriainen, mutta siteeratun kohdan kuvauksen luonnehdinnat hänen ulkonäöstään – kaulus ja eturaajat – johtavat lukijan jäljille. Ruhtinaan traaginen kohtalo kuuluu inhimilliseen kokemusmaailmaan, hänen ulkoinen olemuksensa ei. Hyön-

teisihmisistä tulee persoonia, mutta samalla heidät on etäännytetty maailmaan, jonka ihmiseksi hahmottuva kertoja kokee vieraana. Hänen suhteensa tainaronilaisiin on ambivalentti, mutta olennaista on sekin, mitä hän ei ihmettele. Hyönteisihmiset ovat hänestä outoja, mutta eivät mahdottomia. Mitään rationaalista pohdintaa ei kohdisteta heidän olemukseensa, ainoastaan heidän maailmansa yleiset periaatteet – kuten identiteetti ja muodonmuutos – askarruttavat kertojaa.

Tekstin ironista virettä synnyttääkin se epäjohtonmukaisuus (lukijoiden kannalta), että kertoja hämmästelee tainaronilaiden outoja tapoja (kuin jonkinlainen turisti ihmemaassa) mutta hyväksyy kaikkein oudoimman – sen mikä luonnonlakien mukaan on mahdollonta. Hän ei toisaalta aina tunnista hyönteisiä – vaikka tämä vaihtelee. Silloin kun tekijä arvelee lukijan tarvitsevan opastusta, kertoja muistaa mainita ne oman maailmansa hyönteiset, joita kuvauksen kohteena olevat tainaronilaiset muistuttavat. Tainaronin hautausurakoitsijat ovat ”kuin turkkilot”, ja kertojan hengenvaaraan johtanut horjahtaminen outoon hiekkasuppiloon selitetään muurahaisleijonaa (muurahaiskorennon toukkaa) kuvaamalla. Sen sijaan rukoilijasirkkahahmoa kertoja ei tunnista: jos lukija sen tekee, saa luku ”Roikkuja” aivan uuden ulottuvuuden. Kertoja kuvittelee parvekkeeltaan pää alaspäin roikkuvan hoikan ”herrasmiehen” keskittyvän omien näkyjensä ”suloiseen ajanvietteeseen” ja unohtavan koko muun maailman ja haaveilee jopa kiipeävänsä hänen luokseen oppiakseen saman. Jos hahmo kuitenkin on rukoilijasirkkan tavoin vaaniva kuolema, on lukijalle helpotus, että kertoja sittenkin valitsee toisin. Tainaronin vaihtuvassa todellisuudessa kertojan usko siihen, ”että sen mikä on totta, sen voivat nähdä kaikki, kaikki” (Krohn 2006, 113) vaikuttaa perin naiivilta. Kun lukija tunnistaa hyönteismallit, hän oivaltaa Krohnin ironian ja voi pohtia hahmojen merkityksiä monipuolisemmin.

Hyönteisen ja ihmisen yhdistäminen ei *Tainaronissa* tuota kauhua, vaikka tietyllä tavalla tainaronilaiset ovat groteskeja ja ulkoisesti pikemminkin hirviöitä kuin satuolentoja. Vertailukohdaksi voi ottaa esimerkiksi Franz Kafkan novellin ”Metamorfoosi”, jossa ih-

misen muodonmuutos kovakuoriaiseksi tapahtuu ihmismaailmassa ja tuottaa hahmon perheenjäsenissä syvän vastenmielisyyden tunteen. Myös kauhukirjallisuudessa eläinten ja ihmisen sekamuodot synnyttävät lajille tyypillisiä hirviöhahmoja, jotka ovat sekä inhoittavia että pelottavia.

Hybridejä hahmoja voi verrata Poen Roderick Usherin hahmoon, jossa mielikuvien sekoitus toimii kielikuvien ja kuvauksen keinoin tehtyjen rinnastusten avulla.

Ihon aavemainen kalpeus ja silmien yliluonnollinen kimallus ne ennen kaikkea vavahduttivat, vieläpä kammottivat minua. Silkinhieno tukkakin oli saanut kasvaa ihan mielensä mukaan, ja kun se villinä lukinseitinä pikemminkin tulvi kuin valui hänen otsalleen, niin en voinut parhaalla tahdollanikaan yhdistää sen arabeskimaista vaikutusta mihinkään inhimilliseen. (Poe 1990, 203.)

Usher pysyy ihmisenä, mutta häntä kuvataan aavemaiseksi, yliluonnollisella tavalla kammottavaksi ja ei-inhimillisen vaikutelman luojaiksi. Kielikuvien avulla häneen yhdistyvät goottilaisen kauhun lukinseitit ja tukan holtiton villeyys kertoo epäsuorasti hänen mielensä syvyyksistä. Hän on tarinassa toisaalta uhri, toisaalta Rosemary Jacksonin ajatuksia seuraten hän edustaa kertojan ja lukijan primitiivisiä pelkoja. Kun hän itse esittämässään laulussa/runossa vertautuu kummitusten asuttamaan palatsiin, josta hallitsija, kuningas järki, on karkotettu, vahvistetaan ulkomuodon kuvauksen herättämiä mielikuvia.

Erilaiset hybridiolennot vie äärimmäisyyksiin Antti Salmisen fantasiarunoelma. *Lomonosovin moottorin* ydintuhon jälkeisen ajan kuvat ovat surrealistisia – yhtäaikaa järjettömiä ja kiehtovia. Ne ovat dystopian ja tuhon kuvia, mutta samalla lyyrisiä ja humoristisia. Kaikessa merkityksen kiellossaan ne luovat vahvan merkityksellisuuden ilmapiiirin. Fantasiamaailman olennoista on kuitenkin vaikea muodostaa kuvaa. Kertojien joukkoon kuuluva Lokki on keksijä ja jonkinlainen johtohahmo, mutta myös lentää – kuin lokki. Ja monista hahmoista ei saa senkään vertaa selvää. Otsikossa mainittu moottori on arvoituksellinen. Sitä rakennetaan, se on jonkinlainen kone, mutta sen ajatellaan myös olevan ”solu”, ”sotako-



ne” ja paljon muuta. Rakennusmateriaalina on ainakin salaperäinen jättiläiskalmari lonkeroineen: ”Sen ytimen muodostaa herttuakalmarin massiivinen ruho.” (Salminen 2014, 209.) Siinä on elektrodeja ja generaattoreita ja kaikkea mahdollista, mutta lopulta se tuntuu olevan kaikkea ja mitä tahansa. Liktori-niminen kertoja kuvaa sitä esimerkiksi seuraavasti: ”Katsoessani ensimmäisen Moottorin piirustuksia, luulin että kyseessä olisi kone, joka hylkisi elämää kuin tefloni. Päinvastoin, Moottori vetää puoleensa kaiken elollisen, orgaanisen ja lihallisen. Ei tappaakseen, vaan muuttaakseen elämän toiseksi elämäksi, Elämäksi.” (Salminen 2014, 206) Saman kertojahahmon aiemman kuvauksen mukaan moottori on kuitenkin näköjään aivan muuta:

Moottori on viimeinen päätelmä, joka tuhoaa edelliset ja sulkee tien itsensä luo. Sen jälkeen me annamme sille aikaa odottaa. Hiljalleen se muuttuu paikaksi, lihan pyramidiksi ja pyhäksi kaatopaikaksi. Turistit tulevat tämän piraattivaltion rajoille perhekunnittain ja palvovat sitä salamavalloilla kuin heijastinsilmäiset kerubit.

[--]

Onnellisen epätoivoisina turistit kulkevat kohti sisempää yötä ja syvemmän lihan kehää, näkevät turpeat verikellot, kuulevat sisä-äännet ja antautuvat Moottorin nieltäviksi huolettomasti kuin luovuttaisivat Buickiensä avaimet hotellipojalle. He osallistuvat siihen säälimättömyyden karnevaaliin, joka paljastaa mätänemisen onnen. Sillä hajotajien kukkiessa, hehkuvien mikrobikasvustojen valossa on toiset juhlat, joille myös elämä on, jokseenkin vastahakoisesti, antanut nimensä. (Salminen 2014, 192.)

Onko kielen leikki, mysteeri ja kaikkien kategorioiden sekaantuminen tärkeämpää kuin kuvaus? Moottori jää arvoitukseksi niin kuin koko runoelman maailma. Ja silti kaikessa järjettömyydessä on jokin järki ja kirjan luomat lopun aikojen tunnelmat myös suggestiivinen kuva ihmisyydestä. Kuin Hieronymus Boschin maalaukset, joihin alussa viitataan. ”Olen tässä. Maisema on peräisin Hieronymus Boschin maalauksesta. Taivas on muotoiltu palettiveitsellä.” (Salminen 2014, 8.)

## Intertekstuaaliset tyyliä ja allegoria

*Tainaron* herättää kysymyksen intertekstuaalisuuden roolista fantasioissa – puhun nyt tekstienvälisyydestä siinä rajatussa merkityksessä, että teos nojaa johonkin tiettyyn edeltäjättekstiin oman maailmansa rakentelussa. Kaikki kirjallisuus on vaihtelevassa määrin sidoksissa toisiin kirjallisiin teksteihin, mutta *Tainaronissa* hyönteisihmisten maailman avain on yksi teksti ja hyönteistutkija, jonka jäljille lukija pääsee teoksen omistuksen avulla. Kirja on muiden muassa omistettu J. H. Fabrelle, jonka kirjasta *Muistelmia hyönteismaailmasta* monien tainaronilaisten piirteitä on ammennettu. Eikä Krohn itse ole tätä vihjaten annettua avainta muissa kirjoituksissaan suinkaan salannut. Sinisalonen *Linnunaivojen* fantasiaa vahventaa intertekstuaalisuus. Tekstiä leimaa viittausten ja sitaattien verkosto, joka rinnastaa Heidin ja Jyrkin Tasmanian vaelluksen (ja koko vaellusprojektin) Joseph Conradin romaaniin *Pimeyden sydän*. Sitaatit romaanin suomennoksesta esitetään toisaalta välikappaleina kerrontavuorojen lomassa, toisaalta naispäähenkilön kerrontajaksoissa. Hän kommentoi tapahtumia Conrad-sitaatein ja myös puhuttelee tekijää: ”Voi Joseph, Joseph!” (LA, 50). Nykyfantasia viittaa usein avoimesti satuihin ja kauhutarinoihin.<sup>8</sup> Esimerkiksi Tiina Raevaaran *Yö ei saa tulla* (2015) käyttää näkyvästi pohjatekstinsä E. T. A. Hoffmannin klassikkotarinaa ”Nukuttaja” (”Der Sandman”, 1841). Joskus myös keksitään kuvitteellisia intertekstejä, joilla näennäisesti selitetään fantasiaelementtejä. Näin tekee esimerkiksi Johanna Sinisalo, joka esittää fiktiivisiä dokumentteja peikoista romaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi*.

Eri asia kuitenkin on, voiko sanoa, että fantasiassa toisten tekstien käyttö pohjateksteinä olisi jollain tavalla niille ominaista, sillä kaikki kirjallisuus nojaa edeltäviin teksteihin ja korostunutkin intertekstuaalisuus on esimerkiksi nykykirjallisuudessa tavallista. Aina intertekstit eivät itse ole fantasiaelementtejä, ja toisaalta realistiset teokset nojaavat joskus samoihin pohjateksteihin kuin fantasiat.

On kuitenkin sanottu fantasian nojaavan nimenomaan arkkityyppisiin malleihin ja kierrättävän arkaaista perua olevia mieliku-

vituksen kerrostumia (Attebery 1980, 36). Monissa fantasioissa arkaisoiva lumon tavoittelu näkyy myyttisen, raamatullisen ja satuaiheiston, kielen ja tyyli-ilajien käytössä.<sup>9</sup> Esimerkiksi Tolkienin *Silmarillionin* raamatulliset kielenkäännteet pistävät silmään. Suomenoksen ensimmäiseltä sivulta voi pelkästään ensimmäisestä virkkeestä poimia lukuisia *Raamattu*-muistumia tai tyylijäljitelmiä: ”Oli Eru, Yksi, jonka nimi Ardassa oli Ilúvatar; ja ensin hän teki ainurin, se on Pyhät, jotka kasvoivat hänen ajatuksissaan, ja he olivat hänen luonaan ennen kuin mitään muuta oli tehty.” (Tolkien 1977, 13.) Kappaleiden alut ovat *Raamatun* fraasien mukaisia: ”Ja tapahtui että”, ”Silloin Ilúvatar sanoi heille”. Arkaainen tai vanhahavalta kuulostava kieli voi kuitenkin olla tehokeino ilman erityistä pohjatekstiäkin: kiinnostava uusi tyylikokeilu, jossa myös fantasian ja realismin rajoja koetellaan, on Matias Riikosen *Suuri Fuuga* (2017). Siinä otetaan käyttöön suomen kielen kuolleet sanat ja toisaalta luodaan aivan omia sanoja (Volter Kilven jalanjäljissä).

Fantasian ja allegorian suhde tulee tässä myös mukaan kuvaan. Fantasiat ovat yleensä myös allegorisia. Allegoriat ovat tekstejä, joissa teoksen maailman konkretia kokonaisuutena jännittyy analogis-metaforiseen projektiosuhteeseen jonkin abstraktimman merkityskentän kanssa niin että konkreettisen lähteen ja abstraktimman kohteen suhde ilmenee tekstissä. (Ks. Lyytikäinen 2013, 25–47.) Kerrotaan hyönteisihmisistä ja muumeista, mutta osoitetaan fantasiahahmojen ja tapahtumien yhteydet ihmisten maailmaan ja maailmankatsomuksiin. Yhteyksien luomisessa intertekstuaalisuus on yksi, usein olennainen tekijä. Allegoria on nähty tyyli-ilajina, jolle ominaista on kulttuurin kanonisimpiin teksteihin pohjaava intertekstuaalisuus (Quilligan 1979, 97–99).

Edellä esimerkkeinä käsitellyt fantasiat ovat eri tavoin allegorisia mutta eivät kaikki pohjautu tiettyyn tai tiettyihin toisiin teksteihin eikä allegoria aina nojaa näkyvimpään intertekstiin. Sinisälölä yhteys on selvin. *Linnunaivojen* allegorisuus perustuu erityisesti Conrad-analogioihin. Kun toisilleen henkisesti etäisinä pysyvien kertojien vaelluksesta rakentuu arkisen inhorealismien ylittävä ja sivuuttava toinen kertomus, merkityspeliin osallistuu *Pimeyden sy-*

*dän*, joka itse on allegoria. *Linnunaivoissa* toteutuu samantapainen matka ihmissydämen, kulttuurin ja luonnon pimeisiin syövereihin kuin Conradin romaanissa. Krohnin *Tainaronissa* Fabren teos toimii toisin: Fabren hahmot osallistuvat ennen muuta fantasiamaailman rakentumiseen. Kuvaannollisia, allegorisia merkityksiä rakennetaan Krohnin teoksissa niin kuin Janssonilla ja Salmisen runoelmassakin enemmän laajan kulttuurisen kaikupohjan varaan. Kertojat voivat suoraan selittää allegoriaa, ja merkityksiä etsivät henkilö-kertojat toimivat usein lukijan sijaishahmoina myös, kun fantasiamaailman konkretiasta seulotaan yleisiä, lukijoita koskettavia merkitysulottuvuuksia.

Kaiken kaikkiaan fantasiaa on siis hyvin monenlaista, ja fantastisen tyyliä ja kieltä vaihtelevat monin tavoin. Yhteistä on ehkä vain se, että käytetään kaikkia keinoja, joilla voidaan tuottaa havainnollisuutta, mysteerin tuntua tai tunteen intensiivisyyttä kuvitteellisiin maailmoihin. Erityisesti nykykirjallisuuden tyylikokeilut, joissa kieltä oikullisesti muokataan, todistavat mahdollisuuksien avaruutta. Myös realismin ja fantasian rajalinjoja horjutetaan yhä uusin tavoin.

## VIITTEET

- <sup>1</sup> Ks. myös Attebery 1980, 35–37 Irwinistä.
- <sup>2</sup> Scifi omaksui Brooke-Rosen mukaan täysin realistisen romaanin tekniikat (Brooke-Rose 1981, 81–82). Toisaalta Brooke-Rose soveltaa Philippe Hamonin (1982) erottelemien realismin piirteiden listaa Tolkienin *Taruun sormusten herrasta*: johtopäätöksenä on, että liika realismin keinojen käyttö siinä tarvelee fantasian. (Brooke-Rose 1981, 239–255.)
- <sup>3</sup> Philippe Hamon (2009, 205) on listannut Auerbachin *Mimesiksen* realismin kriteerit seuraavasti: (1) *vakavuus*; (2) *tyylien* (rekisterien) *sekoitus*; (3) *valikoimattomuus* (kaikki aiheet ovat sallittuja); (4) *figuura* (jonka Hamon tulkitsee tarkoittavan kaikkia koherenssia luovia rakenteita/käytäntöjä); (5) tapahtumien sijoittaminen tuntemaamme historiaan/ nykyisyyteen ja (6) arkielämän kuvaus.
- <sup>4</sup> Tunkeutumisfantasiasta eli intrusiivisesta fantasiasta ks. Farah Mendlesohnin (2008) luokittelu.
- <sup>5</sup> Esimerkiksi Richard Mathews (2002, 1) kuvaa yleisen laajan fantasiakäsityksen seuraavasti: ”*most critics agree it is a type of fiction that evokes wonder, mystery, or magic – a sense of possibility beyond the ordinary, material, rationally predictable world in which we live.*”
- <sup>6</sup> Attebery (1980, 130) puhuu klassista kauhufiktiota luonnehtivasta uhan, odotuksen ja vastenmielisyyden tunnusta, jota luodaan kasaaamisen tai eskaloimisen metodilla. Metodi on yhteydessä lajin episodiseen rakenteeseen: ”*The further we go into classic horror fiction, the more evident it is that the primary method of escalation is connected to an episodic structure in which the whole is made up of many identical parts.*”
- <sup>7</sup> ”*Try to imagine a new primary color; a third sex, a fourth dimension, or even a monster which does not consist of bits of existing animals*

*stuck together: Nothing happens.*” Lewis, *Letters* 1966, 203. Siteeranut Attebery 1980, 35.

<sup>8</sup> Ks. esim. Samola 2016.

<sup>9</sup> Attebery 2014 käsittelee tätä.

## LÄHTEET

- Attebery, Brian (1980) *The Fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press.
- Attebery, Brian (2014) *Stories about stories: fantasy and the remaking of myth*. London & New York: Oxford University Press.
- Auerbach, Erich (1992) *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Brooke-Rose, Christine (1981) *A rhetoric of the unreal: studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Jane K. (2007) *The persistence of allegory: drama and neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Combe, Dominique (2009). Genres et styles chez Erich Auerbach. Teoksessa Paolo Tortonese (toim.) Erich Auerbach *La littérature en perspective*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 191–202.
- Conrad, Joseph (1988) *Pimeyden sydän. (The Heart of Darkness, 1902)*. Suom. Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava.
- Hamon, Philippe (1982) Un discours contraint. Teoksessa Gérard Genette & Tzvetan Todorov (toim.) *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 119–181.
- Hamon, Philippe (2009) La question des critères. Teoksessa Paolo Tortonese (toim.) Erich Auerbach *La littérature en perspective*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 203–210.
- Hume, Kathryn (1984) *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*. New York & London: Methuen.
- Irwin, W. R. (1976) *The game of the impossible: a rhetoric of fantasy*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press.
- Jansson, Tove (1991) *Muumipappa ja meri*. Suom. Laila Järvinen. Helsinki: WSOY.

- Krohn, Leena (2006) *Tainaron. Postia toisesta kaupungista*. Helsinki: Teos.
- Lyytikäinen, Pirjo (2013) *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mathews, Richard (2002) *Fantasy: the liberation of imagination*. New York & London: Routledge.
- Mendlesohn, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Quilligan, Maureen (1979) *The language of allegory: defining the genre*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Poe, Edgar Allan (1990) ”Usherin talon häviö” (”The Fall of the House of Usher”). Teoksessa Edgar Allan Poe *Korppi ja Kultakuoriainen*. Suom. Eero Ahmavaara. Helsinki: Kustannus Oy Forma.
- Riikonen, Matias (2017) *Suuri Fuuga*. Helsinki: Aula & Co.
- Ryan, Marie-Laure (1991) *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Salminen, Antti (2014) *Lomonosovin moottori*. Helsinki: Poesia.
- Samola, Hanna (2016) *Siniparran bordelli: dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa* Berenikes här, Huorasatu ja Auringon ydin. Tampere: Tampere University Press.
- Sinisalo, Johanna (2000) *Ennen päivänlaskua ei voi*. Helsinki: Tammi.
- Sinisalo, Johanna (2008) *Linnunaivot*. Helsinki: Teos.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Tolkien, J. R. R. (1965) On Fairy-Stories. Teoksessa J. R. R. Tolkien *Tree and leaf*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Tolkien, J. R. R. (1977) *Silmarillion*. Suom. Kersti Juva. Helsinki: WSOY.



Sanna Tapionkaski

## FANTASIA, SUKUPUOLI JA SEKSUAALISUUS

Vahvoja satureita, vanhoja viisaita velhoja ja kauhistuttavia örkkejä keskiaikaisessa ympäristössä – jos lista kuvastaa mielestäsi stereotyyppistä fantasiaa ja havaitset kuvittelevasi kaikki listan hahmot samoin kuin niiden luojat miessukupuolta edustaviksi, et ole ajatuksinesi yksin. J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* (1954–1955) on edelleen monille nykyfantasian keskeisin teos ja sen vaikutusta ei ole ainakaan vähentänyt Peter Jacksonin 2000-luvulla ohjaama elokuvasarjasovitus. Kuvaavaa on sekin, että vielä 1990-lopun fantasiahitin, Harry Potterin, luojan nimi painettiin kanteen kustantajan toimesta J. K. eikä Joanne K. Rowlingina, jottei naispuolinen nimi karkota poikalukijoita (Kirk 2003, 76). Edelleen esimerkiksi lastenfantasiakirjojen tai fantasiaelokuvien ja -pelin ympärillä käytävää keskustelua seuraava tunnistaa argumentin, jonka mukaan naispuolista päähenkilöä pidetään taloudellisena riskinä, koska vain miespuolinen päähenkilö kiinnostaa miespuolisia lukijoita ja katsojia. Samoin tutulta voi kuulostaa poikien lukuinnosta huolestuneen kommentti, että fantasiakirjallisuus sopii poikalukijoille, koska siinä on seikkailua, toiminnallisuutta ja vetäviä tarinoita. Argumenttien tuttuuden sijaan voi kuitenkin myös pohdita niiden outoutta. Miten on mahdollista, että fantasian – mielikuvituksen luvatus lajityypin – ympärillä on näin rajaavia käsityksiä siitä, mitä fantasiassa voi tapahtua, kenen sitä kuuluisi kirjoittaa ja ketkä ovat oletusyleisöä?

Fantasia ei tietenkään ole vain yllä kuvatun kaltaista, eikä ole koskaan ollutkaan. Jo usean vuosikymmenen ajan fantasian feministinen tutkimus ja sittemmin myös queer-tutkimus on horjuttanut stereotyyppisiä käsityksiä fantasiasta lajityyppinä liittyen niin teoksiin, niiden tuottajiin kuin lukijoihin. Kuten tieteiskirjallisuudessa myös fantasian puolella feministinen kritiikki ja queer-kritiikki ovat kulkeneet käsi kädessä feministisen fantasian ja queer-fantasian kirjoittamisen kanssa. Kenties radikaaleimpia sukupuoleen

ja seksuaalisuuteen liittyviä tulkintoja tarjoavat fantasiateokset itsessään, ja monet fantasiakirjailijat – muun muassa sellaiset englanninkielisen fantasian nimet kuten Ursula Le Guin ja Diana Wynne Jones ja kotimainen Johanna Sinisalo – ovat esseissään ja haastatteluissaan pohtineet omien teostensa sukupuolikriittistä ulottuvuutta. En tässä kuitenkaan keskity fantasiateoksiin tai -kirjailijoihin, vaan pyrin valottamaan 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun feministisen kritiikin ja queer-kritiikin päälinjoja kirjallisuudentutkimuksessa.

Yhteiskunnallisten ja kulttuuristen rakenteiden ja käytänteiden kuvittelu toisin ei ole helppo tehtävä, eikä siirtyminen fantasiamaailmaan takaa, että kirjoittajan oman yhteiskunnan arvot jäisivät taakse reaali maailmaan. Usein käy päinvastoin. Jollei kirjoittaja tietoisesti lähde purkamaan normeja, stereotyyppiset oletukset sukupuolesta ja seksuaalisuudesta siirtyvät helposti fantasiamaailmaan kyseenalaistamattomina ”luonnollisuuksina”. Lajityyppinä fantasian haaste on, että se nojaa vahvasti traditioon: fantasia ammentaa aiemmasta mytologisesta kirjallisuudesta, saduista, legendoista ja kansanperinteestä. Fantasian suhdetta aiempaan mytologiseen kirjallisuuteen tutkinut Brian Attebery (1992, 87) on todennut, että fantasiassa yhdistyy toisaalta potentiaali kuvitella avoimesti perinteitä toisin ja uusista lähtökohdista, toisaalta taas perinteisten tarinoiden aiheiden ja rakenteiden mukana voi fantasiaan siirtyä aiempien maailmankuvien konservatiivisia arvoja ja käsityksiä. Näistä on vaikea ravistautua irti silloinkin, kun haluaa kuvitella asioita toisin. Feministisessä tutkimuksessa onkin puhuttu toisin kuvittelun ja uudelleenkirjoitusten väistämättömästä kaksiaanisyydestä: versiot, joissa aiemman perinteen sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä stereotyyppioita uudistetaan, kaiuttavat samalla vanhoja stereotyyppioita, joihin ne ottavat kantaa (ks. Bacchilega 1997, 22; Lehtonen 2013, 17–18).

Tarinankirjoittajat eivät siis ole vain oman mielikuvituksen varassa, vaan kirjoittavat suhteessa sekä aiemman fantasian perinteeseen että ympäröivän yhteiskunnan käsityksiin sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Intertekstuaalisuutta – eli tekstin tai tari-

nan kytköksiä muihin teksteihin, tarinoihin, puheeseen ja kulttuuriin – on fantasiassa siten sekä aiemman perinteen että ympäröivän kulttuurin suuntaan. Fantasian vastaanottajat puolestaan hyödyntävät omia tietojaan sekä aiemmasta perinteestä että ympäröivästä yhteiskunnasta tulkitessaan fantasiaa, kuten fiktiota ylipäätään (Mills 1995, 124; Stephens 1996, 17–19). Jos henkilöahmo mainitaan ritariksi, suurin osa lukijoista tulkitsee hahmon mieheksi, jollei toisin kerrota (vrt. Stephens 1996, 19). Tulkinta voi perustua niin lukijan käsityksiin siitä, mikä on tyypillistä fantasiassa, kuin esimerkiksi lukijan tietoutteen virallisesta historiankirjoituksesta tai tavallisista arjen puhetavoista ritarillisista miehistä, tai vaikkapa lukijan kokemuksiin 2000-luvun lastenohjelma *Tutturitarin* äärellä. Kiteytetysti: ritari on länsimaisessa fantasiassa selkeästi miehiseksi sukupuolittunut ja oletetusti heteroseksuaalinen hahmo ja tämän konvention eli tavan tai normin, tai lastenkirjallisuuden tutkija John Stephensin (1996) termein, *skeeman*, murtaminen vaatii fantasian kirjoittajalta tietoista panosta. Feministinen tutkimus ja queer-tutkimus ovat yhtäältä kiinnittäneet huomiota siihen, millaisia ovat fantasian konventiot liittyen sukupuoleen ja seksuaalisuuteen ja toisaalta siihen, miten näitä konventioita voidaan fantasiassa murtaa ja uudistaa.

Fantasiasta on tehty huomattavasti vähemmän sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvää tutkimusta kuin sen lähilajeista, tieteisfiktiosta, kauhusta ja saduista. Yhtenä syynä voi olla, että fantasia on tieteis- ja kauhufiktiota herkemmin luokiteltu lasten- ja nuortenfiktioksi, josta feministinen tutkimus ja queer-tutkimus ovat ylipäätään olleet vähemmän kiinnostuneita kuin ”aikuisten” fiktiosta. (Lehtonen 2013, 2–3.) Kiinnostavaa kyllä, sadut puolestaan ovat olleet jo 1970-luvulta alkaen feministisen tutkimuksen keskeisiä kiinnostuksen kohteita. Kenties tämä on osaltaan verottanut fantasian tutkimusta, etenkin, jos sadut ja fantasia niputetaan yhteen samaksi lajityypiksi tai satuperinnettä uudistavaa fantasiaa luetaan nimenomaan satututkimuksen viitekehyksessä.<sup>1</sup> Feminististä tutkimusta ja queer-tutkimusta erityisesti fantasialajityypistä on kuitenkin ollut enenevässä määrin 1980-luvulta alkaen.

Vaikka feministinen tutkimus ja queer-tutkimus kohdistuvat kirjallisuuden lisäksi muihinkin fantasiamuotoihin – muun muassa fantasiakuvataiteeseen – keskityn seuraavassa erityisesti kerronnalliseen fiktion ja tarkemmin kirjallisuudentutkimukseen. Tämä johtuu paitsi omasta taustastani tutkijana, myös siitä, että monet feministisen kritiikin ja queer-kritiikin lähtökohdat on hahmoteltu kirjallisuudentutkimuksen puolella. Näitä lähtökohtia on sovellettu myös muiden fantasian muotojen tutkimuksessa, joten vaikka seuraavassa käsitellään kirjallisuutta, vastaavia tulkintatapoja on hyödynnetty muunkinlaisen kerronnallisen fiktion tutkimuksessa. On myös syytä huomauttaa, että käsittelen eritoten angloamerikkalaisia tutkimusta, joskin lopussa tuon esiin myös kotimaista tutkimusta.

## **Feministisen ja queer-tutkimuksen lähtökohtia**

Peruslähtökohta sekä feministisessä tutkimuksessa että queer-tutkimuksessa on, että fiktiivisetkin tarinat ovat ideologisia siinä mielessä, että ne sekä heijastelevat että rakentavat tietynlaisia käsityksiä maailmasta ja täten myös sukupuolesta ja seksuaalisuudesta osana maailmaa ja kulttuuria. Feministinen kritiikki ja queer-kritiikki ovat aina teosten tulkitsemista yhteiskunnallisessa viitekehyksessä. Fiktio ei ole koskaan ”vain” fiktiota eikä fantasia ”vain” fantasiaa. Fiktio ja fantasia eivät kuitenkaan myöskään ole pelkkää teoksen tuottajaa ympäröivän yhteiskunnan heijastumaa, vaan tarjoavat mahdollisuuksia kuvitella asioita toisin. Kuten sukupuolta ja seksuaalisuutta laajasti tarkastellut filosofi Judith Butler on todennut, ”kerronnallinen fiktio on paikka, jossa teoriaa rakennetaan” (Butler 1993, 182; käännös kirjoittajan). Fiktio ja fantasia ovat tapoja jäsentää tietoa ja ymmärrystä maailmasta sekä kuvitella asioita toisin. Osaltaan ne vaikuttavat siihen, millaisina sukupuoli ja seksuaalisuus ymmärretään. Feministinen kritiikki ja queer-kritiikki ovat kiinnittäneet huomiota erilaisiin perusteisiin, joilla jokin sukupuoleen tai seksuaalisuuteen liittyvä asia nähdään ”luonnollisena” tai ”maalaisjärjen mukaisena”. Tällaiset perustelut näyttäytyvät järke-

vinä ja luonnollisina aina jostain tietystä näkökulmasta. Useimmiten tähän näkökulmaan liittyy jonkinlainen vallankäyttö: kenellä on oikeus määritellä se, miten sukupuoli ja seksuaalisuudesta puhutaan ja kirjoitetaan ja millaisia sukupuolittuneita ja seksualisoituneita henkilöitä, tapoja ja normeja pidetään hyvinä, onnistuneina tai – ironista kyllä – fantasiassakin ”realistisina”.

Etenkin feministisen tutkimuksen tavoitteena on ollut paitsi ruotia tekstien sisältöä ja rakenteita myös nostaa esiin kirjallisuuskäytännöiden ulkopuolelle jääneitä naistekijöitä sekä tuoda esiin naisyleisöjä (ks. Paul 1987; Spivack 1987). Historiallisen tekstin ja kulttuurintutkimuksen osalta muun muassa feministinen satututkimus on tuonut esiin, että moniulotteisia, neuvokkaita ja rohkeita naissankareita on ollut teksteissä aina (esim. Honig 1988; Tatar 1992; Bacchilega 1997; Warner 1995). Erityisesti lastenfantasian puolella on ollut radikaaliakin menoa Lewis Carrollin Liisasta ja L. Frank Baumian Dorothystä Tove Janssonin Pikku Myyhyn, Astrid Lindgrenin Ronjaan ja Michael Enden Momoon. Feministinen kritiikki on tuonut esiin myös sen, että kirjojen sankareilla on taipumus muuttua konservatiivisemmiksi elokuvasovitoksissa – mitä enemmän rahaa tuotannossa on pelissä, sitä varovaisempia etenkin Hollywoodin elokuvatulkinnat ovat. Disneyn versiot Grimmin saduista ovat mainio esimerkki (Zipes 1999). Toisaalta Grimmien editoimat sadut olivat itsessään osin vesitettyjä versioita kansantarinoista, joita lähteinä käytetyt naiset kertoivat Grimmeille näiden tarinankeräysretkillä 1800-luvun alkuvuosina, ja vastaavaa sensuuria oli jo 1600-luvulla harjoittanut Charles Perrault. Naiskertojen kansantarinoissa esimerkiksi Punahilkka pakenee (ihmis)sudelta neuvokkuutensa avulla – versiosta riippuen esimerkiksi pyytämällä lupaa mennä ulos tarpeilleen sen jälkeen, kun on stripannut sudelle ja syönyt palasia isoäitiään ja siten symbolisesti omaksunut tämän viisauden. Kuitenkin jo Perrault sensuroi puskapissaretken, ja Grimmit kirjoittivat tarinaan miespuolisen metsästäjän pelastamaan avuttoman tytön (Bacchilega 1997, 56; Marshall 2004, 263). Feministisen tutkimuksen piirissä on paitsi nostettu esiin historian naiskertoja ja naisyleisöitä, myös nykypäivän sukupuolittuneita

vastaanottokonteksteja, muun muassa fanifiktio tutkimuksen puolella, jossa queer-näkökulmiakin on tuotu vahvasti esiin (ks. Busse & Lothian 2009; Lehtonen 2015; Tosenberger 2008).

Feminististä tutkimusta ja queer-tutkimusta yhdistävät lähtökohtaisesti kiinnostus sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviin konventioihin ja normeihin sekä teksteissä että tekstien tuotannossa ja vastaanotossa. Lähestymistavat ja tulkinnot ovat kuitenkin vaihdelleet eri tutkimussuuntien välillä. Feminististä kritiikkiä ja queer-kritiikkiä ei voi niputtaa yhdeksi näppäräksi tulkintatyökaluksi. Esittelen seuraavassa keskeisimpiä tutkimussuuntauksia ja niiden eroja. Fantasian feminististä kritiikkiä ja queer-kritiikkiä voi jäsenellä karkeasti feministisen ajattelun historiaan liittyvien toisen ja kolmannen aallon suuntausten mukaan (ks. esim. Mack-Canty 2004; Weedon 1997). Toisen aallon feminismi ajoittuu noin 1960–1980-luvuille ja kolmannen aallon feminismi 1980-luvulta nykypäivään. Ajallinen jako on suuntaa antava: vaikka 2000-luvun tutkimuksessa painottuvat kolmannen aallon näkökulmat, toisen aallon lähestymistavat eivät ole kadonneet. Katson erilaisten lähestymistapojen lyhyenkin esittelyn tärkeäksi, jotta tutkimuskentän moninaisuus hahmottuu: toisin kuin feminististä tutkimusta ja queer-tutkimusta kärkeästi kritisoivat arkikeskustelut antavat ymmärtää, feminismi ja queer-tutkimus eivät ole millään muotoa yhtenäisiä oppisuuntia.

Eräänlaisia suuria kehityskaaria on nähtävissä 1900-luvun loppuun ja 2000-luvun alun aikana. Kun varhainen tutkimus keskittyi naishenkilöhahmojen kuvauksiin teksteissä ja kritisoi konservatiivisia tekstejä, huomio on myöhemmin siirtynyt muun muassa konventioiden uudelleen kirjoittamisen tutkimukseen sekä fantasiaalajityypin moninaisuuden tarkasteluun. Siirtymää on tapahtunut myös tyttöjen ja naisten kuvausten tarkastelusta ylipäättään sukupuolen ja seksuaalisuuden tarkasteluun, ja näiden tarkasteluun suhteessa muihin identiteettikategorioihin.

## Toisen aallon liberaalia ja radikaalia feminististä tutkimusta

Toisen aallon feminismin aikana 1970- ja 1980-luvuilla syntyneet feministinen kritiikki ja feministinen fantasia ovat karkeasti jaoteltavissa kahteen suuntaukseen: liberaalifeministiseen ja radikaalifeministiseen (vrt. Weedon 1997). Näiden rinnalla on kulkenut psykoanalyttinen feministinen tutkimus, joka on usein luettu jälkistrukturalistiseen kolmannen aallon tutkimukseen mutta jossa on piirteitä myös toisen aallon tutkimuksesta sikäli, että siihen usein sisältyy vankka käsitys sukupuolen kaksijakoisuudesta. Olen rajannut psykoanalyttisen feministisen tutkimuksen tässä käsittelyn ulkopuolelle, koska sitä on tehty fantasiasta suhteellisen vähän verrattuna esimerkiksi kauhuun, ja toisaalta psykoanalyttiset tulkinat usein nivoutuvat muihin feministisiin tulkintakehyksiin.

Pääsääntöisesti toisen aallon tulkinnoissa on keskitytty yhtäältä lukemaan konservatiivisia teoksia ”vastakarvaan” (*resisting reading*, ks. Fetterley 1978) ja toisaalta tunnistamaan onnistuneita feministisiä teoksia ja naissankareita. Kuten Attebery (1992, 102) on todennut sukupuolen uudelleen kirjoittamiseen liittyen, toisin kuin tieteiskirjallisuus, joka usein tarkastelee yhteisön ja yhteiskunnan rakenteita ja kuvittelee kokonaisia utopioita tai dystopioita, fantasia keskittyy tarkastelemaan poikkeuksellisia yksilöitä. Fantasian tutkimuksessa tämä on tarkoittanut usein sitä, että sekä liberaalifeministiset että radikaalifeministiset suuntaukset lähtevät lukemaan Joseph Campbellin monomyyttiteoriaa miessankareista vastakarvaan. Tuloksena on ollut kahdenlaisia naissankareita. Teoksessaan *The Hero With a Thousand Faces* (1949/1993) Campbell hahmottelee myyteissä ja kansantarinoissa tyypillisesti ilmenevää miessankarin monomyyttiä tai sankarin matkaa (*the hero's journey*), jossa miessankari lähtee kohtalon ennalta määräämälle matkalle yliluonnolliseen maailmaan ja takaisin. Matkan aikana sankari taistelee pahuuden voimia vastaan ja kehittyä koettelemustensa aikana. Monomyytti on ylipäätään nähty länsimaisen kirjallisuuden arkkityypisenä sankaritarinana; toisaalta arkkityypin yleisyyttä voi etenkin

Campbellin teoksen jälkeisessä (fantasia)fiktiossa selittää se, että hänen kirjaansa on käytetty suoranaisena elokuvakäsikirjoittamisen käsikirjana. Feministinen tutkimus on kiinnittänyt huomiota fantasiaan, jossa tätä monomyyttiä on kirjoitettu uudelleen naisversiona: sankarimyytti on taivutettu tytön ja naisen kasvutarinaksi (ks. Spivack 1987).

Liberaalifeministiset tulkinnat korostavat fantasiateoksissa naisten toimijuutta ja voimaantumista, joka tapahtuu naistyypillisestä roolista vapautumalla: usein ratkaisu miehiseen monomyyttiin on vaihtaa tilalle miekkaa heiluttava nainen. Näissä luennoissa korostuu tasa-arvo: naiset ja miehet ovat yhtä hyviä ja naiset pystyvät siihen, mihin miehetkin. Radikaalifeministisissä teksteissä ja luennoissa puolestaan nousee voimakkaasti esiin naisten erityisyyden korostaminen – naiset ovat selkeästi erilaisia kuin miehet ja väkivallan ja voiman sijaan positiivisina arvoina nostetaan esiin naisten tuki toisilleen ja esimerkiksi noidat viisaina naisina.

Vaikkei rajanveto ole aina selvää, on näiden tulkintojen eroa syytä korostaa: tämä selittää sen, miksi jokin tietty teos tai sankarihahmo voi yhden feministisen tulkinnan mukaan olla erittäin onnistunut ja toisen luennan mukaan täydellisen epäonnistunut. Esimerkiksi Tamora Piercen *Alanna*-teoksissa (*The Song of the Lioness*, 1983–1988) seikkailevan nimihenkilön, soturinainen Alannan, tarina voi näyttäytyä liberaalifeministisestä näkökulmasta alkuun onnistuneelta, mutta loppuratkaisu on pettymys: Alanna menee täydestä miehenä, mikä kyseenalaistaa sen, että naiset eivät pystyisi samoihin asioihin kuin miehet, mutta toisaalta lopussa hän valitsee perinteisen, naisellisemmän roolin vaimona. Vastaavasti radikaalifeministinen tulkinta teoksesta voi olla aivan toisenlainen: Alanna yrittää alkuun pärjätä miesten maailmassa miesten ehdoilla miestä esittäen ja vasta lopussa löytää aidon naiseutensa. Vielä kolmanesta, jälkistrukturalistis-feministisestä näkökulmasta tai queer-näkökulmasta – joihin palaan tarkemmin jäljempänä – teossarjaa on kokonaisuutena mahdollista tulkita siten, että Alanna pystyy sujuvasti haastamaan erilaiset sukupuoliroolit ja liikkumaan niiden vä-



lillä ilman, että hänen täytyy valita mitään tiettyä roolia (ks. Flanagan 2008, 21–22; 42–43).

Kun liberaalifeministisestä näkökulmasta sankareita voivat siis olla naiset, jotka pärjäävät niissä asioissa missä miehetkin, radikaalifeministisestä näkökulmasta maskuliinisia naissankareita on kritisoitu siitä, etteivät ne kyseenalaista vallitsevia arvoja, vaan edelleen edustavat voimaa, väkivaltaa ja kilpailua sellaisten perinteisesti feminiinisinä pidettyjen asioiden kuin empatian sijaan. Toisin sanoen miekkaa heiluttavat naissankarit vain osaltaan vahvistavat stereotyyppisiä miessankareita koskevia normeja ja odotuksia eivätkä vastaa naisten kokemusta kulttuurista (ks. esim. Attebery 1992, 91; Paul 1987, 199). Radikaalifeminismi puolestaan painottaa erityisesti feminiinisiä, ”luonnollisia” tai ”autenttisia” naisten ominaisuuksia – myötätuntoisuutta, yhteisöllisyyttä, ihmissuhdetaitoja ja keskinäisen auttamiseen sitoutumista – ja usein näkee nämä parempina kuin perinteisesti maskuliinisinä pidetyt ominaisuudet, jotka yhdistetään alistavaan vallankäyttöön tai väkivaltaan.

Esimerkkinä radikaalifeminististä tulkinnoista ovat Annis Prattin jungilais-feministiset luennat arkkityypeistä naisten kirjallisuudessa. Prattin (1982, 178) mukaan naisia koskevat arkkityypit tarjoavat ”polun autenttiseen minuuteen, minuuksemme juuriin tietois- sen tajunnan alla, ja sisimpään olemukseemme”. Näihin arkkityyppiin kuuluu muun muassa nainen, joka liitetään ”vihreään maailmaan”, ekologiseen elämäntapaan ja positiiviseen noituuteen ja viisauteen. Radikaalifeminisminä on paljon yhteistä osin samaan aikaan kehittyneen ekofeminismin kanssa, joskin muun muassa Victoria Davion (1994, 17) erottelee *ekofeminiiniset* ja *ekofeministiset* luennat – ensimmäiset ylistävät kriittikittömästi naisten ja luonnon yhteyttä ja näin samalla vahvistavat vanhoja stereotyyppisiä käsityksiä, jälkimmäiset taas edustavat kriittisempää näkökantaa sekä sukupuolta että ekologisia kysymyksiä kohtaan.<sup>2</sup>

Radikaalifeministisiä teoksia ja luentoja on myöhemmin kritisoitu siitä, että ne osin rakentuvat myyttisille käsityksille muinoin vallalla olleista matriarkaalisisista ajoista, jolloin elämä oli empaattista, luontoystävällistä, väkivallatonta, luovaa ja ymmärtäväistä ja

valta oli viisailta (noita)naisilla; tämän järjestyksen olisi patriarkaalinen yhteiskunta noitavainoineen myöhemmin tuhonnut (Purkiss 1996, 8). Vaikka muinainen matriarkaatti olisikin myytti, uudelleenkirjoitetut tarinat noidista ja radikaalifeministiset luennat teoksista ovat kuitenkin olleet tarpeellisia kehitysvaiheita feministisessä ajattelussa (ks. esim. Sempruch 2004, 123). Kenties kulttuurisamme edelleen on osin mullistava ajatus, että perinteisesti naisiin liitettävä tekeminen voisi olla arvostettavaa, sankarillisesta puhumattakaan.

Tässä kohtaa onkin hyvä muistuttaa, että vaikka radikaalifeministiset luennat olivat voimissaan erityisesti 1970- ja 1980-luvuilla, tulkintakehystä käytetään edelleen ja käyttö voi olla perusteltua, kun halutaan esimerkiksi kysyä, miksi fantasian henkilökavalkadit, teemat ja arvot ovat usein edelleen stereotyyppisen miehisiä. Radikaalifeministinen kritiikki on myös toiminut pohjana myöhemmälle queer-tutkimukselle: fantasiateoksissa naisten välinen yhteys, kiintymys ja rakkaus on voitu lukea myös heteronormatiivisten tarinarakenteiden haastajana. Tietynä rajoituksena useissa radikaalifeministisissä tulkinnoissa on, että naiset nähdään yhtenäisenä joukkona, jossa kaikki edustavat samanlaisia piirteitä. Näin on löydettävissä autenttinen naissankari, johon kaikki naislukijat voivat peilata omia kokemuksiaan. Toisena ongelmana on, että monet miehiin ja maskuliinisuuteen liitetyt piirteet nähdään automaattisesti negatiivisina ja näin tuloksena on, että hyvinä sankareina nähdään ainoastaan feminiinisiä piirteitä edustavat naiset, jotka käyttäytyvät naistyypillisesti.

Jako suuntauksiin ei ole tiukkarajainen. Sekä liberaali- että radikaalifeministinen näkökulma nousevat esiin Marleen S. Barrin (1987) tulkinnassa feministisestä miekka ja magia -fantasiasta. Barr (1987, 98) kuvailee soturinaisten sukupuolittunutta toimintaa ”fallisena feminiinisytenä”: soturinaiset osaavat paitsi taistella, pukeutuvat välillä naisellisesti, ompelevat, huolehtivat toisista ihmisistä ja saavat palkinnoksi tehtävien suorittamisesta lapsia sekä yhteisön tuen ja hyväksynnän. Tämä perinteisten maskuliinisten ja feminiinisten ominaisuuksien yhdistelmä, eräänlainen androgyyni-

us, vie Barrin mukaan heidät miesmiekkasankareiden ohi. Samaan tapaan Lee R. Edwards (1984, 11) määrittelee onnistuneen naissankarin henkilöahmoksi, jossa feminiiniset ja maskuliiniset piirteet yhdistyvät. Edwards korostaa, että fyysisen toiminnan lisäksi ajattelun, tarkemmin älykkyyden ja nokkeluuden edellyttäminen sankareilta on välttämätöntä, jotta erilaisissa teksteissä historian varrella voidaan ylipäätään osoittaa naissankareita. Myös osan jungilaisesta psykoanalyttisestä kritiikistä voi nähdä eräänlaisena liberaali- ja radikaalifeminismin välimuotona. Tämä näkyy esimerkiksi Katherine Pearsonin ja Carol Popen jungilais-feministisessä luennessa androgyynistä naissankarista, joka saavuttaa kokonaisen ihmisyyden löytämällä itsestään sekä perinteiset mies- että naisroolit (1981, 218–219). Samoin kirjailija Diana Wynne Jonesin (1989, 134–135) teemana on fantasian naissankari, jolle feminiinisyys ei ole haitta ja joka erilaisine piirteineen on eräänlainen ”jokanainen” (*everywoman*). Siis sellainen henkilö, johon lukijat sukupuolesta riippumatta voivat samaistua. Jonesille tällaista sankaria edustaa hänen teoksensa *Tuli ja myrkkukatko* (*Fire and Hemlock*, 1984) päähenkilö Polly, jonka nimi heijastaa hänen moniulotteisuuttaan (eng. *poly*, kreik. *polús*, ”moni”).

Kolmannen aallon feministiset teoriat ja queer-teoriat ovat haastaneet aiempien tulkintatapojen näkemystä sukupuolesta ongelmattoman kaksijakoisena: on nais- ja miessankareita, nais- ja miesarkityyppejä, nais- ja mieskirjailijoita ja nais- ja mieslukijoita, jotka samaistuvat ensisijaisesti omaa sukupuoltaan edustaviin hahmoihin. Olisi siis määriteltävissä jotkin luonnolliset, ajasta, paikasta ja tavoista riippumattomat naiseus ja mieheys, jotka edustavat kattavasti kahta vastakohtaista ryhmää naiset ja miehet. Lisäksi aiemmassa tutkimuksessa tärkeitä käsitteitä, toimijuutta ja voimaantumista on kritisoitu siitä, että ne on ymmärretty liian yksiselitteisesti ja erityisesti liberaalifeministisessä tutkimuksessa individualistisesti suhteessa yksilön valintoihin ja valtaan. Sen sijaan, että olisi tarkasteltu valtarakenteita teksteissä ja fiktiivisissä yhteiskunnissa laajemmin, on keskitytty juhlimaan poikkeuksellisia sankareita, jotka yksinäisten kamppailujensa tuloksena selviytyvät vaikeuk-

sista voittoon. Ongelmaksi on nähty myös menetelmä, joka usein rajoittuu sisällönanalyysiin: keskitytään erittelemään henkilöhaamojen ilmentämiä nais- ja mieskuvia heidän luonteenpiirteidensä ja toimintansa kautta. Tällaisilla tulkinnoilla on kuitenkin edelleen paikkansa, kun haastetaan sellaisia sitkeitä sukupuolirakenteita kuin esimerkiksi naisten toiminnan tulkitseminen passiiviseksi tai vähäarvoiseksi.

### **Kolmas aalto: poststruktuuriset teoriat ja queer-tutkimus**

Kolmannen aallon feministiseen tutkimukseen lukeutuvat sellaiset kriittiset suuntaukset kuin poststruktuuristinen kritiikki, postkolonialistinen kritiikki ja queer-kritiikki. Näitä kaikkia yhdistää ennen kaikkea sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien monien erojen tarkastelu kahden vastakkaisen ryhmän (valkoiset, heteroseksuaaliset) naiset ja miehet sijaan. Poststruktuuristinen feministinen kritiikki ja queer-kritiikki ovat kiinnittäneet huomiota erityisesti sukupuolen performatiivisuuteen ja monimuotoisuuteen: kulttuurinen tai sosiaalinen sukupuoli (*gender*) on eri asia kuin biologinen sukupuoli (*sex*), ja molemmat ovat jatkumoita, joille asettuu joukko feminiinisiä ja maskuliinisiä tai naisellisia ja miehisinä pidettyjä piirteitä. Ihmiset ovat siis sukupuolen suhteen varsin heterogeeninen joukko kahden homogeenisen, vastakkaisen ryhmän sijaan. Performatiivisuus puolestaan viittaa siihen, että kulttuurista sukupuolta tehdään erilaisten tapojen ja tottumusten kautta: kulttuurisidonnainen sukupuolittunut käyttäytyminen opitaan eikä sitä luontaisesti peritä (Butler 1990; 1993).

Postkolonialistinen kritiikki on lisäksi nostanut sukupuolen rinnalle etnisyyden ja rodun korostaen, että sukupuolta on mahdotonta tarkastella irrallaan muista identiteettikategorioista. Tästä käytetään termiä intersektionaalisuus, eli eri identiteettikategorioiden ja niihin liittyvien piirteiden sekä erojen risteytyminen (mm. Crenshaw 1991; Halberstam 2005; McCall 2005). On eri asia olla valkoinen, yläluokkainen, heteroseksuaali nuori naisvelho kuin mus-

ta, työväenluokkainen, vanha, biseksuaali transsukupuolinen miesvelho. Kolmannen aallon tutkimuksessa onkin yleisesti kiinnitetty huomiota aiempien kaksinapaisten kategorioiden kritisointiin. Vastakarvaan lukeminen on edelleen tärkeää, mutta tekstien monitulkintaisuutta korostetaan enemmän: tarkastelun kohteena on sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuus ja huomiota kiinnitetään pelkän sisällön kuvauksen sijaan kerronnan rakenteisiin ja vaihtoehtoihin tulkintatapoihin. Termit nais- ja mieskuva on korvanut *representaation* eli esitystavan käsite: miten kielellisesti ja kerronnallisesti rakennetaan esitystapoja maailmasta, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta ja miten fiktiiviset esitystavat kytkeytyvät ympäröivän, tiettyyn aikaan ja paikkaan sijoittuvan yhteiskunnan käsitteisiin sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Kolmannen aallon tutkimusta on hyvin monenlaista ja nostan tässä esimerkinomaisesti käsitteeseen queer-tutkimusta sekä kolmannen aallon tutkimusta laajemmin yhdistävät analyysitavat, joita voi – tieteenalasta riippuen – luonnehtia esimerkiksi kriittiseksi diskurssintutkimukseksi tai kontekstualisoivaksi lähiluvuksi.

Feministisen tutkimuksen tavoin queer-tutkimus on paitsi luke-  
nut erilaisia fantasiateoksia vastakarvaan erityisesti seksuaalisuuden näkökulmasta, myös nostanut esiin kirjoittajia ja tarinoita, jotka edustavat valkoisten heteroseksuaalisten miesten ja miessankareiden sijaan muita identiteettejä. Queer-tutkimuksen juuret ovat seksuaalisten vähemmistöjen tutkimuksessa, jota on tehty 1980-luvulta alkaen, alkuun erityisesti homo- ja lesbovähemmistöistä, mutta sittemmin myös muista ryhmistä (usein ns. LGBTI-vähemmistöt, *lesbian, gay, bisexual, transsexual/transgender, intersexed*). Poststrukturalistisen feminismin tapaan queer-kritiikissä kiinnitetään huomiota seksuaalisuuteen liittyviin kulttuurisiin normeihin, ja biologisen sukupuolen, kulttuurisen sukupuolen ja seksuaalisuuden erilaisiin risteymiin. Keskeisiä käsitteitä on *heteronormatiivisuus* (Warner 1991), jolla viitataan siihen, miten kulttuurisamme yleisesti oletetaan esimerkiksi biologisen miehen käyttäytyvän tyypillisen maskuliinisesti ja olevan seksuaaliselta suuntautumiseltaan hetero. Queer-tulkinnat lähtevät purkamaan näitä ole-

tuksia. Queer-tutkimus on tarjonnut uusia tulkintoja sellaisista historiallisista fantasiateoksista kuten L. Frank Baumian *Oz*-sarjasta (1900–1920), joissa ei ole aiemmin nähty mitään heteronormatiivisuudesta poikkeavaa (Pugh 2008). Toisaalta tarkastelun kohteena ovat olleet sellaiset nykyfantasiateokset kuten Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000), joissa selkeästi murretaan sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä normeja (Karkulehto 2007). Tuoreempi queer-tutkimus on tarkastellut seksuaalisuuden ja sukupuolen lisäksi muita kategorioita, kuten ikää ja sosiaaliluokkaa (Halberstam 2005). Fantasiatutkimuksen puolella olen itse analysoinut ikään liittyviä maagisia muodonmuutoksia tapoina haastaa ikäkausiin ja elämänsäkaareen liittyviä normatiivisia odotuksia (Lehtonen 2013). Queer-tutkimuksen sisällä käydään väittelyä siitä, voiko olla olemassa queer-tutkimusta, jossa seksuaalisuus ei ole tarkastelun keskiössä: toistaiseksi fantasiainkin puolella queer-tutkimus on yleensä tarkoittanut seksuaalisuuden representaatioiden tutkimusta.

Miten sitten lähteä tarkastelemaan fantasiateoksia, jos pelkkä sankareiden tai henkilöhahmojen luonnehdinta tai kartoitus ei riitä? Jotta sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvauksia voidaan todella uusintaa ja tarkastella kriittisesti, representaatiotutkimuksen täytyy kiinnittää huomiota tarkemmin kerronnan rakenteisiin ja genrepiirteisiin eikä esimerkiksi vain siihen, miltä henkilöhahmot näyttävät, mikä heidän pääasiallinen roolinsa tarinassa on tai mitä identiteetikategoriaa he edustavat. Yksinkertainen roolinvaihto – nainen kauhimen sijaan miekkaa heiluttamaan – ei automaattisesti pura oletuksia, jotka liittyvät siihen, miten tarina etenee, millainen on fantasia-sankarin tyypillinen kehityskertomus ja kenen näkökulmista tarinaa kerrotaan. Pelkän roolinvaihdon sijaan sukupuolen ja seksuaalisuuden stereotyyppisiä kuvauksia voidaan tehokkaammin haastaa sellaisilla kerronnallisilla keinoilla kuin parodia, ironia, metafiktio, lineaarisen tarinan rakenteen särkeminen ja erilaiset vieraannuttamisen keinot (Cranny-Francis 1990, 36; Lefanu 1988, 21; Stephens & McCallum 2008, 1998, 201). Huomiota tulisi kiinnittää myös siihen, millaisia ovat eri fantasian alalajien konventiot sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyen: esimerkiksi miekka ja magia -fantasia on

huomattavan erilaista kuin lastenkirjallisuudessa tyypillinen eläin-fantasia – kunkin alalajin kohdalla on syytä kriittisesti tarkastella sille tyypillisiä piirteitä (Cranny-Francis 1990, 205–206; Stephens 1996, 29; Talbot 1995, 155).

Kolmannen aallon tutkijat ovat kiinnittäneet yhtäältä huomioita fantasian erilaisiin kerronnallisiin konventioihin ja siihen, miten ne ylläpitävät myös sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä stereotyyppioita, kuten tarinan loppuhuipennuksena sankarin palkitseminen prinsessalla ja puolella valtakuntaa. Toisaalta tutkimuksen kohteeksi on valikoitunut nykyfantasiaa, joka eri tavoin rikkoo aiempia konventioita, tai eri historiallisilta ajanjaksoilta peräisin olevaa fantasiaa, joka ei ole koskaan campbelliläisen sankaritarinan piirteitä noudattanutkaan. Kokonaisuutena kolmannen aallon tutkimuksen tuloksena fantasiasta lajina on alkanut sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioiden osalta muodostua varsin monipuolinen ja moniääninen kuva (ks. Lehtonen 2013, 192).

## **Fantasian tulevaisuus: mihin feminististä tutkimusta ja queer-tutkimusta vielä tarvitaan?**

Fantasiakirjallisuuden puolella feministisen tutkimuksen ja queer-tutkimuksen vaikutus on ollut vahvaa, mutta kaikkia fantasian lajeja ei ole tutkittu samassa määrin. Sukupuolitietoinen kritiikki on kuitenkin saanut jalansijaa myös laajemmin, ainakin siten, että vanhat debatit sukupuolesta ja seksuaalisuudesta fantasiateoksissa siirtyvät uusille areenoille. Aiemmin kirjallisuuden puolella käydyt keskustelut näkyvät nyt muun muassa narratiivisiin fantasiapeleihin liittyvissä debateissa. Verkkokeskustelupalstoilla sukupuolesta ja seksuaalisuudesta väitellään kiivaasti: monissa keskusteluissa jotkut pelaajat vaativat kiihkeästi ”realismia” tyrmästen miekkaa heiluttavat nais- tai transsankarit historiallisesti epä-tarkkoina ja epärealistisina fysiikkaa uhmaavina feministien ”höm-pötyksinä”.<sup>3</sup> Samat kommentoijat puuttuvat harvoin naissankareiden painovoimaa uhmaavaan rintavarustukseen tai lohikäärmeiden

historialliseen epätarkkuuteen. Fantasian sisältöjä normitetaan siis edelleen ympäröivän yhteiskunnan sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien keskustelujen pohjalta: tältä osin tutkittavaa riittää vielä myös kirjallisuuden puolella, jotta fantasian monipuolisuus saa ansaitsemaansa huomiota.

Yllä oleva heijastelee etenkin englanninkielisen maailman keskusteluita – kuten feministinen tutkimus ja queer-tutkimus ylipääntään. Suomenkielisen fantasian tilanne on monilta osin toisenlainen, ovathan suomalainen yhteiskunta ja kansanperinnekin erilaisia kuin angloamerikkalaiset. Suomalainen satu- ja fantasiaperinne on toki ammentanut ulkomaisista lähteistä (mm. Saukkola 2001), mutta nojaa vahvasti kotimaiseen kansanperinteeseen, jossa naisten rooli on aina ollut vahva (ks. Piilola 2017). Suomalaisen fantasia-perinteen feministisiä tutkimuksia ja queer-tutkimuksia on tehty jonkin verran (mm. Karkulehto 2007; Kivilaakso 2008) mutta edelleen suhteellisen rajatusti. Etenkin queer-tutkimukselle olisi tarvetta myös aiempien teosten uudelleen tulkinnoissa. Kaiken kaikkiaan tutkittavaa kotimaisessa tuotannossa riittää sekä historiallisista että nykynäkökulmista.

Vaikka edellä käsiteltyjä erilaisia tulkintatapoja yhdistää huomion kiinnittäminen sukupuoleen ja seksuaalisuuteen, ei siis ole yhtä feminististä tapaa tai queer-tapaa tulkita ja tutkia fantasiaa. Feministisen kritiikin ja queer-kritiikin parista ponnistavan fantasia-tutkijan onkin syytä tarkastella kriittisesti omaa positiotaan ja sen suhdetta näiden tutkimusperinteiden kehityskulkuihin ja sovelluksiin. Oma positioni paikantuu kriittiseen diskurssintutkimukseen ja queer-tutkimukseen: tutkijana olen kiinnostunut teosten moniäänisyydestä ja sukupuolen ja seksuaalisuuden intersektionaalisuudesta. Harvoin mikään yksittäinen teos on yksiselitteisesti sitä tai tätä – absoluuttisen feministinen tai äärikonservatiivinen – ja on kiinnostavaa tarkastella teoksissa esiintyviä erilaisia tapoja esittää sukupuolta, seksuaalisuutta ja muita risteäviä identiteetikategorioita. Tärkeää edustamastani näkökulmasta on myös lajin moniäänisyys: otetaan tutkimuksen kohteeksi erilaiset, myös marginaalisia tai vähemmistöryhmiä edustavien teosten tuottajat, teokset ja teosten



vastaanottajat. Näiltä osin feministisen tutkimuksen ja queer-tutkimuksen soisi jatkossa laajenevan selkeämmin angloamerikkalaisen fantasian ulkopuolelle.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Saduista ammentavia fantasiakirjoja ja -elokuvia on analysoinut satututkimuksen kehityksessä muun muassa Cristina Bacchilega (1997).

<sup>2</sup> Radikaalifeministiset arvot näkyivät myös 1970-luvun tieteiskirjallisuudessa, jossa feministiset utopiat kuvasivat yhteisöllisiä, yhteiskuntaluokattomia, ekologisia, lähes väkivallattomia ja seksuaalisesti vapaita naisyhteiskuntia, ks. Russ 1981.

<sup>3</sup> Tällaista keskustelua on käyty muun muassa Bioware-peliyhtiön *Dragon Age* -pelisarjan viimeisimmän osan *Dragon Age: Inquisition* (2014) ympärillä Biowaren faneille suunnatuilla keskustelufoorumeilla. Pelissä esiintyviä nais-, trans- ja etnisiä vähemmistöjä edustavia hahmoja on arvosteltu historiallisesti epätarkkoina, koska pelisarja sijoittuu pseudokeskiaikaiseen maailmaan.

## LÄHTEET

- Attebery, Brian (1992) *Strategies of fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bacchilega, Cristina (1997) *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barr, Marleen S. (1987) *Alien to femininity: speculative fiction and feminist theory*. Westport: Greenwood Press.
- Busse, Kristina & Lothian, Alexis (2009) Bending gender: feminist and (trans)gender discourses in the changing bodies of slash fanfiction. Teoksessa Ingrid Hotz-Davies, Anton Kirchhofer & Sirpa Leppänen (toim.) *Internet fiction(s)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 105–127.
- Butler, Judith (1990) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Campbell, Joseph (1993/1949) *The hero with a thousand faces*. London: Fontana Press.
- Cranny-Francis, Anne (1990) *Feminist fiction: feminist uses of generic fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Crenshaw, Kimberlé (1991) Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review* 43:6, 1241–1299.
- Davion, Victoria (1994) Is ecofeminism feminist? Teoksessa Karen J. Warren (toim.) *Ecological feminism*. London: Routledge, 8–28.
- Edwards, Lee R. (1984) *Psyche as hero: female heroism and fictional form*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fetterley, Judith (1978) *The resisting reader: a feminist approach to American fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Flanagan, Victoria (2008) *Into the closet: cross-dressing and the gendered body in children's literature and film*. New York: Routledge.

- Halberstam, Judith (2005) *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Honig, Edith Lazaros (1988) *Breaking the angelic image: women power in Victorian children's fantasy*. Westport: Greenwood Press.
- Jones, Diana Wynne (1989) The heroic ideal: a personal odyssey. *The Lion and the Unicorn* 13:1, 129–140.
- Kirk, Connie Ann (2003) *J. K. Rowling: A biography*. Westport: Greenwood Press.
- Karkulehto, Sanna (2007) *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sini-salon, Pirkko Saision ja Helvi Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kivilaakso, Sirpa (2008) *Lumometsän syli: Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lefanu, Sarah (1988) *In the chinks of the world machine: feminism & science fiction*. London: The Women's Press.
- Lehtonen, Sanna (2013) *Girls transforming. Invisibility and age-shifting in children's fantasy fiction since the 1970s*. Jefferson: McFarland.
- Lehtonen, Sanna (2015) Writing oneself into someone else's story – experiments with identity and speculative life writing in *Twilight* fan fiction. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 2:2, 7–18.
- Mack-Canty, Colleen (2004) Third-wave feminism and the need to reweave the nature/culture duality. *NWSA Journal* 16:3, 154–179.
- Marshall, Elizabeth (2004) Stripping for the wolf: rethinking representations of gender in children's literature. *Reading Research Quarterly* 39:3, 256–270.
- McCall, Leslie (2005) The complexity of intersectionality. *Signs* 30, 1771–1800.
- Mills, Sara (1995) *Feminist stylistics*. London: Routledge.
- Paul, Lissa (1987) Enigma variations: what feminist theory knows about children's literature. *Signal* 54:3, 186–201.

- Pearson, Carol & Pope, Katherine (1981) *The female hero in American and British literature*. New York: R. R. Bowker.
- Piilola, Tiina (2017) *Kalevalan naiset ja tiedon yöpuoli: Lönnrothin jalanjäljissä kohti Kalevalan naisten tarinoita*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pratt, Annis (1982) *Archetypal patterns in women's fiction*. Brighton: Harvester Press.
- Pugh, Tison (2008) 'There lived in the Land of Oz two queerly made men': queer utopianism and antisocial eroticism in L. Frank Baum's Oz series. *Movels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 22:2, 217–239.
- Purkiss, Diane (1996) *The witch in history: early modern and twentieth-century representations*. London: Routledge.
- Russ, Joanna (1981) Recent feminist utopias. Teoksessa Marleen S. Barr (toim.) *Future females: a critical anthology*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 71–85.
- Saukkola, Mirva (2001) *The Eden of dreams and the nonsense land. Characteristics of the British golden age children's fiction in the Finnish children's fantasy literature of the 1950s*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sempruch, Justyna (2004) Feminist constructions of the 'witch' as a fantasmatic other. *Body & Society* 10:4, 113–133.
- Spivack, Charlotte (1987) *Merlin's daughters: contemporary women writers of fantasy*. Westport: Greenwood Press.
- Stephens, John (1996) Gender, genre and children's literature. *Signal* 79:1, 17–30.
- Stephens, John & McCallum, Robyn (1998) *Retelling stories, framing culture: traditional story and metanarratives in children's literature*. New York: Garland.
- Talbot, Mary (1995) *Fictions at work*. London: Longman.
- Tatar, Maria (1992) *Off with their heads!: fairy tales and the culture of childhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Tosenberger, Catherine (2008) Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction. *Children's Literature* 36, 185–207.

- Warner, Marina (1995) *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. London: Vintage.
- Warner, Michael (1991) Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text* 9:4, 3–17.
- Weedon, Chris (1997) *Feminist practice and poststructuralist theory*. Second edition. Oxford: Blackwell Publishing.
- Wilkie-Stibbs, Christine (2002) *The feminine subject in children's literature*. London: Routledge.
- Zipes, Jack (1999) Breaking the Disney spell. Teoksessa Maria Tatar (toim.) *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 332–352.

**Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Maria Ruotsalainen**

## **FANTASIAN VASTAANOTON TUTKIMUS**

Vastaanottotutkimuksen lähtökohtainen ajatus on, että teoksen merkitys syntyy vasta vastaanotossa – eli vasta kun se luetaan, nähdään ja koetaan. Teoksia voi tarkastella monista näkökulmista eikä vastaanoton eli reseption tarkastelu korvaa muita näkökulmia, mutta minkä tahansa kulttuurituotteen kohdalla on joskus relevanttia kysyä seuraavanlaisia, tässä fantasiaan liittyviä kysymyksiä: Miksi fantasiaa harrastetaan? Miten se oikeasti vastaanotetaan? Miten esimerkiksi tieteisromaanin tai fantasiaelokuvan merkitykset riippuvat vastaanottajien odotushorisonteista ja kokemustaustoista? Mikä on lajityypin merkitys vastaanotossa? Mitä funktioita fantasialla erilaisille lukijoille on? Mihin vastaanottajat kiinnittävät huomiota ja mikä on heille tärkeää, mikä ei?

### **Fantasian harrastus kirjallisuushistoriassa ja lukemistutkimuksissa**

Reseptio on kommunikaation välttämätön aspekti, mutta siitä voi puhua tai tulla puhuneeksi monenlaisilla sanastoilla. Fantasian vastaanottoon liittyviä tietoja löytyykin jo varsinaisen vastaanotto- eli reseptiotutkimuksen ulkopuolelta kirjallisuushistoriasta ja lukemistutkimuksista.

Ensinnäkin vastaanotosta kertoo jotain jo sekin, mitä minäkin aikana on julkaistu. Kirjallisuuden osalta on tarkasteltu fantasiakirjallisuuden käännosten ja toisaalta kotimaisen tuotannon julkaisemista. Aloitamme määrällisestä tutkimuksesta, jolla tässä yhteydessä tarkoitamme kirjallisuuden julkaisemista käsitteleviä tutkimuksia.

Lasten- ja nuortenkirjallisuuden tutkija Riitta Kuivasmäki on todennut, että 1800-luvun Suomessa lapsille ja nuorille suunnattua fantasiaa julkaistiin hyvin vähän. Julius Krohnin *Kuun tarinoi-*

ta (1889, salanimellä Suonio) lukuun ottamatta fantasiatuotanto le-  
päsi suomalaisten kansansatujulkaisujen varassa, joiden lisäksi il-  
mestyi satunnaisesti vähäinen määrä taidesatuja ja jokunen arkki-  
satu. (Kuivasmäki 1990, 127, 133.) Selkeästi aikuisille suunnat-  
tua fantasiaa julkaistiin vielä vähemmän. Poikkeus varsinkin näky-  
vyyden suhteen oli yhteiskunnallisesti kanta-aottava utopia, joka oli  
suosittu genre vuosisadan vaihteen kahden puolen – sekä ruotsiksi  
että suomeksi oli saatavilla muun muassa amerikkalaisen Edward  
Bellamyn ja englantilaisen William Morrisin teoksia. Kirjailijan  
ja utopiasosialistin Edward Bellamyn (1850–1898) teos *Looking  
Backward* (1888) ilmestyi ruotsiksi jo 1889 nimellä *En Återblick.  
Sociala iakttagelser efter ett uppvaknande år 2000* ja suomennettiin  
vuonna 1902 nimellä *Vuonna 2000*.

William Morris (1834–1890) oli niin ikään merkittävä utopia-  
sosialisti, ja hän asettui Bellamyn kyseisen teoksen yhteiskunnal-  
lista näkemystä ja koneromantiikkaa vastaan. Kiihkeän kirjakritii-  
kin lisäksi hän kirjoitti romaanivastineen: teoksen *News from No-  
where* (1890, suom. *Ihannemaa*, 1900). Morrisin utopiassa ihmi-  
set ovat valinneet konetulevaisuuden sijaan harmonisen luonto-  
suhteen. Bellamyn koneromantiikka sai aikaan kymmeniä muita-  
kin vastateoksia, muun muassa Richard Michaeläisin (1839–1909)  
*Looking Further Forward: An Answer to "Looking Backward" by  
Edward Bellamy* (1890). Kaikki kolme mainittua teosta myös suo-  
mennettiin. Vastaanottotutkimuksen kannalta vastareaktiota voisi  
kuvata jopa antifaniuden tuottamaksi julkaisujen aalloksi (ks. Gray  
1997, 2002, 2005/2004).

Seuraavalla vuosisadalla ns. nykyaikaista fantasiakirjallisuut-  
ta ilmestyi suomennoksina erityisesti englantilaiselta kielialu-  
eelta, ensin melko harvaksen, ja tuolloin tulivat saataville muun  
muassa Lewis Carrollin *Liisan seikkailut ihmemaassa* (1906), Os-  
car Wilden *Onnellinen prinssi* (1888/1907), F. H. Burnnetin kerto-  
mus *Prinssi Keijujalka* (1919) ja John Ruskinin *Kultavirran ku-  
ningas* (1851/1918). Sotien välisenä aikana fantasiateoksia jul-  
kaistiin enemmän, muiden muassa J. M. Barrien *Pekka Poikanen*  
(1906/1922), Hugh Loftingin *Tohtori Tuulisen tarina* (1920/1929),



Charles Kingsleyn *Vellamon lapset* (1863/1931), E. F. Bensonin *Sininen ovi* (1918/1931), A. A. Milnen *Nalle Puh* (1926/1934) ja Pamela Traversin *Maija Poppanen* (1934/1936) (Kovala 1992, 83–84.)

Toisen maailmansodan jälkeen tieteiskirjallisuus käsitteenä vaikiintui angloamerikkalaisessa maailmassa. Genren tuotanto, joka koostui lähinnä avaruusseikkailuista, kasvoi hitaasti ja sille oli 1950-luvulle tultaessa muodostunut lukijakunta. Avaruusajan varhaisvuosina tieteiskirjallisuutta pidettiin maailmalla myös hyödyllisenä, koska sen katsottiin ohjaavan lapsia ja nuoria tekniikan ja luonnontieteiden pariin. Genrefantasian kohdalla kehitys oli vielä hitaampaa. (Hirsjärvi 2004, 141; Soikkeli 2013) Fantasian harrastuksen kannalta tärkeitä merkkipaaluja olivat Suomessa Tove Janssonin muumikirjat, myöhemmin Tolkienin teokset, ja 1980-luvulla osa Leena Krohnnin tuotantoa. Fantasiakirjallisuutta alettiin suomentaa lisääntyvässä määrin vuosisadan vaihteen kahden puolen. Tuolloin syntyi niin kutsuttu fantasiabuumi, jota vauhditti J. K. Rowlingin Harry Potter -sarjan ja sen filmatisointien suuri suosio.

Kiehtova tilasto spekulatiivisen fiktion julkaisumääristä joka vuodelta aikavälillä 1867–2019 löytyy Risingshadow-sivustolta. Siitä voi tehdä mielenkiintoisia havaintoja, kuten että spekulatiivista fiktiota julkaistiin aluksi vain harvakseltaan, kunnes julkaiseminen vilkastui 1920-luvulla yksinomaan käännösten ansiosta; että seuraava nousukausi alkoi 1960-luvun lopulta, minkä jälkeen julkaisumäärä kasvoi tasaisesti huippuvuoteen 2013 saakka, jonka jälkeen luvuissa on hieman laskua; ja että kotimaisen kirjallisuuden osuus on vuodesta 2011 alkaen noussut nopeasti ja tasaisesti niin, että vuonna 2018 julkaistuista spekulatiivista fiktiota edustavasta 262 teoksesta 90 eli 55,6 % oli kotimaisia. (Kirjaston tilastoja.)

Tällaiset julkaisutuotannon määriä ja valikointia koskevat tarkastelut kertovat vastaanotosta jotain – ainakin sen, mitä minäkin aikana oli mahdollista vastaanottaa, mutta myös jotain siitä, mitä suosittiin. Tarkastelutavalla on kuitenkin rajoitteensa (ks. Kovala 1993) – ei vähiten se, että esimerkiksi suomeksi julkaistun fantasiakirjallisuuden määristä ei voi suoraan päätellä, minkä verran

fantasiaa luettiin ja tunnettiin. Varsinkin 1800-luvulla mutta myös pitkälle 1900-luvulle saakka muunkielisillä, erityisesti ruotsinkielisillä, laitoksilla oli suuri merkitys välittäjinä (Hirsjärvi 2004, 135; Kovala 1992, 169). Julkaisumäärien ja teosluetteloiden taakse päästäkseen niihin onkin yleensä liitetty aikalaisvastaanoton tarkastelua teosten julkisen vastaanoton, käytännössä kirjallisuuskritiikin, kautta.

Mitä voimme sanoa fantasian laadullisesta vastaanotosta Suomessa kritiikkeihin pohjaavan kirjallisuushistorian avulla? Ensinnäkin 1800-luvulla vallitsi kansansatuja suosiva mutta muuta fantasiaa vieroksuva ilmapiiri. Fantasia vaati tuolloin ilmeisestikin puolustamista, mitä kuvaa nimimerkki T.R.:n *Valvojassa* julkaisema arvio satukokoelmasta *Palleroisille iloksi*: ”...tontuista haaveksimista ei ole tarvis pitää taikauskona, ainakaan se ei ole vaarallista ja turmelevaa laatua” (Kuivasmäki 1990, 176).

Utopiakirjallisuutta luettiin ja sitä kommentoitiin aikakauslehdissä vuosisadan vaihteen kahden puolen. Se oli kuitenkin poikkeustapaus fantasiakirjallisuuden joukossa. Sen suosiollinen vastaanotto perustuikin todennäköisesti niihin yhteiskunnallisiin keskusteluihin, joihin teokset osallistuivat, eikä niinkään utopioiden fantasia-aspektiin.

Muu julkaistu fantasiakirjallisuus, vaikka sen määrä kasvoi 1920-luvulla, sai kuitenkin sotien välisenä aikana varsin nuivan vastaanoton julkisessa kritiikissä. E. F. Bensonin *Sinisestä ovesta* kirjoitetaan:

Fantastinen uniseikkailu, joka lienee tarkoitettu lasten luettavaksi. Lapsipsykologian kannalta kirjassa on monta kiintoisaa piirrettä, sillä lapsen unikuissa, joissa päivän elämykset ja tapahtumat kertautuvat mitä hassunkurisimmissa muodoissa, on yhtä ja toista lasten käsitystapoja valaisevaa. Kirja on tältä kannalta katsoen taitavasti kirjoitettu. Mutta nuorison-, puhumattakaan lastenkirjaksi, jommoiseksi se aihe maailmansa puolesta sopisi, se on liian raskas ja eriskummainen. (*Arvosteleva luettelo suomenkielisestä kirjallisuudesta 1931* (1932))

Kyseessä on tavallaan fantasiaelementin realistinen tulkinta. Samanlaisin sopivaisuuskriteerein Milnen *Nalle Puh* arvioitiin nih-

keästi ja Barrien *Peter Pan* suorastaan tyrmättiin. Tällaiset arviot näyttävät osoittavan, että vielä 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla nuorisokirjallisuuden odotettiin olevan ensi sijassa moraalisesti siveyttävää ja oikeisiin elämänarvoihin ohjaavaa. Tällaiseen odotushorisonttiin fantasiakirjallisuus sopi huonosti.

Kuten edellä todettiin, tieteiskirjallisuus lajityyppinä vakiintui Suomessa ja sai oman kannattajakuntansa 1950-luvulle mennessä, vaikka sitä kritisoitiin tuolloin ankarasti amerikkalaiseksi populaarikulttuuriksi (Hirsjärvi 2009, 119–120). Fantasian suosio kehittyi hitaammin. Esimerkiksi empiirisissä lukemistutkimuksissa fantasian lukeminen ei juurikaan noussut näkyville. Suomessa varhaisin laaja lukemistutkimus oli Martti Qvistin ja Faina Jyrkilän *Lukemisharrastus* (1960). Siinä ei suosikkikirjallisuuden yhteydessä mainita fantasiaa edustavia teoksia lainkaan. Pirkko Saarisen ja Arvo Lehtovaaran tutkimuksessa (1976) taas suosikkikirjallisuuden joukossa fantasiaa edustivat vain ”avaruusseikkailut”. He totesivat, että tuo genre oli – odotetusti – erityisesti poikien suosiossa. Kiinnostavaa on, että kyseisen tutkimuksen esiinnostamalla avaruusseikkailuista kiinnostuneilla osoittautui olevan kirjallisuudenkäyttötavoiltaan merkittävässä määrin samanlaisia ominaisuuksia tutkija Annikka Suonisen (2003) kymmeniä vuosia myöhemmin tarkastelemien science fiction -mediafanioiden kanssa: myös Lehtovaaran ja Saarisen tutkimuksessa *Nuorten mielikirjallisuus* paljon lukevien poikien kirjallinen maku oli monipuolinen. Tytöt pitivät myös poikakirjoista ja pojille osoittautuivat käyvän seikkailukirjojen lisäksi niin sadut, historiakirjat, aikuistenromaanit, uskonnolliset teokset kuin rakkausromaanit. Avaruusseikkailuista pitäneet tytöt ja pojat lukivat paljon, myös lehtiä, ja aikakaudelle tyypillisesti eritoten irtonumeroina. (Lehtovaara & Saarinen 1976, 207.) Myös Pirkko Saarisen ja Mikko Korkiakankaan (1997, 122–127) paljon lukevien tyttöjen ja poikien listoilla oli mukana tieteiskirjallisuus. Irma Hirsjärven (2009) suomalaista *fandomia* tarkastelevassa tutkimuksessa taas näytti olevan tyypillistä, että haastatellut fanit oppivat sukupuolesta riippumatta lukemaan hyvin varhaisessa iässä

sekä lukivat paljon, kaikenlaista kirjallisuutta, laajasti myös tietokirjallisuutta.

Vastaanoton tarkastelussa varsinkin julkisen kritiikin kautta on ongelmansa: aineistoa on erityisesti varhaisemmilta ajoilta niukasti ja se on usein johonkin suuntaan kallellaan – sitä on helppo ylitulkitä ja ylläleistää. Vastaanotto- eli reseptiotutkimus syntyikin tarpeesta ottaa lukija ja hänen näkökulmansa sekä varsinainen merkityksenmuodostus paremmin huomioon.

## Reseptiotutkimus

Reseptiotutkimus omana tutkimussuuntauksenaan syntyi Saksassa niin sanotun Konstanzin koulun yhteydessä. Sen tärkeimmät edustajat olivat Hans Robert Jauss ja Wolfgang Iser, joista edellinen oli hermeneuttisesti ja jälkimmäinen fenomenologisesti suuntautunut. Hermeneutiikasta tulee suuntauksen keskeinen käsite ”odotushorisontti”, joka esiintyi jo edellä. Käsite viittaa siihen esteettiskulttuuriseen taustatietoon ja niihin odotuksiin, joita vasten teoksen merkitys hahmottuu. Iserin keskeinen käsite taas oli implisiittinen lukija – teoksessa ennakoitu ja edellytetty lukija. Reseptiotutkimus oli mannereurooppalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa 1970-luvulla suorastaan hallitseva paradigma.

Suunnilleen samoihin aikoihin angloamerikkalaisessa tutkimuksessa vaikutti ns. *reader response* -suuntaus, jonka edustajia olivat muiden muassa David Leitch, Walter Slatoff, Jane P. Tompkins ja psykoanalyttisesti suuntautunut Norman C. Holland. Useassa reader response -teoriassa käytetään implikoidun lukijan tai sisäislukijan käsitettä tai jotain näiden vastinetta. Fantasian vastaanoton yhteydessä sisäislukijoita ovat tarkastelleet muun muassa Amaryll Beatrice Chanady (1985) ja Mari Jämsen (2010). Tähän suuntaukseen on usein liitetty amerikkalainen kirjallisuusteoreetikko Stanley Fish ja erityisesti hänen ajatuksensa, että merkitykset eivät ole teksteissä vaan ne ovat *tulkintayhteisöjen* luomuksia. Esseessään ”Onko tässä luokassa tekstiä?” (Fish 1980) hän väitti,

että lähes mikä tahansa merkkijono voidaan tulkintayhteisön tarjoamien repertuaarien ja taustaoletusten avulla hahmottaa kauno-kirjallisena tekstinä. Käsitettä on käytetty myös fantasian vastaanottoa hahmotettaessa (ks. Hirsjärvi, Kovala & Ruotsalainen 2016; Siikilä tulossa).

Vastaanottotutkimuksen näkökulmat, teoriat ja metodit kytkeytyvät läheisesti ihmistieteiden yleisiin suhdanteisiin (Seppänen 2005, 181). Samaan aikaan kuin saksalainen reseptioestetiikka alkoi 1980-luvulla hiipua, media- ja kulttuurintutkimuksessa alkoi vastaanottotutkimuksen kultakausi. Vastaanoton ja yleisön aktiivisuuden painottamisesta tuli yksi kulttuurintutkimuksen tärkeimmistä tunnusmerkeistä. Stuart Hallin sisäänkoodaus–uloskoodaus-malliin sisältyi jo erilaisia vastaanoton tapoja. Frank Parkinilta lainattua kolmijakoa hyödyntäen Hall esitti, että vastaanoton mahdollisuudet voi kiteyttää kolmeen tulkintatapaan – etualaistettua tulkintaa myötäilevä, neuvotteleva ja vastustava. Kontekstuaalisista tekijöistä Hallin malli otti huomioon lukijan luokkataustan ja vallitsevan yhteiskunnallisen tilanteen. Nationwide-ajankohtaisohjelman yleisöjä tarkastelleessa klassikotutkimuksessaan David Morley taas laajensi relevanttien taustojen luetteloa huomattavan pitkäksi. (Hietala 2004, 275).

Hallin ja Morleyn tutkimusten merkitys on Veijo Hietalan (2004, 275) mukaan siinä, että ne käänsivät kulttuurituotteiden tutkimuksen huomion viestien sisältöjen analyysistä yleisöihin ja vastaanottoon. Kulttuurintutkimuksessa kehittyi 1980-luvulla lopulta suoranainen ”aktiivisen yleisön” paradigma, jonka tunnetuin edustaja oli John Fiske. Fiske (1992, 37–39) faniuden kolmen tuotannonmuodon – semioottisen, diskursiivisen ja tekstuaalisen tuottavuuden (*semiotic, enunciative, textual*) – mallia on paljon käytetty erottelemaan vastaanottoon liittyvää viestintää, tuotantoa ja keskusteluita.

Fiske on saanut pahamaineisen kulttuuripopulistin leiman (McGuigan 1991). Kriitikki on ollut kohdallista, joskin jossain määrin ylimitoitettuaakin. Populaarikulttuuristen tekstien lukeminen voi olla vastustavaa, mutta ei ehkä yhtä abstraktilla ja systemaattisella

la tavalla kuin Fiske ja varsinkin monet hänen siteeraajistaan antoivat ymmärtää.

Kulttuurintutkimuksessa vaikuttaneen vastaanottotutkimuksen teoreettiset taustat olivat siis varsin toiset kuin mannermaisessa reseptioestetiikassa, joka nojautui venäläiseen formalismiin, hermeneutiikkaan ja fenomenologiaan. Kulttuurintutkimus taas sai vaikutteita strukturalismista ja jälkistrukturalismista. Reseptioestetiikkaa ei hyödynnetty juuri lainkaan. Huomio kääntyi sellaisiin asioihin kuin katsomis- ja käyttökontekstit, vertaiskontekstit ja tulkintakehykset. Käyttöjen ja funktioiden tarkastelu korostuu kahdessa merkittävässä fantasian lapsilukijoita käsittelevässä tutkimuksessa *Children and their Make-Believe Worlds of Fantasy* (Götz, Lemish, Aidman & Moon 2005) ja *Powerful Magic* (Mikkelsen 2006), joihin ei kulttuurintutkimuksen kehityksessä. Kumpikin teos korostaa fantasiaa lasten omien kokemusten sanallistajana ja voimaistavana kirjallisuutena.

1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa muotoutui erityisesti Henry Jenkinsin ja John Tullochin tutkimusten innoittamana suoranainen fanitutkimuksen koulukunta, jonka kohteena oli usein nimenomaan fantasian fanius. Jenkinsin ja Tullochin *Science Fiction Audiences* (1995) käsittelee kultti-ilmiöiksi nousseita mediailmiöitä kohteenaan amerikkalainen *Star Trek* ja brittiläinen *Doctor Who*. Paljon kertoo fanitutkimuksen nopeasta muutoksesta vuonna 2015 ilmestyneen Matt Hillsin tutkimuksen nimi *Doctor Who. The unfolding event – Marketing Merchandising and Mediatizing a Brand Anniversary*. Fanitutkimuksen kautta kävi ilmi, että fanius tuntui olevan kauan etsitty avain laajoihin yleisöihin – asia, jonka TV-sarjojen, elokuvien ja pelien tuottajat ottivat näppärästi käyttöönsä luoden fantasiatuotteille globaalit yleisöt (ks. Väლისalon & Hirsjärven luku ”Fantastinen fanius” tässä teoksessa).

2010-luvulla vastaanoton tutkimukseenkin on tullut uusia painotuksia. Jenkinsiin nojautuen on tarkasteltu vastaanoton yhteyttä niin sanottuun konvergenssikulttuuriin. Transmediaalisuuden tutkimus ja pelitutkimus taas ovat alueita, joilla fantasia on näkyvästi mukana ja joilla on väistämättä kysymys vastaanoton tarkastelusta

laajassa mielessä, koska sekä pelien että transmedian kohdalla selkeää kohdetekstiä on vaikea hahmottaa ja käyttöaspekti sekä käyttäjän aktiivisuus korostuvat.

Miten sitten fantasian vastaanottoa voi tutkia? Seuraavassa tarkastelemme muutamaa erilaista fantasiateosten vastaanottoon liittyvää tutkimushanketta ja kiinnitämme erityistä huomiota niissä tehtyihin metodisiin valintoihin.

## **Young people reading fantasy – pieni kansainvälinen tutkimus haasteineen**

*Young people reading fantasy* oli osa Itämeren alueen kirjallisten keskustusten kehittämishanketta, Baltic Ringiä (ks. Hirsjärvi 2006a ja 2006b; Hirsjärvi & Kovala 2021). Sen toisen vaiheen yhteydessä toteutettiin fantasian vastaanottoa tarkastellut vertaileva tutkimushanke Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksessa. Kuudessa Itämeren alueen maassa luetutettiin vuonna 1993 15–17-vuotiailla koululaisilla Ursula K. Le Guinin novelli ”Kerastaasi” (engl. alkup. ”The Kerastion”).

Tavoite oli vertailla novellin vastaanottoa esimerkiksi sukupuolen, muun kirjallisuuden ja elokuvien harrastuneisuuden sekä oppilaiden esiin nostamien havaintojen suhteen. Taustalla oli ajatus tarkastella vastauksia kulttuuristen siirtymien ja globalisaation, individualisaation, median ja arvojen näkökulmasta. Tutkimuksen tekoaikaan fantasian suosio tuntui olevan nousussa – puhuttiin ”fantasiabuumista” – ja *The Lord of the Rings* -trilogia oli kansainvälisesti luetuin fantasiateos, mutta fantasian jättisuosio oli silti vastatulossa. Suosion nousu näkyi vuosisadan vaihteessa ja 2000-luvun alussa muun muassa Harry Potter-ilmionä kirjallisuudessa ja elokuvina, supersankarien paluuna ja ennätysyleisön saaneen *Tulen ja jään laulu* -kirjasarjan *Game of Thrones* -televisioversiona.

Tutkimuksessa tarina annettiin nuorille vailla kirjoittajan nimeä tai taustatietoja. Heitä pyydettiin kirjoittamaan kolmesta asiasta: 1) mistä heidän mielestään tarinassa oli kyse, 2) millaisia tunteita se

heissä herätti ja 3) mitä he itse pitivät tarinasta. Vertailun metodisena mallina käytettiin Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen aikaisempaa tutkimusta Rosa Liksomien novellin vastaanotosta kuudessa Euroopan maassa (ks. Vainikkala & Kovala 2000; Jokinen & Kovala 2004). Sen mukaisesti kvalitatiivista vertailua pyrittiin täydentämään refleksiivisellä rakenneosalla, jossa kontekstien erot nostettiin systemaattisesti erilliseen tarkasteluun.

Joitakin hyvin kiinnostavia asioita nousi esiin. Suomalaisessa aineistossa Le Guinin novelli koettiin yleisesti ottaen hyvin vaikeaksi, jopa vastenmieliseksi. Tarkasteltaessa paljon lukevien, vähän lukevien sekä scifin ja fantasian lukijoiden vastauksia, esiin nousi eroja, jotka haastoivat ennako-oletuksia. Scifin suurlukijoille teksti olikin helppo, jopa ennalta-arvattava. Fantasiaa paljon lukeville novelli ei ollutkaan sen helpompi kuin muillekaan. Yllätys oli myös, että vähän lukevat pojat sekä inhosivat tekstiä että kokivat sen jopa innostavan haastavaksi. Scifin ja fantasian lukeminen taas näytti korreloivan laajan ja aktiivisen lukemisen kanssa (Hirsjärvi 2005; Hirsjärvi 2006). Havainto on linjassa Lehtovaaran ja Saarisen (1975) edellä mainitun tutkimuksen tulosten lisäksi myös Annikka Suonisen *Babylon 5* -televisiosarjan faneja käsittelevän tutkimuksen kanssa (Suoninen 2005).

## **Suuret vastaanottotutkimukset: *The Lord of the Rings* -trilogia ja *Hobitti*-trilogia**

Seuraavaksi tarkastelemme kahta laajaa ja globaalia vastaanottotutkimushanketta. Baltic Ringin aikaan oli jo meneillään yksi Aberystwythin yliopiston professori Martin Barkerin ideoimista ja käynnistämistä laajoista yleisötutkimushankkeista. Vuonna 2003 tehtiin ensimmäinen koekyselylomake *The Lord of the Rings* -elokuvien katsojille. Tutkimuksen suunnittelu- ja toteutusprosessi on luettavissa Kate Eganin ja Martin Barkerin artikkelissa (Egan & Barker 2006). Artikkeliki kertoo kansainvälisen kokeellisen projektin metodisista ongelmista ja siitä, miten eri seikat alkaen käännöskysy-



myksistä, monitieteisen tutkijaverkoston intresseistä ja maiden tilastojen keruun eroista vaikuttivat tutkimuksen kysymyksenasetteluihin. Demografisten taustatietojen keruun kohdalla tulivat taas esiin maiden väliset erot joissakin kohden, kuten esimerkiksi koulustasojen, ikäryhmien tai työn ja tuloluokkien suhteen.

Barker oli tehnyt aikaisemminkin populaarikulttuuriin liittyviä vastaanottotutkimuksia kokeilevalla otteella (esim. Barker 1997; 2003), ja se näkyi nytkin. Hänen intresseissään oli laajentaa metodisia lähestymistapoja ja yhdistellä tilastollista ja laadullista tutkimusta. *The Lord of the Rings* -tutkimuksessa käytettiin monivalintakysymyksiä, ja vastaajaa pyydettiin sitten kertomaan avoimella kysymyksellä, miksi hän valitsi niin kuin valitsi. Tuloksena oli kahdentoista maan poikkikulttuurinen vertailukelpoinen ja rikas aineisto (24 739 vastaajaa). Yhteinen tietokanta antoi mahdollisuuden tehdä kansainvälisestä yleisöstä vastaanoton analyyseja, joihin aikaisemmin ei ollut mahdollisuutta. Esiin nousivat muun muassa sen vaikutus, kuinka kauan Tolkienin käännökset olivat olleet eri maissa luettavina, lukemisharrastuksen vaikutus, ja tarinamaailman kokemusten erot maittain.

*The Lord of The Rings* -tutkimusta seurasi toinen Martin Barkerin käynnistämä laaja kansainvälinen vastaanottotutkimus. Vuonna 2013 aloitettu tutkimus pysytteli Tolkienin maailmassa ja käsittelee niin ikään Peter Jacksonin ohjaaman *Hobitti*-trilogian vastaanottoa. Tutkimus kulki selkeästi *The Lord of the Rings* -vastaanottotutkimuksen jalanjäljissä, mutta siitä tuli edeltäjänsä huomattavasti laajempi. Tutkimuksessa oli mukana tutkijoita 46 maasta. Kyselylomake käännettiin 34 kielellä, ja vastauksia saatiin lopulta yli 36 000. Mukana tutkimuksessa oli suomalaisia tutkijoita ja kyselylomake käännettiin suomeksi. Mukana tutkimusten tuloksia oli analysoimassa myös suomalainen tutkijaryhmä tohtori Irma Hirsjärven johdolla ja Suomen kulttuurirahaston rahoittamana.

*Hobitti*-trilogian vastaanoton tutkimiseen suunniteltu kyselylomake otti vaikutteita *The Lord of the Rings* -tutkimuksen kyselylomakkeesta. Kyselylomakkeessa oli aiempaan tapaan määrällisiä ja laadullisia kysymyksiä. Kyselyn avulla selvitettiin muun muas-

sa vastaajien käsitystä fantasian roolista nyky-yhteiskunnassa sekä vastaajien käsitystä *Hobitti*-trilogian suhteesta J. R. R. Tolkienin kirjoittamaan alkuperäisteokseen. Vastaajat kyselyyn saatiin ensisijaisesti levittämällä kyselyä niin sosiaalisessa kuin printtimediassa.

Hankkeen vahvuutena (ja toisaalta myös haasteena) voidaan pitää avoimien kysymysten sekä monivalintakysymysten yhdistämistä: tämä mahdollisti useampia tapoja lähestyä ja analysoida aineistoa (Barker & Mathijs 2016). Osa hankkeen piirissä tehdystä tutkimuksesta keskittyi puhtaasti määrälliseen analyysiin ja osa laadulliseen analyysiin, osa vuorostaan yhdisteli eri analyysimenetelmiä ja pyrki kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen aineiston hyödyntämiseen rinnakkain.

Mitä tutkimuksen myötä sitten selvisi? Martin Barkerin ja Ernest Mathijsin (2016) mukaan voidaan nimetä ainakin kaksi keskeistä löydöstä. Ensinnäkin siinä missä *The Lord of the Rings*-trilogiaa laajasti ylistettiin sitä koskevassa vastaanottotutkimuksessa, arviot *Hobitti*-trilogiasta olivat huomattavasti kriittisimmät. Tähän vastaajat antoivat useita syitä. Keskeiseksi nousi alkuperäisteoksen ja elokuvan välinen suhde, ja muun muassa Suomessa asuvista vastaajista ne vastaajat, jotka olivat lukeneet kirjan, antoivat elokuville keskimääräistä huonomman arvosanan (Koistinen ym. 2016). Vastaavia tuloksia saatiin myös portugalilaisilta ja itävaltalaisilta vastaajilta (Trültzsch-Wijnen & Sousa 2016)

Minkä elokuvissa sitten kerrottiin olevan pielessä? Vastaajat nostivat esiin muun muassa uskollisuuden puutteen alkuperäisteokselle, elokuvien pituuden ja määrän suhteessa alkuperäisteokseen sekä runsaan erikoistehosteiden käytön (Barker & Mathijs 2016). Osa vastaajista koki, että elokuviin tehdyt lisäykset eli hahmot tai tapahtumat, jotka eivät esiintyneet alkuperäisteoksessa, olivat sopimattomia (Korpua 2017). Jyrki Korpua on tarkastellut elokuviin lisätyn hahmon, naishaltia Taurielin, ristiriitaista vastaanottoa artikkelissaan Suomessa asuvien vastaajien vastauksia tutkimalla. Hän toteaa, että valtaosa vastaajista, jotka mainitsivat Taurielin vastauksissaan, kokivat hahmon ja hänen roolinsa elokuvassa, erityises-

ti romanttisen suhteen kääpiö Kilin kanssa, ristiriitaiseksi Tolkienin luoman maailman kanssa. (Korpua 2017, 207–210).

Kuten vastaanottotutkimuksen perusolettamuksiin kuuluu, katsojat eivät neuvottele teoksen merkitystä tyhjiössä. Mielenkiintoista *Hobitti*-trilogian vastaanottoa tarkasteltaessa onkin huomata, kuinka vahvasti elokuvien vastaanotto kietoutuu yhteen vastaajien kirjasta muodostamien mielipiteiden kanssa. Osa vastaajista myös luki *Hobitti*-trilogian eräänlaisena *Taru sormusten herrasta* -trilogian alustuksena. Osa taas ymmärsi *Hobitti*-trilogian koko Tolkienin *imaginariumin* kautta. Ilmiötä voi tarkastella adaptaation ja transmedian käsitteiden kautta. Kuten Aino-Kaisa Koistinen ja Tanja Välisalo kirjoittavat toisaalla tässä teoksessa, transmedia viittaa saman tarinan kertomiseen tai jaetun universumin rakentamiseen useammassa eri mediassa. Siinä missä osa vastaajista mielsi *Hobitti*-trilogian pikemminkin adaptaationa kirjasta, osa taas arvioi sitä osana laajempaa tarinamaailmaa, joka koostuu niin Tolkienin kirjoittamista kirjoista kuin aiemmista elokuvista ja muista Tolkienin maailman tarinoita käyttävistä ja kommentoivista teksteistä (ks. myös Trültzsch-Wijnen & Sousa 2016).

## **Fantasia, yhteiskunta, identiteetti**

Sen lisäksi että *Hobitti-trilogiaa* tulkittiin niin kirjan, *Taru sormusten herrasta* -trilogian, kuin Tolkienin koko tuotannon valossa, tulkittiin trilogiaa myös laajempien teemojen kautta. Vastaanotto tapahtuukin aina aikansa yhteiskunnallisissa kehyksissä. Näin ollen toinen hankkeen suurista löydöksistä oli se, että vastaajat toivat katselukokemuksessaan esiin fantasian rajoja ylittäviä teemoja (ks. myös Barker & Mathjis 2016; Koistinen ym. 2016). Fantasia toimi näissä tapauksissa muun muassa yhteiskunnallisen diskurssin välineenä siinä missä yhteiskunnalliset utopiatkin 1800-luvun lopulla sekä kietoutui vastaajien omaan henkilöhistoriaan ja merkityksen muodostamisen tapoihin. Aino-Kaisa Koistinen kollegoineen toteaa, että *Hobitti*-trilogian vastaanotossa näkyvätkin niin

vastaajien henkilökohtaiset merkityshistoriat kuin yhteiskunnalliset teemat, joiden kautta trilogiaa tulkitaan suomalaisten vastaajien keskuudessa. Toisaalta trilogiaa käytettiin myös välineenä, jonka kautta yhteiskunnallista teemoista voitiin keskustella: Uwe Hasebrink ja Ingrid Paus-Hasebrink (2017) huomauttavat, että moni vastaaja toi vastauksissaan esiin pakolaisuuteen liittyviä yhteiskunnallisia teemoja.

Fantasia osana yhteiskunnallista diskurssia on keskeisenä premissinä myös kolmannessa suuressa vastaanottotutkimuksessa, vuosien 2016–2018 *Game of Thrones* -tutkimuksessa, jonka raportointi on tätä kirjoitettaessa vielä kesken.

## Metodisia näkökohtia

Reseptio ei ole tutkimuskysymys. Vastaanotonkin tarkastelu vaatii näkökulman, josta käsin merkityksen muodostumista tarkastellaan ja luonnollisesti aineiston ja menetelmät joihin tulokset pohjataan. Vastaavasti tulokset ovat riippuvaisia valitusta näkökulmasta – mitään yleistä ja lopullista selontekoa reseptiosta ei voi tehdä.

Erilaisiin tutkimustarkoituksiin sopivat erilaiset menetelmät ja suhdanteista huolimatta kannattaa pitää silmällä myös muita kuin ajanomaisia menetelmiä. Tekstikeskeisemmät otteet lähtevät tiettyistä tekstien piirteistä ja tarkastelevat sitä, miten nuo piirteet ”lyövät läpi” vastaanotossa. Fenomenologinen reseptiotutkimus ja monet *reader response* -lähestymistavat katsovat tarkemmin lukemistai katsomistapahtumaa, yleensä tutkijaluennan pohjalta, ja pyrkivät selvittämään sen dynamiikkaa. Strukturalistinen ote pyrkii tunnistamaan tekstiin koodatun, vastaanottajalle ehdotettavan merkityksen ja siihen eri tavoin suhtautuvat lukutavat. Etnografian tavoitteena on hahmottaa tarkasti vastaanoton kontekstit, aivan erityisesti arkiset käyttök kontekstit. Sitä on käytetty erityisesti fantasian faniuden tutkimuksessa.

Myös survey-tutkimuksilla on annettavaa – ne voivat tarjota yleistettävää tietoa fantasian lukijakunnasta ja fantasiaharrastuksen

konteksteista. Fantasian vastaanotosta onkin survey-tutkimuksia, joissa kvantitatiivinen analyysi on keskeisellä sijalla. Esimerkiksi fantasian ja tieteiskirjallisuuden lukijakunnista on tehty lukijatutkimusta, jossa on kartoitettu lukijakuntien koostumusta, lukumieltymyksiä, asenteita ja harrastuksia (Dubinsky 2017; Menadue & Jacobs 2018.) Suuret kansainväliset vastaanottotutkimukset taas tuovat esille erilaisia tapoja analysoida laajaa määrällistä ja laadullista aineistoa. Niiden myötä tulee esiin laaja kirjo erilaisia teoreettisia viitekehityksiä, jota voidaan hyödyntää tutkittaessa fantasian vastaanottoa.

Suurissa kansainvälisissä surveytutkimuksissa on myös haasteensa: Martin Barker ja Kate Egan (2006) tuovat esiin kolme keskeistä haastetta *The Lord of The Rings* -vastaanottotutkimuksen toteuttamisessa: tutkimukseen osallistuneiden maiden ja tutkijoiden erilaiset tutkimustraditiot, kyselylomakkeen kääntäminen monelle kielelle ilman että kysymysten merkitys radikaalisti muuttuu sekä kyselyn ja projektin hallinnoiminen. Kun tarkastellaan asiaa survey-tutkimuksen näkökulmasta, kysymysten kääntämiseen liittyvät haasteet lienevät keskeisimmät, varsinkin jos eri maiden vastauksia halutaan vertailla määrällisin metodein. Laajat vastaanottotutkimukset ovat kuitenkin saavuttaneet suosiota; jo pelkästään *Hobbit*-trilogiasta niitä tehtiin ainakin kaksi: esittelemämme Martin Barkerin johtama hanke sekä niin ikään globaali fanitutkimus, josta on julkaistu kirja *Fans, blockbusterisation, and the transformation of cinematic desire: global receptions of the Hobbit film trilogy* (Michelle ym. 2017). Tutkimuksia erotti muun muassa jälkimmäisen keskittyminen Q-metodologiaan (ks. esim. Watts & Stenner 2012), joka sekin yhdistelee laadullisen ja määrällisen tutkimuksen elementtejä ja sopii erityisesti subjektiivisten näkemysten tarkasteluun.

Kulttuuritilastojen käyttö on suositeltavaa, sillä ne antavat pohjaa kulttuurituotteiden käytön tarkastelulle. Ne tuovat esiin demografisia eroja, joihin voi etsiä selityksiä aineistosta tai jotka selittävät esimerkiksi yhteyksiä koulutuksen ja taloudellisten tai maantieteellisten ja kielellisten seikkojen suhteen. Esimerkiksi ensimmä-

mäinen sellainen Tilastokeskuksen kysely, jossa kysyttiin faniudesta, toi esiin yllättävästi sen, että nuoret ja ikääntyneet ovat aktiivisimpia faneja (Liikkanen 2005). Tämä saattaa liittyä käytettävissä olevaan vapaa-aikaan, mutta havainnon tarkempi analyysi jäi tuolloin tekemättä. Esimerkiksi Martin Barkerin tutkimuksissa laadulliset ja määrälliset tulokset tuottavat kiinnostavia tutkimuskysymyksiä ja tuloksia, joita ei muuten olisi tullut näkyviin. Barkerin hankkeissa pyrittiin kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen tutkimuksen välisen kuilun silloittamiseen. Niissä keskeinen käsite on *pattern* – säännönmukaisuus. Näin pyritään välttämään – tulkintamme mukaan – korrelaation käsitteeseen liittyvät epistemologiset sitoumukset niin, että tutkimuksessa voidaan silti tarkastella esimerkiksi vastausten välisiä riippuvuuksia ja näiden muodostamia rakenteita.

Vertailevan tutkimuksen, josta edellä esitellyt tapaukset ovat esimerkkejä, vahvuus on siinä voimassa, jolla se voi nostaa näkyviin sellaiset fantasian vastaanoton kontekstuaaliset piirteet, jotka muuten eivät näkyisi (esim. Götz, Lemish, Aidman, & Moon 2005).

Vertailevan otteen ohella transmediatutkimus on tullut yhä vahvemmaksi osaksi vastaanottotutkimusta (ks. Koistisen & Välisalon luku ”Fantasia ja transmedia” tässä teoksessa). Transmediatutkimus ottaa huomioon sen, että 2000-luvulla suuri osa kulttuurituotteista avautuu meille usean median kautta, usein jokaisen median tuodessa jotain uutta tarinaan tai tarinamaailmaan tavalla, johon se on erityisen sopiva. Fanitutkimus puolestaan fokusoi tutkijat tarkastelemaan faniyhteisöjen rakenteita ja sitä miten fanit käyttävät fanittamaansa tuotetta: muun muassa fanifiktio tuo esiin sen, kuinka fanit aktiivisesti sekä haastavat teosten merkityksiä kuin myös tuottavat lisää materiaa sen fiktiiviseen maailmaan.

Mitä erityisesti fantasian vastaanoton tarkastelussa on hyvä ottaa huomioon? Yksi erityishuomion kohde on lajityyppi. Fantasia kuvaa maailmoja, joita ei ole, tai maailmaa, joka on jollakin tavalla vinksallaan tai murtunut, niin että epätodellinen ja todellinen sekoittuvat. Siirtymä toiseen maailmaan tapahtuu esimerkiksi C. S. Lewisin *Narnia*-sarjassa, jossa ullakolla olevan kaapin kautta voi

sananmukaisesti kävellä toiseen maailmaan. *Harry Potter*issa taas fantasiamaailma ja ”jästien” realistinen maailma sananmukaisesti lomittuvat. Tämä pakottaa lukijan irrottamaan ennakkokäsityksistään, kun hänen pitää myös osata koota vihjeistä tuntematonta maailmaa ja sen asukkaita. Lajityypin merkitystä fantasian vastaanotossa ovat tarkastelleet muuan muassa Amaryll Beatrice Chanady (1985), Irma Hirsjärvi (2006; 2009), Mari Jämsen (2010) ja Esko Miettinen (2004).

## Yhteenvetoa

Voidaan sanoa, että fantasia on suhteellisen itsetietoinen genre. Se tarkoittaa sitä, että fantasian tuottajat ja harrastajat ovat usein korostetun aktiivisia (Chanady 1985, 96) ja korostetun tietoisia lajityypin aikaisemmasta stigmasta ja sijoittumisesta marginaaliin. Tämä muodostaa sekä itse fantasiateksteille että vastaanoton tutkijalle yhden subtekstin, josta tutkijan tulee olla tietoinen. Fantasian paljon puhuttua eskapismiluonnottakin on syytä tarkastella tätä kautta. Lajityypin leikkiluonne on epätavallisen vahva, yhtä vahva kuin lajityypille ominainen yhteiskunnallisten asioiden viistovalaisu. Eskapismi ei tällöin ole pakoa jostakin vaan vapautus jostakin (O’Keefe 2004). Nimenomaan maailmoihin siirtymisen ja kiinnittymisen tavat ja funktiot ovat keskeisenä kohteena monessa fantasian vastaanottoa käsitelleessä tutkimuksessa (Götz, Lemish, Aidman & Moon 2005; Mikkelsen 2005; O’Keefe 2003), eikä kysymys helposti tyhjene, sillä ilmiö vaihtelee kontekstin mukana.

Toisaalta on hyvä muistaa myös 2000-luvun yleisön globaali luonne, joka tulee esiin maailmanlaajuisesti käytetyissä meemeissä – aina *The Lord of the Rings* -trilogiasta lähtien. Jotain kertoo esimerkiksi se, että vaikka *Game of Thrones* on amerikkalainen TV-sarja, ja nähtävissä HBO:lta, sen sarjan osat esitetään ensimmäisen kerran maailmanlaajuisesti yhtä aikaa, fanien odotuksen ja reaktion yhtäaikaistamiseksi globaaleissa keskusteluissa. Fantasian harrastajia näyttää yhdistävän varhainen lukemaan oppiminen ja se,

että he ovat kaikessa mediakäytössä niin sanottuja kärkekäyttäjiä. Tämä kaikki huomioon ottaen ei ole yllätys, että he ovat myös tuottavia: luovat julkaisuja, julkaisu- ja keskustelualustoja, verkostoja, tapahtumia ja tekstejä.

Yhteiskuntakriittistä potentiaalia on pidetty fantasian – sen sisällä erityisesti scifin – ominaisuutena. Viimeistään *Harry Potterin* sangen suoraan fasismin nousua kuvaava sarja, ja selkeästi luokkayhteiskuntaa analyysoiva *Hunger Games* -kirjasarja ja molempien elokuvaproduktiot toivat näkyviin fantasian mahdollisuuden käsitellä poliittisia kysymyksiä kriittisesti. *Game of Thrones* on tälle suoraa jatkumoa. Fantasiassa yhdistyy feminismiin ”henkilökohmainen on poliittista”, sillä näissä kertautuu pienen ihmisen merkitys fiktiivisen maailmanhistorian myllerryksen osana, mutta usein myös aktiivisena vaikuttajana. Sankari ei ole enää lohikäärmeen voittava uljas ritari, neuvokas neito tai nokkela poika, vaan ratkaisun hetkellä ihmiseksi kutistuva hahmo, joka silti voittaa pelkonsa.

Lopuksi on muistettava, että nämä näkökohdat eivät voi olla yhtä aikaa lähtökohtia ja tuloksia vaan niiden tulee olla aitoja avoimia kysymyksiä. Vastaus saattaa yllättää. Juuri tässä on vastaanoton tarkastelun mahdollinen merkitys: se voi tarkistaa ja korjata fantasiaa ja sen vastaanottoa koskevia käsityksiä ja sitä kautta laajentaa ymmärrystämme siitä, miten fantasia toimii.



## LÄHTEET

- Arvosteleva luettelo suomenkielisestä kirjallisuudesta 1931* (1932). Helsinki: Valtion kirjastotoimisto.
- Barker, Martin (1997) Taking the extreme case: Understanding a fascist fan of Judge Dredd. In Cartmell, D., Kaye, H., Hunter, I. & Whelehan, I. (toim.) *Trash aesthetics: popular culture and its audience*. London: Pluto Press, 14–30.
- Barker, Martin (2003) Crash, theatre audiences, and the idea of ‘liveness’. *Studies in Theatre and Performance* 23:1, 21–39.
- Barker, Martin & Mathijs, Ernest (2016). Introduction: The World Hobbit Project. *Participations* 13:2, 158–174.
- Chanady, Amaryll Beatrice (1985) *Magical realism and the fantastic. Resolved versus unresolved antinomy*. New York & London: Garland.
- Dubinsky, Tina (2017) Science fiction and fantasy readers: more fantasy, less romance. <http://tinadubinsky.com/fantasy-readers/> (Luettu 31. 1. 2019).
- Egan, Kate & Barker, Martin (2006) *Rings around the World: notes on the challenges, problems & possibilities of international audience projects*. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 3:2. [https://www.participations.org/volume%203/issue%202%20-%20special/3\\_02\\_eganbarker.htm](https://www.participations.org/volume%203/issue%202%20-%20special/3_02_eganbarker.htm). (Luettu 30. 3. 2021).
- Fish, Stanley (1980) *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gray, Jonathan (1997) New audiences, new textualities: anti-fans and non-fans. *International Journal of Cultural Studies* (6) 1, 64–81.
- Gray, Jonathan (2002) Exploring new audiences. Anti fans, non-fans and new fans. Esitelmä neljännessä Crossroads-konferenssissa. Tampere 30.6.2002.
- Gray, Jonathan (2005/2004) Antifandom and moral text. *American Behavioral Scientist* (48) 7, March: 840–858.

- Götz, Maya, Lemish, Daf, Aidman, Amy & Moon, Hyesung (2005) *Children and their make-believe worlds of fantasy: When Harry Potter meets Pokemon in Disneyland*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Hasebrink, Uwe & Paus-Hasebrink, Ingrid (2016) Linking fantasy to everyday life: patterns of orientation and connections to reality in the case of *The Hobbit*. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 13.2: 223–245.
- Hietala, Veijo (2004) Kevyestä vakavaa: John Fiske ja populaarikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen (toim.) *Tuo Mörä, Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirsjärvi, Irma (2004) Suomenkielisen tieteiskirjallisuuden juuret. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Hirsjärvi, Irma (2005) Scifi, aktivismia kirjallisuudessa. Teoksessa Susanna Paasonen (toim.) *Aktivismi. Verkostoja, järjestöjä ja arjen taitoja*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 193–214.
- Hirsjärvi, Irma (2006a) Fantasiaa lukemassa. Vastaanottotutkimus suomalaisista nuorista lukemassa Ursula K. Le novellia Kerastaasi. *Portti* 25:2, 8–15.
- Hirsjärvi, Irma (2006b) Recognising the fantasy literature genre. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 3:2. [http://www.participations.org/volume%203/issue%202%20-%20special/3\\_02\\_hirsjarvi.htm](http://www.participations.org/volume%203/issue%202%20-%20special/3_02_hirsjarvi.htm). (Luettu 31. 1. 2019).
- Hirsjärvi, Irma (2009) *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
- Hirsjärvi, Irma & Kovala, Urpo (2021) Youth reading fantasy in a comparative perspective. [http://urn.fi/URN:ISBN: 978-951-39-8582-0](http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8582-0).
- Hirsjärvi, Irma, Kovala, Urpo & Ruotsalainen, Maria (2016) Patterns of reception in Denmark, Finland, and Sweden: In search of interpretive communities. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, Volume 13:2, 263–288.

- Jokinen, Kimmo & Kovala, Urpo (2004) Laadullinen vertaileva tutkimus. Teoksessa Risto Alapuro & Ilkka Arminen (toim.) *Vertailevan tutkimuksen ulottuvuuksia*. Helsinki: WSOY 2004, 81–95.
- Jämsen, Mari (2010) *Reaalifantasia fantastisen kirjallisuuden lajityyppinä*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos.
- Kirjaston tilastoja. Risingshadow-sivusto. <https://www.risingshadow.fi/library/statistics?post=released&fbclid=IwAR05TAPUzNuCjOBUeHkDwoMgCP62GuJyzx5bDPet7jYjM2j5WHPGDNqWzQw>. (Luettu 19. 2. 2019).
- Koistinen, Aino-Kaisa, Ruotsalainen, Maria & Välisalo, Tanja (2016) The World Hobbit Project in Finland: audience responses and transmedial user practices. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, Volume 13:2, 356–382.
- Korpua, Jyrki (2017) What about Tauriel? From divine mothers to active heroines – the female roles in J. R. R. Tolkien’s legendarium and Peter Jackson’s movie adaptations. Teoksessa Francesca T. Barbini (toim.) *Gender identity and sexuality in current fantasy and science fiction*. Edinburgh: Luna Press Publishing, 207–228.
- Kovala, Urpo (1992) *Väliin lankeaa varjo. Angloamerikkalaisen kaunokirjallisuuden välittyminen Suomeen 1890–1939*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 29. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kovala, Urpo (1993) Studying the first level of reception: Some methodological considerations. Teoksessa Erkki Vainikkala (toim.), *The cultural study of reception*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 34–42.
- Kuivasmäki, Riitta (1990) *Siiwollisuuden tuntoa ja ylewätä kauneuden mieltä. Suomenkielinen nuorisokirjallisuus 1851–1899*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lehtovaara, Arvo & Saarinen, Pirkko (1976) *Nuorten mielikirjallisuus*. Helsinki: Otava.
- Liikkanen, Mirja (2005) Yleisönä – kodin ulkopuolella ja kotona. Teoksessa Mirja Liikkanen, Riitta Hanifi & Ulla Hannula (toim.) *Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä. Vapaa-ajan muutokset 1981–2002*. Helsinki: Tilastokeskus, 65–100.

- McGuigan, Jim (1992) *Cultural populism*. London & New York: Routledge.
- Menadue, Christopher Benjamin & Jacobs, Susan (2018) Who reads science fiction and how do they feel about science? Preliminary findings from an online survey. *SAGE OPEN* 8:2. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2158244018780946>. (Luettu 31. 1. 2019).
- Michelle, Carolyn, Davis, Charles H., Hardy, Ann L. & Hight, Craig (2017) *Fans, blockbusterisation, and the transformation of cinematic desire: global receptions of The Hobbit film trilogy*. London: Palgrave Macmillan.
- Miettinen, Esko (2004) *Velhot, örkit, sankarit: johdatus fantasian maailmaan*. Helsinki: Kirjapaja.
- Mikkelsen, Nina (2006) *Powerful magic – learning from children’s responses to fantasy literature*. New York: Teachers’ College Press.
- Nikunen, Kaarina (2005) *Faniuden aika*. Tampere: TUP.
- O’Keefe, Deborah (2004) *Readers in Wonderland. The liberatory worlds of fantasy fiction from Dorothy to Harry Potter*. New York & London: Continuum.
- Qvist, Martti & Jyrkilä, Faina (1960) *Lukemisharrastus: Helsingissä suoritettu haastattelututkimus*. Hämeenlinna: Karisto.
- Saarinen, Pirkko & Korkiakangas, Mikko (1997) *Ihanaa vai pitkävetettä? Lukeminen nuorten harrastuksena*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere Vastapaino.
- Siikilä-Laitila, Minna (tulossa) ”*There is not a single original thought in Eragon*”. *Tekijyys, intertekstuaalisuus ja fandom verkon fantasiakirjakeskusteluissa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Soiikkeli, Markku (2013) Peikkoja, papukaijoja ja laulajauroksia. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus. I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 289.

- Suoninen, Annikka (2003) Harmillisen loistava sarja. Babylon 5 nuorin silmin. Teoksessa Tuija Modinos ja Annikka Suoninen (toim.) *Merkilinen media. Tekstit nuorten arjessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Soveltavan Kielentutkimuksen Keskus, 205–204.
- Trültzsch-Wijnen, Sascha & Sousa, Vanda de (2016) Watching The Hobbit in two European countries: The views of younger audiences and readers in Austria and Portugal. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 13:2, 469–495.
- Vainikkala, Erkki & Kovala, Urpo (2000) Reading a story, reading cultures. Research procedures, theoretical considerations, comparisons. Teoksessa Urpo Kovala & Erkki Vainikkala (toim.) *Reading cultural difference. The reception of a short story in six European countries*. Publications of the Research Unit for Contemporary Culture, 63. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 13–72.
- Watts, Simon & Stenner, Paul (2012) *Doing Q methodological research. Theory, method and interpretation*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: SAGE. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446251911>



## INDEKSI

- 2001: A Space Odyssey* ks. *2001 Avaruusseikkailu*  
*2001 Avaruusseikkailu* 196, 231, 236  
*Aarresaari* 161  
aave 70, 80–81, 375, 424 ks. myös kummitus  
Adamson, Andrew 233  
*Aeneis* 23, 37–38  
Aguirre, Manuel 10, 19  
Ahonen, Erkki 134  
Ahonen, JP 260  
Aidman, Amy 462, 470–471, 474  
Aisopos 358  
Aittola, Tapio 384, 400  
*Alanna* (kirjasarja) 440–442  
Alare, KP 260  
*Alas taikavirtaa* 358  
Aldiss, Brian 68, 75, 85, 219  
Alexander, Lloyd 24, 43, 115, 232–233, 361  
Alexander, Rob 293, 295, 309  
*Alice in Wonderland* (elokuva) ks. *Liisa Ihmemaassa* (elokuva)  
*Alice in Wonderland* (kirja) ks. *Liisa Ihmemaassa*  
*Alice Through the Looking Glass* ks. *Liisa peilimaailmassa*  
*Alice's Adventures in Wonderland* ks. *Liisa Ihmemaassa*  
*Alien* oik. *Alien – kahdeksas matkustaja* 80, 227, 230  
*Alien*<sup>3</sup> 227  
*Aliens – paluu* 227  
Alighieri, Dante ks. Dante Alighieri  
*All Hallows' Eve* 24, 48  
*Allan Quatermain* (kirjasarja) 161–163  
Allen, Judy 291, 309  
*Alphabetum Siracid* 56  
Althusser, Louis 396  
*American Gods* 237  
*American Psycho* ks. *Amerikan Psyko*

*Amerikan Psyko* 82  
*An Animated Doll* 219  
*Anaché* 137  
*Anaché: Myter från Akkade* ks. *Anaché*  
*Angel* 177  
 Andersen, H. C. 110, 114, 129, 298–299  
*Anni Manninen* 366  
 antifanius 335–353, 456  
*Anubiksen portit* 181  
*The Anubis Gates* ks. *Anubiksen portit*  
 Apted, Michael 233  
 Arakawa, Hiromu 258  
 Arcy, Jacquelyn 325, 330  
 Ariosto, Ludovico 23, 40–41  
 Aristoteles 374, 387, 400  
 Arjoranta, Jonne 330, 332  
 arkkityyppi 30, 33–36, 149, 195, 227, 239, 245, 388, 426, 439–441,  
 443  
 Armitt, Lucie 381, 400  
 Arppe, Tiina 396, 400  
*Arrival* 196, 235  
*Arthur* (televisiosarja) 233  
*Arra* 139  
*Astro Boy* 264  
*Atorox* (kirjasarja) 132  
 Attebery, Brian 13, 19, 87, 89, 91, 95–96, 103, 190–191, 193–195,  
 199, 219, 240, 260, 356, 369, 386, 393, 397, 400, 414, 417–418,  
 427, 429–431, 434, 439, 441, 451  
*At the Back of the North Wind* 45, 108  
 Atwood, Margaret 25, 35, 224, 365  
 Auden, W. H. 53, 58  
 Auerbach, Erich 413–415, 429, 431  
*Auringon ydin* 137, 143, 432  
 Austen, Jane 73, 149  
*Avalon* (kirjasarja) 25, 47



*Avaruusseikkailu 2001* ks. *2001 Avaruusseikkailu*  
 Ayre, John 397–398, 400  
*Babylon 5* 193, 224, 228, 464, 477  
 Bacchilega, Cristina 434, 437, 450, 451  
 Bachelard, Gaston 291, 293, 300, 309  
 Bacon, Henry 280, 284  
 Bacon-Smith, Camille 317, 324  
 Baetens, Jan 257, 269  
 Baird, Edwin 165  
 Bakshi, Ralph 232  
 Baldick, Chris 168–169  
*Baldur's Gate* (peli) 25  
 Balzac, Honoré de 381  
*Barbarella* 226  
 Barfield, Owen 48  
 Barker, Clive 94, 175, 203  
 Barker, Martin 17, 322, 326, 330, 464–467, 469–470, 473  
 Barnes, Djuna 93  
 Barr, Marleen S. 442–443, 451, 453  
 Barret, Eaton Stannard 73  
 Barrie, J. M. 110, 304, 456, 459  
*Barsoom* (kirjasarja) ks. *Mars* (kirjasarja)  
 Barth, John 100  
 Barthelme, Donald 100  
 Barthes, Roland 33, 379, 381–382, 385, 400  
*Baskervillen koira* 13  
 Bass, Jules 232  
 Bataille, Georges 381  
*Battlestar Galactica* ks. *Taisteluplaneetta Galactica*  
 Baudelaire, Charles 92–93, 181  
 Bauer, John 309  
 Baum, L. Frank 110–111, 220, 226, 359, 369, 437, 446, 453  
 Becket-Griffith, Jasmine 307, 309  
 Beckett, Samuel 382, 400  
*Bedknob and Broomstick* ks. *Lentävä sänky*

Beebe, Ford 220  
*Beetlejuice* 230  
*Belgarionin taru* 361  
Bellamy, Edward 131–132, 456  
Bengtsson, Niklas 126–127, 133–134, 139, 142, 289, 309  
Benson, E. F. 457–458  
Benton, Mike 245, 269  
*Beowulf* (elokuva) 235  
*Beowulf* (runoelma) 22, 38, 60, 340, 389, 398  
*Beren and Lúthien* 51  
Bergman, Ingmar 230  
Berman, Ted 232–233  
Bernauer, James S. J. 396, 401  
Bessiére, Iréne 381–382, 401  
Besson, Luc 235  
Beukes, Lauren 360  
*Bewitched* ks. *Vaimoni on noita*  
*BFG* ks. *Iso kiltti jätti*  
Bielby, Denise D. 323, 333  
Bierce, Ambrose 206  
*The Big Bang Theory* ks. *Rillit huurussa*  
Bilal, Enki 260–261  
*Bionic Woman* 226, 242, 285  
*Biography of the Life of Manuel* 162  
*The Black Cauldron* ks. *Hiidenpata*  
*Blade Runner* 235  
*Blade Runner 2049* 235  
*Black Mirror* 237  
*Black Panther* 25, 229  
Blackwood, Algernon 206  
Blair, Robert 64  
Blake, William 63, 89, 290, 292, 388, 398–399  
Blanchot, Maurice 380, 401  
Bloch, Robert 166, 205

Blomberg, Kristian 9, 18–19, 86, 142, 200, 214, 243, 270, 311, 334,  
 405, 474  
 Bloom, Harold 30, 51, 58  
 Boccaccio, Giovanni 379, 393  
 Bodkin, Thomas 125, 142  
 Boiardo, Matteo Maria 40  
*Bone ks. Luupäät*  
*Bonfires and Broomsticks* 114  
*The Book of the New Sun ks. Uuden auringon kirja*  
 Booker, M. Keith 221, 223, 240  
 Boorman, John 25, 226, 233  
 Booth, Paul J. 319, 330–331  
 Booth, Wayne C. 397, 401  
 Borges, Jorge Luis 207, 380–381, 401, 405  
*The Borrowers* 114  
 Bosch, Hieronymus 290, 425  
 Botting, Fred 63, 68, 70, 74–76, 79–81, 85  
 Bould, Mark 214, 223, 240, 355, 369  
 Bourdaa, Mélanie 272, 284, 286  
 Bourdieu, Pierre 315, 330  
*The Box of Delights* 111  
 Bradbury, Ray 165, 191, 205  
 Bradley, Linda 230, 242  
 Bradley, Marion Zimmer 25, 46–47, 193  
*Bram Stoker's Dracula* 80–81, 220, 234  
 Branagh, Kenneth 219, 234  
*Breaking Dawn ks. Twilight – Aamunkoi*  
 Brewer, Derek 45, 58  
 Brittnacher, Hans Richard 393, 401  
 Brodin, James 235  
 Brom oik. Gerald Brom 293, 307, 309  
 Brontë, Emily 76–77  
 Brooke-Rose, Christine 30, 58, 378, 386, 401, 413, 429, 431  
 Browning, Tod 220, 230  
 Buck, Chris 162

*Buck Rogers Conquers the Universe* 220–221  
*Buffy, vampyyrintappaja* 159, 177–178, 228, 234, 243, 366  
 Bulgakov, Mihail 357–358  
 Bull, Emma 181  
 Burnett, F. H. 456  
 Burroughs, Edgar Rice 161–163, 193, 224  
 Burton, Tim 230, 235  
 Busse, Kristina 155, 319, 325, 330, 331, 438, 451  
 Butler, David 218, 230, 240  
 Butler, Judith 436, 444, 451  
 Butts, Dennis 116–117, 123  
 Cabell, James Branch 162  
 Calvino, Italo 185, 394, 401  
 Campbell, Joseph 159, 169, 439–440, 447, 451  
 Campbell, Ramsey 94  
 Cameron, James 227  
*Candide* 42  
 Capote, Truman 93  
*Captain Video and His Video Rangers* 222  
 Carey, Mike 260  
 Carney, Jason R. 95, 103  
 Carpenter, Edward 76  
 Carpenter, Humphrey 31, 39, 48, 51–52, 57, 58, 61, 105, 123, 171,  
 398, 403, 410  
 Carroll, Jonathan 177  
 Carroll, Lewis 24, 49, 68, 91, 105–107, 109, 127, 130, 235, 437,  
 456  
 Carroll, Noël 63–64, 85, 173–174, 188  
 Carroll, Siobhan 211, 214  
 Carter, Angela 175  
 Carter, Chris 177  
 Carter, Lin 41, 46, 58, 166  
*The Case of Charles Dexter Ward* ks. *Charles Dexter Wardin tapaus*  
*Castle of Otranto* ks. *Otranton linna*  
*The Causal Angel* ks. *Kausaalienkeli*

*Cendrillon* ks. *Tuhkimo*  
 Cervantes, Miguel de 10, 41, 167, 531  
 Certeau, Michel de 330  
 Ceserani, Remo 395, 401  
*The Champion of Virtue: The Gothic Story* 71  
 Chanady, Amaryll Beatrice 460, 471, 473  
 Chander, Anupam 342–343, 351  
 Chandler, Daniel 33, 58  
*Changeover* ks. *Noitavaellus*  
*Charles Dexter Wardin tapaus* 165  
*Charlie and the Chocolate Factory* ks. *Jali ja suklaatehdas*  
*Charmed Life* 118  
*The Children of Húrin* ks. *Húrinin lasten tarina*  
 Chin, Bertha 337, 351  
*Chrestomanci* (kirjasarja) 118  
*A Christmas Carol* ks. *Joulun-aatto*  
*The Chronicles of Narnia* ks. *Narnia* (kirjasarja)  
*The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* ks. *Narnian tarinat: Prinsi Kaspian*  
*The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader* ks. *Narnian tarinat: Kaspianin matka maailman ääriin*  
*The Chronicles of Narnia: The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe* ks. *Narnian tarinat: Velho ja leijona*  
*The Chronicles of Prydain* ks. *Prydainin kronikka*  
 Cisco, Michael 203  
*The City and the City* ks. *Toiset*  
*City of Woven Streets* ks. *Kudottujen kujien kaupunki*  
 Clarke, Arthur C. 202  
 Clarke, Harry 299  
 Clarke, M. J. 272, 281  
 Clute, John 58, 89, 98, 103, 171, 180, 188, 192, 199, 387, 401, 406  
 Coleridge, Samuel Taylor 11, 19, 374  
 Collins, Suzan 228, 231  
 Collins, Wilkie 81, 399  
*The Complete Chronicles of Conan* 163

*Conan* (kirjasarja) 24, 94, 159, 161–164, 166–167, 169, 205, 226–227  
*Conan – barbaari* 25, 226–227  
*Conan the Barbarian* ks. *Conan – Barbaari*  
*Conan the Destroyer* ks. *Conan hävittäjä*  
*Conan hävittäjä* 227  
 Condon, Bill 234  
 Conrad, Joseph 426–428, 431  
 Coogan, Peter 262, 269  
 Coogler, Ryan 229  
 Cooper, Merian C. 221  
 Cooper, Susan 24, 115–116  
 Coppola, Francis Ford 25, 80–81, 220, 234  
*Coraline* ks. *Coraline varjojen talossa*  
*Coraline varjojen talossa* 121  
 Corngold, Stanley 381, 401  
 Cornwell, Neil 378, 401  
 Cowan, Finlay 293, 295, 300, 306, 309  
 Craft, Kinuko 294–296, 307, 309  
 Cranny-Francis, Anne 446–447, 451  
 Crenshaw, Kimberlé 444, 451  
 Crosby, Cathy Lee 225  
 Cross, Peter 260  
 Cthulhu (fiktiivinen hahmo) 24, 79, 94, 165–166, 174, 206  
 Cuarón, Alfonso 235  
*Curdie-teokset* ks. *Princess Irene & Curdie*  
 d’Aulnoy, Madame 42  
 da Vinci, Leonardo 290  
*Dalsjö egendom* 127  
*Dangerous Spaces* ks. *Vaarallisia unia*  
 Dante, oik. Dante Alighieri 34–35, 414  
*The Dark is Rising* ks. *Pimeä nousee*  
 Darmancour, P. 123  
*Das Cabinet des Dr. Caligari* ks. *Tohtori Caligarin kabinetti*  
 Davion, Victoria 441, 451

Dawley, J. Searle 219  
 de Bruin-Molé, Megen 237, 240  
 de Camp, L. Sprague 52–53, 59, 141, 159, 164, 166, 169  
*De gestis Britonum* 30  
*De hemlösas stad* 134  
 De Kosnik, Abigail 319, 321, 330 ks. myös Derecho, Abigail  
 de la Mare, Walter 81, 110, 112  
*Death Note* 266  
*Declare* 180  
 dekkari 92, 163, 205  
 Delany, Samuel R. 95, 193  
 Deleuze, Gilles 381, 402  
 Dena, Christy 272, 284  
*Der Doctor Faust* 36  
*Der Golem* 219  
 Derecho, Abigail 148, 155 ks. myös De Kosnik, Abigail  
 Derhy Kurtz, Benjamin W. L. 272, 284, 286  
 Derleth, August 166  
*Descent into Hell* 48  
 Dickens, Charles 77, 82, 107, 171, 181  
*Die Doppelgänger* ks. *Kaksoisolento*  
*Die Elixiere des Teufels* ks. *Paholaisen ihmejuoma*  
*Die Lebensansichten des Kater Murr* ks. *Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa*  
*Die Mädchen aus dem Weltraum* ks. *Star Maidens*  
*Die unendliche Geschichte* ks. *Tarina vailla loppua*  
 Disney, Walt 269, 300, 303, 309  
 Disney-yhtiöt 47, 162, 232–233, 246, 253, 268–269, 300, 303, 310, 437, 454, 474  
 Dixon, Winston 222–223, 225, 240  
*Doctor Strange* 262  
*Doctor Who* 273, 319, 334, 462  
 Doctorow, Cory 54, 59  
 Dodgson, Charles L. ks. Carroll, Lewis  
 Doležel, Lubomir 30, 59, 374, 383–384, 402

Dolzani, Michael 398, 403  
*Don Quijote* 10, 41  
 Donaldson, Stephen R. 49–50  
 Doré, Gustave 290, 311  
*Dorian Grayn muotokuva* 24, 93, 237  
 Dosse, François 393, 396, 402  
 Doyle, Arthur Conan 13, 149  
 Dracula (henkilöhahmo) 68, 79, 81, 173–174, 220, 239, 241  
*Dracula* (kirja) 24, 44, 75–79, 86, 93, 173, 180, 188, 219–220, 230, 234, 237  
*Dragon Age* (pelisarja) 153, 450  
*Dragon Age: Inquisition* 450 ks. myös *Dragon Age*  
*Dragon Ball Z* 265  
*Dragonlance* (kirjasarja) 159  
 Dryden, John 29, 61, 104  
 Dubinsky, Tina 469, 473  
 Duchovnay, Gerald 221, 223, 240  
 Duff, David 125, 142  
 Dulac, Edmund 299  
 Dumas, Alexandre, vanhempi 161  
 Duncan, Randy 256, 269, 270  
*Dungeons & Dragons* 24, 152, 315  
 Dunsany, lordi 24, 46, 61, 104, 165, 175, 206  
 Durst, Uwe 393, 402  
 dystopia 17, 121, 127, 133–134, 136–137, 143, 226, 231, 365, 366–367, 424, 432, 439  
*E. T.: The Extra-terrestrial* 230  
 Eagleton, Terry 356, 369  
*Earthsea* (kirjasarja) ks. *Maameren tarinat*  
*Eclipse* ks. *Twilight – Epäily*  
 Eco, Umberto 292, 343, 351, 387, 402  
*Edda* 22, 38, 39, 51, 398  
*Edda: taruopillinen alkuosa Gylfin harhanäky* 22, 38  
*Eddan jumalrunot* 23, 38  
*Eddan sankarirunot* 23, 38



Eddings, David 361  
 Eddison, E. R. 24, 46–47, 57, 165  
 Eder, Jens 276, 284  
 Edwards, Lee R. 443, 451  
 eepinen fantasia 119, 360  
 Egan, Kate 464, 469, 473  
*Eilisen mystinen sydän* 176  
 Einstein, Albert 87  
 Eisenstein, Sergei 253, 269, 300, 303, 309  
 Eisner, Will 262–264, 270  
 Ekholm, Kai 134, 142  
*El laberinto del Fauno* ks. *Faunin labyrinti*  
 Elfgren, Sara B. 366  
*Elfquest* 249–250, 270  
 Eliade, Mircea 37, 60  
 Eliot, T. S. 93, 97, 103  
 Elisabet I 41  
 Elliott, Winter 161, 169  
 Ellis, Bret Easton 82  
*Elric* (kirjasarja) 159, 166–167  
*Elric melnibonélainen* 167  
*Elric of Melniboné* ks. *Elric melnibonélainen*  
*Elävien ja kuolleitten kesä* 139  
*En tunne sinua vierelläni* 136  
*En Återblick. Sociala iakttagelser efter ett uppvaknande år 2000* ks.  
*Vuonna 2000*  
 Ende, Michael 25, 118, 120, 256–257, 437  
 Engelbreit, Mary 299  
*Engelsfors* (kirjasarja) 366  
*Enkelten verta* 137  
*Ennen päivänlaskua ei voi* 25, 136, 415, 426, 432, 446  
 ensisijainen maailma 12–15, 112, 118, 198, 245, 291, 373, 412  
*Eragon* 340–343, 353, 476  
*Eräänä päivänä tyhjä taivas* 136  
 eskapismi 9, 11, 171, 291–292, 316, 355–356, 471

*Eteläräjä* (kirjasarja) 192, 211  
 Evans, Elizabeth 275, 284  
 Everett, Justin 94–95, 103  
*Excalibur – Kuninkaan miekka* 25, 233  
*The Expanse* 237  
*Fables* 259  
 Fabre, J. H. 426, 428  
*The Faerie Queene* 23, 30, 41, 53  
*The Fall of Gondolin* 51  
*Fanny och Alexander* ks. *Fanny ja Alexander*  
*Fanny ja Alexander* 230  
 fantasia, suomalainen 125–141, 448  
 ”The Fantastic Imagination” 12  
 fantastinen realismi 11–12, 99–100, 138, 381 ks. myös maaginen realismi  
*Farlig midsommar* ks. *Vaarallinen juhannus*  
*Farscape* 228  
*The Farthest Shore* ks. *Kaukaisin ranta*  
 Faulkner, William 93  
*Faunin labyrintti* 230  
*Faust* 36  
*Fear of the Walking Dead* 236  
 feministinen tutkimus 433–450  
 Fetterley, Judith 439, 451  
 Fielding, Henry 63  
 Fielding, Sarah 106  
*Fifty Shades of Grey* 335, 337, 339  
*Firefly* 322  
*A Fish Dinner in Memison* 47  
 Fish, Stanley 460–461, 473  
 Fisher, Terence 220  
 Fiske, John 149, 155, 317–318, 331, 336, 351, 461–462, 473  
 Fitzgerald, John A. 297  
*Fire and Hemlock* ks. *Tuli ja myrkkyykatko*  
*Five Children and It* ks. *Yksitoista toivomusta*

Flammarion, Camille 131  
 Flanagan, Victoria 440–441, 453  
*Flash Gordon* 220–221  
*Flashing Sword* (kirjasarja) 166  
 Flaubert, Gustave 10, 380  
 Fleischer, Richard 227  
 Fleming, Victor 220, 239  
 Ford, Sam 151, 155  
 Fornäs, Johan 314, 331  
 Foster, Hal 47  
 Foucault, Michel 380–382, 396, 401–403  
 Fowkes, Catharine A. 230, 241  
 Fowler, Alastair 192, 199, 384, 403  
*The Fractal Prince* ks. *Fraktaaliprinssi*  
*Fraktaaliprinssi* 133  
*Frankenstein* (elokuvat) 24, 217, 219  
*Frankenstein* (kirja) 24, 36, 43–44, 65–66, 74–75, 85, 93, 135, 219,  
 234, 237  
*Frankenstein – uusi Prometheus* ks. *Frankenstein*  
*Frankenstein; or, The Modern Prometheus* ks. *Frankenstein*  
*Frankensteinin muistikirja* 135  
 Franklin, Michael 130  
 Franzén, F. M. 127  
 Freedman, Carl 209, 214  
 Freud, Sigmund 44, 87, 211, 381, 403  
*Frozen* 233  
*Frozen II* 233  
 Frye, Northrop 10, 19, 30–31, 33, 59, 168–169, 374, 388–389,  
 396–400, 402–404, 407  
*Fullmetal Alchemist* 258–259, 264, 270  
 Funke, Cornelia 120–121  
*Fältskärns berättelser* ks. *Välskärin kertomukset*  
 Gaiman, Neil 25, 82–83, 94, 121, 177, 186, 250–253, 261, 270  
*Galactica 1980* 277  
 Galeen, Henrik 219

*Galveston* 182  
*Game of Thrones* 17, 25, 55, 224, 232–233, 237, 244, 271, 275,  
 285, 316, 322, 326–330, 333, 367, 463, 468, 471–472  
 Garner, Alan 115  
 Gere, Charlotte 292, 309–310  
 Genette, Gérard 376, 393, 404, 431  
 genrefantasia 15, 29, 100–101, 192, 202, 375, 382, 393, 457  
 Geoffrey of Monmouth 30, 46  
 Geraghty, Lincoln 222–223, 230–231, 239, 241, 323, 331  
 Geromini, Clyde 230  
*Ghost Hawk* 116  
 Gibbons, Dave 262  
*Gilgamesh* 22, 37, 56, 67, 171  
*Gilgamešin tappio* 137  
 Gilliam, Terry 230  
 Gilliland, Elizabeth 325, 331  
 Giuffre, Liz 337, 351  
*Gladiator* 164  
 Glassner, Barry 347, 353  
 Godwin, William 44  
 Goethe, Johann Wolfgang von 36  
*Gone with the Wind* ks. *Tuulen viemää*  
 Goodkind, Saul A. 220  
 Goodrum, Michael 229, 241  
 gotiikka 16, 63–84, 91, 93–94, 176, 306–307  
*The Governess, or The Little Female Academy* 106  
 Grabianski, Janusz 299  
 Grabinski, Stefan 207  
 Grant, John 58, 89, 98, 103, 188  
*The Grave* 64  
 Gravett, Paul 264–265, 268  
*Gravity* 235  
 Gray, Jonathan 320, 331, 335–338, 345–346, 351–353, 456, 473  
*The Great God Pan* 82  
 Green, Joshua 151, 155

*Grimm* 237  
 Grimm, Jacob ks. Grimmin veljekset  
 Grimm, Wilhelm ks. Grimmin veljekset  
 Grimmin veljekset 42, 90, 110, 389, 437  
*Grönakammaren i Linnaisgård* ks. *Linnaisten kartanon viheriä  
 kammari*  
 Groom, Nick 391, 404  
 Guattari, Félix 381, 402  
 Gubarev, Vitali 358  
 Guillaume, J. P. 42, 59  
*Gulliverin retket* 24, 42, 355  
 Gunning, Tom 239, 241  
 Götz, Maya 462, 468–471, 474  
*Haamupartio ja kadonnut prinssi* 117  
 Haddon, Cole 220  
 Haggard, H. Rider 161–162, 399  
 Hagman, Tyko 126, 131  
 Hai, Magdalena 139  
 Halberstam, Judith 444, 446, 452  
 Hall, Stuart 336, 352, 461  
 Halme, Jukka 172, 188, 387, 404  
*Haltiamaan kuninkaantytär* 24, 46  
 Hamilton, James 300, 304–305, 309  
 Hamon, Philippe 429, 431  
 Hand, David 233  
 Hand, Elizabeth 175, 181  
*The Handmaid's Tale* 25, 224, 237  
*Hanhiemon tarinoita* 125, 311  
 Hardwicke, Catherine 234  
 Hardy, Phil 218, 239, 241  
 Harman, Sarah 339, 341, 344, 350, 352  
 Harrington, C. Lee 325, 333, 353  
 Harris, Charlaine 173, 188  
 Harris, Ed 232  
 Harrison, M. John 176, 186, 201–202

*Harry Potter* (elokuvasarja) 25, 132, 230–232, 457, 463  
*Harry Potter* (kirjasarja) 25, 37, 49, 55, 117, 119–120, 145, 149,  
 231, 299, 316, 320, 325, 361–363, 364, 367, 433, 457, 463, 471–  
 472  
*Harry Potter and the Cursed Child* ks. *Harry Potter ja kirottu lapsi*  
*Harry Potter and the Deathly Hallows* ks. *Harry Potter ja kuoleman*  
*varjelukset*  
*Harry Potter and the Philosopher's Stone* ks. *Harry Potter ja*  
*viisasten kivi*  
*Harry Potter ja kirottu lapsi* 120  
*Harry Potter ja kuoleman varjelukset* 231–232  
*Harry Potter ja viisasten kivi* 120, 231, 299  
 Hart, Trevor 48, 59  
 Harvey, Colin B. 147, 155, 236, 241, 272–276, 278–280, 284  
 Hatavara, Mari 385, 404  
*Haudattu uhka* 137  
 Hautakangas, Mikko 323–324, 331  
*Hauru no Ugoku Shiro* 118  
 Hawksley, Lucinda 298, 309  
 Hawthorne, Nathaniel 75  
 Heine, Heinrich 36  
 Heinonen, Harri 313, 331  
 Helford, Elyce Rae 225–226, 228, 240–241, 243  
*Hellboy* 261  
 Heller, Steve 290, 310  
*Helmenkantaja* 366  
*Helvetti* 41, 414  
 Hemmings, Mary 324, 331  
 Henneberger, J. C. 165  
*Hercules: The Legendary Journeys* 164, 227  
 Herman, David 379, 385, 394, 404  
*The Heroine, or Adventures of Cherubina* 73  
 herooinen fantasia 16, 46, 161, 164  
*Herr der Diebe* ks. *Rosvoruhtinas*  
 Hervey, James 64

Hesiodos 22, 32, 40, 56  
*Hevonen ja poika* 50  
 Hickman, Tracy 159  
 Hicks, Emma 297, 310  
*The Hideous Strength* ks. *Piinattu planeetta*  
 Hietala, Veijo 461, 474  
*The High King* ks. *Suurkuningas*  
*Hiidenpata* 232–233  
 Hiilos, Hannu 13, 19  
*Hiljaiset joet* 136  
 Hill, Rodney 222–223, 241  
 Hills, Matt 462  
 Hiltunen, Petri 266  
 Hirsjärvi, Irma 9, 16–19, 85, 126–127, 142, 191, 197–200, 214,  
 243, 270, 311, 313–314, 316–318, 322–323, 331, 334, 367, 405,  
 457–459, 461–465, 471, 473  
*His Dark Materials* ks. *Univsumien tomu*  
*The History of Middle-Earth* 51, 61  
*The History of the Kings of Britain* ks. *De gestis Britonum*  
 Hobb, Robin 361–362  
*The Hobbit* ks. *Hobitti eli sinne ja takaisin*  
*The Hobbit: An Unexpected Journey* ks. *Hobitti – Odottamaton matka*  
*The Hobbit: The Battle of Five Armies* ks. *Hobitti – Viiden armeijan taistelu*  
*The Hobbit: The Desolation of Smaug* ks. *Hobitti – Smaugin autioittama maa*  
*Hobitti* (animaatioelokuva) 232  
*Hobitti* (elokuvasarja) 228, 231–232, 275, 279–280, 464–469  
*Hobitti – Odottamaton matka* 231  
*Hobitti – Smaugin autioittama maa* 231  
*Hobitti – Viiden armeijan taistelu* 231  
*Hobitti eli sinne ja takaisin* 24, 31, 34, 38, 40, 50–53, 55, 112, 141,  
 159–160, 231, 279–280, 323, 365, 466–467  
 Hodges, Lacy 218, 241  
 Hoffman, E. T. A. 24, 43, 107, 136, 375, 381, 395, 404, 426

*Holiday House* 106  
 Holland, Brad 293–294, 310  
 Holland, Norman C. 460  
 Homeros 22, 34–35, 40  
 Honig, Edith Lazaros 437, 452  
*Hopeinen tuoli* 50  
 Hopkins, Anthony 232  
*Horror of Dracula* 220  
*The Horse and his Boy* ks. *Hevonen ja poika*  
*Houkutus* (kirjasarja) 121, 149, 155, 177, 234, 323, 334, 337–339,  
 344–345, 353, 452  
*The Hound of Baskervilles* ks. *Baskervillen koira*  
*The House of the Wolfings* 24, 45  
 Howard, Robert E. 24, 94–95, 161–166, 169, 176, 205, 226–227  
 Howard, Ron 233  
*Howl's Moving Castle* ks. *Liikkuva linna*  
 Hugo, Victor 43  
 Huhtala, Liisi 127, 141–143  
 Hume, Kathryn 10, 13, 19, 29, 198–199, 384, 393, 404, 411, 431  
*Humiseva harju* 76–77  
*Hunger Games* (elokuvasarja) ks. *Nälkäpeli*  
*Hunger Games* (kirjasarja) ks. *Nälkäpeli*  
 Hunt, Peter 116–117, 123, 289, 310  
 Huovinen, Veikko 128  
 Hurd, Richard 66  
*Hurgickdet sen?* ks. *Kuinkas sitten kävikään*  
 Hurttu, Boris 139, 166  
 Hutcheon, Linda 271, 275–277, 280–281, 284  
*Huuhkajalaakso* 115  
 Huysen, Andreas 92, 103  
*Húrinin lasten tarina* 37, 51  
 Hägg, Samuli 385, 404  
*Hämärän rajamailla* 223, 241  
 Hänninen, Ville 289, 310  
 höyrypunk 192–193, 198, 202



Ibn al-Nafis 23  
*I Dream of Jeannie* 225  
*Ihmema Oz* ks. *Ozin velho*  
 ihmissusi 64, 75, 128, 138, 192–193, 217, 234  
*Ihmisten puolella* 134  
*Ikuisen paluun myytti* 37, 60  
*Ilias* 22, 37–38  
*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmania* 175  
*Inheritance Cycle* ks. *Perillinen*  
 Inklings 45, 47–48, 51, 58–59, 164–165  
*Interstellar* 235–236  
*Interview with the Vampire* ks. *Veren vangit*  
*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (elokuva) ks.  
     *Veren vangit* (elokuva)  
*The Iron Dragon's Daughter* ks. *Rautalohikäärmeen tytär*  
*The Iron Heel* ks. *Rautakorko*  
*Iron Council* 359  
*Iron Sky* 273–274  
 Irvine, Alexander C. 171, 180–187, 188  
 Irwin, W. R. 29, 387, 404, 412–413, 417, 429, 431  
 Iser, Wolfgang 460  
*Island Of Doctor Moreau* 75  
 Isomäki, Risto 25, 137  
*Iso kiltti jätti* 117  
 Itäranta, Emmi 25, 134, 366  
*Ivanhoe* 43, 61  
*iZombie* 236  
 Jackson, Peter 53, 228, 231–232, 242, 271, 279, 433, 465, 475  
 Jackson, Rosemary 15, 19, 29, 355–356, 369, 381–382, 404, 424  
 Jacobs, Susan 469, 476  
 Jahnsson, Evald Ferdinand 127  
*Jali ja suklaatehdas* 117  
 James, Edward 15, 19, 29, 59–61, 85, 91, 103–104, 188, 199, 217,  
     240, 242, 369, 400  
 James, Henry 82, 99, 375–376, 381, 405

James, M. R. 206, 214  
Jameson, Fredric 382, 405  
Jansson, Lars 24–25, 128, 266  
Jansson, Tove 24–25, 128–131, 141–143, 266, 420–421, 428, 431,  
437, 457  
Jauss, Hans Robert 460  
*Jean le Flambeur* (kirjasarja) 133–134  
Jenkins, Henry 147, 149–151, 155, 271–274, 276, 279, 281, 284–  
285, 313, 317, 323–324, 332, 334, 345, 351, 462  
Jenkins, Patty 229  
Jerko, Vladislav 299  
*Jessica Jones* 229, 242  
Johansen, K. V. 110, 123  
*John Carter* (kirjasarja) 162  
Johnson, Diana L. 292, 295, 310  
Johnson, Zhana 325, 330  
Johnson-Smith, Jan 221, 230, 242  
Jokinen, Kimmo 464, 475  
Jolie, Angelina 235  
Jones, Bethan 339, 341, 344, 350, 352  
Jones, Diana Wynne 118, 434, 443, 452  
Jones, Kelley 270  
Jordan, Neil 234  
Jordan, Robert 164  
Joshi, S. T. 209, 214, 220, 242  
Joyce, James 35, 181  
*Joulukertomus* ks. *Joulun-aatto*  
*Joulun-aatto* 107, 171  
*Jumalan pikkusormi* 137  
*Jumalten synty* 22, 56  
*Jungle Taitei* 268  
Jude, Dick 308, 310  
Juva, Kersti 25, 141, 311, 408, 432  
Jyrkilä, Faina 459, 476  
Jämsen, Mari 460, 471, 475

Jääskeläinen, Pasi Ilmari 25, 137–138, 198  
*Kadotettu paratiisi* 24, 41, 54, 60, 65, 117  
*Kadotettujen kuningatar* 162  
Kafka, Franz 99, 101, 185, 207, 375, 380–381, 401–402, 405, 423  
*Kaislikossa suhisee* 127  
*Kaksi tornia* 25  
*Kaksoisolento* 43  
*Kalevala* 24, 51, 56, 60, 125, 136–137, 141, 143, 312, 453  
Kallas, Aino 24, 128  
Kangasvuori, Jenny 138  
kansantarina 32, 71, 79–80, 85, 105, 159, 193, 228–229, 437, 439  
*Kapteeni Grantia etsimässä* 142  
*Karhun kuolema* 138  
*Karhun morsian* 138  
*Karhunkaataja* 34  
Karkulehto, Sanna 144, 336, 352, 446, 448, 451, 476  
Karloff, Boris 219  
*Karsintavaihe* 135–136  
*Kaspianin matka maailman ääriin* 50, 233  
katastrofifiktio 127, 129–130, 134, 136–137, 139, 292, 415, 419  
*Katoavaa valoa* 175–176  
kauhu 11–16, 36, 41–44, 50, 63–70, 82–83, 90, 92–96, 121, 126,  
136, 138–139, 141, 160–163, 165–166, 171–187, 191–192, 196,  
201–212, 217, 219–221, 223, 227, 230, 234, 236–237, 246, 251,  
258–261, 266, 307, 375, 380–381, 384, 387, 390–391, 417–420,  
423–424, 426, 429, 435, 439  
*Kaukaisin ranta* 35  
*Kausaalienkeli* 133  
Kaveney, Roz 172, 174–180, 188  
Kay, Guy Gavriel 364  
Kemp, Helen 398, 403  
Kernaghan, Eileen 141  
*Keskiyön kansaa* 111  
*Kesäyön unelma* 23, 30, 296  
*Kiekkomaailma* (kirjasarja) 25, 73

*Kielletty metsä* 133  
*Kimba the White Lion* 268  
 King, Stephen 82, 94  
*King Kong* 24, 221  
*The King of Elfland's Daughter* ks. *Haltiamaan kuninkaantytär*  
*The King of the Golden River* ks. *Kultavirran kuningas*  
*King Solomon's Mines* ks. *Kuningas Salomon kaivokset*  
 Kingsley, Charles 107, 109, 457  
 Kipling, Rudyard 46  
 Kirk, Connie Ann 433, 452  
*Kirkkaan selkeää* 135–136  
 Kishimoto, Masashi 265  
*Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa* 43  
 Kivilaakso, Sirpa 448, 451  
 Kivinen, S. Albert 166  
 klassinen fantasia 11, 217, 231  
 Klastrup, Lisbeth 151, 155, 272, 281, 285  
 Klimek, Sonja 257, 269  
 Koistinen, Aino-Kaisa 16, 117, 225–228, 236, 239, 242, 271–272,  
 275, 277–280, 283, 285, 323, 331, 466–467, 470, 474  
 Koivu, Rudolf 299  
 Kojan, Kathe 203–204  
 Kokkinen, Nina 308, 310  
 Kokko, Yrjö 24, 305–307, 310  
 Kolbitar 48  
 Kolu, Siri 134  
*Kometjakten* ks. *Muumipeikko ja pyrstötähti*  
*Kometen kommer* ks. *Muumipeikko ja pyrstötähti*  
 Kontturi, Katja 16, 239, 246–249, 257, 259, 269, 291, 295, 303,  
 310, 330  
 Koponen, Jari 126, 131, 141, 143  
 korkeafantasia 11–12, 45, 139, 233, 289  
*Korolevstvo krivyh zerkal* ks. *Vääristävien peilien valtakuntaa*  
 Korpua, Jyrki 16–17, 31, 33–34, 38–39, 42–43, 48, 50–53, 56–57,  
 59, 133–134, 140–141, 143, 159–160, 169, 192, 228, 232, 239,

242, 271, 466–467, 475  
 Koskimaa, Raine 275, 277, 278, 280, 285, 322, 332  
 Koskinen, Juha-Pekka 137–138  
 Kovala, Urpo 9, 17–19, 86, 142, 200, 214, 243, 270, 311–314, 318,  
 332, 334, 342, 347, 352, 405, 457–458, 461, 463–464, 474–476  
*Kritias* 15  
 Krohn, Julius 455–457  
 Krohn, Leena 25, 83, 85, 134–135, 137–138, 198, 203, 209, 213,  
 421–423, 426, 428, 431, 457  
 Korkiakangas, Mikko 459, 476  
*Korppinaiset* 136  
*Kreisland* 141  
*Kristalliruusu* (kirjasarja) 137  
 Kristeva, Julia 37, 382, 405  
 Kubrick, Stanley 230–231  
*Kudottujen kujien kaupunki* 134  
*Kuinkas sitten kävikään* 130  
 Kuivasmäki, Riitta 455–456, 458, 475  
 Kukkonen, Janne 266  
 Kukkonen, Karin 256–257, 269  
*Kullervon tarina* 37, 51, 141  
*Kultavirran kuningas* 107, 456  
 kummitus 75, 81, 206, 424 ks. myös aave  
 Kummu, Essi 138  
*Kuningas Salomon kaivokset* 161–163  
*Kuninkaan paluu* 25, 33  
*Kuninkaantekijät* 139  
*Kuun tarinoita* 455–456  
 Kuusisto, Pekka 13, 17, 102, 378, 384, 405  
*Kuvitelmat* 43  
 Kuzui, Fran Rubel 234  
*Kvanttivaras* 25, 133, 194  
*Kylmien saarten soturi* 136  
*Kätkijät* (kirjasarja) 114  
*L'Illusionniste double et la tête vivante* ks. *Silmänkääntäjä kahtena ja elävä pää*

*La Belle Sauvage* ks. *Vedenpaisumus*  
*La Charcuterie Mécanique* 218  
 Laajarinne, Jukka 141, 143  
 Lacan, Jacques 381, 396, 405  
*Läčplēsis* ks. *Karhunkaataja*  
 Lamerichs, Nicole 319, 332  
*The Land of Laughs* 175–176  
 Landow, George P. 300, 310  
 Lang, Fritz 24, 219  
 Lappalainen, Eija 139  
 Larbalestier, Justine 324, 332  
*The Last Battle* ks. *Narnian viimeinen taistelu*  
 Laukkanen, Tero 320, 333  
 Launis, Mika 299–300, 310  
*Le Cauchemar* ks. *Painajainen*  
 Le Fanu, Sheridan 399  
 Le Guin, Ursula (K.) 35, 116, 190, 199, 365, 431, 434, 463–464  
 Le Men, Ségolène 308, 310  
*Le Livre magique* ks. *Maaginen kirja*  
*Le Morte d'Arthur* ks. *Pyöreän pöydän ritarit*  
*Le Voyage dans la lune* ks. *Matka Kuuhun*  
 Lean, Tangye Edward 48  
 Lee, Christopher 220  
 Lee, Jennifer 233  
 Lefanu, Sarah 446, 453  
 legenda 30, 32, 40, 46, 51, 53, 72, 113, 115  
 Lehtonen, Maiju 126, 143  
 Lehtonen, Sanna ks. *Tapionkaski*, Sanna  
 Lehtovaara, Arvo 459, 464, 475  
 Leiber, Fritz 163, 165, 175–176  
*Leijonakuningas* 268  
 Leinonen, Anne 137–139, 143, 193, 198  
 Leitch, David 460  
 Lemish, Daf 462, 470–471, 474  
*Lentävä kirvesmies* 141

*Lentävä lautanen sieppasi pojat* 132  
*Lentävä sänky* 114  
*Les Contes de ma mère l'Oye* ks. *Hanhiemon tarinoita*  
*Letters on Chivalry and Romance* 66  
 Levy, Michael 106, 109, 123  
 Lewis, C. S. 24, 29, 39, 41, 44–50, 56, 58–60, 70, 90–91, 114, 233,  
 397, 414, 421, 430, 470  
 Lewis, Lisa A. 317, 331–332  
 Lewis, Matthew Gregory 24, 72, 90, 391  
*Lights Out* 223  
 Ligotti, Thomas 94, 203  
 Liikkanen, Mirja 470, 475  
*Liikkuva linna* 118  
*Liisa Ihmemaassa* (elokuva) 111, 235  
*Liisa peilimaailmassa* 24, 235  
*Liisan seikkailut ihmemaassa ja Liisan seikkailut  
 ihmemaailmassa* 24, 49, 68, 91, 105, 107–108, 127, 235, 413,  
 437, 456  
*Liisan seikkailut peilimaailmassa* (elokuva) 235  
 Leksom, Rosa 128, 141, 464  
*Lilith* 45, 56  
 Lima, Kevin 162  
 Lindeberg, Aleksander 302–303, 305–306, 312  
*Linnaisten kartanon viheriä kammari* 24, 126  
*Linnunaiivot* 137, 415–416, 426–428, 432  
*The Lion, the Witch and the Wardrobe* ks. *Velho ja leijona*  
 Lippincott, Gary A. 293, 295–296, 298, 310  
*Litium 6* 137  
*Little Nemo in Slumberland* ks. *Pikku Nemo Höyhensaarilla*  
 Littlefield, Henry M. 359, 369  
*Liveship Traders* (kirjasarja) 361  
 Lofting, Hugh 456  
*Lohikäärmevuori eli Erään hoppelin matka sinne ja takaisin* 112,  
 141 ks. myös *Hobitti*  
*Lomonosovin moottori* 417, 424, 432

London, Jack 131  
*Looking Backward* ks. *Vuonna 2000*  
 Lopez, Lori Kido 325, 333  
*Lord of the Rings* ks. *Taru sormusten herrasta*  
*Lordi Kultainen* (kirjasarja) 361  
*Lost* 276  
 Lothian, Alexis 325, 330, 438, 451  
 Lovecraft, H. P. 13, 24, 79, 82, 94, 103, 161, 165–166, 169–170,  
 173, 184, 188, 205–207, 210, 214, 390  
 Lucas, Barbara L. 225–226, 228, 243  
 Lucas, George 25, 154, 217  
*Lucifer* 237  
 Luckhurst, Roger 204–207, 214  
 Lugosi, Bela 220, 239  
*The Lord of the Rings* ks. *Taru sormusten herrasta*  
*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* ks. *Taru sormusten*  
*herrasta: Sormuksen ritarit*  
*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (peli) 281  
*The Lord of the Rings: The Return of the King* ks. *Taru sormusten*  
*herrasta: Kuninkaan paluu*  
*The Lord of the Rings: The Two Towers* ks. *Taru sormusten herrasta:*  
*kaksi tornia*  
*Luke Cage* 229  
 Lukianos 23, 35  
 Lukjanenko, Sergei 179, 188  
*Lumen tuloa ei voi estää* 139  
 Lumiären veljekset 218, 239  
*Lumikki ja seitsemän kääpiötä* 233, 303, 308, 310  
*Lumikko ja yhdeksän muuta* 25, 138  
 Luther, Annika 134  
*Luupäät* 266  
 Lydecken, Arvid 24, 127, 131  
 Lynch, David 177  
 Lyotard, Jean-François 384–385, 405  
 Lyytikäinen, Pirjo 14, 17, 66, 85, 135, 199, 427, 432



Lähteenmäki, Laura 134  
*Maaginen kirja* 218  
 maaginen realismi ks. myös fantastinen realismi 11, 99, 138  
*Maameren tarinat* (kirjasarja) 24, 116, 159, 365  
*Mabinogion* 115  
*Macbeth* 30  
 MacDonald, George 12, 24, 42, 44–46, 58, 90–91, 107–109, 165, 398–399  
 Machen, Arthur 82, 206  
 Mack-Canty, Colleen 438, 452  
 Macpherson, James 66  
*Madame Bovary* ks. *Rouva Bovary*  
*The Magic Bedknob* 114  
*The Magician's Nephew* ks. *Taikurin sisarenpoika*  
*The Magicians* 237  
*Maija Poppanen* 111–112, 457  
 Mahy, Margaret 118  
 Malherbe, Jean-Yves 393, 405  
 Malory, Thomas 23, 30, 46, 53, 113, 233  
 manga 239, 246, 255, 258, 264–266, 268–270, 307, 315, 319  
 Manlove, C. N. oik. Manlove, Colin 13, 19, 29, 70, 80, 85, 172–173, 188, 198–199  
 Mann, George 260, 269  
 Mann, Thomas 36  
 Manovich, Lev 148, 155  
*Maresi* 139  
 Marlowe, Christopher 36  
*Mars* (kirjasarja) 162  
 Marshall, Elizabeth 437, 452  
*Marsin aikakirjat* (kirjasarja) 191  
*The Martian* 235  
*The Martian Chronicles* ks. *Marsin aikakirjat*  
 Martin, George R. R. 25, 55, 95, 145, 232, 271, 275, 361–364, 367  
*Mary Poppins* ks. *Maija Poppanen*  
*Mary Shelley's Frankenstein* ks. *Frankenstein*

Masefield, John 111  
 matalafantasia 11, 12, 289  
 Mathews, Richard 429, 432  
 Mathijs, Ernest 466–467, 473  
*Matilda* 117  
*Matka Kuuhun* 24, 217–218  
*Matka Venukseen* 49  
 Maturin, Charles 72  
 May, Markus 393, 401  
 Maynard, Luke R. J. 90, 103  
 McCall, Leslie 444, 452  
 McCallum, Robyn 446, 453  
 McCarthy, Niall 232, 243  
 McCay, Winsor 260  
 McClellan, Ann 325, 333  
 McCloud, Scott 246–249, 256, 270  
 McEveety, Vincent 225  
 McGuigan, Jim 317–318, 333, 461, 476  
 McHale, Brian 190, 199, 383, 397, 405–406  
 McIllwright, Dorothy 165  
 McIllwright, Howard 165  
 Meacham, Beth 130, 143  
*Meditations among the Tombs* 64–65  
 Méliès, Georges 15, 24, 217–219  
*Melmoth The Wanderer* 72  
*Memory of Water* ks. *Teemestarin kirja*  
 Menadue, Christopher Benjamin 469, 476  
 Mendlesohn, Farah 14–15, 19, 29, 49, 59–61, 85, 91, 103–104, 106,  
 109, 121, 123, 188, 192, 199, 217, 242, 369, 386, 400, 406, 429,  
 432  
 Merisalo, Outi 218, 243  
*Merlin* 233  
 Merlo, Elyse 337–338, 344–345, 353  
 Merriam, Daniel 295–296, 307, 311  
*Metropolis* 24, 219

Meyer, Stephanie 121, 177, 234, 323, 344  
*The Mezentian Gate* 47  
Michaelis, Richard 456  
*The Midnight Folk* ks. *Keskiyön kansaa*  
*A Midsummer's Night Dream* ks. *Kesäyön unelma*  
miekka ja magia 11, 94, 163–167, 175, 205, 289, 306, 442, 446  
*Miekkä kivessä* 47, 113 ks. myös *Muinainen ja tuleva kuningas*  
Miettinen, Esko 471, 476  
Miéville, China 25, 54, 59, 94, 171–173, 184, 186, 188, 201–203,  
209–212, 214, 359–360, 367  
Mignola, Mike 261  
Mikkelsen, Nina 462, 471, 476  
Mikkola, Marja-Leena 366–367  
Mikkonen, Kai 280, 284  
Milius, John 25, 226–227  
Milkoreit, Manjana 326, 333  
Miller, Jody 347, 353  
Miller, Laura 291, 311  
Mills, Sara 435, 452  
Milne, A. A. 130, 457–459  
Milton, John 24, 36, 41, 54, 60, 65, 73, 119  
Minoan Ferret 340, 342, 353  
Minzesheimer, Bob 340, 353  
*Mistress of Mistresses* 47  
Mittell, Jason 236, 243, 272–274, 276, 285  
*Mitä puut tekevät elokuussa* 135  
Miyazaki, Hayao 118, 265–266  
*The Monk* ks. *Munkki*  
*Moomin* ks. *Muumipeikko*  
*Moominvalley* ks. *Muumilaakso*  
Moon, Hyesung 462, 470–471, 474  
Moorcock, Michael 95, 159, 163, 166–167, 360, 369  
Moore, Alan 177, 262  
Moore, C. L. 165, 205  
Morris, William 24, 31, 45–46, 58, 91, 131–132, 165, 398–399, 456

*Mortal Love* 175–176, 181  
*Muinainen ja tuleva kuningas* 24, 47, 113  
*Muistelmia matkaltani Ruskealan pappilaan uuden vuoden aikoihin vuonna 1983* 127  
 Munsey, Frank A. 160  
 Murnau, F. W. 24, 219  
 Murphy, Timothy S. 94, 103, 209–210  
 Murray, Janet 146, 152, 156  
*Munkki* 24, 72, 90  
*Musteloitsu* 121  
*Mustemaaailma* 121  
*Mustesydän* 120–121  
*Muumilaakso* 130–131  
*Muumilaakson marraskuu* 130  
*Muumilaakson tarinoita* 130  
*Muumipapan urotyöt* 129–131, 143  
*Muumipappa ja meri* 129–131, 143, 420, 431  
*Muumipeikko* (sarjakuva) 24, 128  
*Muumipeikko ja pyrstötähti* 129, 131, 142  
*Muumit ja suuri tuhotulva* 129, 142  
*My Little Pony: Friendship is Magic* 323  
*Myrsky* 23, 30  
*The Mysteries of Udolpho* 24, 71–72, 81, 90  
 myytti 15–16, 29–41, 45, 47–50, 52, 54–56, 63, 80, 88–91, 98–99, 109, 114, 119, 126, 133, 135, 137–139, 141, 160, 163, 166–168, 194–195, 224, 227, 233, 253, 277, 306, 316, 358, 374–375, 388, 394, 397, 427, 439–442  
 Mäkelä, J. Pekka 137–138, 143  
 Mäyrä, Frans 145, 156  
*Nalle Puh* 457–459  
*Narnia* (kirjasarja) 24, 48–50, 70, 114–115, 311, 405, 470–471  
*Narnian tarinat* (elokuvasarja) 233  
*Narnian tarinat* (televisiosarja) 25, 233  
*Narnian tarinat: Kaspianin matka maailman ääriin* 50  
*Narnian tarinat: Prinssi Kaspian* 50

*Narnian tarinat: Velho ja leijona* 50  
*Narnian viimeinen taistelu* 50  
*Narri ja Näkijä* (kirjasarja) 361  
*Naruto* 265  
*Neito vanhassa linnassa* 73  
 Nenonen, Kari 166  
 Nesbit, Edith 109–111, 114–115  
*Neverwhere* ks. *Neverwhere – maanalainen Lontoo*  
*Neverwhere – maanalainen Lontoo* 186–187  
*New Moon* ks. *Twilight – Uusikuu*  
*Nibelungein laulu* 34  
 Nicholls, Nichelle 225  
 Nicholls, Peter 192, 199, 387, 401, 406  
*Night Thoughts* 64  
*The Night Watch* 182  
*Nightmare Abbey* 73  
 Niiniluoto, Ilkka 385, 406  
*Nikopol* 261  
 Nikolajeva, Maria 13, 19, 60, 106, 109, 123, 245–246, 269, 291,  
 311  
 Nikunen, Kaarina 318, 320, 333, 348, 353, 476  
*Noidan veli* 118  
*Noitavaellus* 118  
 Nolan, Christopher 235  
 nordic noir 208  
*North End* (kirjasarja) 134  
*Northanger Abbey* ks. *Neito vanhassa linnassa*  
*Notre-Dame de Paris* ks. *Pariisin Notre-Dame*  
*Notre-Damen kellonsoittaja* ks. *Pariisin Notre-Dame*  
*Notšnoi Dozor* ks. *Yöpartio*  
 Norton, Mary 114  
*Nosferatu* 24, 219–220  
*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* ks. *Nosferatu*  
 Novalis 89  
 Noys, Benjamin 94, 103, 209–210

Nummelin, Juri 260, 264, 270  
*Nußknacker und Mausekönig* ks. *Pähkinänsärkijä ja Hiirikuningas*  
 Nyikos, Dániel 95, 103  
 Nyman, Martti 390, 406  
*Nymfit* 273  
*Näkijän taru* 361  
*Näkymätön mies* 56, 82  
*Nälkäpeli* (elokuva- ja kirjasarja) 149, 228, 231  
 O'Keefe, Deborah 471, 476  
 Obama, Barack 326  
 Obata, Takeshi 266  
*Odysseia* 22, 34–35, 37–38  
 Ohba, Tsugumi 266  
*Old English Baron* 71  
 ”On Fairy-Stories” ks. ”Saduista”  
*The Once and Future King* ks. *Muinainen ja tuleva kuningas*  
*Once Upon a Time* 237  
*Onnellinen prinssi* 456  
 Ono, Kent A. 228, 243  
*The Originals* ks. *Vampyyrien sukua*  
*Orjattaresi* 25, 224, 365  
*Orlando Furioso* 23, 40–41  
*Orlando Innamorato* 40  
*Ossianin laulut* 66, 391  
*Othijoth ben Sirach* ks. *Alphabetum Siracid*  
*Otranton linna* 24, 68–72, 90, 391, 404  
*Our Lady of Darkness* 175  
*The Outer Limits* 223  
*Out of the silent planet* ks. *Äänetön planeetta*  
*Out There* 223  
 Outsider 132  
*Over Sea, Under Stone* ks. *Yllä meren, alla kiven*  
 Ovidius 32, 40  
*The Owl Service* ks. *Huuhkajalaakso*  
*Oz-maan taikuri* ks. *Ozin velho*

*Ozin velho* 24, 220, 226, 230, 239, 359, 367  
 Paasilinna, Arto 128, 141  
 Page, Ruth 149, 156  
*Paholaisen ihmejuoma* 43  
*Paholaisen kirjeopisto* 49  
*Painajainen* 218  
*Pakkopaita* 132  
 Paloheimo, Heikki 356, 369  
*Pamela* 63  
*Pan's Labyrinth* ks. *Faunin labyrintti*  
*Pantagruel ja Gargantua* 41  
 Paolini, Christopher 336, 338–340, 342–353  
*Paradise Lost* ks. *Kadotettu paratiisi*  
*Paradise Regained* 41  
*Pariisin Notre-Dame* 43  
 Parkin, Frank 461  
 Parkkinen, Jukka 133  
 Paul, Lissa 437, 441, 452  
 Pavlov, Ivan 87  
 Peacock, Thomas Love 73  
 Pearce, A. Philippa 115  
 Pearce, Joseph 32, 60  
*Pearl* 40  
*Pekka Poikanen* 111, 456, 459  
 Pekkanen, Panu 25, 141  
*Pelko ihmisessä* 134  
*Penelopeia* 35  
*The Penelopiad* ks. *Penelopeia*  
*Penny Dreadful* 237  
 Percy, Thomas 66  
*Percy Jackson* oik. *Percy Jackson & the Olympians* 149  
*Perillinen* (kirjasarja) 340–341, 350  
*Perdido Street Station* 25, 184–185, 202  
*Pereat Mundus* 135  
*Perelandra or Voyage to Venus* ks. *Matka Venukseen*

*Perkeros* 259–260  
 Perrault, Charles 42, 125, 142, 311, 437  
*Pessi ja Illusia* 24, 128, 144, 305–306  
 Petaja, Emil 141  
*Peter and Wendy* ks. *Pekka Poikanen*  
*Peter Pan* (elokuva) 111, 230  
*Peter Pan in Kensington Gardens* 304, 306  
 Petersen, Wolfgang 34  
 Petterson, Bo 385, 406  
 Petterson, Viktor Alfred 127  
*Phantasiestücke* ks. *Kuvitelmat*  
*Phantastes* 24, 44–45, 58  
*Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women* ks. *Phantastes*  
*The Phantom Menace* ks. *Pimeä uhka*  
 Phelan, James 387, 406  
*The Phoenix and the Carpet* 109–110  
 Pierce, Tamora 440  
 Pierre, José 291, 311  
 Piilola, Tiina 448, 453  
*Piinattu planeetta* 49  
*Pikku Lallin tähtimailma* 126  
*Pikku Nemo Höyhensaarilla* 260  
*Pimeyden sydän* 426–428, 431  
*Pimeä nousee* 24, 115–116  
*Pimeä uhka* 195  
*Pimeästä maasta* 135–136  
 Pini, Richard 249–251, 270  
 Pini, Wendy 249–251, 270  
 Pitkänen, Risto 141  
*A Plague of Angels* 195  
 Platon 15, 373–374, 393  
 Poe, Edgar Allen 24, 44, 67, 75, 82, 85, 92–94, 97, 103, 136, 204,  
 206, 213, 375–376, 378, 381, 395, 405–406, 416–420, 424, 432  
 Polidori, John 24, 75, 234  
 portaalifantasia 12, 14, 49–50, 118, 121, 175



*Portti* 132  
 postapokalyptinen kirjallisuus 133–134, 143, 235–236  
*Powerful Magic* 462, 476  
 Powers, Tim 180–181  
 Pratchett, Terry 25, 73, 114  
 Pratt, Annis 441, 453  
 Pratt, Fletcher 141  
 Prescott, Tara 229, 241  
 primaarimaailma ks. ensisijainen maailma  
*Prince Caspian* ks. *Prinssi Kaspian*  
*Prince Valiant* ks. *Prinssi Rohkea*  
*The Princess and Curdie* ks. *Princess Irene & Curdie*  
*The Princes and the Goblin* ks. *Princess Irene & Curdie*  
*Princess Irene & Curdie* (kirjasarja) 24, 42, 44, 108–109  
 Pringle, David 176–177, 188  
*Prinssi Kaspian* 50, 233  
*Prinssi Keijujalka* 456  
*Prinssi Rohkea* 47  
*Problem of Pain* 49  
 Propp, Vladimir 159, 169, 375–377, 379, 394, 406  
*Prydainin kronikka* 24, 43, 115, 232–233, 361  
 Puck, Chris 233  
 Pugh, Tison 446, 453  
 Pulla, Armas J. 132  
 Pullman, Philip 25, 114, 119, 123, 365  
 pulpfiktio 34, 56, 92–93, 97, 103, 159–167, 169–170, 176, 192–  
 193, 201–204, 207, 212, 214, 221–222, 239, 314  
*Punaisen luostarin kronikoita* 366  
 Punter, David 63–68, 70–72, 74–75, 78–79, 81–82, 85  
*Puu ja lehti* 20, 112, 123, 200, 270, 311, 408  
 Pynchon, Thomas 82–83  
*Pyöreän pöydän ritarit* 30, 113  
*Pähkinänsesentaja ja hiirikuningas* ks. *Pähkinänsärkijä*  
*Pähkinänsärkijä* 24, 43, 107  
*The Quantum Thief* ks. *Kvanttivaras*

*The Queen of the Damned* ks. *Kadotettujen kuningatar*  
 queer-tutkimus 17, 433–438, 440–449, 452–454  
 quest 14, 91, 110, 119, 123, 138–139, 188, 356  
 Quinn, Seabury 165, 205  
 Qvist, Martti 459, 476  
*Raamattu* 33, 59–60, 427  
*The Rabbit Back Literature Society* ks. *Lumikko ja yhdeksän muuta*  
 Rabelais, François 41  
 Rabkin, Eric 388, 407  
 Rackham, Arthur 304–306, 309  
 Radcliffe, Ann 71, 81, 90, 391, 395  
 Raessens, Joost 322, 334  
 Raevaara, Tiina 136–137, 198, 426  
 Ragnarök 37, 39  
*The Rain Wild Chronicles* 361  
 Raiskila, Vesa 386, 400  
 Rajaniemi, Hannu 25, 133–134  
 Rankin, Arthur, Jr. 232  
 Ranta, Helen 335, 353  
*Ranma ½* 265  
*Ransom* (trilogia) 49  
*Rautakorko* 132  
 Rautalahti, Mikko 274  
*Rautalohikäärmeen tytär* 183, 186, 188  
 Reagan, Ronald 175  
 realismi 9–10, 15, 63, 81, 88–89, 91, 97–98, 198, 248–249, 252,  
 306, 357, 375, 377–379, 382–386, 388, 399, 411–417, 427–429,  
 447  
 Reeve, Clara 71  
 Reinhard, CarrieLynn D. 320, 334  
*Reliques of Ancient English Poetry* 66  
*Renaten tarina* 274  
*The Return of the King* ks. *Kuninkaan paluu*  
 Reynolds, George W. M. 75, 81  
 Richardson, Samuel 63

Rice, Anne 162, 177, 234  
 Rich, Richard 232  
 Riquelme, John Paul 93, 104  
 Riikonen, Matias 427, 432  
*Rillit huurussa* 322–323  
 Rimmon-Kenan, Shlomith 375–377, 393, 407  
*Risālat Fādil ibn Nātiq* ks. *Theologus Autodidactus*  
 Riukulehto, Sulevi 359, 369  
*Rob Roy* 43  
 Roberts, Adam 64, 66–73, 75, 77, 80, 85, 190, 199, 214, 218, 238,  
 243  
 Robin Hood (henkilöhahmo) 43, 61  
 Robinson, Fred C. 38, 60  
 Robinson, William H. 300, 309  
 Rohan, Michael Scott 141  
 Roine, Hanna-Riikka 16, 117, 151–152, 156, 190–191, 199, 236,  
 243, 260, 271, 273, 285  
*Rolandin laulu* 40  
 romanssi (tarinamuoto) 30, 32, 41, 46, 52, 57, 63, 70, 90, 110, 163,  
 173, 176–179, 192–193, 388–389, 391, 399  
 romanttiikka 10–11, 15, 29, 36, 40, 42–44, 73–74, 88–89, 91, 106,  
 125, 206, 291, 355, 375, 380, 382, 388–389, 391  
*The Roots of the Mountains* 25, 45–46  
 Rosa, Don 246, 257, 269, 310  
 Rosenberg, Melissa 229  
*Rosvoruhtinas* 120  
 Rouhiainen, Elina 139  
*Rouva Bovary* 10  
 Rowling, J. K. 25, 37, 49, 55, 57, 109, 114, 117, 119–121, 132, 145,  
 231, 299, 301, 325, 361, 364, 367, 433, 452, 457  
 Ruotsalainen, Maria 17, 272, 279–280, 285, 314, 332, 461, 474–  
 475  
 Rushdie, Salman 82  
 Ruskin, John 91, 107, 456  
 Russ, Joanna 450, 453

*Ruusunmetsästäjät* 119  
*Ruuvikierre* 82, 375, 381, 405  
Ryan, Marie-Laure 150, 156, 285, 432  
Saarinen, Pirkko 459, 475–476  
*Saatana saapuu Moskovaan* 357–358  
Sade, markiisi de 380  
Sadelehto, Markku 163, 169, 405  
”Saduista” 11, 112, 123, 190, 198, 270, 294, 408  
*Saga* 261  
*Sailor Moon* 265  
*Salaiset kansiot* 177, 240–241, 321  
*Salaisuuksia* 135  
Salisbury, Martin 304, 311  
Sallis, John 373, 393, 407  
Salminen, Antti 411, 417, 425, 432  
Salusinszky, Imre 398, 407  
Samola, Hanna 134, 143, 432, 432  
*Sandman* 25, 177, 251–253, 261, 270  
Sandin, Mikael 126  
Sandner, David 374, 387, 401, 407  
sankarifantasia 16, 35, 56, 159–168  
*Sankarit* 136–137  
*Sarasvatin hiekkaa* 25, 137  
Sardar, Ziauddin 222, 243  
Saresma, Tuija 332, 342, 347, 352  
Sartre, Jean-Paul 380, 407  
Saukkola, Mirva 448, 453  
Saukkoriipi, Soili 128, 143  
Saussure, Ferdinand de 378–379, 381, 383–384, 387, 388–390, 395,  
406–407  
Savolainen, Matti 81, 85  
Schelling, Friedrich 89  
Schiller, Friedrich 89  
Schlegel, Friedrich 89  
Schoedsack, Ernest B. 221

Scholes, Robert 31, 60, 100, 104, 388, 394, 396–397, 406–408  
 Schultz, Bruno 101  
 Schwarzenegger, Arnold 226  
 science fiction ks. tieteisfiktio  
*Science Fiction Theatre* 223  
 Scolari, Carlos 272, 286  
 Scott, Ridley 80, 164, 227, 235  
 Scott, Suzanne A. 229, 243, 322, 333–334  
 Scott, Walter 43, 46, 106, 161, 399  
*The Screwtape Letters* ks. *Paholaisen kirjeopisto*  
 Searles, Baird 130, 144  
*The Secret Commonwealth* ks. *Ruusunmetsästäjät*  
*The Secret Platform 13* ks. *Haamupartio ja kadonnut prinssi*  
 seikkailufantasia 10, 14, 94–95, 138–139, 161, 163, 182, 184–185  
     ks. myös quest  
 sekundaarimaailma ks. toissijainen maailma  
 Selznick, David O. 313  
*Sense8* 237  
*Sent i november* ks. *Muumilaakson marraskuu*  
 Seppänen, Janne 461, 476  
*Sfinksi vai robotti* 135  
 Shakespeare, William 23, 30, 34, 41, 70, 234, 296, 431  
 Shanks, Jeffrey 94–95, 103  
*The Shannara Chronicles* 25, 237  
 Shavit, Zohar 105, 123  
*She: A History of Adventure* 162  
 Sheffield, Jessica 337–338, 344–345, 353  
 Sheldon, Alice ks. James Tiptree Jr.  
 Shelley, Mary 24, 36, 43–44, 65–66, 74–75, 85, 93, 135, 219, 234  
 Shippey, Tom 46, 60, 163, 169, 389, 407  
*Shrek* 25, 221, 230  
 Shresthova, Sangita 324, 331  
*Shriek: An afterword* 185  
 Shuster, Joe 224  
 Sidney, Scott 224

Siegel, Jerry 224  
 Sihvonen, Tanja 319, 322, 334  
*Silmarillion* 25, 33, 35, 50–55, 61, 427, 432  
*The Silmarillion* ks. *Silmarillion*  
*Silmänkääntäjä kahtena ja elävä pää* 218  
*The Silver Chair* ks. *Hopeinen tuoli*  
 ”Simeon Levis resa i Finland” 24, 126, 131  
 Simeone, W. E. 43, 61  
 Sinclair, Catherine 106  
*Sininen ovi* 456–457  
 Sinisalo, Johanna 25, 132, 136–138, 166, 191, 193, 198, 200, 208–  
 209, 214, 274, 315, 334, 415–416, 426–427, 432, 434, 446, 452  
*Sinun tähtesi, Allstar* 133  
*Sir Gawain and the Green Knight* 23, 40  
 Slade, David 234  
 Slatoff, Walter 460  
*Sleepy Hollow* 324, 330  
 Slemon, Stephen 99, 104  
 Smith, Erin A. 161, 165, 169  
 Smith, Don G. 166, 170  
 Smith, Philip 229, 241  
 Smith, Clark Ashton 165, 176  
 Smith, Jeff 266  
 Smith, William 36, 61  
*Småtrollen och den stora över svämningen* ks. *Muumit ja suuri  
 tuhotulva*  
 Snow, C. P. 390, 407  
 Soikkeli, M. G. 139 ks. myös Soikkeli, Markku  
 Soikkeli, Markku 17, 132–134, 136–138, 140, 143, 194, 200, 239,  
 243, 457, 476  
 Soinne, Laura 141  
*Solaris* 197  
*A Song of Fire and Ice* ks. *Tulen ja jään laulu*  
*The Star Rover* ks. *Tähtivaeltaja*  
*The Song of the Lioness* ks. *Alanna*

Sousa, Vanda de 466–467, 477  
*Southern Reach* ks. *Eteläräjä*  
*Space: Above and Beyond* 228  
*The Southern Vampire Mysteries* 173, 177–179  
 spekulatiivinen fiktio 11–12, 14–15, 30, 63, 82–83, 136–139, 142,  
 152, 159, 161, 171–172, 184, 187, 189–190, 193, 195, 201–202,  
 208, 217, 222–223, 227–228, 230, 242, 258–259, 274, 355, 378,  
 380, 382, 384, 386–387, 390, 457  
 Spenser, Edmund 23, 30, 41, 53, 399  
 Spielberg, Steven 230  
 Spivack, Charlotte 437, 440, 453  
 Stam, Robert 280, 286  
 Staples, Fiona 261  
*Stargate Atlantis* 325  
*Stargate SG-1* 324  
*Star Maidens* 226, 243  
*The Story of Kullervo* ks. *Kullervon tarina*  
*The Story of the Amulet* 110–111, 114–115  
*Star Trek* 24, 148, 195–196, 217, 223, 225, 230, 242, 279, 316, 324,  
 329, 334, 339, 342, 462  
*Star Trek: Uusi sukupolvi* 196  
*Star Trek: Voyager* 228  
*Star Wars* ks. *Tähtien sota*  
 steampunk ks. höyrypunk  
 Stephani, Frederick 220  
 Stephens, John 435, 446–447, 453  
 Stevenson, Robert Louis 46, 56, 75, 93, 161, 220  
 Stewart, Sean 182  
 Stoker, Bram 24, 25, 44, 75, 77–78, 81, 86, 93, 136, 173–174, 180,  
 188, 219–220, 234  
 Strandberg, Mats 365–366  
*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* ks. *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde*  
*Stranger Things* 237  
 Straub, Peter 94  
 Sturluson, Snorri 23, 39

*Sudenmorsian* 24, 128, 138  
*Sudenveri* 138  
 Sunder, Madhavi 342–343, 351  
 suomikumma 137, 193, 198, 208–209  
 Suoninen, Annikka 464, 477  
 Suonio ks. Krohn, Julius  
*Supergirl* 229  
*Superman – Teräsmies* 224  
 Surojegin, Pirkko-Liisa 308  
 surrealisismi 99, 130, 136, 237, 297, 412, 424  
*Suuri Fuuga* 427, 432  
*Suurkuningas* 115  
 Suvin, Darko 75, 86, 274, 286, 355, 360, 369, 387, 408  
*Swamp Thing* 177  
 Swan, Anni 127, 452  
 Swanwick, Michael 183–184, 186, 188  
 Swift, Jonathan 24, 42, 355  
 Swinfen, Ann 266, 270  
*The Sword in the Stone* ks. *Miekka kivessä*  
 Taalas, Saara L. 317–318, 334  
 Tagore, Rabindranath 207  
*Taikatalvi* 129–131, 143  
*Taikurin hattu* 129–131  
*Taikurin sisarenpoika* 50, 114–115  
*Tainaron: Postia toisesta kaupungista* 25, 83, 85, 135, 204, 209–  
 210, 421–424, 426, 428, 432  
*Taisteluplaneetta Galactica* 194, 223, 236, 242, 277–278, 280, 283  
 Takeuchi, Naoko 265  
 Talbot, Mary 447, 453  
*Tales of Tomorrow* 223  
*Talmud* 56  
*Tanoshii Mūmin Ikka* ks. *Muumilaakson tarinoita*  
 Tapio, Juha K. 135  
 Tapionkaski, Sanna 17, 149, 155, 434–435, 438, 446–447, 452  
*Taran vaeltaja* 42, 115–116



*Taran Wanderer* ks. *Taran vaeltaja*  
*Tarina vailla loppua* 118, 256–257  
*Taru sormusten herrasta* (animaatioelokuva) 232  
*Taru sormusten herrasta* (elokuvasarja) 25, 132, 145, 149, 231–232,  
 271, 279–280, 342, 464–466, 469, 471  
*Taru sormusten herrasta* (koko kirja) 13, 24, 31–32, 45–46, 48,  
 50, 52–53, 55, 58, 61, 96, 119, 126, 132, 145, 149, 228, 231, 271,  
 279–280, 342–343, 365, 389, 433, 463, 467  
*Taru sormusten herrasta: Kaksi tornia* 25  
*Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu* 25  
*Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* 25  
*Tarzan of the Apes* 162, 224  
*Tarzan, The Ape Man* ks. *Tarzan – viidakon valtias*  
*Tarzan – viidakon valtias* 162, 224  
 Tatar, Maria 437, 453–454  
 Tatarnikov, Pavel 299  
 Taylor, Helen 313, 334  
 Taylor, Ray 220  
*Teemestarin kirja* 25, 134, 366  
*Tehanu* 116, 365  
 Telotte, J. P. 217–218, 221–223, 230, 237, 240–241, 244  
*The Tempest* ks. *Myrsky*  
 Tepper, Sheri S. 195  
*Terminator* ks. *Terminator – tuhoaja*  
*Terminator – tuhoaja* 227, 230  
*Terminator 2 – tuomion päivä* 227  
 Teräsmies (henkilöhahmo) 34, 224, 229, 261–262  
*Teräsmies* (sarjakuva) 224, 261–262  
*Tetsuwan Atom* ks. *Astro Boy*  
 Tezuka, Osamu 264, 268  
 Thatcher, Margaret 175  
 Theodoropoulou, Vivi 335, 339, 343, 353  
*Theologus Autodidactus* 23  
 Thomas, Bronwen 149, 156  
 Thomas, Jeffrey 203–205

*Thomas Covenant* 49–50  
 Thon, Jan-Noël 151, 156  
*The Three Mulla-Mulgars* 110  
*The Three Royal Monkeys* 110  
*Through the Looking-Glass* ks. *Liisan seikkailut peilimaailmassa*  
*Tideland* 230  
 tietoisfiktio 15, 17–18, 29, 35, 85–86, 126, 131–135, 137, 142, 155,  
 162, 189–196, 198–199, 204–205, 214, 217–218, 221, 239–246,  
 258–262, 266, 268–269, 272, 274, 284–286, 309, 313–322, 324–  
 325, 331–333, 334, 398–399, 401, 406–408, 435, 452, 459, 462,  
 473–476  
*Tigana* 364  
*Timaios* 15  
 Timmerman, John M. 179, 182, 188  
*Tintenblud* ks. *Musteloitsu*  
*Tintenherz* ks. *Mustesydän*  
*Tintentod* ks. *Mustemaailma*  
 Tiptree, James, jr. 136, 324  
 Todorov, Tzvetan 10, 12–13, 20, 29, 81, 86, 102, 104, 374–381,  
 388, 393–395, 397, 408, 415–416, 431–432  
*Tohtori Caligarin kabinetti* 219  
*Tohtori Faustus* 36  
*Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* 56, 75, 93, 161, 220–221, 237  
*Tohtori Tuulisen tarina* 456  
*Toiset* 214, 359  
 toissijainen maailma 12–15, 107, 110–113, 121, 190, 245, 291, 373,  
 421  
 Tolkien, Christopher 51, 61, 270  
 Tolkien, J. R. R. 12–13, 20, 24–25, 29, 31–41, 45–56, 58–61, 80,  
 91, 96, 112–114, 119, 121, 123, 126, 132, 139, 141, 145, 152, 163,  
 166, 169–173, 190, 193–194, 198, 200, 209, 229, 231–233, 242,  
 245, 270–271, 275, 279, 281, 291–292, 294, 311, 367, 408, 432,  
 457, 465–467, 475  
*Tom ja keskiyön puutarha* 115  
*Tom Jones* 63

*Tom's Midnight Garden* ks. *Tom ja keskiyön puutarha*  
 Tomaševski, Boris 395, 408  
 Tompkins, Jane 460  
 Topelius, Zachris 24, 126, 131, 139, 143  
 Toriyama, Akira 265  
*Tornit* 136  
*Torchwood* 319  
 Tosca, Susana 151, 155, 272, 281, 285  
 Tosenberger, Catherine 438, 453  
*Tosi tarina* 23, 35  
 Tournier, Michel 33, 61  
*The Tragical History of Dr. Faustus* 36  
 Traill, Nancy H. 386, 408  
 transmedia 16, 117, 145–147, 151–152, 155–156, 236–237, 241,  
 271–282, 284–286, 332, 334, 462–463, 467, 470, 475  
 Travers, P(amela) L. 111, 457  
*Treasure Island* ks. *Aarresaari*  
*Tree and Leaf* ks. *Puu ja lehti*  
*Troiija* 34, 164  
*True Blood* 234  
 Trültzsch-Wijnen, Sascha 466–467, 477  
*Tuhannen ja yhden yön sadut* 42, 171, 306  
*Tuhat ja yksi yötä* ks. *Tuhannen ja yhden yön sadut*  
*Tuhkimo* 218  
*Tulen ja jään laulu* 25, 55, 145–146, 149, 232, 271, 275, 361–364,  
 463  
*Tuli ja myrkkykatko* 443  
 Tulloch, John 324, 334, 462  
*The Turn of the Screw* ks. *Ruuvikierre*  
 Turner, James 390, 408  
 Turtschaninoff, Maria 139, 365–366  
*Tuttiritari* 435  
*Tuulen viemää* (elokuva) 239, 313  
*Tuulen viemää* (kirja) 313  
*Twilight* (kirjasarja) ks. *Houkutus*

*Twilight* (elokuva) ks. *Twilight – Houkutus*  
*Twilight* (elokuvasarja) 25, 234, 323, 334, 338  
*Twilight – Aamunkoi* 234  
*Twilight – Epäily* 234  
*Twilight – Houkutus* 234  
*The Twilight Zone* ks. *Hämärän rajamailla*  
*The Two Towers* ks. *Kaksi tornia*  
Tyni, Heikki 145, 156  
Tynjanov, Juri 395, 409  
*Tähtien sota* 149, 154, 195, 217, 232, 273, 320, 330, 339, 342–343  
*Tähtien sota: Episodi IV – Uusi toivo* 25, 149, 154, 217  
”Tähtien tarhoissa” 24, 127  
*Tähtivaeltaja* 132  
*Tähtivaeltaja* (lehti) 132, 188  
*Udolpho* ks. *The Mysteries of Udolpho*  
*Ukkosenjumalan poika* 141  
*Ultima* (pelisarja) 25  
*Universumien tomu* (kirjasarja) 25, 119, 365  
*The Unwritten* 260  
*Urania* 131  
Urbanski, Heather 279–280, 283, 286  
Uspenski, Eduard 358  
*Usva* (lehti) 193  
*Uuden auringon kirja* 193  
*Uusia satuja ja runoja lapsille, pienille ja suurille* 126  
uuskumma 136, 144, 198, 201–213, 387, 404  
Uusmaa, Inkeri 133  
*Uusimpia satuja ja runoja lapsille, nuorille ja vanhoille* 126  
*V for Vendetta* 177  
*Vaarallinen juhannus* 129  
*Vaarallisia unia* 118  
Vadim, Roger 226  
*Vaimoni on noita* 225  
Vainikkala, Erkki 464, 475, 477  
Vainonen, Jyrki 136

*Valerian and the City of a Thousand Planets* 235  
*Valtio* 15, 393  
*The Vampire Chronicles* ks. *Vampyyrikronikat*  
*The Vampire Diaries* ks. *Vampyyripäiväkirjat*  
*The Vampyre* ks. *Vampyyri*  
vampyyri 46, 64, 75, 77–78, 81, 121, 162, 173, 177–180, 193, 217,  
220, 234  
*Vampyyri* 24, 75, 234  
*Vampyyrien sukua* 234  
*Vampyyrikronikat* (kirjasarja) 162, 177, 234  
*Vampyyripäiväkirjat* 234  
Vance, Jack 95, 193  
VanderMeer, Ann 201–203, 204, 207, 215  
VanderMeer, Jeff 185–186, 192, 201–204, 207, 211, 214–215  
*Vanhän kulttuurin kurssi* 133  
*Varjojen linnan prinssit* 141  
*Vartijat* 262  
Vaughan, Brian J. 261  
*Vedenpaisumus* 117  
Vega, Suzanne 35  
*Veitikka* 141  
*Velho ja leijona* 50, 114, 233  
*Vellamon lapset* 107, 109, 457  
Venäläinen, Juhana 336, 352  
*Veren vangit* (elokuva) 234  
*Veren vangit* (kirja) 177, 234  
Vergilius 23, 37, 40  
*Veri joka suonissani virtaa* 136  
Verne, Jules 67, 129, 131, 141, 204, 219  
Verronen, Maarit 25, 135, 138, 166, 198  
Vess, Charles 295–298, 311  
Vico, Giambattista 32–33, 388  
Vik, Erika 139  
Villeneuve, Denis 235  
Vinge, Joan D. 141

Vint, Sherryl 214, 237, 244, 272, 274, 281, 286, 355, 369  
*Viriconium* (kirjasarja) 186  
 Vogler, Christopher 159, 170  
 Voltaire oik. François Marie Arouet 42  
 von Numers, Gustav 127  
 Vonnegut, Kurt 399  
*Voro* 266  
*The Voyage of the Dawn Treader ks. Kaspienin matka maailman ääriin*  
*Vuonna 2000* 456  
 Välisalo, Tanja 16, 117, 236, 272, 275, 277–280, 285, 322, 330, 332, 367, 462, 467, 470, 475  
*Välskärin kertomukset* 24, 126  
*Vääristävien peilien valtakuntaa* 358  
*W.I.T.C.H.* 253–255, 264, 270  
 Wachowskit 273  
 Wagner, Vit 53, 61  
*Wagner the Wehr-Wolf* 75  
 Walker, Dugald Stewart 299  
*Walking Dead* 236  
 Walpole, Horace 24, 68, 70–72, 90, 391, 404  
*War in Heaven* 48  
*War of the Oaks* 181  
 Wardrip-Fruin, Noah 146, 152, 156  
 Waris, Helena 139  
 Warner, Marina 437, 454  
 Warner, Michael 445, 454  
*Watchmen* ks. *Vartijat*  
*The Water Babies* ks. *Vellamon lapset*  
 Watney, Simon 292–293, 311  
 Watson, Ian 141  
*The Weaver* ks. *Kudottujen kujien kaupunki*  
 Weedon, Chris 438–439, 454  
 Wegener, Paul 219  
 Weis, Margaret 159

Weissmuller, Johnny 224  
 Weitz, Chris 234  
 Wells, H. G. 56, 75, 82, 204  
 West, Richard C. 46, 61  
*Westworld* 232, 236  
 White, Hayden 385, 397, 409  
 White, T. H. 24, 46–47, 113, 165  
 Whittingham, Elizabeth 51, 61  
 Wiberg, Matti 356, 369  
 Wiene, Robert 219  
 Wienker-Piepho, Sabina 70, 86  
 Wilde, Oscar 24, 93, 456  
 Williams, Charles 24, 45, 48–49, 58  
 Williams, Raymond 95–96, 104  
 Willingham, Bill 259  
*Willow* 233  
 Wirman, Hanna 315, 334  
 Witek, Joseph 253, 270  
 Wittgenstein, Ludwig 384  
*A Wizard of Earthsea* ks. *Maameren velho*  
*The Wizard of Oz* ks. *Ozin velho*  
 Wolf, Mark J. P. 54, 61, 384, 409  
 Wolfe, Gary K. 29, 61, 90, 104  
 Wolfe, Gene 193  
 Wollstonecraft, Mary 44  
 Wollstonecraft Godwin, Mary ks. Shelley, Mary  
*Wonder Woman* 225–226  
*The Wonderful Wizard of Oz* ks. *Ozin velho*  
*The Wood Beyond the World* 45  
 Woolf, Virginia 35, 99  
*The Works of Ossian* ks. *Ossianin laulut*  
*World of Warcraft* (pelisarja) 25, 315  
*The Worm Ouroboros* 24, 47  
*Wuthering Heights* ks. *Humiseva harju*  
*The X-files* ks. *Salaiset kansiot*

*X-Files – Taistelu tulevaisuudesta* 321  
*X-Files: Usko koetuksella* 321  
*Xena* 25, 164, 227–228, 318–319  
*Xena: Warrior Princess* ks. *Xena*  
Yaszeck, Lisa 221, 223, 244  
Yates, David 232  
*Yksinäinen vuori* 135  
*Yksitoista toivomusta* 109  
Ylimartimo, Sisko 248–249, 251, 253, 255–256, 270, 290–291,  
295, 298, 300, 303, 305–308, 311–312  
*Yllä meren, alla kiven* 115  
Young, Edward 64  
*Yö ei saa tulla* 136, 426  
*Yöpartio* 179, 188  
Zaczek, Iain 293, 297, 304–305, 312  
*Zardoz* 226  
Zeegen, Lawrence 290, 312  
Zelazny, Roger 193  
Zemeckis, Robert 235  
Zipes, Jack 42, 61, 141, 144, 437, 454  
*Zohar* 56  
*Zoo City: Eläinten valtakunta* 360  
Älä lue tätä kirjaa 135  
Älä maksa lautturille 25, 135  
Äänetön planeetta 49  
Ääri rajoilla 223



## SUMMARY

### **FANTASY. GENRES, PHENOMENON, AND SOCIETY**

**Jyrki Korpua, Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala and  
Tanja Väälisalo (eds)**

*Fantasia. Ilmiö ja yhteiskunta (Fantasy. Genres, phenomenon, and society)* is a comprehensive textbook on the history, genres, and contemporary trends of fantasy. The book introduces the history of fantasy with reference to typical motifs and classical works, but also deals with the interaction of fantasy with other genres, media, and arts, as well as the cultural meanings of fantasy. The book aims at answering such basic questions as "What is fantasy?", "What is its tradition like?", "What are the different cultures connected with fantasy like?", "Why do we read fantasy", and "How can fantasy be studied?" Why and how have fantasy and the fantastic assumed such an important role in the contemporary world increasingly dominated by technology and materialistic values? Does fantasy provide us with escapism, helping us to distance ourselves from this cold world of ours? Is fantasy perhaps a means to escape the painful reality, or is it on the contrary a tool for dealing with crucial societal and ethical questions or basic questions of identity and otherness? The present volume aims to show that fantasy is all this and much more.

Fantasy is a phenomenon that is ubiquitous within culture. Popular as it is, it is one of the most interesting features of contemporary culture. At the same time it is obvious that fantasy manages to tell us something essential of ourselves and our times. That is why it is important to come to know and critically engage with fantasy. To simplify, one could claim that fantasy was for centuries the core genre of literature but that it was the rise of realism that made it necessary to define fantasy. After all, world literature classics predating the 19<sup>th</sup> century can be said to more or less fantastic. Fantasy and the fantastic constituted the main drive in literature until the pe-

riod of realism. This notion does not fit very well the foremost present theories of fantasy, which take fantasy to be product of Romanticism and to have originated towards the end of the 18<sup>th</sup> and the beginning of the 19<sup>th</sup> century.

What, then, *is* fantasy and why is it important to acquire deeper knowledge of it? Because mankind is fascinated by the power and means of imagination. Many of us turn to fantasy for recreation, and our culture seems to be increasingly drawn to fantastic expression. The simplest definition of fantasy refers to anything fantastical. The etymology goes back to the Greek word *phantasiā*, which means e.g. imagination, imagining, and phantasma. Its modern meaning fantasy was not given until Romanticism. Fantasy is often said to be the "infant" or product of the Romantic movement. Fantasy is often accused for escapism or implausibility. But then, such accusations can be made of any fiction, genre notwithstanding.

Terminologically, there is at present a tendency to favour *speculative fiction* as an umbrella term and broader macro genre covering such subgenres as adventure fantasy, sword and sorcery, high and low fantasy, as well as horror fiction, science fiction, and fantastic (or magical) realism. Many of the chapters of this volume, too, broaden the definition of fantasy towards speculative fiction. In spite of – and due to – its encompassive nature, fantasy is taken here as a category or class of literature, film, and art of its own. The term is broad to the extent of testing its limits, but can nevertheless be seen as a grounded genre label.

In his classic 1817 work *Biographia Literaria*, Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) suggests that when reading a literary work, a reader needs to "suspend her disbelief". Only such suspension makes it possible for the reader to enter the world of the literary work. Later, Coleridge's theory has been seen as one of the starting-points of the theory of the worlds (whether possible of impossible) of fantasy. The reader must indeed accept the given world of fiction as a given, in order to be able to enjoy the text. Fantasy scholars have seen this as the decisive reason for the debate be-

tween the admirers of realist literature and the proponents of speculative fiction: the former cannot enter the worlds of fantasy. Perhaps, then, they are unable to suspend their disbelief of fantasy?

According to Kathryn Hume, fantasy is one of the two basic drives in literature, alongside mimesis, the imitation or reflection of reality. Elements that we now would see as fantastic have always been there in literature and other cultural products. Man has always tested the limits of reality by means of art, and thereby the limits of her own understanding. Ancient religious literature and even philosophical ponderings, such as oriental wisdom literature or the more mythical parts of Plato's dialogues such as the descriptions of the lost continent of Atlantis in *Timaeus* and *Critias* or of the Ring of Gyges giving the power of invisibility in *The Republic*, on are often fantastic at core. The history of Western cinema, too, has been fantasy-driven at least from Georges Méliès onwards.

In the Western perspective, however, fantasy is seen to have its origins during the age of Enlightenment in the 18<sup>th</sup> century and to have evolved into a genre of its own during the Romantic period at the latest. Since the emergence of realism from the 19<sup>th</sup> century onwards, the relationship between these two apparently opposite drives has been openly tense. One way to see that relationship has been to accuse fantasy for deception. Think of Cervantes' classic *Don Quijote* (1605-1615), whose sense of reality is blurred due to the excessive reading of knight-errantry romances. He ends up getting lost within his fantasy world in a dangerous way. In *Madame Bovary* by Gustave Flaubert, in turn, Emma Bovary had read too many romances, which had sensitized her soul and made her vulnerable to unrealistic expectations of life. Oversensitivity and fantasy were thus seen as counterproductive in these works.

There are, however, many other definitions and categorizations of fantasy. In Anglo-American scholarship, J. R. R. Tolkien's essay "On Fairy-Stories" (lecture in 1939, in print in 1947) has been central. Following Tolkien, fantasy is typically characterized by the distinction between our world, the primary world, and the secondary world of fantasy. *High fantasy* is where events take place in

an autonomous world. In portal-quest fantasy the primary world serves as the starting point from which we move to a secondary world. And in *low fantasy* the fantastic elements penetrate the primary world and question its very laws. Of these, high fantasy is especially suited for autonomous fantasy series, such as Tolkien's epic fantasy. Portal-quest fantasy is the core area of children's fantasy, while low fantasy is typical of e.g. horror fantasy and magical realism.

The so-called Todorovian distinction, in turn, which comes from his *The Fantastic* (1970), is between the marvelous (Fr. merveilleux), the fantastic (Fr. fantastique), and the uncanny (Fr. l'étrange). In a marvellous, typically homogeneous story-world, the borderline between realist and fantasy-based materials and stylistic devices gets blurred out. The aim is to achieve an autonomous world based on fantasy-based verisimilitude. A prime instance of this is Tolkien's *The Lord of the Rings*, 1954–1955. In the fantastic, in turn, realistic and imaginary verisimilitude clash and the supernatural is a problem, an irreconcilable conflict. H. P. Lovecraft's horror fiction is a good example of this. And in the uncanny, what appears as supernatural, may end up being given a natural explanation. This is exemplified by Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes story *The Hound of the Baskervilles* (1902).

In later accounts, the multigeneric nature of fantasy has been explained in varied ways. As noted, Kathryn Hume's *Fantasy and Mimesis – Responses to Reality in Western Literature* (1984) sees fantasy and mimesis or verisimilitude as the opposite basic operations of narrative imagination. Mimesis represents "what is possible", while fantasy is "what is impossible" (for counterarguments, see Bryan Attebury's *Strategies of Fantasy* (1992)). C. N. Manlove's *Modern Fantasy* (1975) underlines the supernatural impression given by fantasy. For him, fantasy is fiction that incorporates supernatural worlds, beings, or objects as its essential elements in order to give rise to a sense of wonder.

Maria Nikolajeva's *The Magic Code* (1988), which is a key work for the study of children's fantasy, carries on the tradition of

the Anglo-American definition of fantasy, building on the distinction between the primary world and secondary worlds. In her view, secondary worlds can be further divided into closed worlds with no contact with the real world, open worlds, where both worlds are present in the text, and hidden worlds, where supernatural elements penetrate the primary world.

Farah Mendlesohn's four-tier distinction in her *Rhetorics of Fantasy* (2008) aims at emphasising this inter-world aspect. She divides fantasy into portal-quest fantasy, immersive fantasy, intrusion fantasy, and liminal fantasy. In portal-quest fantasy, the secondary world is accessed through a portal, and fantasy stays on the other side, without leaking into the real world. In an intrusion fantasy, the supernatural element is a source of chaos, which makes this type of fantasy resemble horror fiction. Liminal fantasy is a rare subgenre where the threshold between worlds can be crossed, but the choice is often to stay on the side of the real world. Still, the fantastic elements come across in the text in small portions, the meanings of which are left for the reader or recipient to interpret.

All these theoretical frameworks are addressed and deployed in this volume. However, we do not privilege any of them; instead, the common thread is a comprehensive and perspectivist understanding of fantasy as something imagined or imaginative. By fantasy we mean any imaginative work of art or cultural product without regard to its mode of expression. Fantasy can thus be found in literature, theatre, film, television, comics, games, or dance. What is shared is the occurrence of "impossible" features or elements going beyond our everyday reality.

Fantasy, on this view, is a macro genre of fiction emphasising elements that address, extend or test human imagination. Within this framework we can further distinguish different aspects and dimensions, including those taken up above in the discussion of the central theoretical approaches to fantasy. Thus, under fantasy in this broad sense we can place e.g. what is supernatural or fairy-tailish fiction transgressing the limits of our everyday world or test its limits, as well as works which foreground speculative visions of possi-

ble and impossible worlds and works which arouse feelings of fantastic sublime, strange, weird.

The volume divides into four sections. The first section, "History", starts with the earliest myths and charts their influence on later cultures of fantasy and entire western societies. Contemporary society, indeed, is in many ways colored by fantasy, as the chapters of this section show. The section starts with an overview of the history of Western fantasy from the mythologies of Antiquity and the Middle Ages to the 20th century and then addresses such topics as the historical connection between fantasy and the Gothic, the specific tradition of children's fantasy, the late-born but versatile history of Finnish fantasy, and fantasy as part of today's digital culture.

The second section delves deeper into the separation of fantasy subgenres which took place in the course of the 20th century. Such interesting subgenres as heroic fantasy, pulp and popular fiction, horror fantasy and urban fantasy, science fantasy, and the New Weird are given discussions of their own. The last chapters of the second section address the significance of fantasy in the central modes of popular culture. They deal with fantasy in film and TV and comics as well as a transmedial phenomenon transgressing genre boundaries.

The third section of the volume, "The audiences and society of fantasy", the perspective is that of the multifaceted role of fantasy as a mirror of culture and society. The section starts with an account of fantasy as an aesthetic phenomenon within visual art. After that, the recipients and users of fantasy are studied, with a focus on fans – and anti-fans. The last chapter of the section discusses the relationship between fantasy and politics. After all, fantasy is not only a mirror of culture and society, but also comments of vital societal issues and takes up important problems and grievances, as the quite recent tradition of fantastic dystopias shows.

The fourth and last section, "Approaches to the study of fantasy" concentrates on how the various dimensions and aspects of fantasy can and have been studied in academic research. The section starts with an account of the structuralist roots of fantasy research.

The next chapter then deals with the specificity of fantasy as an aesthetic genre, with a focus on language and style. The last two chapters of the section introduce us to central contemporary approaches to fantasy: feminist and queer research and reception research.

Just as art and society are not independent of each other, fantasy is not detachable of its surroundings. Fictive interpretations of the world are based on the authors' observations and experiences and they are read in the light of the surrounding world. Works, authors, and readers are "attached" to each other. In brief, this volume approaches fantasy fiction as a strongly contextual and perspectivist phenomenon.





## KIRJOITTAJAT

FT *Irma Hirsjärvi* on kirjallisuuden maisteri ja Nykykulttuurissa leivottu fanitutkimuksen tohtori, alun perin kirjastoissa kasvanut ja kirjastovirkailija ensimmäiseltä ammatiltaan. Hirsjärvi on kirjoittanut scifistä ja fantasiasta, tehnyt Jyväskylän Kesä -festivaaliin yli 20 vuotta scifististä ja fantasiapuheohjelmaa sekä Finncon-tapahtumia ja on muun muassa Suomen science fiction- ja fantasiatutkimuksen seuran perustajajäsen.

*Maria Ihonen*, FL Tampereen yliopisto, on kokenut kaikkein kiehtovimpana brittiläisen lasten fantasian perinteen sekä mahdollisten maailmojen teorian näkökulman sen tutkimukseen ja lanseerannut nämä molemmat alueet Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen opetukseen. Ihonen on siirtynyt lastenkirjallisuuden aseman edistämisen jälkeen tuottamaan digitaalista oppimateriaalia.

*Aino-Kaisa Koistinen* on kirjallisuuden maisteri (Oulun yliopisto), nykykulttuurin tutkimuksen tohtori (Jyväskylän yliopisto) ja mediakulttuurin dosentti (Turun yliopisto). Hän työskentelee parhailaan nykykulttuurin tutkimuksen tutkijatohtorina Jyväskylän yliopistolla. Koistinen innostui spekulatiivisesta fiktiosta televisiosarjojen – kuten *Babylon 5* ja 2000-luvun *Taisteluplaneetta Galactica* – monitahoisten naishahmojen takia. Myöhemmin hän väitteli sukupuolitetun ihmisyyden merkityksistä tieteistelevisiosarjoissa. Vapaa-ajallaan hän myös toisinaan kirjoittaa spekulatiivista fiktiota, kuten runoutta avaruuteen lähetetyistä eläimistä. Koistinen on Suomen science fiction- ja fantasiatutkimuksen seura ry:n puheenjohtaja.

FT *Katja Kontturi* on kirjoitusviestinnän opettaja, sarjakuvatutkija ja Suomen virallinen Ankkatohtori, joka väitteli Don Rosan Disney-sarjakuvien postmodernista fantasiasta vuonna 2014. Hän on pesunkestävä nörtti, joka pelaa roolipelejä, fanittaa *Tähtien sotaa* ja toivoo vielä joskus pääsevänsä hahmoksi Ankkalinnaan. Isona hänestä tulee Johanna Sinisalo.

FT *Jyrki Korpua* on tutkija Oulun yliopistosta. Tolkienin fiktiosta 2015 väitelleen Korpuaan kiinnostusalueista mainittakoon julkaisut *Alussa oli Sana – Raamattu ja kirjallisuus* (Avain 2016), *Lajivirren laulamaa – Kalevala ja kirjallisuus* (Avain 2017), *Mythopoeic Code of Tolkien: A Christian Platonic Reading* (McFarland 2021) sekä BFA-palkinnolla Iso-Britannian vuoden tietokirjana 2018 palkittu kokoelma *Gender Identity and Sexuality in Current Fantasy and Science Fiction* (Luna Press 2017, Francesca T. Barbini, toim.), jossa Korpua oli yksi kirjoittajista. Hän aloitti fantasiaan perehtymisen 7-vuotiaana lukemalla Tolkienin *Tarun sormusten herrasta* vahingossa *Kuninkaan paluusta* aloittaen.

*Urpo Kovala*, FT, dosentti, toimii yliopistotutkijana Nykykulttuurin tutkimuskeskuksessa, Jyväskylän yliopistossa. Hänen tutkimusintressejään ovat olleet merkitysteoriat, vastaanotto- ja fandom-tutkimus, fantasia, kulttuurinen kääntäminen sekä populismiin ja aktivismiin liittyvät kulttuuriset diskurssit. Hänen tulokulmaansa fantasiaan ja fantasiatutkimukseen kuvaa yhdessä Irma Hirsjärven kanssa kirjoitettu ”Two Paths to Fantasy Studies” (*Fafnir* 4/2017).

*Pekka Kuusisto*, dosentti, Oulun yliopiston kirjallisuuden yliopistonlehtori tutkii fantasian ja tieteiskirjallisuuden lajiteoriaa ja suhteita ensyklopedisen kertomuksen perinteeseen.

*Pirjo Lyytikäinen* on kotimaisen kirjallisuuden professori (emerita) Helsingin yliopistosta. Hän on pohtinut laajasti ymmärretyn fantasian ja mimesiksen tai realismin suhteita niin vuosisadanvaihteen symbolismissa (alkaen teoksesta *Narkissos ja sfinksi* 1997) kuin Leena Krohnin tuotannossakin (*Leena Krohn ja allegorian kaupungit* 2013). Artikkeleista erityisesti ”Realismia fantasian ja allegorian maisemissa” (*Avain* 1/2015) pohjustaa ajatuksia fantasian tyyleistä.

*Juha Raipola* (FT) on tutkijatohtori Tampereen yliopistossa. Raipolan kirjallisuustieteellisiin osaamisalueisiin kuuluvat erityisesti ekokritiikki, lajitutkimus, ympäristöhumanismi, monitieteinen kertomustutkimus sekä kertomukset tiedeviestinnässä. Spekulaatiivi-

sessä fiktiossa häntä kiehtoo ennen kaikkea tieteellisten ja filosofisten ongelmien käsittely tarinankerronnan kautta.

*Hanna-Riikka Roine* (FT, kirjallisuustiede) toimii Suomen Akatemian tutkijatohtorina Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimuksensa on keskittynyt etenkin maailmanrakentamisen ja spekulatiion tarkasteluun retorisisina ja kerronnallisina välineinä. Fantasian hän näkee Ursula Le Guinin tavoin keinona tuoda esille ja tutkia laajempaa todellisuutta kuin se, jonka nyt sallimme itsellemme.

*Maria Ruotsalainen*, FM, viimeistelee väitöskirjaansa digitaaliseen kulttuurin. Väitöskirjassa tutkitaan sukupuolen ja kansallisuuden suhdetta eurheilun. Kiinnostus tutkimukseen lähti omasta pelaamisesta, suosikkeina *World of Warcraft* ja *Overwatch*. Eurheilun ja pelikulttuurien lisäksi Maria on tutkinut muun muassa elokuvien vastaanottoa, populismia, ja vihapuhetta.

FT *Jenniliisa Salminen* (Turun yliopisto) on tutkinut erityisesti venäläistä ja neuvostoliitolaista lasten fantasiakirjallisuutta. Häntä kiehtoo lajityypin mahdollisuus yhdistää yksilön kokemukset suuren mittakaavan yhteiskunnallisten kysymysten tarkasteluun. Salminen huomioi, että fantasiakirjallisuus auttaa milloin pakenemaan, milloin ymmärtämään arkimaailman kummallisuuksia.

FM *Minna Siikilä-Laitila* on nykykulttuurin tutkimuksen tohtoriopiskelija Jyväskylän yliopistosta. Hänen tulevan väitöskirjansa työnimi on ”’There’s not a single original thought in Eragon’ – Tekijyys, intertekstuaalisuus ja fandom verkon fantasiakirjakeskusteluissa”. Siikilä-Laitila oli viestintätieteiden pääaineopiskelijana Vaasan yliopistossa, kun kiinnostus nykyiseen tutkimuskohteeseen syntyi. Pitkillä ajomatkoilla yliopistoon tuli kuunneltua vuoron perään Tolkienin ja Rowlingin tuotantoa äänikirjamuodossa, ja huomio kiinnittyi siihen, miten paljon samaa kirjailijoiden tarinoiden välillä on. Nykyisin fantasia on Siikilä-Laitilalle tärkeä paitsi akateemisenä tutkimuskohteena, myös vapaa-aikaa piristävänä, aina jotain uutta ja kiinnostavaa tarjoavana mediagenrenä. Fantasian ku-

luttajana hän on omnivori eläin; kaikki reaalifantasiasta aina korkeaan fantasiaan asti kuuluu hänen palettiinsa.

FM *Tomi Sirviö* on julkaissut neljä fantastisia elementtejä sisältävää runokokoelmaa kirjailijanimellä Tomi Sonster ja tekee väitöskirjaa runojensa seikkailullisesta poetiikasta. Sirviö tutkii siinä mm. miten hänen arkihavaintonsa kytkeytyy fantasiasta sekä muusta spekulatiivisesta fiktiosta tuttuihin motiiveihin ja keinoihin tuottaen runomateriaalia. Hän rentoutuu katsomalla kauhuelokuvia ja mainitsee pitävänsä esimerkiksi seuraavista elokuvista: *A Dark Song*, *Burnt Offerings*, *House by the Cemetery*, *The Beyond*, *City of the Living Dead*, *The Changeling*, *The House With Laughing Windows*, *Kill List*, *Suspiria*, *Phenomena*, *The Sect*, *Hereditary*, *Santa Sangre*, *Don't Look Now*, *The Ninth Gate* jne.

*Sanna Tapionkaski*, FT, nykykulttuurin tutkimuksen dosentti (JY) on päiväkotikäisestä asti lukenut mieluiten satuja ja fantasiaa, ja aikuisiällä tutkinut lastenfantasiaan ja fanikulttuureihin liittyviä identiteettidiskursseja, valtarakenteita ja toimijuutta. Hän koulutautuu parhaillaan puheterapeutiksi ja on erityisen kiinnostunut satujen ja fantasian roolista lasten kirjallisuus- ja puheterapiassa.

*Tanja Välisalo*, FM viimeistelee nykykulttuurin tutkimuksen väitöskirjaansa yleisöjen suhteista fiktiivisiin hahmoihin transmediaalisessa fantasia- ja tieteisfiktiossa. Hänen omia suosikkiahmojaan ovat *Star Trekin* Spock ja uuden *Battlestar Galactican* Starbuck. Kaikkiruokainen fantasian ja tieteisfiktio fani sai kipinän lapsuudessa *Taru sormusten herrasta* -teoksesta ja osaa edelleen lausua säikeitä sormusrunosta mustalla kielellä. Tutkimusaiheet ovat vieneet myös e-urheilun, rikosfiktio ja musiikkikulttuurien kentille.

*Sisko Ylimartimo* TaT, FT, Lapin yliopiston taidehistorian lehtori (eläkk.) ja Oulun yliopiston lastenkirjallisuuden dosentti. Fantasiassa kiehtoo taianomainen lumo, jossa sekoittuu yllätystä, kauheutta ja kauhuakin. Kuva ja sana puhuvat kumpikin omaa kieltään. Haasteena on toimia niiden tulkkeina, etsiä niiden välisiä yhtäläisyyksiä ja törmätä kiinnostaviin ristiriitaisuuksiin.

## NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)
23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)

24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Miehyyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)
47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)

49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)  
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996.  
(152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos  
1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala.  
2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen  
& Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki  
Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa.  
2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1.  
painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa.  
2002. (196 s.)
73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)

76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä.” 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)
97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymiä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)



100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Sämskilähti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatusta ja kulttuurin kiertäminen • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)
107. Kertomuksen luonto • Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Capkova. 2012. (308 s.)
108. Tango Suomessa • Toim. Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg. 2012. (230 s.)
109. Tommi Römpötti • Vieraana omassa maassa. 2012. (528 s.)
110. Marjo Kamila • Katsojana ja katsottuna. 2012. (490 s.)
111. Katja Mäkinen • Ohjelmoidut eurooppalaiset. 2012. (352 s.)
112. Ilana Aalto • Isyyden aika. 2012. (380 s.)
113. Kustaa H. J. Vilkkunen • Kapina kampuksella. 2013. (466 s.)
114. Mikko Carlson • Paikantuneita haluja. 2014. (352 s.)
115. Maisemassa • Toim. Tuija Saresma & Saara Jäntti. 2014. (292 s.)
116. Sami Kolamo • FIFAn valtapeli. 2014. (304 s.)
117. Liisa Avelin • Kåren kellari. 2014. (628 s.)
118. Prekarisaatio ja affekti • Toim. Eeva Jokinen & Juhana Venäläinen. 2015. (230 s.)
119. Sari Östman • ”Millasen päivityksen tästä sais?” Elämäjulkaisijuu den kulttuurinen omaksuminen. 2015. (308 s.)
120. Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä • Toim. Sanna Karkulehto & Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen. 2016. (390 s.)
121. Maamme romaani • Toim. Jussi Ojajarvi & Nina Työlähti. 2017. (354 s.)
122. Populism On The Loose • Edited by Urpo Kovala & Emilia Palonen & Maria Ruotsalainen & Tuija Saresma. 2018. (276 s.)
123. Heidi Keinonen: Televisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu. 2018. (242 s.)
124. Jere Kyyrö • Mannerheim ja muuttuvat tulkinnat. 2019. (406 s.)
125. Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus • Toim. Saara Jäntti & Kirsi Heimonen & Sari Kuuva & Annastiina Mäkilä. 2019. (354 s.)

126. Voicing Bo Carpelan. Urwind 's Dialogic Possibilities • Edited by Brian Kennedy. 2020. (212 s.)
127. Heta Lähdesmäki • Susien paikat. 2020. (506 s.)
128. Paperinen avaruus • Toim. Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle & Sanna Karkulehto (384 s.)
129. Sotkuiset maailmat • Toim. Elsi Hyttinen & Karoliina Lummaa (386 s.)
130. Fantasia – lajit, ilmiö ja yhteiskunta • Toim. Jyrki Korpua, Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Tanja Välisalo (546 s.)

*Fantasia. Lajit, ilmiö ja yhteiskunta* on ensimmäinen laaja suomenkielinen fantasiakirjallisuuden historiaa, alalajeja ja nykytrendejä käsittelevä oppi- ja tietokirja. Teos esittelee lajihistoriaa tyyppillisten aiheiden ja klassikkoteosten avulla, mutta myös fantasian vuorovaikutusta muiden lajien ja lajeihin ja taiteiden kanssa sekä fantasian kulttuurisia merkityksiä.

Kirja tarjoaa vastauksia sellaisiin perustavanlaatuisiin kysymyksiin kuin ”mitä fantasia on”, ”millainen on fantasian traditio”, ”mitä ovat fantasian erilaiset kulttuurit”, ”miksi fantasiaa luetaan” ja ”miksi ja kuinka fantasiaa tutkitaan”. Miten fantasia tai fantastinen eli mielikuvituksellinen on noussut niin merkittävään asemaan alati teknistyvässä ja kylmien arvojen hallitsemassa maailmassamme? Tarjoaako fantasia suurten massojen toivomaa eskapismia eli todellisuuspakoa, joka juurikin etäännyttää tästä kylmästä reaali-maailmastamme? Onko fantasia kenties viimeinen vaihtoehto, jonka avulla yritetään paeta raskasta todellisuuttamme, vai onko se päinvastoin keino käsitellä keskeisiä yhteiskunnallisia ja eettisiä kysymyksiä tai perustavia identiteettiongelmia ja toiseuden haasteita? Teos osoittaa, että se on näitä kaikkia ja paljon muutakin.

ISBN 978-951-39-8698-8

