

Tiedemiehiä ja tiedon rajoja:
fantastisen merkitys *Frankensteinissa* ja *Draculassa*

Sini Rytönen
Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen
laitos
Kirjallisuuden oppiaine; yleinen linja
Maaliskuu 2005.

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Humanistinen tiedekunta
Laitos	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä	Rytkönen, Sini Katja
Työn nimi	Tiedemiehiä ja tiedon rajoja: fantastisen merkitys <i>Frankensteinissa ja Draculassa</i>
Oppiaine	Yleinen kirjallisuus
Työn laji	Pro gradu
Aika	Kevät 2005
Sivumäärä	109

TIIVISTELMÄ

Tutkimuksen kohteena on se, millä tavoin tiedon käsite on problematisoitu 1800-luvun englantilaisessa goottilaisessa kirjallisuudessa; erityisesti analyysin kohteena on Mary Shelley'n *Frankenstein* ja Bram Stokerin *Dracula*. Tutkimuksessa tarkastellaan eurooppalaista ja anglosaksista fantasiatutkimusta, ja pohditaan goottilaisen kirjallisuuden fantastisia ominaisuuksia niiden käsitteiden kautta. Tutkimuksessa tarkastellaan goottilaisen romaanin syntyhistoriaa ja kehitystä 1700-luvulta 1800-luvulle, ja tähän kehitykseen vaikuttaneita ilmiöitä. Tutkimuksessa käy ilmi, että viktoriaanisen gotiikan ajankohtaisten aiheiden taustalta löytyvät identiteetin ja rationaalisen maailmankuvan hajoamisen teemat. Ne ilmenevät kirjallisuudessa suljettuina tiloina, hirviömäisyytenä ja erilaisina rajatiloina, sekä kielletyn tiedon ja vallan haluna. Tutkimuksessa nämä teemat nähdään reaktiona rationaalisen maailmankuvan ja rationalistisen tietokäsityksen synnyn myötä tapahtuneeseen irratiivisuuden marginalisoitumiseen.

Frankensteinissa tiedon käsite problematisoidaan tieteen kritiikin, fantastisten elementtien, kerronnallisen monimielisyyden sekä toiseuden kautta. Tieteen kritiikki ilmenee ajankohtaisen tieteellisen ja teknologisen kehityksen johtaessa tuhoon. Rationaalisen tiedon halu ja tiedemiehen kunnianhimo johtavat hirviömäisyyteen: tiedemies, tämän läheiset sekä tämän luoma olento tuhoutuvat.

Myös *Draculassa* tiedon käsite problematisoidaan fantastisten elementtien, kerronnallisen monimielisyyden ja toiseuden kautta, mutta erityisesti korostamalla rationaalisten henkilöhahmojen maailmankuvan rajallisuutta. Nämä tiedon rajat tuodaan esiin toiseuden kohtaamisessa. Toiseus löytyy länsimaiden ulkopuolelta, vampyyrin hahmosta, naisesta sekä avoimen mielen omaavasta Van Helsingista. Fantastinen epäily liittyy *Draculassa* kerronnan moniselitteisyyteen sekä kielellistämiseen, joka liittyy tapahtumien rationalisointiin.

Tutkimuksen avainsanat: goottilainen kirjallisuus, fantasiatutkimus, fantastinen, hirviömäisyys, kielletty tieto, irratiivisuus, tieteen kritiikki, toiseus

Säilytyspaikka Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos / Kirjallisuus

Sisällys

Johdanto	1
1. Fantasiateoriat	5
1.1. Fantasiatutkimus	5
1.2. Fantastinen: eurooppalainen tutkimus	6
1.3. Fantasia: anglosaksinen tutkimus	10
1.4. Eurooppalaisen ja anglosaksisen fantasiatutkimuksen vertailu	14
2. Goottilaisen romaanin syntyhistoria ja kehitys 1700-luvulta-1800-luvulle	18
2.1. Termin ”goottilainen” alkuperä ja käyttö	18
2.1.1 Termin alkuperä	18
2.1.2. Vastaisku uusklassismille	19
2.1.3. Goottilainen kirjallisuushistoriallisena terminä	20
2.1.4. Goottilainen sensibiliateetti	21
2.2. Goottilaisen romaanin syntyyn vaikuttaneita ilmiöitä	22
2.2.1. Subliimi	22
2.2.2. Sentimentaaliroomaani ja romantiikka	23
2.2.3. Yhteiskunnallinen konteksti	25
2.3. Goottilaisen romaanin kehitys 1700-luvulta 1800-luvulle	26
2.3.1. 1700-luvun populaarigotiikka	26
2.3.2. Viktoriaaninen gotiikka	27
2.4. Fantastinen ja goottilainen kirjallisuus	30
2.5. Gotiikan lajit	33
3. Viktoriaanisen gotiikan pelon kuvasto	35
3.1. Identiteetin hajoaminen ja toiseus itsessä	37
3.2. Rationaalisen maailmankuvan hajoaminen	40
3.3. Viktoriaanisen gotiikan teemat	43
3.3.1. Rationaalinen suljettu tila	43
3.3.2. Hirviömäisyys ja kauhun rajatilat	45
3.3.3. Kielletyn tiedon ja vallan halu	52
4. Rationalistinen tietokäsitys	57
4.1. Rationalistisen tietokäsityksen synty	57
4.2. Irrationaalisuuden marginalisoituminen	61
5. Tiedon problematisointi <i>Frankensteinissa</i>	64
5.1. Frankenstein ja tieteen kritiikki	64
5.1.1. Viktor Frankenstein kielletyn tiedon perässä	64

5.1.2. <i>Frankenstein</i> ajankohtaisen tieteen valossa	69
5.1.3. Tieteen ja teknologian kritiikki	72
5.2. Fantastinen ja monimielisyys	75
5.3. Toiseus	79
6. Tiedon problematisointi <i>Draculassa</i>	82
6.1. Tiedemiehen tiedon rajat	82
6.2. Fantastinen ja monimielisyys	86
6.2.1. Monimielinen gotiikka	86
6.2.2. Fantastinen epäily	87
6.2.3. Kieli ja rationalisointi	89
6.3. Toiseus	91
6.3.1. Transsylvanian toiseus	91
6.3.2. Draculan toiseus	93
6.3.3. Naisen toiseus	96
6.3.4. Tiedon jättiläiset: Dracula ja Van Helsing	97
7. Yhteenveto	100
Lähteet	104

Johdanto

Pro gradu-työni tutkimuksen kohteena on se, millä tavoin fantastinen ilmenee viktoriaanisen ajan englantilaisessa goottilaisessa kirjallisuudessa, ja mikä merkitys sillä on. Tutkin näiden teosten fantastisuutta eri fantasiateorioiden valossa. Tarkastelen myös niiden taustalta löytyviä ajankohtaisia kysymyksiä ja pohdin, millä tavoin tiedon käsite on problematisoitu kahdessa klassisessa goottilaisessa romaanissa: Mary Shelley'n *Frankensteinissa* ja Bram Stokerin *Draculassa*. *Frankenstein* ilmestyi 1800-luvun alkupuolella vuonna 1818, ja *Dracula* ilmestyi vuosisadan loppupuolella vuonna 1897. Molempien romaanien voidaan kuitenkin nähdä ilmentävän kokemusta 1800-luvun rationaalisen ja tieteellisen maailmankuvan riittämättömyydestä: kumpikin tarina kyseenalaistaa yhden absoluuttisen totuuden saavuttamisen mahdollisuuden, ja korostaa itsen ja toiseuden välisen suhteen ambivalenttia luonnetta; lisäksi kummankin romaanin erityinen kerronta korostaa tiedon suhteellisuutta ja riippuvuutta kertojansa näkökulmasta.

Frankenstein on romaani, jossa on yksinkertainen juoni, mutta monimutkainen kerrontatekniikka. Victor Frankenstein opiskelee yliopistossa haaveillen elävän olennon luomisesta, ja kovan työn ja pakkomielteisen keskittymisen myötä onnistuukin siinä. Olento ei kuitenkaan vastaa Victorin ennako-odotuksia, ja kauhuissaan tämä hylkää luomansa olennon. Olento puolestaan katkeroituu ihmisten vihatessa ja pelätessä tätä, ja kostaa luojalleen murhaamalla tämän läheisiä. Kun he kohtaavat toisensa, olento vaatii Frankensteinia luomaan tälle naispuolisen kumppanin; Frankenstein lupautuu tähän mutta tuhoaa jo aloittaneensa työn. Romaanin loppu jää avoimeksi molempien jäädessä jahtaamaan toisiaan Pohjoisnavalla. Romaanin kerronta koostuu sisäkkäisistä minäkertojista: tutkimusmatkailija Walton kertoo Frankensteinin tarinan, jonka tarinaan sisältyy hirviön tarina. Marilyn Butler (1993) on kiinnittänyt huomiota *Frankensteinin* alkuperäisversion ja vuoden 1831 tarkistetun version eroihin: Shelley lisäsi myöhemmän version alkusanoihin tulkintansa romaanista 'tarinana ihmisen yrityksestä pilkata maailman Luojan hämmästyttävää mekanismia'. Shelley myös lisäsi tarinaan osuuksia, joissa Frankenstein ilmaisee uskonnollista katumusta, saaden sympaattisemmat ja moraalisemmat kasvot. Alkuperäinen Frankenstein oli kuvattu ylenkatsovaksi ja karkeaksi, joka näyttää tietävän liian vähän eikä liikaa, kuten

myöhemmästä versiosta yleensä on tulkittu. Muutosten taustalla saattoi Butlerin mukaan olla ajan 'kokeellisen filosofian' herättämät pelot; ajatusta elämän perustasta materialistisena pidettiin vaarallisena ja koko keskustelun nähtiin tunkeutuvan uskonnon alueille. Tässä tutkielmassa käytän lähteenä alkuperäistä, vuoden 1818 teosta.

Dracula kertoo itsetietoisien moderneista länsimaalaisista sankareista, jotka kohtaavat maailmankuvansa ulkopuolisen uhkan. Jonathan Harker, nuori lakimies, lähetetään Transsylvaniaan Kreivi Draculan luokse tämän Lontoosta ostaman talon vuoksi. Pian Harker huomaa olevansa Draculan vankina, ja kokee yliluonnollisia ilmiöitä linnassa ja näkee myös Draculan muodonmuutoksen. Lopulta Harker pakenee. Tällä välin Dracula on saapunut Englantiin, ja tämän ensimmäinen uhri on Lucy, Harkerin kihlatun Minan ystävä. Lucyn outoja oireita hoitaa tri Seward, joka kutsuu paikalle vanhan opettajansa Van Helsingin. Van Helsing lopulta ymmärtää kyseessä olevan vampyyrin, ja kertoo muille millainen vastustaja ja taistelu heillä on edessään. Sankarit pitävät päiväkirjaa tapahtumien kulusta, ja Minan ylläpitämän kertomuksen myötä horjuvat uskon ja epäuskon välillä tapahtumien luonteesta. Dracula onnistuu hyökkäämään myös Minaan, mutta tämän muuntautuminen vampyyrinkaltaiseksi pelastaa sankarit: hypnoosissa Mina kykenee kertomaan Draculan ajatukset. Lopulta sankarit kukistavat Draculan matkalla linnaansa.

Draculaa on tutkittu mm. myyttien, psykoanalyysin ja tukahdutetun seksuaaliteetin kannalta sekä sosiokulttuurisena ja poliittisena ajankuvana. Tässä keskityn tutkimaan *Draculan* tiedollisia eli epistemologisia asetelmia, jotka paljastuvat fantastisen ilmestyessä uhkaamaan rationaalisten päähenkilöiden maailmankuvaa. Kreivi Dracula on olennainen hahmo tässä asetelmassa: vaikka hän itse on enimmäkseen näkymättömissä koko romaanin ajan, hän tuo esiin muiden hahmojen epäilyt, pelot, uskomukset ja käsitykset maailmasta. Tarkastelen, miten romaanissa rationaalinen, tieteellinen ja moderni maailmankuva määrittelee Draculan edustaman toiseuden, ja samalla itsensä. Pohdin myös kielen merkitystä päähenkilöiden puolustaessaan rationaalista maailmankuvaansa.

Ensimmäisessä luvussa käsitelen fantasiatutkimusta ja fantasiateorioita. Hahmottelen fantasiatutkimuksen päälinjat, ja esittelen omissa alaluvuissaan eurooppalaisen fantasiatutkimuksen fantastisen tutkimusta ja anglosaksisen

tutkimuksen fantasian tutkimusta. Aloitan tarkastelemalla Tzvetan Todorovin tunnettua ja usein siteerattua teoriaa fantastisesta kirjallisuudesta. Todorovin vuonna 1970 julkaistu tutkielma *The Fantastic: A structural approach to a literary genre* aloittikin vilkkaan keskustelun fantastisen kirjallisuuden luonteesta kirjallisuudentutkimuksen piirissä. Tarkastelen myös Christine Brooke-Rosen ja Rosemary Jacksonin teorioita fantastisesta. Anglosaksisen fantasiatutkimuksen yhteydessä tarkastelen mm. Kathryn Humen teoriaa, joka on tuonut fantastisen tutkimukseen uudenlaisen näkökulman 1980-luvulla.

Toisessa luvussa tarkastelen goottilaisen romaanin syntyhistoriaa ja kehitystä 1700-luvulta 1800-luvulle. Tarkastelen termin ”goottilainen” alkuperää ja käyttöä. Kirjallisuudentutkimuksessa voidaan erottaa termin kirjallisuushistoriallinen käyttö ns. goottilaisesta pyrkimyksestä, josta Matti Savolainen käyttää nimitystä ”goottilainen sensibilibiteetti”. Gotiikan piirteitä voidaan täten kartoittaa vapaasti kirjallisuudentutkimuksen kontekstista. Tarkastelen omissa alaluvuissaan goottilaisen romaanin syntyyn ja kehitykseen vaikuttaneita ilmiöitä: Burken teoriaa sublimista, sentimentaalisen romaanin suosiota ja romantiikkaa, sekä yhteiskunnallista kontekstia. Tarkastelen, miten goottilainen kirjallisuus kehittyi yhteiskunnan muuttuessa 1700-luvulta 1800-luvulle, ja millä tavoin 1700-luvun ns. populaarigotiikka eroaa viktoriaanisen ajan gotiikasta. Kun 1700-luvun populaarigotiikka oli korostanut mysteerejä ja yliluonnollisia tapahtumia ja hahmoja, 1800-luvulla painopiste siirtyi henkilöhahmojen subjektiivisiin kokemuksiin. Tässä yhteydessä pohdin myös goottilaisen kirjallisuuden ja fantastisen suhdetta. Monien tutkijoiden mukaan niitä yhdistävät samankaltaiset piirteet ja funktiot. Lisäksi tarkastelen, millä tavoin goottilaista kirjallisuutta on jaoteltu eri luokkiin eri ominaisuuksien perusteella, ja vertailen näitä lajittelutapoja fantastisen teorioihin.

Kolmannessa luvussa käsittelen viktoriaanisen gotiikan pelon kuvastoa. Ajankohtaiset yhteiskunnalliset aiheet kuten teollistuminen, materialismi ja urbanisaatio olivat yleisiä aiheita Viktoriaanisessa kirjallisuudessa. Ajan tieteellisillä teorioilla oli häiritsevä seuraus kulttuurin, sivilisaation ja identiteetin käsitteisiin. Viktoriaanisessa gotiikassa erityisesti perheideaali oli uhattuna – joko sisäisen tai ulkoisen uhan kautta. Pahuus ei enää ollut selkeä uhka ulkopuolelta, vaan kaksoisolentojen, rikollisten ja outojen muodonmuutosten taustalta löytyy kasvava

tietoisuus ihmisen itsensä kyseenalaisesta asemasta hyvyyden perikuvana. Nämä huolet ilmenevät goottilaisessa kirjallisuudessa identiteetin hajoamisena, johon liittyy toiseuden kohtaaminen, ja rationaalisuuden hajoamisena. Goottilaisen kirjallisuuden irrationaalisuuden esiintuominen on nähty vastaiskuna sekä myyttistä että tieteellistä maailmankuvaa vastaan, jotka kumpikaan eivät riittäneet todellisuuden selitysmalleina 1800-luvun mielikuvitukselle. Käsittelen omissa alaluvuissaan niitä goottilaisen romaanin teemoja, joilla ilmaistaan ja jotka antavat muodon identiteetin ja rationaalisen maailmankuvan hajoamiselle. Näitä teemoja ovat rationaaliset suljetut tilat, joiden ulkopuolella toiseus vaanii, hirviömäisyys ja rajatilat sekä kielletyn tiedon ja vallan halu.

Neljännessä luvussa tarkastelen rationaalisen maailmankuvan ja rationalistisen tietokäsityksen syntyä, ja sen myötä tapahtunutta irrationaalisuuden marginalisoitumista. Pohdin, miten tieto määriteltiin 1700-luvun valistuksen rationaalisen maailmankuvan myötä, ja miten tämä maailmankuva oli erilainen verrattuna aiempaan, myyttiseen maailmankuvaan. Tähän uuteen näkemykseen maailmasta ja tiedosta liittyi irrationaalisuuden marginalisointi: kaikki, mikä ei sopinut kartesiolaiseen ihanneyhteiskuntaan, torjuttiin.

Viidennessä luvussa tarkastelen, millä tavoin tiedon käsitettä problematisoidaan *Frankensteinissa*. Ensimmäisessä alaluvussa pohdin, millä tavoin romaanissa kritisoidaan tiedettä. Tarkastelen omissa alaluvuissaan kielletyn tiedon merkitystä, ajankohtaisen tieteen merkitystä, sekä millä tavoin romaanissa kritisoidaan tieteellistä tiedonhalua ja teknologiaa. Käsittelen myös fantastisen ja monimielisyyden ilmenemistä ja merkitystä *Frankensteinissa*. *Frankenstein* edustaa monimielistä gotiikkaa, sillä romaanissa asetetaan kyseenalaiseksi koko kertomuksen todellisuus epäluotettavien kertojien, moniselitteisen kerronnan ja siten itsetietoisien tekijyyden problematisoinnin kautta. Tarkastelen myös, millä tavoin toiseus romaanissa ilmenee: hirviömäisyys löytyykin lopulta muualta kuin tarinan hirviöstä.

Kuudennessa luvussa pohdin, millä tavoin tiedon käsite problematisoidaan *Draculassa*. Pohdin, millä tavoin Dracula tuo esiin modernien, rationaalisen maailmankuvan omaavien sankareiden tiedon rajat, jotka näiden pitää rikkoa puolustaakseen maailmaansa. Käsittelen myös Draculassa ilmeneviä fantastisen ja

monimielisyyden piirteitä. Fantastinen epäily liittyy *Draculassa* kerronnan moniselitteisyyteen sekä kielellistämiseen, joka liittyy tapahtumien rationalisointiin. Tarkastelen, millä tavoin toiseus ilmenee *Draculassa*. Omissa alaluvuissaan käsittelen Transsylvanian, Draculan, naisen ja Van Helsingin edustamaa toiseutta.

1. Fantasiateoriat

1.1. Fantasiatutkimus

Voimme erottaa fiktion, joka sisältää tuntemassamme todellisuudessa mahdollisia tapahtumia, ja fantasian, joka sisältää nykytietämyksen valossa mahdottomia tapahtumia. Tämä on tyypillisesti anglosaksisen tutkimuksen näkökulma, jossa fantasia määritellään usein ns. mahdottoman kirjallisuutena. Science fiction, fantasialle läheinen kirjallisuudenlaji, puolestaan sisältää hyvin epätodennäköisiä, mutta mahdollisia tapahtumia, jotka voidaan selittää nykytietämyksellä. Sadulla, fantasialla ja tieteiskirjallisuudella on yhteiset juuret ja ne on rakennettu samoista aineksista. Ne kuitenkin eroavat toisistaan olennaisella tavalla: satu on allegoria, se välttää eksakteja paikkoja ja nimiä ja hahmot ovat epiteettejä; fantasia koostuu eksaktisti kerrotusta yhtenäisestä maailmasta, jossa on lukijalle sekä tuttuja että vieraita elementtejä; tieteiskirjallisuus spekuloi oudoilla tapahtumilla. (Johanna Sinisalon luento Jyväskylän yliopistossa 16.1.2003.) Fantasia, eli yliluonnolliset tapahtumat, hahmot ja paikat, on goottilaiselle kirjallisuudelle ominainen tapa käsitellä asioita. Fantasian tutkimuksessa esiintyy eri koulukuntia, joilla on käytössä eri termejä, samoja termejä eri merkityksin, ja ennen kaikkea erilaisia näkökulmia fantasiakirjallisuuteen. Fantasiatutkimus jaetaan usein anglosaksiseen tutkimusperinteeseen ja eurooppalaiseen tai romaaniseen tutkimusperinteeseen. Nämä tutkimusperinteet tutkivat itse asiassa hiukan eri asioita: anglosaksinen tutkimus keskittyy fantasian käsitteeseen ja kirjallisuuteen, joka perustuu kuvitteellisiin fantasiamaailmoihin; eurooppalainen tutkimus puolestaan tutkii fantastista ikään kuin vaikutuksena, ja se tutkii kirjallisuutta, jossa realistinen ja mielikuvituksellinen kerronta ovat ristiriidassa keskenään. Todorovin teoriaa on usein kritisoitu liian rajatuksi, ikään kuin se olisi fantasian, ei fantastisen teoria. Erityisen ongelmallista on termien yhteismitattomuus: Todorovin käsitteellisellä

jaottelulla ei ole vastinetta niin englannin- kuin suomenkielisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Todorovin fantastisen genreähän ei sinänsä ole olemassakaan anglosaksisessa tutkimuksessa. (Hiilos 1993: 140-141.) Anglosaksisen tutkimuksen käsite ”fantasy” on lähtöisin fantasiakirjallisuuden ’isän’ J.R.R. Tolkienin kynästä: Tolkien puolusti teoksessaan *On Fairy-Stories* satuja korostaen, etteivät kaikki lapset pidä niistä, kun taas monet aikuiset lukevat niitä mielellään. Hän ehdottikin, että ”fairy-stories” termi korvattaisiin ”fantasy” termillä. Muita Tolkienin lanseeraamia käsitteitä olivat mm. fantasiakertomus, fantasiaromaani ja saturomaani. (Sirkka Heiskanen-Mäkelän luento Jyväskylän yliopistossa 30.1.2003.) Englanninkielisessä tutkimuksessa fantasialla viitataan sekä ns. tolkienilaiseen fantasiakirjallisuuteen (joka siis vastaa Todorovin ihmeellisen kirjallisuutta), että esteettiseen peruskategoriaan (Sisättö 1996: 190).

1.2. Fantastinen: eurooppalainen tutkimus

Todorov määrittelee fantastisen kirjallisuuden seuraavasti:

In a world which is indeed our world, the one we know...there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses...or else the event has indeed taken place...but then this reality is controlled by laws unknown to us...The fantastic occupies the duration of this uncertainty. (Todorov 1993: 25.)

Todorovin mukaan fantastisen kertomuksen tulee siis perustua rationaaliseen, yleisesti tunnistettuun todellisuuteen, jossa kuitenkin tapahtuu jotain outoa ja selittämätöntä. Lukijan tulee epäröidä tämän tapahtuman luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä. Keskeistä fantastisessa on sen lukijassa herättämä epäily, joka syntyy lukijan havaitessa, ettei jotakin hänen tuntemassaan maailmassa tapahtuvaa yliluonnollista asiaa voikaan selittää tunnetun maailman lainmukaisuuksien nojalla. Fantastinen toimii epävarmuuden hetkellä, jona lukija epäröi, onko kysymys harha-aistimuksesta vai hänelle tuntemattomasta ilmiöstä. Useat kriitikot ovat yhtyneet tähän fantastisen vaatimukseen lukijan epävarmuudesta. Mm. Eric Rabkinin näkemyksen mukaan fantastinen syntyy lukijan hämmennyksestä eräänlaisen kerronnan ristiriitaisuuden edessä:

the key to the fantastic...is not to be found in simple comparison with the real world but in examination of the reading process. We find the reader reaction that characterizes the fantastic...when the operative ground rules are reversed. (Rabkin 1979: 20-21; tässä Cornwell 1990: 13.)

Tämä lukijan epäröinti on itse asiassa ensimmäinen Todorovin määrittelemistä ehdoista, jotka fantastisen tekstin tulee täyttää. Toinen koskee kertomuksen henkilöahmoja: Todorov edellyttää myös niiden jatkuvaa häilymistä rationaalisen ja irrationaalisen maailmankuvan rajoilla. Fantastisen tekstin henkilöt voivat kuitenkin lopulta hyväksyä yliluonnollisen, kunhan kerronnan moniselitteisyys säilyttää sisäislukijan alituisen epäröinnin. Todorovin mukaan fantastisessa kirjallisuudessa luonnollisen ja yliluonnollisen välistä tasapainoa pitää yllä erityinen moniselitteinen ja varauksellinen kerronta, joka vakuuttaa yhtäläillä yliluonnollisesta kokemuksesta kuin sen herättämästä rationaalisesta vastarinnastakin. Tällainen kerronta luo epävarmuutta ja hämmennystä ennen kaikkea sisäislukijassa, jonka epäröinti on siis puhtaan fantasian edellytys. Fantastisen tekstin moniselitteisyydestä tulee näin olennainen osa teoksen merkitystä. Kolmanneksi tekstin tulee välttää allegoriset ja poeettiset tulkinnat ja sen on oltava luettavissa fiktiona. Tällä Todorov viittaa selittämättömän semanttiseen funktioon tekstin tarjoamassa kertomustodellisuudessa; jos yliluonnollisuuteen viittaavat tapahtumat luetaan allegorioina tai runollisina näkyinä, ei tapahdu siirtymistä kielestä fiktion kertomusmaailmaan. (Todorov 1993: 31-33, 58-59; Hiilos 1993: 128-129.)

Todorovin puhtaan fantastisen määritelmä on niin tarkkaan rajattu että se soveltuu vain verrattain pieneen osaan kirjallisuutta. Se jättääkin ulkopuolelle suuren osan yleensä fantastiseksi katsottua kirjallisuutta, esim. kauhukirjallisuutta jossa yliluonnollinen voidaan usein hyväksyä osaksi fiktiivistä maailmaa ilman epäröintiä. Tästä johtuen Todorov on määritellyt kaksi fantastiselle läheistä, mutta kuitenkin puhtaan fantasian ulkopuolelle jäävää kirjallisuuslajia. Jos lukijan epäily lakkaa ja tapahtumat saavat yliluonnollisen selityksen, teksti liukuu ihmeellisen¹ (engl. *the marvellous*, ransk. *la merveilleux*) genreen, ja jos tapahtumat saavat rationaalisen selityksen, teksti kuuluu oudon (engl. *the uncanny*, ransk. *l'étrange*) genreen.

¹ Olen ottanut termien suomennotukset Sisätön ja Hiiloksen artikkeleista.

Ihmeelliselle kirjallisuudelle on ominaista yliluonnollisen hyväksyminen luontaisena osana kertomuksen maailmaa, kuten esim. saduissa ja kauhukirjallisuudessa. Yliluonnollinen ei herätä mitään erityistä reaktiota, kuten epäröintiä tai pelkoa. Oudossa kirjallisuudessa taas on olennaista henkilöhahmojen kokemat epäröinnin kaltaiset outouden, vieraantuneisuuden ja erityisesti pelon tuntemukset, jotka ovat seurausta järjellisesti juuri ja juuri mahdollisista mutta hyvin poikkeuksellisista, odottamattomista tai levottomuutta herättävistä tapahtumista. Fantastisessa tekstissä reaktio ja selittämätön tapahtuma ovat yhtä tärkeitä; fantastinenhan rakentuu järkipärisen henkilön hämmentävälle kokemukselle yliluonnollisen edessä. Todorovin teorian mukaisen fantastisen olemassaolo on siis jatkuvasti uhanalainen: jos epäily lakkaa eli tekstin tapahtumat saavat luonnollisen tai yliluonnollisen selityksen, fantastinen yksinkertaisesti lakkaa olemasta, ja teksti siirtyy oudon tai ihmeellisen kirjallisuuden piiriin. Todorov käyttää goottilaista kirjallisuutta esimerkkinä tekstien taipumuksesta liukua ihmeellisen tai oudon genreihin: selitetyssä gotiikassa (esim. Clara Reevesin ja Ann Radcliffen romaanit) yliluonnollisilta vaikuttavat ilmiöt saavat luonnollisen selityksen; yliluonnollisessa gotiikassa (esim. Horace Walpolen ja M.G. Lewisin romaanit) yliluonnollinen hyväksytään. Todorov myöntää, että tämänkaltaisissa teoksissa toki esiintyy fantastista, mutta sen kesto on rajallinen: lukijalle ei jää epäselväksi teoksen loputtua, oliko kyse ihmeellisen vai oudon kirjallisuudesta. Todorov määrittelee kaksi välikategoriaa, jotka liittyvät fantastisen epäilyn keston: ”fantastis-outo”² (fantastic-uncanny) ja ”fantastis-ihmeellinen” (fantastic-marvellous). Jos tapahtumat saavat lopulta luonnollisen selityksen, teksti on fantastis-outo; jos yliluonnollinen pitää lopulta vain hyväksyä, teksti on fantastis-ihmeellinen. (Todorov 1993: 41-54; Hiilos 1993: 127-128.)

Todorovin teoria on herättänyt kriitikoiden keskuudessa paljon keskustelua fantastisen luonteesta. Se on herättänyt toisaalla vastustusta (osin aiheetonta liittyen aiemmin mainittuun termien erilaiseen käyttöön), toisaalla hyväksyntää: teoriaa on vain pyritty kehittämään. Kaksi tällaista kritiikkiä ilmestyi vuonna 1981, Christine Brooke-Rosen *A Rhetoric of the unreal* ja Rosemary Jacksonin *Fantasy: the literature of subversion*. Ainoat kohdat, mitkä Brooke-Rose näkee Todorovin

² Omat suomennokset

teoriassa ongelmallisina, on sen kyvyttömyys käsitellä modernien tekstien ihmeellisen ja oudon yhtäaikaaisuutta, sekä sen vaatimus allegorisen tulkinnan kaihtamisesta. Modernistisissa teksteissä usein vaikuttaa sekä luonnollisen että yliluonnollisen logiikka: yliluonnollinen ei kumoa tarinan rationaalista maailmankuvaa eikä myöskään johda uuteen synteesiin, jossa kaksi eri maailmaa on vuorovaikutuksessa keskenään.

We are in the marvellous, since a supernatural event is introduced at the start, yet is accepted at once and provokes no hesitation. The event is nevertheless shocking, impossible, yet becomes paradoxically possible, so that in this sense we are in the uncanny. (Brooke-Rose 1981: 66.)

Korostetun arkinen kertomusmaailma ja sille vastakkaiset elementit muodostavat jyrkän ja sovittamattoman vastakohtan, joka ei kuitenkaan nostata epäröintiä tarinan hahmoissa, ja tämä on ongelmallista Todorovin teorian kannalta. Brooke-Rosen ratkaisu on tarkastella ongelmallisia, puhtaan fantastisen ulkopuolelle jääviä tekstejä kahden kategorian, ”the unreal as real” (epätodellinen todellisena) ja ”the real as unreal” (todellinen epätodellisena) valossa. Ensimmäinen kategoria viittaa teksteihin, jotka perustuvat ihmeelliseen kertomusmaailmaan, mutta joiden kerronta on realistista; jälkimmäinen viittaa teksteihin, joiden kerronta vieraannuttaa lukijan realistisesta kertomusmaailmasta. Todorovin vaatimus siitä, että fantastista tekstiä ei voi lukea allegoriana, on Brooke-Roselle ongelmallinen, koska hänen mukaansa teksti voi olla allegorinen ja silti säilyttää fantastisen jännitteen (esim. keskiaikaiset allegoriat), ja toisaalta lukijan jatkuvan epäilyn saavuttamiseksi fantastisessa tekstissä täytyy olla läsnä kaksi tasoa, se voi periaatteessa olla luettavissa kahdella tavalla. (Brooke-Rose 1981: 68-70.)

Jackson puolestaan nostaa esiin Todorovin teorian puutteellisuuden käsitellä fantastista yhteiskunnallisena ja ideologisena ongelmana; lisäksi hän pyrkii liittämään Todorovin teorian fantastisen laajempaan kulttuuriseen tutkimukseen korostamalla psykoanalyysin ja fantastisen suhdetta (Jackson 1981: 6-7). Jackson määrittää fantasian eräänlaisena muotona, joka ilmenee kerronnan monimerkityksellisyytenä, ja joka voidaan nähdä erityyppisissä teoksissa ja eri aikojen kirjallisuudessa:

Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real...and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what...is manifestly unreal...The narrator is no clearer than the protagonist about what is going on, nor about interpretation; the status of what is being seen and recorded as 'real' is constantly in question. (Jackson 1981: 34.)

Jackson siis hiukan muokkaa Todorovin fantastisen teoriaa; hänen mukaansa fantastinen sellaisena kuin se ilmeni 1800-luvun kirjallisuudessa on vain yksi fantastisen ilmenemismuoto. Jacksonin mukaan fantastinen toimii aina vallitsevan ideologian vastavoimana ja kyseenalaistaa sen hämmennyksellä ja tarjoamalla vaihtoehtoja sille; 1800-luvulla tämä tarkoitti keskiluokan ideologian ja sitä ylläpitäneen realistisen romaanin kyseenalaistamista (Jackson 1981: 35). Monleon kritisoi Jacksonin näkemystä; hänen mukaansa tukahdutetuista asioista puhuminen ei sinänsä ole kumouksellinen tai vallitsevan ideologian kyseenalaistava teko. Hänen mukaansa fantastinen kirjallisuus toimi 1800-luvun kirjallisuudessa juuri päinvastoin: se puolusti status quota ja taloudellisen järjestyksen ennallaan säilyttämistä ja täten vastusti keskiluokkaisen yhteiskunnan muutosta. (Monleon 1990: 14.)

1.3. Fantasia: anglosaksinen tutkimus

Anglosaksisesta tutkimusperinteestä käsin tarkasteltuna fantasia nähdään hyvin erilaisena ilmiönä verrattuna eurooppalaisen tutkimuksen ytimessä olevaan fantastiseen. Anglosaksinen fantasiatutkimus on perinteisesti tutkinut brittiläistä fantasiakirjallisuutta ja erityisen usein tutkimuksen kohteena on ollut J.R.R. Tolkienin ja C.S. Lewisin fantasiateokset. C.N. Manlove on määritellyt fantasian fiktiona joka

herättää ihmeellisyyden tunteen ja sisältää olennaisena ja palauttamattomana elementtinä yliluonnollisia tai mahdottomia maailmoja, olentoja tai objekteja, joiden kanssa tarinan kuolevaiset henkilöahmot tai lukija ovat ainakin osin ystävällisissä suhteissa. (Manlove 1982: 16-17; tässä: Sisättö 1996: 189.)

Anglosaksisen fantasian käsitteen ytimessä on ”korkea fantasia” (high fantasy), joka vastaa Todorovin ihmeellisen genreä: se viittaa mielikuvitukselliseen fantasiamaailmaan perustuvaan kirjallisuuteen, jonka tapahtumien ja logiikan emme odotakaan vastaavan arkitodellisuutta. Tämän ohella erotetaan kuitenkin myös ”matala fantasia” (low fantasy). Se puolestaan viittaa kertomusmaailmaan, joka on Todorovin teorian mukaisesti realistinen, mutta jossa kuitenkin on elementtejä yliluonnollisesta. Matalan fantasian käsite tavallaan yhdistää fantastisen ja fantasian käsitteet; sekin käsittää samalla tavalla kaksijakoisen maailman kuin Todorovin fantastinen. Anglosaksisen fantasian käsite ei kuitenkaan vaadi epäröintiä yliluonnollisen edessä, sillä fantasiaa pidetään mahdottoman kirjallisuutena, ja yliluonnolliset ilmiöt ovat yksi mahdottoman konkreettinen muoto fantastisessa kirjallisuudessa. Matalassa fantasiassa luonnollinen ja yliluonnollinen aines voivat myös sekoittua toisiinsa, ilman Todorovin kuvailemaa vastakkainasettelua. Yliluonnollinen ei herätä epäröintiä tai kyseenalaista kaikkia ontologisia normeja, vaan rationaalinen ja maaginen maailmankuva voivat kerronnassa nivoutua saman maailman erilaisiksi osatekijöiksi, muodostaen irrationaalisen mutta yhtenäisen maailman. (Hiilos 1993: 131-132.) Hiiloksen mukaan tämä selittää anglosaksisten tutkijoiden nihkeän suhtautumisen Todorovin fantastisen käsitteeseen: anglosaksisesta lähtökohdasta Todorov määrittää fantasiakirjallisuuden alalajin, matalan fantasian, alalajia, jonka väittää lisäksi jo kadonneen kirjallisuudesta (Hiilos 1993: 142).

Anglosaksisessa fantasiatutkimuksessa fantasia jaetaan erityyppisiin alalajeihin. Bengtssonin mukaan Thompsonin goottilaisen kirjallisuuden luokitus historialliseen, selitettyyn, yliluonnolliseen ja monimieliseen gotiikkaan³ soveltuu myös fantasiakirjallisuuteen. Näiden luokitusten lisäksi voidaan eritellä quest-tyyppisen fantasian, miekka ja magia-fantasian, eläinfantasian ja käänteis- tai rinnakkaismaailmoja kuvaavan fantasian alalajit. Quest- eli etsintäretkityyppisessä fantasiassa juoni rakentuu jonkin matkan ja tiedon tai esineen etsimiselle. Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* on tyypillinen etsintäretken kuvaus. Miekka ja magia-tyyppinen fantasia korostaa taikuutta ja taisteluja. Eläinfantasiassa eläimillä on inhimillisiä ominaisuuksia; se eroaa kuitenkin faabeleista, sillä siitä puuttuu

³ Katso s. 33 tämä tutkielma.

korostettu opetuksen tai sanoman esiintuominen. Käänteismaailmojen kautta fantasiassa voidaan kyseenalaistaa meidän maailmamme totuttuja asetelmia, kuten sukupuolirooleja; rinnakkais- ja vaihtoehtomaailmat puolestaan kuvaavat meidän maailmamme kaltaisia maailmoja, joiden välillä voidaan liikkua. Nämä fantasian alalajit risteävät toisiaan useimmissa fantasiateoksissa, jolloin niiden rajat ovat varsin häilyviä. Samalla tavoin häilyviä ovat fantasian ja kauhun tai fantasian ja tieteiskirjallisuuden väliset rajat. Toisaalta realistisen kirjallisuuden piirissä puhutaan maagisesta realismista, jolloin myös fiktion ja fantasian raja on epäselvä. (Bengtsson 2000: 31-33.)

Kathryn Humen näkemys fantasiasta kaihtaa Todorovin määritelmän kaltaista kirjallisuuden erottelua ja poissulkevia ehtoja. Vaikka hän haluaakin pyrkiä irti niin eurooppalaisen kuin anglosaksisenkin koulukunnan fantasian määritelmästä, hänen avoin näkemyksensä on kuitenkin olennaisesti lähellä anglosaksisen tutkimuksen määritelmää. Hänen mukaansa fantasian poissulkevat määritelmät ovat seurausta siitä, että fantasia nähdään erillisenä ja toisarvoisena kirjallisuudenlajina. Hän on jaotellut nämä poissulkevat määritelmät eri ryhmiin sen mukaisesti, mitä elementtejä ne ottavat huomioon. ”Yksielementti-määritelmät” huomioivat ainoastaan teoksen, sen maailman ja henkilöhahmot. Tämän näkemyksen mukaan mikä tahansa mahdollon on fantasiaa. Tällaista fantasian määritelmää edustavat mm. Louis Vax ja Eric Rabkin. ”Kaksielementti-määritelmät” ottavat huomioon myös lukijan: olennaista on lukijan epäily fiktiivisten tapahtumien luonteesta ja niiden allegorisen tulkinnan välttäminen. Fantasia siis määräytyy teoksen ja lukijan suhteessa. Humen mukaan Todorovin ja Brooke-Rosen määritelmät ovat tällaisia määritelmiä. Hume vielä korostaa Todorovin teorian ongelmallista suhdetta teoksiin, jotka täyttävät tämän määritelmän vaatimukset melkein loppuun saakka, mutta lopun vuoksi päätyvätkin ihmeellisen tai oudon genreen. ”Kolme-elementti-määritelmät” ottavat huomioon myös teoksen tekijän: fantasia määräytyy teoksen suhteessa sekä tekijään että lukijaan. Tällaista näkemystä edustavat mm. Harold Bloom ja W.R. Irwin. ”Neljäelementti-määritelmät” ottavat huomioon sekä lukijan ja tämän suhteen teokseen, että tekijän ja tämän suhteen teokseen. Lukijan tulee sekä tunnistaa teoksen maailma että olla etäännyntynyt siitä; tekijän tulee nähdä teoksen mielikuvituksellinen maailma vaihtoehtoisena maailmana tätä ympäröivään empiriseen maailmaan. Tämän näkemyksen edustajana Hume mainitsee ainoastaan Darko Suvinin.

”Viisielementti-määritelmät” ottavat huomioon myös fantasian vuorovaikutuksen ympäröivän todellisuuden kanssa: sekä J.R.R. Tolkienin uskonnollissävyytteinen teoria että Jacksonin marxilais-freudilainen teoria korostavat fantasian yhteiskunnallista merkitystä ja potentiaalia muutosten aiheuttajana. (Hume 1984: 8-17.)

Teoksessaan *Fantasy and Mimesis* (1984) Hume ehdottaa, että puhuttaisiinkin kahdesta impulssista, fantasiasta ja mimesiksestä, joista kaikki kirjallisuus koostuu. Näin hän nostaa fantastisen kirjallisuuden tasaveroiseksi todellisuutta jäljittelevän kirjallisuuden rinnalle. Samalla hän murtaa perinteisen kirjallisuuslajien jaon todellisuutta jäljitteleviin ja todellisuudesta poikkeaviin genreihin; nyt kaikki kirjallisuus voi perustua kumpaankin impulssiin. Fantasian hän määrittelee seuraavalla tavalla: *Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor* (Hume 1984: 21). Hän näkee fantasian siis poikkeamisena konsensustodellisuudesta; täten hän pyrkii mahdollisimman avoimeen fantasian määritelmään. Hän sisällyttää fantasian määritelmäänsä kaiken todellisuudesta poikkeavia asioita kuvaavan kirjallisuuden, ja jopa kokonaisia kirjallisuudenlajeja joihin tällaiset poikkeamat tyypillisesti kuuluvat, kuten tieteiskirjallisuuden. Näitä poikkeamia ovat yleisesti ymmärrettyjen fyysisten rajoitusten rikkominen (esim. kuolemattomuus), vielä mahdottomat tekniset ja yhteiskunnalliset innovaatiot (kuten ihmisten kloonau⁴), vaihtoehtoiset maailmat ja universumit. Hume katsoo fantasiaksi myös ihmeitä sisältävät tarinat, joiden ihmeitä on aikoinaan ehkä pidetty totena, mutta ei kuitenkaan konkreettisenä arkipäivän todellisuutena. (Hume 1984: 20-21.) Hume myös jakaa fantasiakirjallisuuden teoksessa olevan fantasian funktion mukaan. Hän erottaa eskapistisen (literature of illusion), uusiin todellisuuksiin perustuvan (literature of vision), todellisuuden parannukseen pyrkivän (literature of revision) ja tunnistamattomaan todellisuuteen perustuvan (literature of disillusion) fantasiakirjallisuuden.

⁴ YLE:n uutinen 12.2.2004: ”Eteläkorealaiset tiedemiehet ovat kloonanneet ihmisalkion” – siis 20 vuotta Humein teoksen julkaisun jälkeen käsitys konsensustodellisuudesta on muuttunut ainakin tältä osin.

Konsensustodellisuuden käsite on kuitenkin jo sinänsä ongelmallinen; jokainen lukija määrittää itse siihen sisältyvät ja siitä poikkeavat asiat. Niinpä Humen teoriassa lukijan käsitys konsensustodellisuudesta lopulta määrittää, onko teos fantasiaa vai ei. On myös otettava huomioon, että käsitys konsensustodellisuudesta on vaihdellut historian kuluessa: voimmeko määritellä menneisyyden konsensustodellisuuden, ja siis siitä poikkeamisen, oikein jälkikäteen? (Sisättö 1996: 187.) Nykytiedon valossa monen kirjallisuudenhistorian teoksen nykylukijasta selkeästi fantastinen tapahtuma on voinut omana aikanaan olla nähty olevan mahdollisuuksien rajoilla. Monleon huomauttaa myös, että sama ongelma voidaan tietysti nähdä Todorovin teorian kohdalla: miten määritellään 'meidän tuntemamme maailma', tulisiko teoksen siirtyä fantasian lajista toiseen tiedon kehittyessä (Monleon 1990: 6-7)? Humen fantasian määritelmä on kuitenkin hyödyllinen: se ei aseta fantastista kirjallisuuden marginaaliin, kuten poissulkevat määritelmät. Lisäksi se korostaa erityyppisten fantasiatekstien yhtäläisyyksiä erojen sijaan; yleensähan fantasiateksteissä on joka tapauksessa läsnä erityyppisiä fantasia-aineksia. Lisäksi poissulkevat fantasiamääritelmät aiheuttavat usein arvottavia rajanvetoja; monet fantasiatutkijat korostavat fantasiakirjallisuuden kirjallista arvoa suhteessa tieteiskirjallisuuteen, tieteiskirjallisuuden tutkijoiden puolestaan leimatessa fantasian todellisuuspaoksi. Humen näkemys fantasiasta kaikkeen kirjallisuuteen sisältyvänä impulssina tekeekin tällaisen lajityyppien välisen kiistelyn tarpeettomaksi. (Sisättö 1996: 187-188.) Vertaillessaan Humen ja Todorovin fantasiateorioita, Hiilos on todennut tutkijoiden tutkivan fantasiaa aivan eri lähtökohdista: kun Hume jäsentää sitä kertomusperinnettä, romanttista esitystapaa, josta fantasiakirjallisuus paljolti ammentaa sisällöllisesti, Todorov tutkii tapoja, joilla tuota perinnesisältöä käsitellään yksittäisissä teoksissa, ja rakenteellisia samankaltaisuuksia joille pohjata fantasian lajeja. Hiilos huomauttaakin, että on yhtä hedelmällistä kartoittaa fantasian esiintymistä osana koko kirjallisuuden kenttää kuin fantasian lajeja. (Hiilos 1990: 33-34.)

1.4. Eurooppalaisen ja anglosaksisen fantasiatutkimuksen vertailu

Eurooppalaisella ja anglosaksisella fantasiatutkimuksella on siis olennaisia eroja niin käsitteiden kuin tutkimuksen keskipisteenkin suhteen. Anglosaksisen fantasiakäsitteen keskipisteessä on se, mitä Todorov nimittää ihmeelliseksi: fantasiaa

on sellainen kirjallisuus, jonka kertomusmaailmassa on pyritty mahdollisimman pitkälle häivyttämään realististen ja mielikuvituksellisten aineiden ja tyylikeinojen välinen raja. Tällainen fantasiakirjallisuus rakentuu yhtenäiselle ja omalakiselle kertomusmaailmalle, jossa yliluonnollinen on keskeinen ja itsestään selvä tekijä, ja kertomusmaailma pohjautuu fantastiselle todenmukaisuudelle. Eurooppalainen fantasiatutkimus puolestaan tutkii kirjallisuutta, jossa realistinen ja mielikuvituksellinen todenmukaisuus törmäävät yhteen; rationaaliset hahmot kohtaavat tutussa ympäristössään jotain, joka kyseenalaistaa heidän maailmankuvansa. Yliluonnollisella aineksella on erilainen asema näissä fantasian eri lajeissa: fantastisessa kirjallisuudessa yliluonnollinen on ongelma ja sovittamaton ristiriita. Fantastisen, oudon ja ihmeellisen määrittää se, millä tavoin yliluonnollista käsitellään osana kertomusmaailmaa. Fantasiakirjallisuus taas rakentuu yliluonnolliselle fiktiiviselle todellisuudelle; fantasianhan määrittää yliluonnollisen läsnäolo sinänsä. (Hiilos 1994: 2-3.) Hiilos on todennut yliluonnollisen ongelmattomasta asemasta fantasiassa:

Kun vertauksen ja metaforan avulla silloin sovitetaan yhteen sitä, mikä meidän todellisuudessamme ja realistisissa kertomusmaailmoissa ei kuulu yhteen, niin se ilmaisee vain, että ollaan tekemisissä sellaisen kuvitteellisen todellisuuden alueen kanssa, jota ei voi tyhjentävästi tai ristiriidattomasti kuvata meidän rationaalisen ja naturalistisen käsitejärjestelmämme avulla (Hiilos 1990: 31).

Lisäksi hän huomauttaa, että kun fantastisessa kirjallisuudessa yliluonnollinen on skandaali, fantasiakirjallisuudessa se on mysteeri (Hiilos 1990: 31).

Anglosaksisesta tutkimusperinteestä myös löytyy käsitteitä joilla käsitellä Todoroville ongelmallisia teoksia. Tällaisia teoksia ovat tekstit, joissa realistisesti kuvatussa maailmassa tapahtuu jotain selittämätöntä, mutta joka ei ”mahdottomuudestaan” huolimatta herätä hahmoissa eikä lukijassa epäröintiä, levottomuutta tai hämmästyksiä. Jos tekstin kertomusmaailma viittaa rationaaliseen maailmankuvaan, ja tapahtumat maagiseen maailmankuvaan, tulisi yliluonnollisuuden herättää hämmästyksiä. Se, ettei epäröintiä tapahdu, viittaa ihmeellisen genreen; kertomusmaailman luonnollisuus taas viittaa oudon genreen. Todorovin mukaan tällaisissa teoksissa paradoksaalisesti yhdistyvät oudon ja

ihmeellisen piirteet; ylikuonnollinen samanaikaisesti sekä torjutaan että hyväksytään. (Todorov 1993: 171-172.) Brian McHale täsmentää, että Todorovin teorian mukaisen fantastisen perustekijä on epistemologinen, tiedollinen, epävarmuus. Hänen mukaansa epistemologisella lähestymistavalla ei päästä fantastisen ytimeen. Hän viittaa moderneihin teksteihin, joiden fantastiset elementit eivät herätä mitään epistemologista epävarmuutta tekstin hahmoissa:

...the characters' failure to be amazed by paranormal happenings serves to heighten *our* amazement. The rhetoric of contrastive banality, we might call this. Far from smothering or neutralizing the fantastic effect, as Todorov apparently believed it would, this 'banalization' of the fantastic actually sharpens and intensifies the confrontation between the normal and paranormal. (McHale 1987: 76-77.)

Hänen mukaansa siis hahmojen epäilyn puuttuminen nimenomaan korostaa lukijan epävarmuutta. Niinpä McHalen mukaan Todorovin väite fantastisen katoamisesta 1900-luvun kirjallisuudessa ei päde; epäily vain muuttaa muotoaan ja itse asiassa vahvistuu. McHale myöntää, että goottilaisen ja modernin kirjallisuuden synnyn välisenä aikana epistemologinen epäily oli rakenteellisesti teksteissä päällimmäisenä, mutta näkee sen alla piilevänä myös ontologisen fantastisen rakenteen. (McHale 1987: 74-77.)

Vaikka fantasian tutkimuksessa esiintyy eriäviä näkemyksiä fantasian teoreettisesta luonteesta, kuten edellä olleista fantasian määritelmistä käy ilmi, voidaan määritellä seikat jotka yleisesti hyväksytään fantasian piiriin. Fantastisen tekstin katsotaan rakentuvan kahdesta eri maailmasta: meille tutusta arkimaailmasta, jossa pätevät tuntemamme luonnonlait, sekä maagisesta, fantastisesta maailmasta, jossa meidän tuntemamme luonnonlait eivät päde ja jossa kaikki on mahdollista. Maria Nikolajeva määrittelee nämä maailmat tutkimuksessaan *The Magic Code* (1988) ”ensisijaiseksi” (the primary) ja ”toissijaiseksi” (the secondary⁵) maailmaksi. Ensisijainen maailma on meidän tuntemamme arkipäiväinen maailma. Toissijainen maailma on puolestaan maaginen maailma. Nikolajeva ei tyydy korkean ja matalan fantasian termeihin niiden ambivalentin määreen ja käytön vuoksi; sen sijaan hän jakaa fantastisen eli toissijaisen maailman kolmeen luokkaan. ”Suljettu maailma” ei ole missään

⁵ Termi 'secondary world' on peräisin J.R.R. Tolkienin artikkelista *On Fairy Stories* (1938).

yhteydessä ensisijaiseen maailmaan, jolloin fantastiset tapahtumat sijoittuvat johonkin fantasiamaailmaan ilman mitään viittausta meidän tuntemaamme maailmaan; esimerkki tällaisesta fantasiasta on Ursula K. Le Guinin *Earthsea tales* (1968-72). ”Avoin maailma” on tekstissä läsnä yhdessä ensisijaisen maailman kanssa, jolloin usein ensisijaisen maailman henkilöt käyvät seikkailemassa fantastisessa maailmassa katsoen sitä meidän maailmamme perspektiivistä, ja palaavat lopulta takaisin ensisijaiseen maailmaan; esimerkki tällaisesta fantasiasta on C.S. Lewisin *Narnia*-sarja (1950-56). ”Kätkeyty maailma” ei varsinaisesti ole läsnä tekstissä, mutta se kuitenkin vaikuttaa jotenkin ensisijaiseen maailmaan; esim. vampyyritarinoiden yliluonnollisten olentojen voidaan katsoa tulevan fantastisesta toissijaisesta maailmasta ensisijaiseen maailmaan. (Nikolajeva 1988: 35-37; Sisättö 1996: 190-191.) Ensisijaisen ja toissijaisen maailman välille voi syntyä yhteys ja vuorovaikutus ainoastaan magian kautta.

Fantasian tutkimus on yleisesti hyväksynyt myös näkemyksen, että nämä toissijaiset eli fantastiset maailmat ovat periaatteessa aina symbioottisessa suhteessa ensisijaiseen eli ”todelliseen” maailmaan, kuten Jackson toteaa: ”Fantasy recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite.” (Jackson 1981: 20.) Fantastinen voidaan ymmärtää vain realistisen kontekstissa; fantastinen saa voimansa vasta kytkeytyessään realistiseen. T. E. Apter toteaa:

Fantasy in modern literature depends upon realism in literature: it depends upon the reader’s ability to recognise a commonly acknowledged, or normal, world and to recognise descriptions as pertaining to, or failing to pertain to, normal conditions. The initial impact of fantasy is its deviation from the norm. (Apter 1982: 111; tässä Cornwell 1990: 26.)

Myös Hiiloksen mukaan korkean fantasian yhtenäisen kertomusmaailman pinnan alla on pohjimmiltaan sama heterogeisuus kuin fantastisessa kirjallisuudessa; matala fantasia tai fantastinen vain esittää ristiriidan sellaisenaan, kun korkea fantasia pyrkii sovittamaan tämän ristiriidan. (Hiilos 1994: 9.) Fantasian tutkijat näkevät myös fantastisen kirjallisuuden funktion samanlaisena; tosin jotkut painottavat sitä selvästi enemmän kuin toiset. Fantasiakirjallisuus osoittaa ja kyseenalaistaa

taustakulttuurinsa rajoja ja arvoja. Kaikki fantasiakirjallisuuden eri muodot osoittavat ja kyseenalaistavat paitsi rationaalisen ja irrationaalisen, myös positiivisten ja negatiivisten arvojen välisen rajan. Kulttuurin normit ja maailman mielekkyys ja järjestys asetetaan vastakkain kaiken niitä uhkaavan toiseuden kanssa. (Hiilos 1994: 9-10.)

2. Goottilaisen romaanin syntyhistoriaa ja kehitys 1700-luvulta 1800-luvulle

2.1. Termin ”goottilainen” alkuperä ja käyttö

Goottilainen oli alun perin historiallinen termi, jolla oli varsin negatiivinen merkitys. Tämä merkitys kuitenkin muuttui positiiviseksi 1700-luvun aikana, ja sitä alettiin käyttää eri taiteiden yhteydessä kuvamaan tiettyä tyyliä. Kirjallisuudentutkimuksessa sitä käytetään sekä kirjallisuushistoriallisena terminä, jolloin se viittaa tietyn rajatun ajan kirjallisuuteen, sekä laajemmin tiettyä kirjallista pyrkimystä kuvaavana terminä.

2.1.1 Termin alkuperä

”Goottilainen” on termi, jota käytetään monilla eri aloilla: arkkitehtuurissa, kuvataiteissa, kirjallisuudessa ja historiassa. Lisäksi se on varsin moniselitteinen termi kirjallisuuden yhteydessä. Termi ”goottilainen” vihjaa aina johonkin salaperäiseen ja pelkoa herättävään, ja se liitetään etenkin kirjallisuuden piirissä primitiivisyyden, barbaarisuuden ja tabun käsitteisiin. Termin alkuperäinen merkitys ei kuitenkaan liity kirjallisuuteen, vaan historiaan: gootit olivat pohjoiseurooppalaisia, ”germaanisista” barbaariheimoja, jotka tuhosivat Rooman valtakunnan. Termillä oli siis negatiivinen merkitys ja se viittasi johonkin barbaariseen ja sivistymättömään; sillä oli miellelyhtymiä sivistymättömien tapojen, taikauskon, oppimattomuuden ja villin mielikuvituksen kanssa (Botting 1996: 22). 1700-luvun kuluessa termin merkitys kuitenkin muuttui positiivisemmaksi. Termin historiallista konnotaatiota alettiin korostaa enemmän kuin maantieteellistä konnotaatiota; termi alkoi saada kiehtovan, menneisyyden keskiaikaan viittaavan merkityksen. (Punter 1980: 5.) Arkkitehtuurissa puolestaan goottilainen viittaa keskiaikaiseen rakennustyyliin ja

erityisesti 1100-1500-luvuilla rakennetuissa kirkoissa ilmeneviin koristeellisuuden, korkeuden, hämäryyden ja sokkeloisuuden piirteisiin. Rakennus- ja kuvataide kietoutuivat toisiinsa goottilaisessa arkkitehtuurissa. Kirkon piirissä gotiikan lähtökohtana oli kultin palvelu käytännöllisellä tasolla, mutta samalla kokonaisuus ja jokainen osa saivat oman symbolisen merkityksensä. Peruspiirteitä olivat mm. suippokaaret, kimpupilarit, koristeelliset holvit, suuret ikkunat ja ruusustot. Taidehistoria jakaa goottilaisen arkkitehtuurin varhais-, täys- ja myöhäsgotiikkaan. Selkeimmin arkkitehtuurissa esiintynyt goottilainen tyyli syrjäytti hiljalleen roomaanisen tyylin, ja jatkui pitkään renessanssin rinnalla. Kuvataiteessa goottilainen tyyli on vaikea määritellä täsmällisesti, mutta se viittaa roomaanisen tyyllittelyn korvanneeseen naturalistiseen ilmaisuun ja tunnetilojen korostuneeseen kuvaamiseen. Gotiikasta alettiinkin puhua kuvataiteiden yhteydessä vasta 1800-luvulla. 1700-luvun puolivälistä alkaen suosituksessa uusgotiikassa palattiin varsinaisen gotiikan suosimiin muotoihin ja koristeaiheisiin rakennus- ja sisustustaiteessa. (Konttinen & Laajoki 2000.)

2.1.2. Vastaisku uusklassismille

1700-luvun puolivälissä termiä ”goottilainen” alettiin käyttää myös ”klassisen” vastakohtana. Järjen ja järjestyksen ihannointi heijastui kulttuurissa ja taiteissa uusklassistisena suuntauksena, joka korosti harmoniaa, selkeyttä, sekä kontrolloitua ja symmetristä muotoa. Kirjallisuuden tehtävänä oli enemmänkin opettaa kuin viihdyttää; sen tuli opettaa lukijoille moraalikäsityksiä ja rationalistista ajattelutapaa. Sivistyksen ihanne liittyi yhteiskunnalliseen vastuullisuuteen ja sopivaisuuteen. Englannin kielen termi ”augustanism” viittaa 1700-luvun englantilaiseen kulttuurisuuntaukseen, joka ihanoi Augustuksen ajan Rooman kulttuuria ja taiteita. Augustanismiin liittyi myös ajatus kansallishistoriasta analogisena tämän Rooman historian ajanjakson kanssa; tulevaisuuden pelättiin taantuvan barbaariseksi. Kulttuurin tehtävänä nähtiinkin augustanismin vanhojen arvojen, rationalismin ja hallitun harmonian, puolustaminen barbaarisia arvoja vastaan. (Punter 1980: 31.) Niin maalaustaiteessa, arkkitehtuurissa, kuin kirjallisuudessaakin jäljiteltiin Augustuksen ajan kulttuurimalleja. Goottilainen toimi kulttuurisena vastavoimana tälle klassiselle suuntaukselle: se korosti järjestyksen sijaan kaaosta, selkeyden sijaan koristeellisuutta ja monimutkaisuutta, tiettyjen mallien jäljittelyn sijaan luovuutta ja liioittelua. 1700-luvun puolivälin tienoilla voidaankin huomata kulttuuriarvoissa tapahtuva muutos. Tämä muutos vaikutti arkkitehtuurissa,

taiteissa ja kirjallisuudessa: keskiaikaisuus, primitiivisyys ja kontrolloimattomuus alettiin nähdä myös positiivisina ja voimakkaina arvoina. (Punter 1980: 6.) Tässä 1700-luvun kulttuuristen mallien moninaisuudessa voidaan nähdä mielenkiintoinen dynamiikka: valistus vannoi edistysuskon nimeen ja goottilainen nähtiin uhkaavana juuri vanhanaikaisuutensa vuoksi; kuitenkin augustinismin ideat näyttäytyvät konservatiivisina ja hakevat innoituksensa vielä kauempaa historiasta verrattuna goottilaiseen suuntaukseen.

1700-luvulla ilmennyt kiinnostus goottilaiseen menneisyyteen ja sen edustamiin arvoihin näkyi myös kiinnostuksena goottilaiseen arkkitehtuuriin. Varakkaat alan harrastelijat rakennuttivat itselleen ”rauniolinnoja”, kuten Horace Walpolen Strawberry Hill, miniatyyri goottilaisesta linnasta, ja William Beckfordin goottilainen luostarikirkko Fonthill. Tällaiset goottilaiset rakennukset toimivat Englannin puutarhoissa estetiikan lisäksi myös poliittisessä merkityksessä, sillä Englannissa goottilaisuus yhdistettiin poliittisen vapauden käsitteeseen 1700-luvun poliittisissa keskusteluissa. ’Gothic constitution’ viittasi v. 1688 revolutioon jossa palautettiin vanha vallanjako tasapuolisesti kuninkaan, aateliston ja kansalaisten välille. Klassisen maun vastustus liittyikin usein ’goottilaisen vapauden’ ajatukseen. Myös myyttiset sankaritarinat pohjoismaiden gooteista vetosivat omalta osaltaan 1700-luvun lukijoiden mielikuvitukseen, ja synnyttivät käsitystä goottilaisuuden yhteydestä villiyyden ja vapauden kanssa. (Sambrook 1993: 210-211.)

2.1.3. Goottilainen kirjallisuushistoriallisena terminä

Kirjallisuuden yhteydessä goottilaisuudella voidaan viitata kirjallisuudenhistoriassa tiettyyn aikaan rajoittuneeseen ilmiöön, tai kirjallisuudessa läsnä olevaan pyrkimykseen tai ulottuvuuteen, joka ei ole rajoittunut tietyn aikakauden kirjallisuuteen. Kirjallisuushistoriallisena ilmiönä goottilainen romaani sijoitetaan usein Englannissa vuosina 1760–1820 julkaistuihin kauhuromaaneihin (Punter 1980: 1). Tänä aikana julkaistiin valtava määrä kauhutarinoita ja niiden jäljitelmiä. Keskeisiksi teoksiksi tälle kirjallisuudenlajille katsotaan mm. Horace Walpolen *The Castle of Otranto* (1764), Ann Radcliffen *The Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew G. Lewisin *The Monk* (1796), Mary Shelleyin *Frankenstein* (1818) ja Charles Robert Maturinin *Melmoth the Wanderer* (1820). Goottilainen romaani oli 1790-luvulta 1820-luvulle suosionsa huipulla

Englannissa; tarjolla oli myös käännöksiä erityisesti saksalaisista kauhuromaaneista (Ritter-, Räuber- und Schauerromane). Käännökset ilmestyivät usein nimettöminä piraattipainoksina. (Savolainen 1992: 13.) Näillä käännöksillä oli varmasti vaikutusta englantilaiseen goottilaiseen romaaniin, mutta toisaalta myös englantilainen kauhuromantiikka vaikutti saksalaiseen kauhuromaaniin (Punter 1980: 65-66). Tänä aikana ilmestyneestä kauhukirjallisuudesta käytetään myös nimitystä populaarigotiikka ('popular gothic'), korostaen sen usein varsin viihteellistä sisältöä ja erotukseksi tämän ajanjakson jälkeiselle gotiikalle tai goottilaiselle sensibiliateetille. Viktoriaanisena aikana 1830-1900 ilmestyneestä goottilaisesta kirjallisuudesta käytetään usein nimitystä viktoriaaninen gotiikka ('Victorian gothic').

2.1.4. Goottilainen sensibiliateetti

Kuten edellä on käynyt ilmi, goottilainen kirjallisuus voidaan rajata kirjallisuushistoriallisena ilmiönä melko tarkasti. "Goottilainen" voidaan kuitenkin nähdä myös pyrkimyksenä tai ulottuvuutena, joka on jatkuvasti läsnä kirjallisuudessa 1700-luvun lopusta lähtien. Matti Savolainen on nimennyt tämän pyrkimyksen "goottilaiseksi sensibiliateetiksi": "Goottilainen sensibiliateetti ilmentää tiettyä herkkyyttä ja alttiutta selittämättömälle ja yliluonnolliselle, halua asettua alttiiksi pelon ja kauhun tunteille sekä halua tutkia niitä fiktion kautta" (Savolainen 1992: 17). Lisäksi hän liittää määritelmänsä myönnötyksen irrationaalisille ja tiedostamattomille voimille, jotka eivät ole hallittavissamme. Goottilainen sensibiliateetti on myös usein tietoinen gotiikan traditiosta sekä kirjallisuudessa että kauhuelokuvissa. (Savolainen 1992: 17.)

Myös Punter määrittelee goottilaista sensibiliateettiä pohtiessaan goottilaisen tradition ominaislaatua erotuksena historiallisesta ilmiöstä. Hänen mukaansa gotiikkaa luonnehtii paranoia, jossa lukija jakaa sen paranoian, epäilyn ja epävarmuuden, jotka luonnehtivat goottilaista tekstiä. Toiseksi gotiikkaa luonnehtii barbaarinen, joka ilmenee eri tavoin: menneisyyden pelkona, aristokratian pelkona ja rodullisen degeneraation pelkona. Esimerkiksi vampyyritarinat ilmentävät näitä barbaarisuuden muotoja. Barbaarinen voi ilmetä myös nykyhetkeen ja tulevaisuuteen kohdistuvina pelkoina, kuten tieteen ja teknologian kehitykseen liittyvät pelot. Kolmanneksi gotiikka ilmaisee yhteiskunnallisia ja seksuaalisia tabuja: goottilainen kirjallisuus

usein käsittelee tabuina pidettyjä sosio-psykologisia alueita, kuten sukupuolten välisiä suhteita ja ihmisen asemaa kristillisen maailmankatsomuksen hierarkiassa. (Punter 1980: 404-405.) Kun gotiikka nähdään tällä tavoin eri aikakausien kirjallisuuteen ja kirjallisuuslajeihin sisältyvänä pyrkimyksenä tai ulottuvuutena, sitä ei rajoita luokittelu tiettyihin kirjallisuudenlajeihin tai arvottaviin hierarkioihin, aivan kuten Humen näkemys fantasiasta impulssina asettaa sen koskemaan kaikkea kirjallisuutta⁶.

2.2. Goottilaisen romaanin syntyyn vaikuttaneita ilmiöitä

Jo ennen varsinaisen goottilaisen romaanin syntyä voidaan havaita ilmiöitä, jotka ennakoivat kiinnostusta goottilaiseen aihepiiriin. Burken teoria subliimista, sentimentaaliromaani ja romantiikka käsittelevät goottilaisen romaanin teemoja; toisaalta myös moninaiset yhteiskunnalliset muutokset vaikuttivat goottilaisen romaanin syntyyn juuri 1700-luvulla.

2.2.1. Subliimi

1700-luvun puolivälissä, ennen varsinaisen goottilaisen romaanin syntyä, käytiin keskustelua pelon filosofiasta ja estetiikasta. Erityisesti Edmund Burken teoria subliimista hänen tutkielmassaan *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) vaikutti goottilaisen tyylin nousuun. Siinä hän tarjosi psykologisen lähtökohdan goottilaiselle kuvastolle erotellessaan hämmästyksen ja pelon aiheuttajiksi käsittämättömyyden ja hämäryyden (obscurity), suuren koon (vastness) sekä suuren lukumäärän ja valtavuuden (magnificence)⁷. Burken mukaan subliimi kokemus estää järjen toiminnan ja kyvyn hallita tunteet, sillä subliimin ja kauneuden kokemus pohjautuu välittömälle kokemukselle jota emme voi hallita tai järkeistää. Subliimin kokemukseen liittyvä pelko toimii järkipärisen ajattelun ulkopuolella:

The passion caused by the great and sublime in nature...is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In

⁶ Katso s. 13 tämä tutkielma.

⁷ Suomentokset Burken termeistä otettu Savolaisen artikkelista ”Gotiikka eilen ja tänään: johdannoksi” teoksessa *Haamulinna perillisiä* (1992).

this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. (Burke 1987: 57, tässä Punter 1980: 44-45)

Burken mukaan subliimin lähteisiin kuuluvat mm. tuntemattomuus, tyhjyys, pimeys, yksinäisyys, hiljaisuus, suunnaton laajuus tai avaruus, äärettömyys, muuttumattomuus ja valta. Onkin huomionarvoista, että pelkoa herättävän ylevän lähteet liittyvät enemmän ”Suureen Järjestykseen”, luonnon muuttumattomiin elementteihin, kuin kaaokseen; käsitteet herättävät pikemminkin nöyryyttä kuin vastustusta. Goottilaisen romaanin kauhun lähteenähän on yleensä pidetty nimenomaan kaaoksen, nopeiden muutosten ja instituutioiden kaatumisen pelkoa. (Kalleinen 1986: 123.) Burken vaikutus näkyy kuitenkin goottilaisten romaanien kuvastossa, ja erityisen selvästi Ann Radcliffen kohdalla (Savolainen 1992: 12). Burken vaikutus näkyi myös maalaustaiteessa, mm. Johann Heinrich Fuseli maalasi subliimeja aiheita (Vuojala 1986: 137). Goottilainen tendenssi alkoi siis orastaa myös maalaustaiteessa jo 1700-luvun puolivälin tienoilla.

2.2.2. Sentimentaliromaani ja romantiikka

Goottilaisen romaanin synnyn kannalta merkittävänä pidetään myös 1700-luvulla suosittua sentimentaalista romaania, ja erityisesti sen kerronnan tarkkaa ja korostettua sisäisen maailman ja tunteiden kuvausta. Sentimentaalinen romaani enteilee valistuksen harmonian ja järjen äänen jäämistä tunteiden ja intohimon alle; yksityiskohtainen tuntemusten kuvaus voidaan nähdä ikään kuin yrityksenä käsitellä psykologisia realiteetteja joille valistusajan lukija ei kuitenkaan löydä rationaalista selitystä. Sentimentaalisen romaanin suosio vuosina 1770-1800 kertoo myös ristiriidasta ajan keskiluokan keskuudessa: tunteita korostava kirjallisuus oli suosionsa huipulla juuri järkeä ja rationaalisuutta korostavan yhteiskunnan ja kulttuurin ympäröimänä. (Punter 1980: 29-30.) Goottilainen romaani ei olisi voinut syntyäkään ennen romaanin kehitystä realistiseksi ja henkilöhahmojen kokemuksia uskottavasti välittäväksi. Goottilainen romaani edellyttää vahvaa rationaalista perustaa toimiakseen lukijalle, sillä sen sisältämät yliluonnolliset piirteet saavat voimansa vasta realistisesti hahmotetun kehyksen yhteydessä (Mäyrä 1996b: 176).

Toisaalta ns. 'graveyard poetry' enteilee kuoleman ja kärsimyksen aihepiireillään goottilaisen romaanin tuloa, ja kyseenalaistaa rationalismin korostaessaan äärimmäisiä tunteita (Punter 1980: 33).

"Goottilaisen" ja romantiikan suhde on varsin vaikea määrittää. Romantiikan keskeiset runoilijat William Blake, Samuel Coleridge, P.B. Shelley, Lordi Byron ja John Keats olivat kaikki jollakin tapaa gotiikan vaikutuspiirissä, ja runoilijoiden teoksista voidaan löytää runsaasti goottilaisia aineksia (Savolainen 1992: 10). Usein romantiikka ja goottilainen liitetään toisiinsa, toinen osaksi toista virtausta; nousivathan molemmat valistuksen yksipuolista järjen ihannointia vastaan. Toisaalta on tunnustettu, että niillä on eroavaisuuksiakin, ja esim. Wordsworth vaikuttaa kritisoivan kuuluisassa esipuheessa teokseensa *Lyrical Ballads* (1800) mm. goottilaisia romaaneja puhuessaan "tulvasta mielettömiä romaaneja":

The invaluable works of...Shakespeare and Milton, are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German Tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse. (Wordsworth; tässä Punter 1980: 9)

Tästä voidaankin jo nähdä, miten goottilainen romaani alkoi loitontua yleisestä goottilaisesta suuntauksesta kriitikoiden tuomitsemaksi, väkivallalla ja erotiikalla hekumoivaksi halpa- tai viihdekulttuuriksi. (Punter 1980: 9.) Ajan goottilaisia romaaneja ja niiden konventioita myös parodioitiin; Jane Austenin *Northanger Abbey* (1818) on esimerkki goottilaisen romaanin konventioiden satiirista.

Nämä ideat alkoivat heijastua 1700-luvun kirjallisuudessa, taiteessa sekä arkkitehtuurissa. Tähän asti termi "goottilainen" oli viitannut johonkin vanhanaikaiseen, barbaariseen ja karkeaan, mutta kun Horace Walpolen romaanilla *The Castle of Otranto* (1764) oli alaotsikko 'A Gothic Story', termillä oli jo uusi ja kiehtova merkitys viitaten keskiaikaan, romanttiseen, muinaiseen ja sankarillisuuteen. 'Goottilainen' viittasi tiettyyn aihepiiriin ja salaperäiseen, kauhua herättävään tunnelmaan (Savolainen 1992: 10).

2.2.3. Yhteiskunnallinen konteksti

Goottilaisen romaanin synnyn on nähty olevan vahvasti sidoksissa ajan intellektuelliin, tekniseen ja kaupalliseen kehitykseen. Näiden tekijöiden taustalla vaikuttavat tietysti 1700-luvun loppupuolen suuret yhteiskunnalliset muutokset: teollistuminen ja kaupungistuminen hajottivat perinteiset sosiaaliset rakenteet; aiemmin maaseudulla tärkeät vuodenaajat, säät ja vaihtotalous menettivät merkityksensä teollisessa ympäristössä ja yksilöstä tuli osa yhteiskunnan suurta, vaikeasti ymmärrettävää kokonaisuutta. Punterin mukaan ei olekaan ihme, että tällaisena aikana syntyy kirjallisuutta, jonka pääteemoina on vainoharhaisuus, manipulaatio ja epäoikeudenmukaisuus, ja joka pyrkii käsittelemään ja ymmärtämään selittämätöntä, tabuja ja irrationaalisuutta. (Punter 1980: 128.) Myös Butlerin mukaan goottilainen kirjallisuus tulee suhteuttaa lisääntyvän liikkuvuuden ja löystyneiden perhesiteiden aiheuttamaan hajottavaan muutokseen. Kaupungistuminen ei kuitenkaan ratkaissut köyhyyden, nälän, rikollisuuden, epätasa-arvon, tautien tai ennen aikaisten kuolemien ongelmia. Butler ehdottaakin goottilaisen kuvaston lähteeksi kollektiivisia huolenaiheita. Hänen mukaansa goottilainen kirjallisuus oli suosittua puhuvasti samaan aikaan kun niin Englannissa kuin muuallakin Euroopassa oltiin kiinnostuneita uskonnollisista ja hengellisistä kulteista. Metodisti-liike oli vuoden 1750 tienoilla ilmiö, ja sitä seurasi muita pienempiä kultteja ja profettoja. Butler ehdottaakin, että valistuksen vuosisadan kykenemättömyys ratkaista tieteellisesti monia sosiaalisia ongelmia sai ihmiset turvautumaan kulttien ja goottilaisen kirjallisuuden suomiin turvan illuusioihin. Hän näkee goottilaisen kirjallisuuden toistuvien teemojen toimivan rituaalinomaisessa ominaisuudessa 1700-luvun lukijalle; tyypillisestihän goottilaisen romaanin keskiössä on hauras, useimmiten naispuolinen, päähenkilö oudossa ja vihamielisessä ympäristössä, usein vankina ja juuri niiden uhkaamana, joiden tulisi suojella häntä. (Butler 1985: 28-29.) Goottilaisen romaanin sankarin tilanteessa on kieltämättä yhdenmukaisuutta yhteiskunnallisten muutosten kourissa kamppailevan 1700-luvun lukijan kanssa.

Myös Noel Carroll on pohtinut tutkielmassaan *The Philosophy of horror* syitä goottilaisen kirjallisuuden syntyyn juuri valistuksen aikana. Hän viittaa valistusajalle tyypilliseen kriittiseen suhtautumiseen uskontoon tai mihinkään mekaanisen

maailmankuvan ulkopuoliseen. Hän näkee yhtenä mahdollisena syynä valistuksen läpätunkevan objektiivisen rationalismin, jonka kääntöpuolta edustaa subjektiivisuuteen liitetty goottilainen kauhuromaani. Carrollille goottilainen romaani yliluonnollisine ominaisuuksineen näyttäytyy naturalistisen maailmankuvan vastaisena ja taantumuksellisuudestaan riemuitsevana edistysuskon läpätunkemassa ajassa. Tämä irrationaalisuus voidaan nähdä joko varaventiilinä kielletyille asioille, tai kiellettyjen asioiden räjähtävänä ulostulona. Carrollin mukaan vasta valistuksen tuottama käsitys ”luonnollisesta” tarjosi mahdollisuuden sen rikkomiseen ja epäluonnollisen ja hirviömäisyyden, ja siten kauhun, syntyyn. Lukijoiden tuli ikään kuin tunnistaa se, mitä vastaan goottilainen romaani syntyi. (Carroll 1990: 55-58.) Samalla tavoin Jose Monleon pohtii fantastisen kirjallisuuden synnyn syitä. Hänen mukaansa fantastinen kirjallisuus vaatii toimiakseen materialistis-mekaanisen maailmankuvan, jonka lait fantastinen rikkoo yliluonnollisilla elementeillä (Monleon 1990: 9). Manuel Aguirre tutkiessaan kauhukirjallisuuden syntyä tietynlaisen tilakäsityksen kautta on hahmottanut myös fantastisen kirjallisuuden synnyn aatehistoriallisia syitä. Hänen mukaansa goottilaisessa kirjallisuudessa toistuvat suljetut tilat edustavat rationalistista ja inhimillistä, jonka ulkopuolella on kaikki rationaalisesta todellisuuskäsityksestä pois työnnetty irrationaalinen ja tuntematon. Gotiikka ja siinä esiintyvä fantastinen toimivat siis vastakulttuurisena voimana positivismiin ja teollistumisen edistysuskolle ja rationalismille. Mekaaninen maailmankuva ei voi tuottaa haluttuja lopullisia merkityksiä tai pysyviä arvoja; Todorov kutsuikin fantastista 1800-luvun positivismiin huonoksi omaksitunnoksi. (Hiilos 1993: 141.)

2.3. Goottilaisen romaanin kehitys 1700-luvulta 1800-luvulle

Goottilainen romaani kehittyi 1700-luvun viihteellisestä populaarigotiikasta viktoriaanisen ajan monimieliseen gotiikkaan, ja samalla sen käsittelemät teemat, henkilöhahmot, tapahtumapaikat ja kerrontatekniikat muuttuivat.

2.3.1. 1700-luvun populaarigotiikka

Populaarigotiikalla viitataan pääosin 1700-luvun viimeisinä vuosikymmeninä julkaistuihin, usein varsin viihteellisiin kauhutarinoihin. Eino Railo tarjoaa hauskan

kuvauksen populaarigotiikan peruspiirteistä vuonna 1925 ilmestyneen kauhuromantiikan tutkimuksensa *Haamulinna* sisällysluettelossa:

Kauhuromantiikan näyttämö, ”haamulinna”...Otranton linna ja sen maanalaiset holvit; Reeven auto huoneisto, jossa kummittelee; Radcliffen linnain varjokuvapiirteet ja asema, raunio- ja autiustunnelma sekä romanttinen hämy; sisustus ja kello; ovet, salakäytävät ja laskuluukut; romanttinen kuutamo, tuuli ja myrsky; linnaa ympäröivä maisema ja luonnontunne. (Railo 1925: XI.)

Otranton linnalla Railo viittaa Horace Walpolen teokseen *The Castle of Otranto*, jonka katsotaan luoneen goottilaisen romaanin peruskuvaston. Tähän kuvastoon kuuluvat myös mm. tyrannit, nunnat ja munkit, haamut, hirviöt ja demonit, luurangot ja ahdistetut neidot. Tyypillinen goottilainen romaani sisälsi ainakin viattoman neidon, jota tyrannimainen isäpuoli tai muu hallitseva mieshahmo ahdistelee. Populaarigotiikan pääteemoja olivat uskonto ja seksuaalisuus; sen onkin syytetty toisinaan olleen vain seksiä ja väkivaltaa taiteen kaavussa. Gotiikan tapahtumien näyttämöt, linnat, katedraalit ja hautuumaat, muistuttivat keskiaikaisesta menneisyydestä ja sen barbaarisuudesta ja taikauskosta. Mielikuvituksella ja tunteilla oli gotiikassa suurempi merkitys kuin järjellä ja moraalilla. Goottilaista kirjallisuutta hallitsevat epävakaat käsitykset vallasta, laeista, yhteiskunnasta, perheestä ja seksuaalisuudesta; sen nähtiinkin murentavan yhteiskunnan peruspilareita. (Botting 1996: 2-5.) Lisäksi goottilaista kirjallisuutta kritisoitiin epäluonnolliseksi yliluonnollisten olentojen ja tapahtumien ylittäessä fysiikan lait. Sen nähtiin rohkaisevan taikauskoihin uskomuksiin ja halveksivan rationaalista ajattelua ja jopa kannustavan kriminaaliin käyttäytymiseen ja itsekkäiden halujen toteuttamiseen. (Botting 1996: 6-7.)

2.3.2. Viktoriaaninen gotiikka

1800-luvulla goottilainen kirjallisuus alkoi muuttua. Viktoriaanisena aikana 1830-luvulta 1900-luvulle se jatkoi suosiotaan Englannissa, vaikka siinä käsitellyt aiheet muuttuivat. Gotiikka siirtyi myös ulkoisesti uhkaavasta kesyttömästä luonnosta urbaaniin kaupunkiin, linnoista ja kartanoista kaduille ja kaupunkiasuntoihin. Henkilöhahmot olivat 1700-luvun gotiikassa olleet usein pahoja aristokraatteja, joita vastaan keskiluokkaiset sankarit taistelivat; 1800-luvulla tulivat esiin

kaupunkielämän eri ammattiryhmät. Darwinismi, kriminologia ja anatomia osoittivat tieteellisesti ihmisyyden eläimellisen puolen; pahuus ilmeneekin kirjallisuudessa usein tieteen ja ihmisyyden degeneraation muodossa. Ajankohtaiset yhteiskunnalliset aiheet kuten teollistuminen, materialismi, urbanisaatio sekä jakaantunut yhteiskunta olivat yleisiä aiheita viktoriaanisessa taiteessa ja kirjallisuudessa. Yhteiskunta muuttui, mutta hitaasti uudistuen, toisin kuin Romantiikan vallankumouksen aikana. Utilitarismin painottaessa käytännöllistä, laskelmoitua hyödyllisyyttä, taide ja runous joutuivat eristetyiksi yhteiskunnan toisarvoisiksi välineiksi. Nämä kaksi maailmaa olivat myös sukupuolistettuja; julkinen elämä yhdistettiin maskuliinisuuteen ja taide subjektiivisuuteen ja feminiinisuuteen. Romantiikan individualismi häipyi yksilön aseman muuttuessa yhteiskunnan tuotantoyksiköksi. Viktoriaanista maailmaa myös paettiin eskapistisesti taiteiden avulla, mikä näkyi mm. kiinnostuksena keskiaikaan ja keskiajan myytteihin. Viktoriaanisen ajan erityistä kiinnostusta gotiikkaan on selitetty myös imperialismilla; monissa teoksissa imperialistista valloittajaa on uhannut muukalainen, Toinen (Savolainen 1992: 26). Lisäksi tämän Toisen on vihjattu edustavan valloittajan omaa, pimeää puolta.

Goottilaiset linnat, haamut ja pahat aristokraatit alkoivat olla kliseitä ja kaavamaisia; ne eivät enää herättäneet kauhua. Populaarigotiikan kaavamaiset peruspiirteet eivät enää ilmentäneet 1800-luvun lukijan pelkoja ja huolia. Gotiikan maailma muuttui. Bottingin mukaan goottilaisen kirjallisuuden kehitys 1800-luvulla voidaan liittää myös yliluonnollisen ajattelutavan vähenemiseen tieteiden kehityksen seurauksena; tästä johtuen yliluonnollisten ilmiöiden korostus vaihtuu asteittain sisäisen epävarmuuden ja ristiriitaisuuksien korostukseen. Goottilainen kirjallisuus tutkii itsen tuntemattomia puolia ja siirtyy ulkopuolelta sisälle, sisäiseen uhkaan yhä enenevässä määrin vuosisadan edetessä. Lisäksi pelon kohteesta tulee vaikeammin hahmotettava. Gotiikan ympäristönä onkin haamulinnan sijaan sisäinen syyllisyyden, ahdistuksen ja epätoivon maailma. Gotiikassa on lisääntyvässä määrin epäselviä subjektiivisia tiloja, joita hallitsevat fantasia, hallusinaatiot ja hulluus. Gotiikka saa oudon piirteitä; psyykkiset vääristymät johtavat koko todellisuuden epävarmuuteen. 1800-luvun gotiikan lukijat jäävätkin usein epävarmoiksi, onko kerronnassa kyse psykologisesta vääristymästä vai koko kertomusmaailman vääristymästä. Hyvän ja pahan, näkyvän ja todellisen erottaminen oli sisäistä toimintaa yliluonnollisten tai mielikuvituksellisten tapahtumien sijaan. Kaksoisolennot, alter egot ja peilit olivat

keinoja, joilla käsiteltiin ihmisyyden häiritseviä, synkkiä puolia ja eristäytymistä kulttuurista. Psykyen ja todellisuuden rajat olivat epäselviä ja gotiikka aukaisi alueen, jossa fantasian ja todellisen erot eivät enää olleet selviä. (Botting 1996: 10-12.)

1800-luvun normien ulkopuolella olevat henkilöhahmot kiehtoivat. Kirjallisuuden yksilöt olivat järjen ja halujen jakamia, pakkomielteisiä ja narsistisia yhtä paljon kuin järjellisiä ja vastuullisesti käyttäytyviä. Äärimmäisyydet kumpuavat sisällä piilevistä, patologisista motivaatioista joita rationaalisuus ei kyennyt hallitsemaan. Tieteelliset teoriat ja tekniset keksinnöt tarjosivat sanaston ja kohteet pelolle. Poikkeamat ja epänormaaliudet luonteessa ja käyttäytymisessä kategorisoitiin ja rikollisuus selitettiin vaistonvaraisen, eläimellisen käyttäytymisen patologiseksi paluiksi. Vaiston ja motivaation nähtiin alkukantaisina uhkaavan koko ihmisyyttä. Goottilaisen kirjallisuuden uusi näyttämö oli tiede kemiallisine aineineen, laboratorioineen ja sähköisine instrumentteineen. Tieteen uhka oli maallista aiemman yliluonnollisuuden sijaan. Myös rikollisuus ja siihen liittyvät degeneraatio-ideat edustivat uutta tapaa haastaa rationalistinen maailmankuva. Tieteen teemat toivat esille käsitystä yhteiskunnan ja ihmisyyden ja niiden voiman arvojen rappeutumisesta. Gotiikan yhteiskunnalliseen degeneraatioon, rikolliseen ja seksuaaliseen rappioon vastattiin liittämällä tieteeseen jotain pyhää ja uskonnollista; ikään kuin tiede olisi uusi vastaus kulttuurisen yhtenäisyyden puutteeseen. (Botting 1996: 12-13.)

Tyypillistä on, että 1800-luvun gotiikassa aika ja paikka laajenevat tai jopa häviävät kokonaan. Tieteelliset tai pseudotieteelliset käsitykset korvasivat yliluonnollisen ja taikuuden; tapahtumat myös sijoittuvat entistä realistisempaan kontekstiin. (Cornwell 1990: 69.) Gotiikan alkuvuosien eksoottiset tapahtumapaikat, Espanja, Italia, Saksa ja Lähi-Itä, katoavat goottilaisesta kirjallisuudesta 1820-luvun jälkeen; henkilöhahmot eivät enää niin usein ole aristokraatteja. Tapahtumapaikka on usein Englanti tai Amerikka. 1800-luvun gotiikka matkii realistisen fiktion kieltä, ympäristöä ja hahmoja. Eksoottinen tulee tavallisuuden keskelle hienovaraisemmin. Outous yhdistyy nykyaikaan ja arkielämään. Yksi outo tapahtuma, kuten vampyyri kävelemässä Lontoon kaduilla tai tiedemiehen kyky luoda ihminen, korvaa kokonaisen eksoottisen maailman. (Day 1985: 31-34.)

2.4. Fantastinen ja goottilainen kirjallisuus

Modernin fantasiakirjallisuuden katsotaan yleensä syntyneen samaan aikaan kuin goottilainen kirjallisuuskin syntyi eli 1700-luvun lopussa, romantiikan aikana⁸. 1700-luvulla tieteellinen maailmankuva löi itsensä läpi, jolloin rationalismi ja empirismi syrjäyttivät maagisen ajattelun länsimaisen kulttuurin marginaaliin. Fantastisen ja goottilaisen kirjallisuuden katsotaan usein syntyneen vastavoimaksi tälle rationalismin ihannoinnille. Fantastisen kirjallisuuden synnyn taustalla voidaan nähdä myös länsimaisen kulttuurin maallistumisen problematiikka: tieteellinen järki tuli tavaksi tulkita todellisuutta ja täten sen voidaan sanoa ottaneen sen aseman joka uskonnollisella mielikuvituksella oli aiemmin ollut. Fantastisen kerronnan katsotaan usein syntyneen goottilaisen kirjallisuuden yhteydessä Walpolen teoksesta *The Castle of Otranto* vuonna 1764. Sir Walter Scott oli tämän uuden kirjallisuudenlajin ensimmäisiä kriitikoita:

In *The Castle of Otranto*, it was his (Walpole's) object to unite the marvellous turn of incident, and imposing tone of chivalry, exhibited in the ancient romance, with that accurate exhibition of human character, and contrast of feelings and passions, which is, or ought to be, delineated in the modern novel. (Walpole 1966; tässä Monleon 1990: 5.)

Scottin mukaan tämä uusi kerrontatyyppi siis kytkee kaksi historiallisesti eriaikaista epistemologista järjestelmää, keskiajan irrationalistisen uskomusmaailman ja modernin tieteellisen rationalismin, toisiinsa. Goottilaisessa romaanissa ne ovat molemmat läsnä ja vuorovaikutuksessa keskenään: subliimit ja yliluonnolliset elementit ovat realistisen romaanin psykologisen tarkkuuden ja kerronnan kehystämiä. (Monleon 1990: 5-6.) Moderni fantasiakirjallisuus syntyi samoihin aikoihin ja samoista syistä kuin goottilainen kirjallisuus: fantasia tarjosi paikan maagiselle, myyttiselle maailmalle, kun vallitseva rationalistinen maailmankuva karkotti luonnosta ihmeet ja asetti sijaan luonnonlait. Olennaista on, että kun rationalismin maailmassa vaikuttavat persoonattomat, mekaaniset ja ennakoitavat

⁸ Realistinen kirjallisuus sellaisena kuin me sen tunnemme syntyi vasta 1700-luvulla, eli suurin osa tätä edeltävää kirjallisuudesta voidaan tavallaan katsoa fantastiseksi tai ainakin ei-realistiseksi.

voimat, myyttisessä maailmassa vaikuttavat myös ei-inhimilliset, arvaamattomat voimat. (Hiilos 1993: 127.)

Punter määrittää goottilaisen kirjallisuuden yhdeksi peruspiirteeksi paranoian. Hän määrittelee termin 'paranoiac fiction' seuraavalla tavalla:

...the reader is placed in a situation of ambiguity with regard to fears within the text...the attribution of persecution remains uncertain and the reader is invited to share in the doubts and uncertainties which pervade the apparent story. (Punter 1980: 404.)

Hänen mukaansa lukija jakaa sen paranoian, epäilyn ja epävarmuuden, jotka luonnehtivat goottilaista tekstiä. Juuri tämä ominaisuus erottaa hänen mukaansa paremmat goottilaiset teokset pelkästä yliluonnollisen kirjallisuudesta: pitämällä yliluonnollisen jatkuvasti epäilyksenalaisena ne myös poistavat varmuuden illuusion niin kutsutun "luonnollisen" maailman yltä. (Punter 1980: 404.) Tämä epäily yliluonnollisen mahdollisuudesta on Todorovin fantastisen määritelmän polttopisteessä.

Myös Noel Carroll on pohtinut fantastisen ja kauhun yhtäläisyyttä ja toisaalta niiden välisiä eroja. Tämä on kiinnostavaa goottilaisen kirjallisuuden yhteydessä, sillä englantilaista goottilaista kirjallisuutta pidetään kauhukulttuurin aloittajana. Hänen mukaansa fantastinen ei voi olla kauhun alalaji, koska kauhua leimaa tieteellisesti mahdottomien hirviöiden olemassaolo. Hänen mukaansa kauhukertomukset usein alkavat fantastisina, mutta loppuvat kauhuna, kun yliluonnollinen varmistuu osaksi tarinan todellisuutta. Useat kauhutarinat päätyvätkin Todorovin ihmeellisen kategoriaan. Kuitenkaan kaikki ihmeelliset tarinat eivät ole välttämättä kauhua; yliluonnollisenhan ei tarvitse herättää pelkoa tai kauhua. Vielä useammin kauhutarinan henkilöt kokevat epäilyä, vaikka lukija ei sitä kokisikaan. Fantastinen ja kauhu siis liittyvät läheisesti toisiinsa. Carrollin mukaan kauhutarinan henkilöt ja lukijat kokevat fantastisen epäilyn yhteydessä todisteiden ristiriitaisia tulkintoja, rationalisointia ja kilpailevia hypoteeseja; näin kauhu (ja fantastinen) jäljittelevät tieteellistä argumentaatiota, ja tekevät lukijoista osan jotain mikä muistuttaa intellektuaalista seikkailua. (Carroll 1990: 144-145, 156-157.) Samalla tavoinhan Todorovin teorian mukaan lukija saa eteensä ristiriitaisia todisteita tapahtumien

luonteesta; toisaalta kerronta osoittaa luonnolliseen, toisaalta yliluonnolliseen maailmaan.

Carrollin mukaan kauhua ja fantasiaa yhdistää myös niiden funktio kulttuuristen kategorioiden ja tabujen osoittajana. Carroll viittaa mm. Rosemary Jacksonin näkemykseen fantasiasta:

...fantastic literature points to or suggests the basis upon which the cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on disorder, on to illegality, on to that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'. (Jackson 1981 : 4.)

Jacksonille fantasia problematisoi kategoriat tavalla, joka paljastaa ne asiat mitä kulttuuri tukahduttaa tai torjuu. Yksi tällainen keskeinen kategoria on yksilön idea: dekonstruoidut, hajotetut ja jakaantuneet identiteetit ja ruumiit vastustavat perinteisiä yhtenäisen yksilön kategorioita. Carroll ei kuitenkaan katso että nämä kategoriset ”oppositiot” olisivat välttämättä tukahdutettuja; niitä ei aiemmin vain ole keksitty, huomattu, tai tunnistettu. Niinpä Carrollin mukaan tämä hypoteesi ei päde ainakaan kaikenkattavasti kauhuun. Lisäksi hän kritisoi tällaista näkemystä vainoharhaiseksi: kulttuuri nähdään tällöin jonakin joka on meidän ja todellisuuden välisen vuorovaikutuksen esteenä. Hän viittaa myös fantasiakirjallisuuden hajotettuihin ja jakaantuneisiin yksilöihin: hänen mukaansa ne pikemminkin artikuloivat kuin purkavat kulttuurin käsityksiä yksilöstä. (Carroll 1990: 175-178.)

Goottilainen kirjallisuus on aina käsitellyt oman aikansa pelkoja. Kauhufiktiot on määritelty kertomustyypiksi, joka asettaa arvioitavaksi ja pohdittavaksi erilaisia yhteisesti koetun epävarmuuden alueita. Vaikka kauhukirjallisuuden aiheet muuttuvat, pysyvät kauhistuttamisen tekniikat ja pelonkohteet samoina: sairaus, väkivalta, hulluus ja kuolema ovat inhimillisiä pelonkohteita ajasta ja paikasta riippumatta. Myyttikertomukset, kummitusjutut, uskonnollinen kuvasto ja maagiset rituaalit käsittelevät näitä pelkoja, antavat peloille hahmon ja käsittelevät uhkaavan toiseuden esiintuloa. (Mäyrä 1999: 44.) Esimerkiksi kansanperinteen ja kirjallisuuden vampyyrit symboloivat kuolemanpelkoa; usein tähän kuolemanpelkoon on myös liittynyt ajatus vampyyrin uhrien sielujen joutumisesta kadotukseen (Sisättö 1999: 66).

Vampyyriaiheisissa teoksissa dialogi kulkee historiallisen aineksen ja kansanperinteen, ja fantasian ja kuvitelmien välillä. Pahuus ja sen muodot ovat vahvasti sidoksissa aikakauteen ja sen arvomaailmaan ja pelkoihin. Mäyrä toteaa, että tarkastelemalla kunkin ajan pahuuden kuvastoa saamme tietoa siitä, minkä tuolloin on koettu uhkaavan inhimillistä olemassaoloa ja identiteettiä. (Mäyrä 1999: 44.) Myös Grixtin mukaan kauhun teemojen korostus on aikasidonnaista. Fantastinen tunnetaan ja koetaan niissä muodoissa, jotka se saa. Fantasiat ilmentävät juuri niitä huolia, pyrkimyksiä ja todellisuuden ymmärtämistä, jotka hallitsevat tietyssä kontekstissa ja ajassa. Esimerkiksi 1980-luvun puolellesavälissä AIDS vaikutti ja muutti radikaalisti suhtautumista seksuaalisuuteen; samaan aikaan elokuvissa ja kirjallisuudessa vampyyriteema yhdisti vapaat sukupuolisuhteet petomaisuuteen, sairauksiin ja kuolemaan. (Grixti 1989: 22-23.)

2.5. Gotiikan lajit

Goottilaista kirjallisuutta on pyritty jaottelemaan eri luokkiin ominaisuuksiensa perusteella. Savolainen (Savolainen 1992: 19-21) viittaa G. Richard Thompsonin luokitteluun, jossa goottilainen kirjallisuus jaotellaan historialliseen, selitettyyn, yliluonnolliseen ja epäselvään tai monimieliseen gotiikkaan. Historiallinen gotiikka perustuu legendoihin ja taikauskoihin tarinoihin, lisäksi se viittaa usein keskiaikaan. Savolaisen mukaan sillä on usein moralisoiva tendenssi ja se saattaa sisältää yliluonnollisia elementtejä. Historiallisen gotiikan esimerkkeinä mainitaan mm. Clara Reeven *The Old English Baron* (1778) sekä William Godwinin *Caleb Williams* (1794). Selitetystä gotiikasta yliluonnollinen saa - yleensä tarinan lopussa - jonkin rationaalisen selityksen. Yliluonnollinen osoittautuu tyypillisesti aistiharhoiksi. Mm. Ann Radcliffen ja E.A. Poen tuotanto kuuluu selitetyn gotiikan piiriin. Yliluonnollinen gotiikka puolestaan korostaa yliluonnollisia ilmiöitä ja olentoja ja niiden shokkivaikutusta. Thompson liittää yliluonnollisen gotiikan luokkaan useat gotiikan merkkiteokset; mm. Mary Shelleyin *Frankenstein*, M.G. Lewisin *The Monk* (1796) ja Charles Maturinin *Melmoth the Wanderer* (1820). Epäselvässä tai monimielisessä gotiikassa kertomus jää epistemologisesti epävarmaksi, sillä kertomuksen todenperäisyys jää epäselväksi epäluotettavien kertojien ja kerronnan moniselitteisyyden vuoksi. Tämä epävarmuus tapahtuu siis Todorovin asettamien fantastisen ehtojen mukaisesti. Tyypillistä monimieliselle gotiikalle on myös

filosofinen problemaattisuus, joka kyseenalaistaa kaiken varman tiedon mahdollisuuden, sekä itsetietoinen tekijän problematisointi, jossa aktuaalisen tekijän, teoksessa olevan implisiitin tekijän ja kertojien suhteet on kyseenalaistettu. Thompson liittää monimielisen gotiikan piiriin mm. E.T.A. Hoffmanin *Der Sandmannin*, mutta Savolainen liittäisi myös Shelley'n *Frankensteinin* ja Stokerin *Draculan* ”kerronnallisessa kompleksisuudessaan“ tähän luokkaan, toisin kuin Thompson.

Mm. Noel Carroll ja Manuel Aguirre viittaavat hyvin samankaltaiseen gotiikan jaotteluun, jonka on laatinut Montague Summers⁹. Summersin luokittelu koostuu Thompsonin luokittelun mukaisesti historiallisesta, selitetystä, ylikuonnollisesta ja epäselvästä gotiikasta. Luokkien määrittelyt kuitenkin eroavat hieman toisistaan. Summersin mukaan historiallinen gotiikka sijoittuu kuvitteelliseen menneisyyteen eikä siihen liity ylikuonnollisia tapahtumia. Selitetyn gotiikan ja ylikuonnollisen gotiikan määritelmät vastaavat Thompsonin määritelmiä. Epäselvä gotiikka jättää tapahtumien ylikuonnollisen alkuperän epäselväksi psykologisesti häiriintyneiden henkilöihahmojen kautta. (Summers 1938; tässä Carroll 1990: 4.) Aguirre (Aguirre 1990: 84-85) kritisoi tällaisia luokituksia, ja kiinnittää huomiota siihen vaaraan, että luokat asetetaan toisiaan vastakkain ja kiinnitetään huomiota niiden eroihin mahdollisten yhtäläisyyksien sijaan. Lisäksi hänen mukaansa yhtä luokkaa voidaan alkaa pitää standardina, jolloin muiden luokkien asema vääristyy. Esimerkiksi luonnollisten tai tieteellisten selitysten on arvosteltu heikentävän selitetyn gotiikan voimaa; tästä seuraa käsitys selitetyn gotiikan huonomuudesta verrattuna muihin gotiikan lajeihin, jolloin esimerkiksi Radcliffen teokset eivät olisi ”kunnollista” gotiikkaa. Myös Punter on kiinnittänyt huomiota tähän ja huomauttaakin, ettei ylikuonnollisen rationalisointi vähennä millään tavoin sitä voimaa, joka ylikuonnollisilla ilmiöillä on Radcliffen henkilöihahmoihin ja lukijaan (Punter 1980: 68, 73; tässä Savolainen 1992: 19).

Jos vertaillaan Todorovin fantastisen teoriaa ja tällaisia goottilaisen kirjallisuuden lajittelutapoja, voidaan huomata tiettyjä yhtäläisyyksiä: historiallinen ja ylikuonnollinen gotiikka vastaavat osittain Todorovin ihmeellisen genreä, selitetty gotiikka vastaa oudon

⁹ Summersin luokittelu on ilmestynyt vuonna 1938 ja Thompsonin vuonna 1979, eli Thompsonin luokittelun voidaan olettaa pohjautuneen Summersin luokitteluun.

genreä ja monimielinen gotiikka fantastisen genreä. Savolainen pohtii myös ontologisen ja epistemologisen epävarmuuden merkitystä goottilaisessa kirjallisuudessa ja toteaaakin monimielisessä gotiikassa olevan ”jotain hyvin ’modernia’, modernille kirjallisuudelle ominaista, itsestäänselvyyksiä kyseenalaistavaa ja ihmisen alitajunnassa piileviä voimia luotaavaa” (Savolainen 1992: 20). Hänen mukaansa monimielisen gotiikan voidaan sanoa käsittelevän lopullisen varman tiedon saavuttamisen mahdottomuutta. Hän (Savolainen 1992: 21) viittaa myös Brian McHalen näkemykseen modernin ja postmodernin erosta, jonka mukaisesti modernistista teosta hallitsee epistemologinen dominantti, eli tiedollinen epävarmuus, ja postmodernia ontologinen dominantti, eli todellisuuteen liittyvä epävarmuus. Tällöin monimielinen gotiikka liittyisi epistemologiseen dominanttiin. Savolaisen mukaan kuitenkin useiden goottilaisten teosten kerronnallinen kompleksisuus, tekijyyden problematisointi sekä toden ja epätoden ja fiktion ja tekijän empiirisen maailman välisten rajojen kyseenalaistuminen viittaavat ontologiseen problematiikkaan ja siten postmodernistiseen problematiikkaan (kuten piilevänä McHalenkin mukaan, katso s. 16 tämä tutkielma). Näin goottilaisen kirjallisuuden voidaan nähdä käsittelevän toden ja epätoden määrittämisen suhteellisuutta, ja kyseenalaistavan ylipäänsä todellisuuden käsitteen. ”Todesta” tulee suhteellista, kun tämän ja toisen maailman väliset rajat kyseenalaistuvat (McHale 1993: 75).

3. Viktoriaanisen gotiikan pelon kuvasto

Tässä yhteydessä on kiinnostavaa pohtia, miten viktoriaanisen ajan pahuuden kuvasto ilmentää tuon ajan pelkoja. 1800-luvun lopulla ilmestyneet goottilaiset romaanit ilmensivät ajan huolia, jotka liittyivät tieteeseen, yhteiskuntaan ja kulttuuriin, ja erityisesti taloudellisen ja tieteellisen rationaalisuuden vaikutuksiin. Vuosisadan aiemmat huolet liittyen ihmisyyden degeneraatioon voimistuivat, ja erityisesti ne liitettiin rikollisuuteen ja seksuaalisuuteen. Ajan tieteelliset selitykset johtivat nämä epätoivotut piirteet ihmiseen itseensä: Darwinin teoriat liittivät ihmisyyden lähemmäs eläinkuntaa ja siten pudottivat ihmisen ylemmästä asemastaan. Samaan aikaan kriminologit, kuten Lombroso ja Nordau pyrkivät erottelemaan ihmiset luonnoltaan primitiivisempiin ja kehittyneempiin. Geneettisesti rikolliset ihmistyypit pyrittiin tunnistamaan anatomian, fysiologian ja psykologian

keinoin; tietyllä tavoin poikkeukselliset yksilöt nähtiin jo biologian tasolla määrättyvän päätyvän rikollisiksi. Vaikka Lombroso rajoitti löytönsä koskemaan rikollisia, tämän määrittelemät piirteet sovellettiin arkipäivän mediassa koskemaan myös työväenluokkaa. Samat piirteet - runsas elehtiminen, apinamainen ketteryys, terävät korvat ja hampaat, karvaisuus jne. - olivat ominaisia myös ajan kirjallisuuden fantastisille hirviöille. Aivotutkimus tarjosi fysiologisen perustan jakaantuneen ihmisluonnon teorioille: Broca esitti aivojen jakaantuneen oikeaan ja vasempaan puoliskoon, älylliseen ja tunteelliseen puoleen. Fysionomian avulla määriteltiin ulkonäön perusteella, oliko henkilöllä taipumus rikollisuuteen. Myös kirjallisuudessa tämä näkyy kasvonpiirteiden kuvauksissa persoonallisuuden paljastajana. Darwinismi tunnisti ihmisen olevan vain biologisen kehityksen tulos; ajan myötä itse saattaisi muuttua toiseksi. Kirjallisuuden moninaiset transformaatiot ja metamorfoosit ilmaisivat tätä huolta. (Botting 1996: 136-137; Monleon 1990: 74-75, 79-80.)

Näillä anatomian, fysiologian ja psykologian teorioilla oli häiritsevä seuraus kulttuurin, sivilisaation ja identiteetin käsitteisiin, ja se tarjosi potentiaalın tunnistaa ja eristää poikkeavat ja rappeutuneet yksilöt yhteiskunnasta. Monleon toteaa, että ajan vallitseva kulttuuri samanaikaisesti määritteli ja oikeutti sosiaaliset erot. Ambivalenssi tieteellisiä kysymyksiä kohtaan johti ajan kirjallisuudessa outoihin suhteisiin tieteen ja uskonnon välillä. Yliluonnolliset tapahtumat ilmentävät muutakin kuin metafysisiä voimia; ne on liitetty tieteellisillä ja puoli-uskonnollisilla termeillä rationaalisuuden ja empirismin rajat ylittäviin, mutta luonnollisiin, salaperäisiin voimiin. Nämä voimat nähtiin samanaikaisesti epäinhimillisinä ja inhimillisinä, mutta myös osana luontoa ja ihmismieltä. Tällaisten asioiden käsittely kirjallisuudessa voidaan nähdä kehyksenä tyytymättömyydelle keskiluokkaa rajoittaneeseen moraaliin. Ajan tiukat rajat keskiluokalle aiheuttivat kaksinaismoralismia, jolle kirjallisuus tarjosi ikään kuin ulospääsyn. (Botting 1996: 136-137; Monleon 1990: 74-75, 79-80.) Bottingin mukaan goottilainen kirjallisuus pyrki olennaisesti tutkimaan rajoja joilla erotetaan järki tunteesta, hyvä pahasta ja itse toisesta. Aikana jolloin filosofiset, tieteelliset ja psykologiset järjestelmät kehittyivät määrittelemään ja luokittelemaan ulkonaisen maailman luonteen, gotiikka tunnisti, muodosti uudelleen tai muutti rajoja. Gotiikka oli ambivalenttia leikkiä vastakohdilla, kun hyvä riippui pahasta ja järki irrationaalisuudesta näiden välisten rajojen määrittämiseksi. (Botting 1996: 8-9.)

4.1. Identiteetin hajoaminen ja toiseus itsessä

Huoli inhimillisyyden luonteesta saa ilmaisunsa goottilaisen romaanin sankarissa ja tämän identiteetin hajoamisessa. Yksilö on yhteiskunnan reunalla, ja harvoin löytää takaisin normaaliyhteiskunnan pariin. Yhteisöllisten arvojen sijaan korostetaan yksilön tietoisuuden, vapauden ja mielikuvituksen arvoa. Usein tämä ulkopuolinen yksilö on osaksi uhri, osaksi ”roisto”. Yleistyvä minä-kerronta korostaa kiinnostusta yksilön psykologiaan. Yksilöt ovat usein mielikuvituksensa, intohimonsa ja pelkojensa vallassa; he etsivät tietoa itsestään tai metafysisistä, luonnonvoimat ylittävistä voimista. Käsitukset ihmisidentiteetistä ja henkisistä ja luonnollisista voimista muuttuivat ja maallistuivat tieteellisten löytöjen myötä. Romanttis-goottilainen sankari oli etäännyttänyt niin ympäröivästä yhteiskunnasta kuin itsestäänkin; epävarma identiteetti johtaa itsensä kaksoisolennon tai varjon kohtaamiseen. Tämä kaksoisolento edustaa rajaa jota ei voi ylittää, ja yksilön psyyken sisäistä ja korjaamatonta jakautumista. (Botting 1996: 92-93.) Myös Frankenstein kohtaa oman kaksoisolentonsa luomassaan olennossa. Frankensteinin voidaan myös tulkita olevan osaksi oman tuhoon johtavan kunnianhimon uhri. Samoin Draculan uhrit kokevat peruuttamattomia muutoksia kohdatessaan vampyyrin.

Dayn mukaan goottilaisen romaanin sankarin identiteetti eroaa olennaisesti ritariromaanin sankarin identiteetistä. Kun ritariromaanin sankari käy läpi transformaatioita ja kärsii pahuuden voimista, tämä kuitenkin löytää identiteettinsä, ja lopulta palaa takaisin normaalimaailmaan. Goottilaisen romaanin sankari puolestaan ei koskaan löydä identiteettiään, eikä kykene palaamaan normaalimaailmaan. Gotiikan sankarin identiteetti hajaantuu pahuuden voimista peruuttamattomasti, ja se on alisteinen pahuuden loputtomille transformaatioille ja metamorfooseille. Esimerkiksi vampyyri edustaa goottilaista identiteettiä, jossa ihmisen identiteetti on peruuttamattomasti muuttunut pahuuden voimista ja josta paluuta ihmisidentiteettiin ja normaalimaailmaan ei ole. Vampyyrin hahmossa kuolema johtaa ihmisen identiteetin käänteisyyteen: se ei johda uskonnollisen käsityksen mukaiseen kirkastukseen eikä tieteellisen näkemyksen mukaiseen

elottomaan aineeseen. Vampyyrin identiteettiin liittyy käsitys kuolemasta, joka johtaa eräänlaiseen ihmisyyden parodiaan. (Day 1985: 7.)

Dayn mukaan faustisella luonteella on tietty merkitys ja funktio goottilaisessa kirjallisuudessa: se toimii keinona problematisoida identiteetin yhtenäisyys. Sankarit puolustavat valtaansa ja identiteettiään kontrolloimalla itsen muuntumista Toiseksi tai kaksoisolennoksi. Tällä tavoin goottilainen sankari pyrkii täydentämään ja laajentamaan alkuperäistä, rajoittunutta identiteettiään. Dayn mukaan tällainen hahmo pettää itseään kuvitellessaan hallitsevansa prosessin, jossa transformoituu toiseksi: itse asiassa tällaisen vaihtoehdoisen identiteetin luominen on itsetuhoista. Goottilaisen sankarin identiteetti on jatkuvassa muutoksessa, jatkuvan metamorfoosin ja transformaation alainen; tämä ilmaisee identiteetin fragmentaarista ja kaksinaista luonnetta. Tämä kaksinaisuus ei Dayn mukaan ole pelkkä goottilainen konventio, vaan itsen todellinen luonne goottilaisessa maailmassa. Välittömästi sankarin astuttua gotiikan maailmaan omien tekojensa kautta tämän identiteetti alkaa hajota, ja itsen ja toisen välinen raja murtua. Itse löydetään toisesta ja toinen on yksi itsen puoli. Sankarin eristyminen on täydellistä, koska itsen ja toisen välinen raja ja itsen yhtenäisyys katoaa. Sankarilla on enää identiteetin osia, hän ei kykene erottamaan itseään ei-itsestä, todellista kuvitteellisesta, tai sitä, onko näillä eroilla väliäkään. Tällä tavoin goottilainen maailma käsittelee lopullista, äärimmäistä subjektiivisuutta: maailma on olemassa, mutta vain yksilön mielen heijastuksena. Goottilainen identiteetti rakentuu uudella tavalla: realismissa identiteetti käsitettiin persoonallisuuden ja luonteen kautta, sellaisena kuin se näkyy yhteiskunnassa; romantiikassa identiteetti rakentui ihmisyyden ja jumalallisen yhteydestä. Goottilaisessa kirjallisuudessa identiteetti yksinkertaisesti hajoaa, josta seuraa sen katoaminen tai sen kahden puoliskon taistelu ja tuhoutuminen. (Day 1985: 21-23.)

Identiteetin hajoamiseen liittyy toiseuden kiinteys itseen ja subjektiivisen kokemuksen korostaminen. Dayn mukaan goottilainen tunnelma, mysteerin tuntu, jännitys ja pelokas odottaminen, on seurausta itsen hajoamisesta ja itsen ja Toisen välisen eron hajoamisesta. Goottilaisen romaanin olennainen ominaisuus on tuntu siitä, että subjektiivisuus peittää todellisen. Ajasta ja paikasta tulee identiteetin kaltaisesta suhteellisia, näkökulmasta ja kokemuksesta riippuvia asioita. Erilaiset tietoisuuden muutokset, kuten tajunnanmenetykset ja huumausaineiden vaikutukset

ovat keinoja ilmaista tätä ajan ja paikan hajoamista. Itse fragmentoituu kaksinaiseksi identiteetiksi ja menettää kykynsä suhteuttaa itsensä objektiiviseen maailmaan. Dayn mukaan ainoa mahdollinen suhde ”subjektivoituneessa” goottilaisessa maailmassa on suhde itsen osiin. (Day 1985: 27-28.)

Kun 1700-luvulla toiseus tukahdutettiin järjen ja rationaalisen moraalin keinoin, 1800-luvulla toiseus laajenee yksilöön: yksilön kokonainen maailma on labyrintin kaltainen. Toiseutta ei voi enää paeta linnan ulkopuolelle kuten aiemmin: nyt se seuraa yksilöä. Samalla ulkopuolisen toiseuden ja ihmismielen väliset rajat murtuvat. Pahuus ja toiseus löytyvätkin luonnosta ja itse keskivertoyksilöstä; metafyyminen suhteellisuus korvaa ulkopuolisen pahan toiseuden. Pelon kokemuksessa subjektista tulee yhtä tärkeä kuin sen objektista; Aguirren mukaan kauhuromaania voidaankin pitää ensimmäisenä psykologisena romaanina. Tietyt vastakohtat tulevat klassisiksi kauhuromaanin teemoiksi: kartesiolaiset erotukset sisäinen – ulkoinen, materia - henki, ulkomuoto - todellisuus kiehtoivat viktoriaanisia lukijoita. Kauhu liittyy ahdistukseen liian heikoista rajoista ja toisaalta turhautumiseen liian rajoittavista rajoista. Epäselvyys tai monimielisyys (‘ambiguity’) ilmaisee tätä objektiivisen ja subjektiivisen, todellisen ja kuvitteellisen erottamisen mahdottomuutta 1800-luvun gotiikassa. (Aguirre 1990: 121-122.)

Viktoriaaninen kauhukirjallisuus käsittelee runsaasti kaksoisolennon tematiikkaa; doppelgängerit ovat olennainen osa useimpia ajan kauhuromaaneja. Tähän liittyy myös kasvava tietoisuus tämän kaksoisolennon kiinteästä yhtenäisyydestä sen alkuperän kanssa. Aguirre määrittää populaarin gotiikan pelkoa herättävän tekijän ja viktoriaanisen gotiikan kaksoisolennon erot seuraavalla tavalla: kun edellinen oli sidoksissa taloon, linnaan ja perheeseen, kaksoisolento on sidoksissa yksilöön; kun edellinen rajoittui tiettyyn paikkaan, kaksoisolento uhkaa maailmaa. Populaarigotiikan uhka oli vain olento Toiselta puolelta; kaksoisolento on myös intiimi osa ihmistä itseään varjon, heijastuksen tai mekaanisen parodian muodossa. Kaksoisolento tuo esiin ihmisessä itsessään olevan toiseuden, toinen ei enää ole puhtaasti ulkopuolinen alue joka voidaan tuhota tai kieltää. (Aguirre 1990: 131.)

4.2. Rationaalisen maailmankuvan hajoaminen

Monleon tarkastelee irrationaalisen ja fantastisen suhdetta, ja miten nämä ilmenevät goottilaisen kirjallisuuden kehityksessä. Monleonin mukaan goottilaisessa kirjallisuudessa irrationaalinen materialisoituu aluksi epistemologisten kehystensä sisällä, kuten linnoissa ja luostareissa. Katujen tai luonnon, kaupungin tai maaseudun sijaan järki haastetaan feodalismien symboleissa. Luostareiden asema pelon paikkoina goottilaisessa kirjallisuudessa on Monleonin mukaan loogista yhteiskunnassa, joka liittyy keskiajan irrationaalisuuteen. 1700-luvun lopulla kohtaamiset irrationaalisuuden kanssa kääntyivät keskeiseksi kulttuuriseksi metaforaksi, marginaalisuudeksi. Goottilainen kirjallisuus antoi sille tarkan muodon ilmaisten ajallista ja spatiaalista marginaalisuutta. Marginaalisuuden käsitteen kautta gotiikka toi esiin toiseuden, joka sijaitsee keskiluokkaisen maailman ytimen vieressä, kyseenalaisten sen järjestyksen. (Monleon 1990: 33-34.)

Järki yhtenäisenä, universaalina ja luonnollisena ihmiskunnan ominaisuutena kyseenalaistettiin, kun historia toi esiin mahdollisuuden, että itsestä saattaisi lopulta tulla toinen. 1700-luvulla tämä uhka oli tuskin näkyvissä. Irrationaalisuus liittyi primitiivisyyteen; romaanit kertoivat menneisyydestä tai takapajuisista maista. 1700-luvun selitetyssä gotiikassa rationaalinen järki voitti aina lopulta: tapahtumat saivat lopussa rationaalisen selityksen, tai temaattisesti kerronnallinen konflikti järkevän ratkaisun. Nämä kertomukset antoivat järjettömyyden kuitenkin tulla esiin kohdistuen epävarmuutta keskiluokkaista epistemologiaa kohtaan. Hetken ajan, vaikka vain kirjan pituuden verran, epäjärjestys uhkasi järjestelmällistä yhteiskuntaa ja irrationaalinen oli vapaana. Yleisen käsityksen mukaan gotiikka ilmaisee halkeamaa järjestyksen ja kaaoksen, luonnollisen ja yliluonnollisen välillä. Goottilaiset sankarit ovat yleensä menneisyyden syntien ja tulevaisuuden toiveiden välissä, ihmiset niin itsensä kuin jonkin ulkopuolisenkin uhreja. Goottilaisen kirjallisuuden synty tapahtui samanaikaisesti teollisen vallankumouksen alkaessa; se ilmaisi yhteiskunnan uusia jännitteitä paradoksaalisesti herättämällä uudelleen feodaalisen kuvaston, ikään kuin menneisyys olisi pelottava, vaikka itse asiassa pelättiin tulevaisuutta. Fantastinen toimi sekä ongelman ilmaisuna että keinona puuttua siihen: se määritteli kulttuuriset ja poliittiset järjen ja irrationaalisen väliset rajat. (Monleon 1990: 45-48.)

1800-luvulla irrationaalisuus oli jo lähempänä ja vähemmän perifeeristä goottilaisessa kirjallisuudessa, kun fantastinen toi irrationaalisen periferiasta keskelle, barbaarisesta sivilisaatioon. 1800-luvun alussa irrationaalisen representaatio vaihteli primitiivisen taikauskon ja edistyksen tieteellisten laboratorioden välillä, kuten esim. *Frankensteinissa*. Tämä osoittaa Monleonin mukaan hämmennystä itsen ja toiseuden symboleista. (Monleon 1990: 52-53.) Hirviömyönteisyyden ja toiseuden sisäistyminen oli koko 1800-luvun ajan ambivalenttia, kuin yhteisöllinen mielikuviutus olisi kyvytön päättämään, mikä symboloisi irrationaalista: se joko täysin peitti toiseuden tai hämärsi itsen ja toisen välisen rajan (Monleon 1990: 63-64). Vanha goottilaisen tradition polarisaatio hyvän ja pahan välillä katosi demonisen sisäistymisen etenemisen myötä. Tämän prosessin tuloksena keskiluokkaisessa ajattelussa heräsi epistemologinen epävarmuus, kriisi jota ilmaistiin fantastisen avulla. (Monleon 1990: 72.) 1800-luvun goottilaisessa kirjallisuudessa järki ja irrationaalinen olivat rinnakkain, kumpikin kyseenalaistaen toisensa. Kirjallisuudessa esitettiin kaksi vastakkaista maailmankuvaa yhtä hyväksyttävänä. Tämä dikotomia tuotti tutkimuksen itseen, joka paljasti itsen tuntemisen vaikeuden. Hirviömyönteisyys ei kiinnittynyt mihinkään tiettyyn paikkaan, esim. *Frankensteinissa* on vaikea määrittellä, kumpi on hirviö: Victor vai olento. Kun toiseus löytyikin itsestä ja päinvastoin, irrationaalinen sisäistyi ja tässä prosessissa vallitsevan epistemologian muutos tuli esiin. (Monleon 1990: 75-80.) Monleonin mukaan tieteen ja kehityksen asema kyseenalaistui voimistuvasti vuosisadan vaihdetta kohti, ja lopullisesti murtui I maailmansodan jälkeen (Monleon 1990: 92). Myös Mäyrän mukaan (Mäyrä 1996b: 177) gotiikka toimi vastakulttuurina tieteellisen tiedon lisääntymiselle, teollistumiselle ja valistuksen edistysuskolle. Jo *Draculassa* järki ja tiede ovat voimattomia, toisin kuin primitiiviset uskonvälineet.

Dayn mukaan goottilainen romaani olennaisesti vääristää realistisen romaanin periaatteet: identiteetin stabiliteetin, syyn ja seurauksen prosessin, ja yleensä koko ihmisen identiteetin yhteiskunnallisen luonteen. ”The Gothic world is one of unresolved chaos, of continuous transformation, of cruelty and fear, of the monstrous that is the shadow and mockery of the human.” (Day 1985: 8.) Day toteaa, että goottilainen romaani käsittelee maailmaa, joka on ritariromaanin taustalla olevan maailman ja realismin taustalla olevan maailman välissä. Se pettää ritariromaanin taustalla olevat identiteetin eheyteen ja luomiseen liittyvät odotukset, ja samanaikaisesti kyseenalaistaa realismin taustalla olevat realistiset oletukset itsestä ja

maailmasta. Goottilainen kirjallisuus heikensi myyttistä maailmankuvaa kieltämällä ritariromaanin taustalla olevat konventionaaliset odotukset ja olettamukset; samoin se hylkäsi realismin taustalta löytyvän newtonilaisen tieteen maailmankuvan. Goottilainen romaani valtasi myytin ja tieteen välisen alueen. Myyttiseen maailmankuvaan liittyy epäselvä raja näkyvän ja näkymättömän, arkipäiväisen ja myyttisen, faktan ja fiktion välillä; ritariromaanin heijasti esitieteellisen maailman tendenssiä liikkua suhteellisen helposti näiden vastakkaisuuksien välillä. Faktatieto ei siis ollut todellisuuden mittaamisen väline, vaan todellisuudesta saatettiin ilmaista totuuksia fiktiivisin keinoin. Tieteellisen maailmankuvan myötä ihmeellinen ja näkymätön ei enää ollut todellisuutta, koska kaikki, mikä ei ollut tieteellisesti määriteltävissä, ei kuulunut todelliseen maailmaan. Mielikuvitus ja fantasia nähtiin suorastaan tiedon hankinnan esteenä. Näin fantastisen ritariromaanin ei nähty enää vastaavan todellisuutta eikä sen nähty kykenevän ilmaisemaan moraalisiakaan totuuksia, koska se viittasi maailmaan, jota ei ollut todella olemassa. Samalla realismin valta todellisuuden kuvastajana ja moraalisten totuuksien ilmaisukeinona kasvoi. Dayn mukaan gotiikka oli siis vastaisku sekä myyttistä että tieteellistä maailmankuvaa vastaan, jotka kumpikaan eivät riittäneet todellisuuden selitysmalleina 1800-luvun mielikuvitukselle. (Day 1985: 6-11.)

Goottilainen kirjallisuus irtautui sekä myyttisestä että tieteellisestä todellisuuskäsityksestä, mutta käytti ritariromaanin tekniikoita ja keinoja. Dayn mukaan se toimi ilmaisukeinona kulttuuriselle ja mielikuvitukselliselle energialle, jolle ei ollut muuta ilmaisutapaa. Gotiikka käsitteli 1800-luvun lukijoiden sisäistä todellisuutta ja subjektiivista kokemusta, jota uskonnolliset, tieteelliset ja filosofiset systeemit eivät kyenneet käsittelemään. Subjektiivisuuden kokemus alkoi muuttua ”sielun” käsitteestä käsitteeseen ”psyukestä”. Gotiikka käsitteli 1800-luvun lukijoiden häiriintynyttä tai hajaantunutta sisäistä elämää; ilmaisten ideaalin sijaan pelkoja ja heikkouksia. Gotiikka valtasi tyhjän alueen uskonnon, myytin ja tieteen maailmojen välistä, kun uskonnolliset, tieteelliset ja filosofiset todellisuuskäsitykset eivät onnistuneet luomaan tunnetta itsen eheydestä, kokonaisuudesta ja yhtenäisyydestä maailmassa, jossa yksilö saattoi itse määrittellä olemassaolonsa. Gotiikka parodioi näitä riittämättömiä ajatusmalleja, ilmaisten ajan pelkoja jotka sen synnyttivätkin. (Day 1985: 9-11.)

4.3. Viktoriaanisen gotiikan teemat

Seuraavaksi käsittelen niitä 1800-luvun goottilaisen kirjallisuuden teemoja, jotka ilmaisevat näitä ajankohtaisia pelkoja. Suljetut tilat, toiseus joka ilmenee mm. hirviömäisyydessä ja vampyyreissä, sekä kielletyn tiedon tavoittelu kyseenalaistavat identiteetin yhtenäisyyden ja haastavat rationalistisen maailmankuvan.

4.3.1. Rationaalinen suljettu tila

Aguirre tulkitsee kauhukirjallisuutta suljetun tilan ja toiseuden kohtaamisen kautta. Aguirren mukaan goottilaisessa kirjallisuudessa on olennaista rajat ja niiden ylittäminen, sekä toiseuden kohtaaminen. (Aguirre 1990: 84.) Hiilos referoi artikkelissaan *Ritariromaanista kauhuromaanin, fantasiaan ja tieteisromaanin* Aguirren teosta *The Closed Space* ja selittää tämän suljetun tilan käsitettä. Aguirren mukaan goottilaisessa kirjallisuudessa saa hahmon symboli, joka esittää maailman suljettuna tilana. Tämän suljetun tilan ulkopuolella vaanii ei-inhimillinen toinen. Kelttiläisessä mytologiassa ja ritariromaanissa on läsnä toinen, ei-inhimillinen maailma, mutta se on kuitenkin osa samaa todellisuutta ja maailmankaikkeutta. Tämä toiseus edustaa kaaosta, joka on kuitenkin hedelmällistä: siellä voi oppia ja saada haltuunsa jotain, mitä ei voi löytää mistään muualta. Järjestynyt inhimillinen kosmos ja järjestymätön ei-inhimillinen kaaos ovat jatkuvassa keskinäisessä vuorovaikutuksessa keskenään. Kristillisen maailmankuvan syrjäyttäessä pakanallisen maailmankuvan tämä kahden maailman välinen harmonia särkyä, ja niiden rajat sulkeutuvat. Kristinusko erottaa ei-inhimillisen maailman ihmisten maailmasta, ja jakaa sen positiiviseen ja negatiiviseen ulottuvuuteen. Suhde toiseuteen ja tuonpuoleiseen muuttuu etäisemmäksi, ja 1600-luvulla jumalasta on tullut Descartesin rationaalinen entiteetti. Aguirren mukaan tämän prosessin myötä ihmisen maailman arvo ja olemassaolon mielekkyys käyvät yhä kyseenalaisemmiksi. Uuden ajan ihmisen tilanne onkin problemaattinen, sillä ihminen on tuomittu puhtaasti inhimilliseen ja maalliseen maailmaan, ilman taetta transsendentaalisesta mielekkyydestä. Pikareskiromaanin sankari joutuu selviytymään yhtä sokkeloisesta maailmasta kuin ritariromaanin sankari, mutta ilman aarteita tai kätkeyttä viisautta

palkkionaan; sankarin toimintaa ohjaa vain tarve selviytyä varmuutta, arvoja ja mieltä vailla olevassa maailmassa. (Hiilos 1992: 4-7.)

Hiiloksen mukaan (Hiilos 1992: 7-9) Aguirre kuvailee tällä tavoin kehityksen, jossa maailmasta tulee samanaikaisesti salaperäinen ja puutteellinen, ja jonka seurauksena lopulta tiedemiehet näkevät todellisuuden rationaalisen järjestelmänä ja teollinen vallankumous aloittaa luonnon riistämisen rationaalisten tarpeiden tyydyttämiseksi. Hiilos toteaa, että tätä rationaalista maailmaa ahdistaa toisaalta muisto menneistä tuonpuoliseen nojaavista maailmanselityksistä, toisaalta pakottava tarve hahmottaa maailma uudella tavalla. Hiilos huomauttaa, ettei rationaalinen maailmankuva sinänsä ole arkipäiväisempi kuin edeltäjänsäkään; modernin tieteen ajatusrakennelmat ovat toisinaan varsin mielikuvituksellisia ja käsittelevät maallikon kannalta tuntematonta maailmaa. Tämä tieteen toiseus on kuitenkin perustavammalla tavalla ei-inhimillistä kuin myytin tuonpuoleinen:

Tieteen toiset maailmat sen sijaan – sen rationaaliset näyt, jotka puhkovat jokapäiväisen aineellisen olemassaolomme tutunomaisen pinnan ja paljastavat sen alla piilevän perimmäisen outouden – eivät luo inhimillisiä arvoja tai selitä maailmaa inhimillisesti mielekkäällä tavalla (Hiilos 1992: 8).

Toiseus ilmenee goottilaisessa romaanissa kielteisenä erillisalueena puhtaasti rationaalisessa maailmassa, ja se uhkaa porvarillisen kansalaisen rationaalisuuden linnakkeita. Toinen kohdataan ihmisen normaalimaailmasta rajatussa ja erotetussa tilassa, kuten kummituslinnassa. Tämä suljettu tila muistuttaa Todorovin epäröivän kertojan rationaalista maailmaa, jota yliluonnolliselta vaikuttava ilmiö uhkaa. Hiilos toteaaakin, että Aguirre ja Todorov käsittelevät samaa teemaa, rationaalisen ja irrationaalisen kohtaamista, eri suunnilta: Aguirre kuvakielen ja miljööni, Todorov näkökulman ja juonen pohjalta. (Hiilos 1992: 8-11.)

Aguirren mukaan goottilaisessa kirjallisuudessa korostuu uusi suhtautuminen toiseuteen verrattuna ritarieromaanin toiseuteen suhtautumiseen. Goottilainen sankari pakenee tai taistelee pahuutta vastaan, kun ritarieromantiikan sankari pyrkii harmoniaan sen kanssa. Goottilainen sankari ei usko yliluonnolliseen ja vastustaa sitä; ritarieromaanin sankari hyväksyi yliluonnollisen ja käytti sitä hyväkseen.

Ritariromaanissa pyrittiin itsen ja maailman kehittämiseen, kun gotiikka pyrkii säilyttämään normaalin maailman. Ritariromaanin sankari pyrki toiseuden yhteyteen ja harmoniaan sen kanssa, kun gotiikan sankari pyrkii suojautumaan toiseudelta, ja ylläpitämään todellista maailmaa toiseutta vastaan. Edellinen etsi kokonaisuuden totuutta itsessään ja maailmassa - ontologista, moraalista, kosmista totuutta, kun jälkimmäinen etsii epistemologista totuutta. (Aguirre 1990: 114.) Viktoriaanisen gotiikan taistelua toiseutta vastaan ei käydä hyvän ja pahan välillä, vaan järjen ja ei-järjen, itseään pettävän yhteiskunnan ja sen kielletyn totuuden näkökulman välillä. Vihollinen ei ole pahuutensa, vaan torjunnan seuraus, eikä järkiperäinen sankari vastusta sitä hyvyytensä vaan pelkonsa vuoksi. Pelon vuoksi luontoa ja sen sydäntä, ihmistä itseään, pyritään muokkaamaan ja hallitsemaan loputtomasti viktoriaanisessa gotiikassa. (Aguirre 1990: 144.)

Yhteys tuonpuoleiseen toiseuteen on goottilaisessa romaanissa luonteeltaan ambivalentti: toiseus ja ei-inhimillinen on samanaikaisesti houkutteleva ja vastenmielinen. Kun ritariromaanissa tämä yhteys on sankarille lahja, joka avaa tien toiseen maailmaan, goottilaisessa romaanissa se muuntuu negatiiviseksi, ja se tekee sankarin haavoittuvaksi. Lisäksi naisilla on nähty olevan erityinen yhteys tähän toiseuteen. Kelttiläisessä mytologiassa tämä antoi heille arvovaltaa; gotiikassa se näkyy herkkyytenä ja vastaanottavaisuutena toiseudelle. Tämäkin yhteys muuntuu gotiikassa negatiiviseksi, ikään kuin heikkoudeksi, sillä sen seurauksena sankaritar jää rationaalisen, suljetun tilan sekä toiseuden hyökkäyksen väliin. Rationaalinen ja teollinen maailma on myös patriarkaalinen maailma, jolle tuonpuoleinen todellisuus ja kesyttämätön luonto on uhka, samoin kuin niihin liitetty nainenkin. (Hiilos 1992: 11-12.)

4.3.2. Hirviömyisyys ja kauhun rajatilat

Neil Carroll pohtii kauhun tutkielmassaan *The Philosophy of horror or paradoxes of the heart*, mikä erottaa kauhun hirviön muiden kirjallisuuslajien hirviöistä. Hänen mukaansa se on muiden henkilöhahmojen asenne hirviötä kohtaan: kauhutarinoissa ihmiset kokevat hirviöt epänormaaleina ja luonnollisen järjestyksen rikkovana, kun taas esim. saduissa hirviöt ovat luonnollinen osa kertomusmaailmaa. Hirviöt eivät sovi tarinan positiivisten hahmojen, ihmisten, määrittelemiin ontologisen

normaaliuden tai luonnollisuuden normeihin. Carrollin mukaan kauhussa henkilöahmojen reaktiot määräävät lukijan reaktiot. Hahmot ikään kuin havainnollistavat, kuinka lukijoiden tulisi suhtautua hirviöön; esimerkiksi kosketuksen välttäminen kertoo meille hirviön luotaantyöntävyydestä ja inhottavuudesta. Lukijoiden reaktioiden on ainakin jossakin määrin tarkoitus peilata henkilöahmojen reaktioita; hirviömyisyys on siis tavallaan sisäänrakennettuna kauhukirjallisuudessa. Hirviö koetaan useimmiten pelottavana, luotaantyöntävän inhottavana ja etovana. Hirviömyisyyden piirteet voivat kuitenkin välittyä ilman suoranaista, visuaalista tms. aihetta näihin reaktioihin. Esimerkiksi Stevensonin Mr. Hyden rumuus aiheuttaa hikoilemista, mutta tätä rumuutta ei osata tämentää. Mr. Hyden hirviömyisyys on epäselvää ja vaikeasti määriteltävää; se on ikään kuin epätarkka vääristymä keskiluokkaisesta henkilöstä. Hirviö koetaankin usein sanoinkuvaamattomana ja käsittämättömänä, ja hirviömyiset piirteet vaikeasti hahmotettavina. Lisäksi hirviö koetaan sairaalloisena ja epäpuhtana. Hirviöt aiheuttavat usein fyysistä pahoinvointia olemuksellaan, ja pelkän kosketuksen ajatellaan voivan olla hengenvaarallinen. Hirviön kohtaamisessa olennaista ei ole siis pelko sinänsä, vaan siihen liittynyt vastenmielisyys ja epäpuhtaus. Usein niiden kuvauksiin liittyykin likaisuus, limaisuus, mätäneminen yms. (Carroll 1990: 16-23.)

Hirviöihin liittyvä vastenmielisyys ja epäpuhtaus juontaa kulttuuristen kategorioiden rikkomisesta. Hirviöstä tekee niin vastenmielisen ja kiehtovan sen epäselvyys kulttuuristen kategorioiden kentällä. Carrollin mukaan kaikki, mikä on kategorioiden välistä, on epäpuhdasta. Esimerkiksi veri, oksennus ja ruumiin osat kuten hiukset ja kynnen palat, ovat inhottavia siksi, että ne rikkovat minän / ei-minän, sisäisen / ulkoisen ja elävän / kuolleen kategorioita. Niihin on liitetty myös maagisia voimia. Eräs kansa välttää lento-oravia, koska ne eivät ole selkeästi lintuja eivätkä maaeläimiä. Asiat voivat olla epäpuhtaita myös siten, että ne ovat epätäydellisiä tai muodottomia kategorioidensa edustajia. Carroll tämentää epäpuhtauden edellytykseksi kategorioiden välisyyden, kategorisesti ristiriitaisuuden, epätäydellisyyden tai muodottomuuden. (Carroll 1990: 32; Hiilos 1993: 168-169.) Näillä keinoin kategorioita problematisoidaan kauhukirjallisuudessa.

Mäyrä on tarkastellut tarkemmin liminaalisuuden teoriaa ja kahun rajatiloja. Kulttuuriantropologiassa liminaalisuuden käsite viittaa erityisesti siirtymäriittien

yhteydessä havaittavaan kahden järjestyksen välitilaan. Kulttuurisen semiosiksen eli merkitystuotannon kääntöpuolena käsitetään kaaos. Tämä kaaoksen tila saavutetaan esimerkiksi huumaavien sienten tai pimeän teltan avulla, jolloin ikään kuin kommunikoidaan kulttuurin avulla. Kauhukulttuuri on samantapainen keino dramatisoida, käsitellä ja myös ottaa haltuun tämä kaaos ja uhkaava toiseus. Kauhussa usein ylitetään kulttuuristen dikotomioiden, kuten elämä / kuolema tai ihminen / eläin, rajat. Shamanistiset kulttuurit tuovat rajatilat lähemmäksi erilaisissa riiteissä: esim. pukeutumalla tietyksi eläimeksi siltä saadaan viisautta ja voimaa. (Frans Mäyrän luento Jyväskylän yliopistossa 20.3.2003.) Myös kuollut ruumis on yksi voimakkaasti latautunut rajatilaelementti, koska se sijaitsee toimivan subjektin ja elottoman luonnonelementin välisellä alueella. Mäyrän mukaan eri kulttuurien hautausrituaalit kertovat kuoleman rajan kohtaamiseen liittyvästä epävarmuudesta; rituaaleilla pyritään hallitsemaan tähän kohtaamiseen liittyvä epävarmuus. (Mäyrä 1996b: 169.)

Tällaiset rajatilat, olivat ne hirviön tai minkä tahansa muun mahdottoman muodossa, aiheuttavat sitä kognitiivista epävarmuutta, mistä Todorovin fantastisen määritelmä rakentuu. Hirviössä usein kohtaa kaksi erilaista ja ristiriitaista aluetta; ihmissusi on jo nimensäkin puolesta sekä susi että ihminen. Merkitsevintä ihmissudeksi tulemisessa onkin juuri se itsetietoisuus, että minä olen Toinen. Yksi kauhukirjallisuudessa usein problematisoitu kategoria on elävä / kuollut: kummitukset, zombiet, vampyyrit, muumiot ja Frankensteinin olento ovat sekä eläviä että kuolleita. Hirviöt myös koostuvat usein useasta eri lajista, kuten ihmissudet ihmisestä ja sudesta, tai vampyyrit ihmisestä ja lepakosta. Carrollin (1990: 31-35) mukaan lukija ei kuitenkaan yleensä ole tietoinen tästä kategorisesta epäpuhtaudesta, joka synnyttää vastenmielisyyttä. Hirviöt ovat fyysisen uhkaavuuden lisäksi kognitiivisesti uhkaavia. Ne rikkovat kulttuurin luonnollisuuden ja tiedon käsityksiä vastaan; usein niiden kohtaamat henkilöt menettävät mielenterveytensä. Tällä tavoin hirviöt haastavat kulttuurin ajattelutavan perustukset. Mäyrän mukaan tällaiset rajatilat vaikeuttavat tilanteen hahmotusta ja käsitteellistä analyysia. Hän viittaa Todorovin teoriaan, ja toteaa että useimmat hirviötarinat eivät täytä sen fantastisen epäröinnin ehtoja. Mäyrän mukaan kauhutarinoissa onkin kyse olemuksellisen epävarmuuden kohtaamisesta kognitiivisen epävarmuuden sijaan. (Mäyrä 1996b: 170.) Lisäksi hirviön alkuperä tai ympäristö on usein normaaliyhteiskunnan ulkopuolinen paikka,

kuten maan- tai merenalainen paikka, tai marginaaliset, piilotetut ja hylätyt paikat kuten hautuumaat, linnat, ja vanhat talot. Tämä voidaan tulkita tilalliseksi symboliksi käsitykselle, että uhkaava toinen on kulttuurin ja sen kategorioiden ulkopuolella ja edustaa tuntematonta. (Carroll 1990: 34-35)

Hirviöt ovat usein olentoja, jotka muodostuvat useasta eri kategoriasta (fusion); esimerkiksi vampyyrit ovat samanaikaisesti eläviä ja kuolleita, ihmisiä ja eläimiä. Tällaisessa olennessa yhdistyvät erillisinä pidetyt ominaisuudet ja kategoriat yhteen erilliseen yksilöön. Ne ovat ontologisesti tai biologisesti erillisten järjestysten yhteensulautumia; niissä yhdistyvät erilliset ja usein ristiriitaiset elementit, johtaan epäpuhtaaseen ja vastenmieliseen kokonaisuuteen. Esimerkiksi kummittelevassa talossa yhdistyvät elävän ja elottoman piirteet. (Carroll 1990: 43-45.) Hirviöt voivat olla rakenteeltaan myös kahden eri identiteetin jakamia, mutta metafysisesti yhtenäisiä jakaantumia (fission). Tällaisia olentoja ovat mm. kaksoisolennot (doppelgangers), alter-egot ja ihmissudet. Esimerkiksi ihmissudessa eläin ja ihminen elävät samassa yksilössä, mutta eri aikoina. Eläin- ja ihmisidentiteetti eivät siis ole temporaalisesti yhtenäisiä; ihminen muuntuu sudeksi vain tiettyinä aikoina. Ihmisen ja eläimen identiteetti eivät ole yhteensulautuneet kuin suhteessa tilaan. Stevensonin Dr. Jekyllin ja Mr. Hyden välinen ero on toinen esimerkki temporaalisesta jakaantumisesta. Olennot voivat olla jakaantuneita myös suhteessa tilaan kaksoisolentojen kautta. Tällöin kyseessä on yksilön kloonauksen tai monistuminen useaksi itsekseksi tai yksilön puoleksi, kuten esimerkiksi Oscar Wilden *Picture of Dorian Gray*:ssa. Tällöin eri hahmot ovat symboleja yksilön kategorisesti erillisille tai ristiriitaisille elementeille. Sekä yhteensulautuminen että jakaantuminen ovat rakenteita, joilla problematisoidaan kulttuurin biologisia ja ontologisia kategorioita ja käsitellään välillisyyden, ristiriitaisuuden ja epäpuhtauden teemoja. (Carroll 1990: 46-48.)

Hirviö voidaan luoda myös suurentamalla kulttuurissa jo sinänsä potentiaalisesti epäpuhtaana tai vastenmielisenä pidetty olento, kuten hämähäkki. Toinen keino herättää pelkoa on potentiaalisesti epäpuhtaiden tai vastenmielisten olentojen suurilukuisuus. Hirviön inhottavuutta voidaan korostaa hirviön ympäristön ja assosiaatioiden kautta, tätä Carroll kutsuu 'kauhun metonymiaksi' (horrific metonymy). Hirviön vastenmielisyyttä painotetaan ulkoa päin, yhdistämällä olentoon

mielikuvia vastenmielisistä asioista. Hirviömyisyys voidaan myös luoda pelkästään assosiaatioiden kautta, sillä hirviö on usein ympäröity vastenmielisillä asioilla; esimerkiksi Dracula assosioituu syöpäläisiin ja hänellä on komennossaan rottalaumat. Dracula myös iljettää Harkeria vaikkei tämä ulkonäöltään olekaan hirviömainen. (Carroll 1990: 49-52.) Onkin huomionarvoista, ettei hirviön ei tarvitse olla ruma herättääkseen kauhua ja inhoa; esim. Dracula kuvataan melko komeaksi mieheksi. Hirviön ei tarvitse myöskään olla paha; Frankensteinin olento on esimerkki hyvästä hirviöstä. (Carroll 1990: 41.)

Hirviö voi olla fyysisen uhkan lisäksi psykologinen, moraalinen tai yhteiskunnallinen uhka. Se voi esimerkiksi tuhota yksilön identiteetin, rikkoa vallitsevan moraalijärjestyksen tai kehittää vaihtoehtoisen yhteiskunnan. (Carroll 1990: 43.) Mäyrän mukaan hirviön tarkoitus on toimia hahmona, joka kantaa syyllisyyden kaikesta pahasta. Hirviön eroa ihmisestä korostetaan usein luonnottomilla piirteillä, ja hirviö rikkoo luonnolliseksi koettuja kulttuurin kategorisointeja vastaan. Tällä tavoin hirviö on jollakin tavoin oikean ihmisyyden, harmonisuuden ja kauneuden, käänteiskuva.

Hyväksyttävä erotetaan kielletystä ja vieraasta näkymättömin rajanvedoin, oli sitten kysymys sosiaalisista rooleista, seksuaalisesta käyttäytymisestä tai yhteisön rajoista: hirviömyisyys dramatisoi rajan ylittämiseen liittyvää voimakasta kieltoa – mutta myös kieltojen kykyä stimuloida uteliaisuutta ja mielikuvitusta. (Cohen 1996: vii, 4, 13, 17; tässä: Mäyrä 1999: 45.)

Frankensteinin olento ja Dracula voidaan nähdä juuri tällaisena rajojen ylittämiseen liittyvien kieltojen ruumiillistumina. *Frankensteinissa* rajat liittyvät tiedonhalun, kunnianhimon, ja tieteellisen ja teknologisen kehityksen rajoihin; *Draculassa* puolestaan tieteen ja rationaalisen tiedon kompetenssin rajoihin. Tieteen kehitys näytti etenevän vailla ajatusta kehityksen kääntöpuolesta. Mäyrä (1999: 46) toteaa, että hirviöt ovat kiehtovia ja alkuvoimaisia olentoja, koska ne edustavat pelottavan ja uudistavan kaaoksen voimia ja potentiaalisesti kahlitsevan järjestyksen sortumista. Frankensteinin olennon ja Draculan voidaan nähdä edustavan tällaisia kaoottisia voimia, jotka osaltaan ovat murtamassa ja uudistamassa rationalistista ja tieteellistä maailmankuvaa. Hirviömyisyyden ja pahuuden sijoittuminen suhteessa minuuteen

voidaan nähdä yhtenä tapana tarkastella goottilaisen kirjallisuuden kehitystä: kun pahuus oli populaarigotiikassa aina selkeästi ulkopuolinen hahmo, siirtyi se 1800-luvulla osaksi minuutta. *Frankensteinissa* ja *Draculassa* pahuus voi vaikuttaa ulkopuoliselta, mutta tarkemmin tarkasteltuna asia ei ole näin yksiselitteinen.

Monleonin mukaan hirviömäisyys kehittyi 1800-luvun kirjallisuudessa siten, että vaikka se tulee avoimemmin näkyväksi, se on luonteeltaan entistä vaikeammin määriteltävää ja hahmotettavaa hirviömäisyyttä. (Monleon 1990: 85-88.) Pahuus ja toiseus on siis entistä näkyvämpi, mutta vaikeammin määriteltävissä oleva asia. Goottilaisessa kirjallisuudessa myös näkymättömät hirviöt lisääntyivät vuosisadan loppua kohti. Monleonin mukaan mahdottomuus osoittaa toiseuden paikka tai nimetä irrationaalinen todellisuus oli tyypillistä keskiluokkaiselle ajattelulle. Fantastinen alkoikin näkyä pyrkimyksenä käsitellä tätä irrationalisuutta taiteissa laajemmin, myös goottilaisen kirjallisuuden ulkopuolella. Fantastinen levisi taiteissa koskemaan jokapäiväistä todellisuutta ja arkipäiväisiä tilanteita. Fantastiset tapahtumat eivät olleet enää poikkeuksellisia tapahtumia, vaan todennäköisiä arkipäivän tapahtumia. Irrationaalisuudesta tuli tällä tavoin osa keskiluokan ajatusmaailmaa. Toiseus nousi järjen perustusten keskeltä, kyseenalaistaen sen eheyden ja turmelemattomuuden. Toiseus siis nähtiin toisaalta osana itseä, keskiluokkaa; toisaalta hirviöt kuvattiin keskiluokasta eristäytyneinä. Monleonin mukaan tästä seuraa se ainakin ulkoisesti ristiriitainen johtopäätös, että irrationalisuus oli samanaikaisesti osa vallitsevaa järjestystä ja sen ulkopuolinen. (Monleon 1990: 85-88.)

Myös Aguirren mukaan sinänsä luonnollinen voi ilmentää toiseutta goottilaisessa kirjallisuudessa. *Frankensteinissa* Walton matkustaa pohjoisnavalle, ja kohtaa siellä Frankensteinin ja olennon arktisessa toiseudessa; nämä jahtaavat toisiaan eristyksissä muista ja normaalimaailmasta. Shelleyyn moderni Prometheus ei ole sodassa jumaluuden, vaan luonnon ja erityisesti itsensä kanssa. Evoluutioteoria vihjaa ihmisen ja alempien lajien yhtenäisyyden; tästä seuraa näkemys jonka mukaan tieteellisen rationaalisuuden kehitys paljastaa pedon ihmisessä. Tämä peto pitää karkottaa ja nujertaa, mutta kauhukirjallisuudessa se ei alistu: se kääntyy ihmisyyttä vastaan, kuten Frankensteinin olento luojaansa vastaan. Viktoriianisessa kauhussa luonto kohtaa ihmisen ja vastustaa sitä. (Aguirre 1990: 134-135.) Myös vampyyritarinat edustavat symbolisesti ihmisluontoa sodassa itseään vastaan.

Kirjallisena lajina tyypillisine ominaisuuksineen vampyyri syntyi viktoriaanisena aikana, ja yksilöiden metsästäjänä se kuuluu 1800-luvun doppelgängersien joukkoon. Klassisten ja kansanperinteen hahmojen lisäksi vampyyriin liittyy kristillisiä motiiveja; vampyyrimyytti on tavallaan yksinkertainen versio Faustilaisesta sopimuksesta paholaisen kanssa. Vampyyri on ikään kuin ihmisen kaksoisolento, joka paljastaa ihmisyyden toiseuden. (Aguirre 1990: 135.)

Mäyrän mukaan hirviöt antavat hahmon ihmisyyteen liittyvälle ambivalenssille. Ihmisen ja eläimen piirteitä yhdistävä sekasikiö herättää kauhua erityisesti sen vuoksi, että siinä torjuttu ja vihamielinen toiseus kytkeytyy intiimiksi osaksi ihmisyyttä itseään. Nykypäivänä koneilla on paljolti samanlainen asema ihmisten elämässä kuin eläimillä aiemmin; tämä näkyy kauhussa tekoälyn ja robottien sekaantumisenä ihmisyyteen. (Mäyrä 1996b: 173.) Freudin mukaan elävää ihmistä muistuttavat nuket ja automaattit herättävät selittämätöntä kauhua juuri elottoman ja elollisen, ihmisen ja koneen epämääräisen rajan vuoksi (Freud 1982: 250; tässä Savolainen: 22). Samalla tavoin nykykauhulle tyypillinen teknologian kääntyminen ihmisyyttä vastaan kertoo teknologian ja ihmisyyden symbioosista ja ihmisten lisääntyvästä riippuvaisuudesta teknologiaan; moderniin tekniikkaan liittyvä ahdistus saakin usein ilmaisunsa kauhukulttuurissa. Mäyrän mukaan tämä juontaa siitä, että koemme olevamme yhä enemmän olemassa teknologisten järjestelmien osana ja niiden ehdoilla. Hirviön kohtaamisessa ei siis ole kyse tiedollisesta epävarmuudesta, mutta sen tilalle astuvat toisenlaiset välitilat. Hirviöt havainnollistavat epävarmuutta luonnon ja kulttuurin välisellä rajalla ja kyseenalaistavat ihmisen eheyden ja yhtenäisyyden kulttuuriolentona. Vainajahirviöt havainnollistavat tiedostamattomia epävarmuuksia omasta ruumiillisuudestamme. Ruumiillisuuden problematiikka ilmenee erityisesti jakaantuneissa hirviöissä: samastumme vahvasti ruumiiseemme, mutta samalla ruumis on kuitenkin ei-minua, koska sen toiminnot ovat meiltä paljolti salattuja emmekä pysty aina hallitsemaan sitä. Jakaantuneen hirviön muodonmuutos käsittelee tälle epävarmuudelle perustuvaa paradoksia; siinä ruumis pettää tietoisien mielen vaatimukset. (Mäyrä 1996b: 170-174.) Goottilaisen kirjallisuuden toiseuden käsittelemisen taustalta on löydettävissä paradoksi, ihmisen ja ei-inhimillisen perimmäinen yhteys. Kiinnostuksemme kauhua kohtaan voidaan selittää siis sillä, että haluamme kohdata hirviöissä oman toiseutemme ja pimeän puolemme. Kauhun parissa tutkailemme epäinhimillistä itsessämme ja omia kiellettyjä

mahdollisuuksiamme, poissuljettua ei-ihmisyyttämme. Tämä pelottavan vapautemme tutkiminen on kiehtovaa, koska ”itse” on pohjimmiltaan tuntematon. (Mäyrä 1996b: 180-181.)

4.3.3. Kielletyn tiedon ja vallan halu

Kielletyn tiedon etsijät toistuvat 1800-luvun goottilaisessa kirjallisuudessa. Tämä kielletyn tiedon halu kohdistuu samankaltaiseen tietoon kuin alkemisteilla: ikuisen elämän salaisuuteen, tietoon, joka tekee ihmisestä jumalallisen. Vampyyrilla ja kielletyn tiedon etsijällä on pohjimmiltaan samat motiivit: kuoleman voittaminen ja sosiaalisesti kestävämmät halut rajattomaan valtaan. Hahmojen halujen täyttäminen johtaisi yhteiskunnalliseen kaaokseen ja luonnollisen, inhimillisen ja jumalallisen rajojen ylittymiseen. Nämä goottilaiset hahmot ovat hajottavia individualisteja, jotka eivät tyydy järjestyneen yhteiskunnan rajoitteisiin. (Punter 1980: 120.)

Kielletyn tiedon etsintä goottilaisessa romaanissa 1800-luvun alusta lähtien kumpuaa teollisteknisen kehityksen arvaamattomuudesta. Mäyrän mukaan teknologian herättämissä uhkakuvissa on usein läsnä arkkityyppistä ja irrationaalista materiaalia, jota ei voida selittää vain teknisen kehityksen kritiikiksi. Tämä näkyy esimerkiksi *Frankensteinissa* olennon demonisina piirteinä; olentohan on syntynyt luonnontieteellisten kokeiden, ei alkemian tai demonologisten tutkimusten tuloksena. (Mäyrä 1996a: 89.) 1800-luvun goottilaisessa kirjallisuudessa voidaan havaita yhtenevä asenne ajan tieteeseen. Tieteellinen kehitys eteni niin kiivasta tahtia, ettei tavallinen ihminen kyennyt enää ymmärtämään edistysaskelia ja niiden mukanaan tuomia muutoksia. Moniin uusiin keksintöihin, kuten puhelimeen, radioon ja sähköön, liittyikin epävarmuutta ja pelkoa, jota käsiteltiin ajan kirjallisuudessa. Lääketieteessä kehitetyt nukutus- ja sterilointitekniikat herättivät mielikuvaa tieteestä potentiaalisesti vaarallisena, luonnon järjestelmiin sotkeutuvana asiana, jota kirjallisuudessa edustaa hullu tiedemies. Jos liika tieto nähtiin jo sinänsä vaarallisena, tuli sen väärinkäyttämistä 1800-luvun lukijan painajainen. (Hänninen 1996: 244.)

Rationaalinen, tieteellistekninen moderniteetti ja maaginen ajattelu eivät kuitenkaan ole toisensa poissulkevia, vaan maaginen ajattelu on läsnä myös tekniikan hallitsemassa modernissa kulttuurissa. Teknisestä kehityksestä huolimatta voidaan

havaita maagisen ajattelun jatkumo. Tämä voidaan nähdä esimerkiksi tavassa, jolla suhtauduttiin varhaisiin kokeiluihin erilaisilla teknisillä laitteilla: ne nähtiin populaarissa mielikuvituksessa osana magiaa. Myös uudet ja mahtavat, toiminnoiltaan monimutkaiset keksinnöt kuten rautatiet ja höyryveturit aiheuttivat aluksi pelonsekaista ihmetystä yliluonnollisten voimien edessä. Teknisten laitteiden yleistyessä kehittyi maagisia ja elollistavia tapoja käsitellä puheessa koneiden arvaamattomuutta. Teknisen ympäristön kompleksisuus tekeekin sen hallitsemisen ja ymmärtämisen mahdottomaksi; tällaisessa tilanteessa maagisen ajattelun tarve pikemminkin lisääntyy tarpeettomana häviämisen sijaan. (Mäyrä 1996a: 89-90.)

Tieteen maailmaan sijoittuvat kauhutarinat kertovat klassisesti tiedemiehestä, jonka kunnianhimo sokaisee tämän havaitsemaan keksintöönsä liittyvät riskit. Tiedemies menettää keksintönsä kontrollin, ja kauhu pääsee valloilleen. Hänninen on tiivistänyt hullun tiedemiehen teeman kauhuelokuvan historiassa seuraavalla tavalla: 1930-luvulta 1950-luvulle tiedemiehet olivat tieteelleen omistautuneita, usein lääketieteen harjoittajia, joiden keksinnöt liittyivät elämän ja kuoleman rajan ylittämiseen; toisen maailmansodan ja atomipommin kehittämisen jälkeen tieteestä tuli etäisempi ja tiedemiehet eivät enää olleet suoraan vastuussa maailmaa uhkaavista voimista. 1970-luvulla uhkana nähtiin ihmisen hallinnasta riistäytyvä teknologia, tietokoneet ja robotit; 1980-luvulla robotit sulautuivat ihmisyyteen muuntuen ajatteleviksi koneihmisiksi, kyborgiksi. Kyborgissa saa ilmaisunsa sama teema kuin Frankensteinissa, ihmisen keinotekoinen luominen; ruumiinosat on vain nyt korvattu synteettisellä kudoksella ja metallilla. (Hänninen 1996: 226.)

Hullun tiedemiehen teeman synty voidaan kartoittaa Vanhan testamentin, Prometheus-myytin, Golem-myytin sekä Faust-myytin kautta. Vanhan testamentin kertomuksessa ihminen kajoaa hyvän- ja pahantiedon puun hedelmään ja joutuu sen vuoksi kadotetuksi paratiisista. Prometheus uhmaa Zeuksen kieltoa ja haluaa opettaa ihmisille tulen salaisuuden; tästä seuraa Pandoran lippaan mukanaan tuomat vitsaukset ja Prometheus itse päätyy vankeuteen. Toisen toisinnon mukaan Prometheus loi ensimmäisen ihmisen, kolmannen mukaan Aatamin, neljännen mukaan Prometheus oli taiteilija, ”toinen Luoja”. Golem on juutalais-tsekkiläinen myytti savipatsaasta, jonka rabbi onnistuu herättää henkiin, ja joka tappaa luojansa. Faustia väitettiin tehneen liiton paholaisen kanssa tuhoisin seurauksin. Goethen

Faust (1808–1833) runodraaman myötä Faust-aihelma ja sen faustinen ihmiskäsitys levisi laajalle länsimaiseen kulttuuriin; tämän ihmiskuvan mukaan ihminen on luonteeltaan tiedonjanoinen ja tyytymätön vallitsevaan olotilaansa. (Hänninen 1996: 227; Kalleinen 1986: 112.)

Kaikkien edellä mainittujen myyttien tarinat korostavat, että liika tieto on pahasta ja aiheuttaa vain kärsimystä, ja että ihminen on sitä onnellisempi, mitä vähemmän tietää. Hullun tiedemiehen ilmentymät kauhukulttuurissa ovat ottaneet vaikutteita näistä myyteistä eri korostuksin. Tiedemiehen uteliaisuus ja kunnianhimo johtaa kiellettyjen rajojen ylittämiseen ja tuhoon. Tiedemiehet ovatkin usein korostetun faustisia: he eivät näe työnsä riskejä tai eivät välitä niistä, ja hylkäävät kaiken muun. Lisäksi heidän työnsä tulokset ovat usein armottoman väkivaltaisia, sieluttomia ihmiskoneita. (Hänninen 1996: 227-228.)

Frankensteinin olento ei ole sieluton, mutta Frankenstein on tiedemiehenä hullun tiedemiehen prototyyppi. Frankensteinin voidaan nähdä syntyneen Prometheus-, Faust- ja Golem-myyttien keskeisimmistä aineksista: elottoman henkiin herättäminen, häikäilemätön kunnianhimo, rangaistus ja tuho. Nämä elementit yhdistyvät teoksessa 1700-luvun lopun tiedekäsitykseen. (Hänninen 1996: 231.) Shelley on hyödyntänyt myyttien eri aspekteja, mutta ne näkyvät teoksessa muunneltuina. Prometheus-myyttiin viitataan siten, että Frankenstein ei ole tulen, vaan modernin sähkön hallitsija. Shelley on myös jakanut Prometheusen piirteet Frankensteinin ja hirviön välillä: Frankenstein uhmaa jumalaa luomalla elämää, mutta hirviö kärsii ainakin osan rangaistuksesta. Myyttiset henkilöt ja tapahtumat ovat siis saaneet tieteeseen sovelletun tulkinnan *Frankensteinissa*. (Kalleinen 1986: 112-113; Punter 1980: 121-122.)

Carroll määrittelee goottilaisen kirjallisuuden kaksi juonirakennetta, jotka korostavat tietoa eri tavoin, kielletyn tiedon etsintä ja irrationaalisen tiedon paljastaminen. Ensimmäinen eli 'overreacher plot' korostaa kielletyn tiedon etsintää, johon liittyy hullu tiedemies tai tietäjä. Kielletty tieto voi olla luonteeltaan tieteellistä tai maagista, ja sitä testataan joko kokeen tai pahojen voimien kautta. Tämä teema kritisoi tieteen tiedonhalua ja korostaa, ettei ihmisen tulekaan saada kaikkea tietoa haltuunsa. Carroll on määritellyt tietyt juoniainekset, jotka voidaan löytää useista tieteen

maailmaan sijoittuvista kauhuromaaneista. Näitä ovat tieteellisen kokeen valmistelu, kokeen suorittaminen, kokeen tulosten kääntyminen tiedemiestä vastaan ja hirviön kohtaaminen. Kokeen valmisteluun liittyy tiedemiehen selitys kokeelle, joka koostuu usein populaarista mekaniikasta ja mielikuvituksellisesta aineksesta. Tiedemies joutuu myös puolustelemaan koettaan ja sen merkitystä; tässä paljastuu yleensä tiedemiehen suuruudenhulluus. Kokeen näennäisen onnistumisen jälkeen käy ilmi, että kokeen tuloksena onkin hirviömäisyys jossakin muodossaan, ja tiedemiehen läheiset joutuvat usein kärsimään hirviön vaarallisuudesta. Hirviön aiheuttama tuho ja kuolemat saavat tiedemiehen järkiinsä, ja pyrkimään sen tuhoamiseen. (Carroll 1990: 118-120.)

Jälkimmäinen Carrollin määrittelemistä teemoista liittyy irrationaalisen tai tuntemattoman tiedon ja toiseuden löytämiseen ja paljastumiseen; tätä hän kutsuu termillä 'a complex discovery plot'. Tällaisessa tarinassa tuntemattoman tai toiseuden, usein hirviön, olemassaolo tehdään selväksi joko välittömästi tai asteittain; seuraavaksi hirviön löytäjät tunnistavat hirviön pahuuden lähteeksi, mutta tarinan auktoriteetit eivät usko sen olemassaoloon tai vaarallisuuteen. Olennainen osa tällaista tarinaa on hirviön olemassaolon ja vaarallisuuden vahvistus, johon liittyvät järkeily, argumentointi ja hypoteesit, kun rationaaliset henkilöt kohtaavat käsitteellisten järjestelmiensä ulkopuolisia asioita. Carrollin mukaan olennaista tällaisissa tarinoissa on viivytyks löydön ja vahvistuksen välillä; tällöin lukija on ylivoimaisessa asemassa ja tietää enemmän kuin tarinan auktoriteetit, kuten tiedemiehet ja poliisit. Järkeily tuottaa lukijalle kognitiivista mielihyvää. Lopulta hirviö kohdataan ja se pyritään tuhoamaan. Tällaiset tarinat korostavat puolestaan tieteen ja rationaalisen ajattelun rajoittuneisuutta ja lyhytnäköisyyttä. (Carroll 1990: 99-102.)

Nämä juonirakenteet käsittelevät suhdettamme tuntemattomaan eri tavoin. Ensimmäinen käsittelee kiellettyä tietoa ja liian tiedonhalun vaaraa, jälkimmäinen kapeakatseista tietoa ja itseriittoisen ja kaavamaisen ajattelun vaaraa. Molempien juonirakenteiden taustalla on kuitenkin sama teema: 'knowing the unknown', eli tuntemattoman tietäminen. Myös Day näkee goottilaisen kirjallisuuden keskiössä tuntemattoman, jonkin, mitä emme voi tietää, ja joka piilee kauhun taustalla: "The sense that something unknown and unknowable lies beyond the terrors of the world

we do see is the essential fact of the Gothic fantasy.” (Day 1985: 14-15.) Gotiikka kyseenalaistaa todellisuuden ja fantasian, itsen ja toisen väliset rajat, ja korostaa näkyvien asioiden stabiliteetin olevan illuusio, samoin kuin mielikuvituksellisten asioiden epätodellisuuden. Se vihjaa maailman olevan olennaisesti tuntematon, tai että tietomme on ainakin rajallista. (Day 1985: 68.) Järkeily, todisteet ja havainnollistaminen ovat Carrollin mukaan olennainen osa kauhua, ja ne voidaan löytää kaikista kauhutarinoista, ainakin jonkinlaisessa muodossa. Kauhulle olennaista on näyttää ja paljastaa tuntematon, näyttää että tuntemattomasta on tullut kiistattomasti tunnettu ja todellinen. Tieto on siis kauhun hallitseva teema. Tuntemattoman etsimistä ja löytämistä koskevien tarinoiden kerronnassa korostuu todistelu hirviön olemassaolosta; tällaiset tarinat käsittelevät arkitiedon ylittävien asioiden olemassaoloa ja vallitsevien käsitteellisten kategorioiden ulkopuolisen asian paljastumista. Kielletyn tiedon etsintä puolestaan kohdistuu salattuun, epäpyhään tai kiellettyyn tietoon. Kun edellisen kauhutyypin sankarin tulee ylittää tiedon rajat, kielletyn tiedon etsijää varoitetaan ylittämästä niitä. Molemmissa kauhutarinan tyypeissä arkitieto ja vallitsevat tietokäsitykset toimivat ikään kuin keskeisenä kompassina, jonka kautta tiedon rajoja tutkitaan. (Carroll 1990: 125-128.)

Goottilaisen kirjallisuuden henkilöihäähmöhöhön liittyvät konventiot toimivat erityisellä tavalla tiedon teeman yhteydessä. Goottilaisen romaanin konventioihin kuuluvat passiiviset, viattomat ja hyveelliset sankarittaret, jotka näiden ominaisuuksiensa vuoksi päätyvät pahuuden uhreiksi. Tämä passiivisuus ja uhrin asemaan alistuminen kuitenkin paradoksaalisesti kääntyy heidän voimakseen. (Day 1985: 16-17.) Esimerkiksi *Draculassa* Minan pelastaa tämän alistuminen Draculan mielen yhteyteen. Goottilainen sankari on puolestaan Dayn mukaan antisankari: hän on luonteeltaan ambivalentti, itsekeskeinen ja hänellä on pyrkimys itsetuhoon. Tämä antisankari on faustinen hahmo, joka etsii valtaa, mielihyvää, ja jopa jumaluutta. Nämä hahmot luovat aktiivisesti omia identiteettejään toimintansa kautta. He pyrkivät kontrolloimaan olosuhteitaan ja maailmaansa, toisin kuin olosuhteisiin sopeutuvat sankarittaret. Tämä kielletyn tiedon ja vallanhalu johtaa sankarin itse vapaaehtoisesti astumaan tuhon tielle. Myös sankarit ovat uhreja, mutta he ovat oman itsensä, halujensa ja omien toimiensa uhreja. (Day 1985: 16-18.) Dayn mukaan goottilaiset hahmot ajaa goottilaiseen maailmaan ja identiteetin hajoamiseen uteliaisuus konventionaalisen todellisuuden toiselle puolelle. Tämä tuonpuoleinen

toiseus herättää sankarissa sekä pelkoa että halua: se tarjoaa mahdollisuuden itsensä toteuttamiseen ja kielletyn tiedon- ja vallanhalun täyttymiseen. Tämän halun loputon täytyminen osoittautuu kuitenkin illuusioksi, ja halun kohde vaihtuu inhon kohteeksi. (Day 1985: 23-24.)

4. Rationalistinen tietokäsitys

4.1. Rationalistisen tietokäsityksen synty

Bottingin (Botting 1991: 168-170) mukaan *Frankensteinin* tulkintojen taustalta löytyy taiteen ja tieteen erotus, jossa tieteen käsite joutuu muuntumaan monella tapaa. Tieteellä voidaan viitata alkemiaan tai 1700-luvun rationalismiin; romantiikan, viktoriaanisen ja modernin ajan määritelmät määrittelevät käsitteen eri tavoin. Modernin ajan tulkinnat *Frankensteinista* tieteen ja teknologian vaaroista varoittavana profeettallisena tarinana heijastavat modernin ajan ihmisen uskon menetystä tieteeseen, joka johtuu tieteen ja humanismin välisestä etäisyydestä. Bottingin mukaan kuilu, joka nyt konventionaalaisesti erottaa tieteen ja taiteen, ei kuitenkaan ollut niin näkyvä ja selvärajainen *Frankensteinin* synnyinaikana. Tieteen ja alkemian, ja tieteen ja humanismin väliset oppositiot ovat varsin epävakaita. Monet rationaalisen tieteen kehittäjät, kuten Bacon ja Newton, harrastivat modernin tieteen lisäksi alkemiaa. Lisäksi tuolloin ei ollut harvinaista, että tiedemies oli tunnettu myös runoudestaan, ja runoilija tieteellisistä pyrkimyksistään. Tieteen pyrkimysten ei nähty olevan vastakkaisia humanististen pyrkimysten kanssa: tieteellisen kehityksen nähtiin palvelevan myös humanistisia pyrkimyksiä kohti totuutta ja ihmismielen kehitystä. Tieteen uskottiin omaavan potentiaalin ratkaista yhteiskunnalliset ongelmat, ja täyttää humanistiset tavoitteet paremmasta maailmasta. Tieteellisten metodien tuottama ja lupaama teknologinen kehitys asetti ihmiskunnan lopulta asemaan, jossa humanismin haaveilema valta ja auktoriteetti saattoi tulla todeksi. Teknologian odotettiin vapauttavan ihmiset työstä ja kohottavan ihmismielen luonnonvoimien yläpuolelle. Ihmismielen nähtiin kykenevän rajattomaan kehitykseen, josta tieteelliset ja teknologiset edistysaskeleet olivat todisteita. Näin *Frankensteinin* lähtökohtana voidaan nähdä käsitys tieteestä, jonka mukaan Frankensteinin pyrkimys, elottoman materian henkiin herättäminen ja

lopulta ihmismielen voima materiasta, ei olekaan luonteeltaan niin häikäilemätön ja väärä.

Alkemia oli modernin kemian alkumuoto, jota harjoitettiin länsimaissa 1600-luvulle saakka. Siihen liittyi myös lääketieteeseen ja anatomiaan liittyviä pyrkimyksiä. Alkemistien tavoitteena oli löytää viisasten kivi ja yleispätevä ihmelääke, joka parantaisi kaikki vaivat. He myös tunnetusti pyrkivät muuttamaan halvempia metalleja kullaksi. Alkemistit saattoivat yhdistää lääketieteen okkultismiin, astrologiaan ja mystiikkaan parantaessaan sairauksia. William Harveyn (1578-1657) teoriat vakiinnuttivat käsityksen ihmisen ruumiista mekaanisena ja ilman mystisiä voimia toimivana. Sähkö ja magnetismi nähtiin vielä 1700-luvulla maagisina voimina, joiden käyttömahdollisuudet nähtiin varsin mielikuvituksellisina; mm. 1700-luvun lopulla vaikuttanut okkultistiparantaja Franz Anton Mesmer (1734-1815) keksi ”animaalisen magnetismin” voimasta ihmeparannuskeinon. 1800-luvun rationaalinen tutkimus sähkön, magnetismin ja fysiikan alueilla häivytti mystiikan niiden ympäriltä, ja esimerkiksi Mesmerin mystisen parannuskeinon ymmärrettiin liittyvän suggestioon ja hypnoosiin maagisen magnetismin sijaan. (Hänninen 1996: 228-230.)

Länsimainen käsitys konsensustodellisuudesta muuttui ratkaisevasti 1700-luvulla, kun tieteellinen maailmankuva löi itsensä läpi. Newtonin *Principian* julkaisun myötä 1686-87 alkoi kehittyä uusi, tieteellinen maailmankatsomus, jonka mukaisesti todellisuus koostui materiasta ja luonnonvoimista, jotka olivat mitattavissa, todistettavissa ja toistettavissa tieteellisissä kokeissa. Faktatiedosta tuli totuus ja fyysisestä maailmasta todellisuus. Valistuksen aikakaudella luonnontieteet kehittyivät, empirismi ja tieteellinen rationalismi kukoistivat. Porvariston edistysusko syntyi lisääntyvästä tieteellisestä tiedosta, joka vaikutti myös uskonnollisiin ja moraalisiin arvoihin. Tieteellinen järki tuli tavaksi tulkita todellisuutta ja siten syrjäytti aiemmat uskonnolliset ja maagiset uskomukset tapana tulkita maailmaa. Valistusta kuvaa usko loputtomaan kehitykseen ja luonnon hallitsemiseen. Toisaalta jo 1700-luvulla parodioitiin uuden kokeellisen luonnontieteen pyrkimyksiä. Mikkeli kuvaa artikkelissaan ”Mittaamisen metodia metsästävässä: pyrkimys lääketieteen matematisoimiseksi 1600-1700-lukujen vaihteen Britanniassa” kerhoa, johon kuuluivat mm. Jonathan Swift ja Alexander Pope; kerhon pyrkimyksenä oli satirisoida oman aikansa pedantia tiedettä ja filosofiaa. Pyrkimys tieteen

matematisointiin ja yritys soveltaa mittaamisen menetelmää miltei kaikille tieteenaloille tuotti maailmankuvan, jossa mittaaminen oli tieteellisyyden ja toden kriteeri: jos jotain ei voitu mitata, sitä ei ollut olemassakaan. (Mikkeli 2003: 205-209.)

Humen mukaan valistuksen aikana tieto ja taide etääntyivät moraalista. Perinteisessä yhteiskunnassa tieto liittyi tämän yhteisön traditioihin ja alkuperäisiin myyttisiin paradigmoihin joita imitoitiin. Tämä tieto oli luonteeltaan pyhää. Keskiajalla yliopistojen synnyn myötä tieto alkoi muuttaa luonnettaan; se eriytyi traditioista ja uskonnosta. Eri tiedonalat alkoivat kehittyä ja eriytyivät omiksi tieteenaloikseen. Tietoa alettiin hankkia sen itsensä ja käytännöllisyyden vuoksi samalla kun uskonnollisuuden merkitys väheni. Tieto ja taide vapautuivat moraalista, ja niitä kyettiin arvioimaan ilman pohdintaa niiden moraalista oikeudesta. (Hume 1984: 36.)

Myös Aguirre on pohtinut tiedon ja uskon suhdetta teoksessaan *The Closed Space*. Hänen mukaansa usko säilytti vakaan asemansa 1600-luvun loppuun, mutta vaikuttaa siltä, ettei se enää riittänyt: usko puhtaasti rationaaliseen jumalaan saattoi olla yhtä ahdistavaa kuin maailmamme, joka sen tuli ylittää. Usko pahuuteen saattoi olla yksi ratkaisu tähän, kuten *Faustuksesta* ja *Hamletista* käy ilmi. Aguirre näkee uskon toiseuteen ja sen pimeään puoleen keinona saavuttaa usko maailmaan ja luottamus todellisuuteen. Moderni tiedon etsintä, pyrkimys varmuuksiin, saa alkunsa siis epävarmuuden kokemuksesta. Tämä tiedon etsintä pyrkii ylittämään rationaalisen maailman edustaman suljetun tilan ja palauttamaan tarkoituksen maailmaan. Aguirren mukaan tämä tiedon etsintä on olennaisesti ulospäin suuntautuvaa, toisin kuin aiemmin: tuolloin tiedon etsintä suuntautui sisäänpäin, itseän, alitajuntaan, ihmisen sisimpään. Moderni tiedonhalu suuntautuu ulospäin, kohti tuntematonta, kohti myyttistä sovintoa itsen kanssa saavuttamalla täydellinen tieto maailmasta. (Aguirre 1990: 60-61.)

Aiempien, uskonnollisten maailmanselitysten jälkeen jättämässä tyhjyyden maailmassa seuraava väistämätön askel oli ihmisen vetäytyminen kaoottisesta luonnosta ja kiinnittyminen rationalisoituun luontokäsitykseen. Newtonin ja Locken ajatusten myötä valistus pyrki ymmärtämään maailman järjestelmän. Järjestelmän

käsite on olennainen valistuksessa; Leibniz käytti sitä teologian, Linnaeus ja d'Holbach luonnon, Laplace maailman ja d'Alembert tieteen yhteydessä. Aguirren mukaan tämä järjestelmän käsite korvasi modernissa maailmankuvassa aiempaan, myyttiseen maailmankuvaan liittyneen ajatuksen olemisen ketjusta, 'chain of being'. Teollinen vallankumous ilmensi tätä kartesiolaisen filosofian mukaista visiota järjestyksen maailmasta; luonto tulkitaan uudella tavalla, ja sitä myös muokataan ja hyödynnetään. Tällä tavoin ihminen suojautuu toiseudelta, mutta paljolti myös sulkee sen pois. (Aguirre 1990: 76.) Toisin sanoen, tämä ulospäin suuntautuva tiedon etsintä on rajoittunutta ja sulkee pois sellaisen tiedon, jota ei voida selittää rationaalisesti. Tällainen suhtautuminen tietoon on ajankohtaista myös nykytieteessä. Thomas S. Kuhn määrittelee teoksessaan *The Structure of Scientific Revolutions* normaalitiedettä seuraavasti:

Normaalitiede, toiminta johon useimmat tiedemiehet käyttävät väistämättä likimain kaiken aikansa, sisältää oletuksen, että tiedeyhteisö tietää, millainen maailma on. Toiminnan menestys perustuu suurelta osalta yhteisön haluun puolustaa oletustaan tarpeen vaatiessa kalliiseenkin hintaan. Normaalitiede esimerkiksi usein tukahduttaa perusteisiin liittyviä uutuuksia, koska ne ovat ilman muuta sen perussitoumusten vastaisia. (Kuhn 1994: 19.)

Lisäksi Kuhnin mukaan normaalitieteen pyrkimyksiin ei kuulu uudenlaisen ilmiöiden etsiminen ja itse asiassa niitä ei usein edes nähdä (Kuhn 1994: 37). Rationaalisen kapeakatseisuuden siis tunnustetaan olevan myös nykytieteen ominaisuus.

Toisaalta usko ja tiede kytkeytyivät uudella tavalla toisiinsa 1800-luvun loppupuolella. Pyhän ja metafyyssisen alueita kyettiin tarkastelemaan pyrkimällä yhdistämään tiede ja pyhyiden kokemus eri tavoin. Spiritualismi oli yksi tällainen uskonnon ja tieteen risteymä; 1800-luvun lopulla perustettiin seuroja, jotka keskittyivät tutkimaan yliluonnollisia ilmiöitä. Tieteeseen alettiin liittää myös mystisiä luonnon ihmeitä ja voimia. Magneettiseen, kemialliseen ja sähköiseen voimaan liittyvät teoriat herättivät mielikuvia suurista voimista ilmiöiden takana; hypnoosikokeet ja alitajunnan tutkimus viittasivat telepaattisen ajatustenvaihdon mahdollisuuksiin. (Botting 1996: 137-138.) Ajan kiinnostus alitajuntaan ja tiedostamattomaan mieleen on vahvasti läsnä *Draculassa*: Seward tutkii hulluutta pitäen päiväkirjaa Renfieldin mielentiloista, ja Van Helsing toteaa:

...it is this very obliquity of thought and memory which makes mental disease such a fascinating study. Perhaps I may gain more knowledge out of the folly of this madman than I shall from the teaching of the most wise. (Stoker 1996: 212.)

Dracula itse asiassa julkaistiin kaksi vuotta Freudin ja Breuerin *Studies in Hysterian* julkaisun jälkeen; termi 'psykoanalyysi' oli esitelty vuotta aiemmin. Draculan ja Minan ajatusten välillä on ajoittainen telepaattinen yhteys. Tämä ajatus yliluonnollisesta yhteydestä ihmismielten välillä liittyy 1800-luvun lopun okkulttiseen kiinnostukseen: hypnoosikokeet ja alitajunnan tutkimus viittasivat telepaattisen ajatustenvaihdon mahdollisuuksiin.

4.2. Irrationaalisuuden marginalisoituminen

Monleonin mukaan valistus marginalisoi irrationaalisuuden, rikollisuuden ja hulluuden osaksi menneisyyttä. Irrationaalisuus käsitettiin osaksi keskiaikaista epistemologiaa, ja se pyrittiin vaientamaan. Valistuksen aikana luotiin keskiluokkainen yhteiskunta, jossa ei saanut näkyä enää jälkeäkään keskiajan irrationaalisuudesta ja taikauskosta. Kartesiolainen, järkevä ja valaistunut, yhteiskunta rakennettiin vaientamalla toiseus, kaikki mikä ei siihen ideaaliin sopinut. Tämä tarkoitti mm. sairaaloiden, köyhäntalojen, hautuumaiden ja vankiloiden sijoittamista kaupunkien laitamille piiloon. Hulluus, köyhyys, kuolema ja rikollisuus niputettiin samaan, epätoivottuun kategoriaan, jota ei haluttu nähdä. Näin kaupungista saattoi tulla keskiluokkaisen ihannemaailman malli. Mielikuvituksen tuli olla yhdenmukainen todellisuuden kanssa, mutta todellisuuden tuli myös sopia keskiluokkaisen yhteiskunnan käsitykseen itsestään. Kaikki, mikä oli järjestyksen reunoilla, työnnettiin ulos ja pyyhittiin uudesta maailmankuvasta, samalla kun se fyysisesti poistettiin urbaanista keskuksesta. (Monleon 1990: 24-25.)

Punter korostaa virallisen kulttuurin ja todellisen maun välistä ristiriitaa 1700-luvun ajattelussa. Virallisesti aikakautta korostettiin rationalismin ja edistyksen kaudeksi; Diderot ja Voltaire nähtiin ajattelijoina jotka edustivat radikaalin edistyksestä filosofiaa. Uskonnollisuus hylättiin ja tieteellinen kehitys nähtiin olennaisimpana välineenä kohti totuutta ja tietoa. Ajan hengestä kertoo ajalle tyypillinen tuote,

Encyclopédie (1751-80), joka pyrki olemaan kaiken tiedon systemaattinen lähde. Ihminen nähtiin potentiaalisesti kaikkietävänä, jos vain seurattaisiin tieteen ja järjen viitoittamaa tietä. Järki nähtiin ainoana keinona totuuteen. (Punter 1980: 26.) Punterin mukaan tämä 1700-luvun luottamus järkeen voidaan tulkita eri tavoin. Jumalallisen poistaminen tai etäännyttäminen ja inhimillisen tiedon korostaminen voidaan nähdä edistyksellisenä, mutta se voidaan nähdä myös ihmisen pienentämisenä vain rationaaliseen. Luottamus järkeen voi näyttää poistavan irrationaalisen ja sen, mitä emme ymmärrä, mutta vain jättämällä todellisia kokemuksia ja tunteita huomiotta. Näin valistuksen voidaan nähdä syntyneen pelosta, ja samalla tuottavan sitä: se, mikä ei sovi rationaaliseen maailmankuvaan, muuttuu tabuksi. Näin pyrkimys saattaa kaikki rationaalisen kontrollin alaiseksi synnytti tabuja, ja järki loi omat vihollisensa. (Punter 1980: 26-27.) Sentimentaaliromaanin suosiohan kertoo valtavasta kiinnostuksesta ihmisen hallitsematonta, tunteellista puolta kohtaan, paljastaen tämän ristiriidan (Punter 1980: 30).

Irrationaalisuuden marginalisointiin liittyy myös ihmisen irrationaalisen, ei-sivistyneen, eläimellisen puolen marginalisointi. Grixti on tutkinut ihmisyyden ja petomaisuuden suhdetta ja erityisesti ihmisluonnossa itsessään olevaa petomaista puolta ("the beast within"). Kartesiolainen ihmiskuva asettaa rationaalisen mielen ja lihalliset halut ja taipumukset vastakkain. Väkivaltaisten piirteiden nähdään siten olevan lähtöisin primitiivisemmästä, eläimellisestä osasta ihmistä, kun taas sosiaalisesti hyväksytyt piirteet kuuluvat rationaaliseen mieleen. Rationaalinen mieli käsitetään historiallisesti uudempana, ja sen tehtävänä nähdään "petomaisen puolen" tasapainotus, ohjaus, hallinta tai lepytys. (Grixti 1989: 86.) Eurooppalaisessa rationalismissa voidaankin nähdä pelon ja vastenmielisyyden tunnetta kohtaan sisäänrakennettuna (Grixti 1989: 88). Grixtin mukaan tämä paradigma, jossa primitiivinen ja sivistynyt ovat ihmisluonnon selkeästi erillisiä osia, on edelleen olemassa eri tavoin naamioituneena. 1800-luvun lopulla sosiaalinen darvinismi korosti tällaista ihmiskuvaa; esim. Thomas Huxley liitti sivilisaation etiikkaan. Fiktiossa tämä ihmiskuva tulee ilmi esim. Stevensonin romaanissa *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, jossa hyvyys on sivistynyttä ja tuhoisuus ja rikollisuus alkukantaista. Rikollisuus nähtiin siten sivistyneen rationalismin vastakohtana; sen nähtiin olevan syntyisin tunteista ja irrationaalisista taipumuksista, jotka tieteellisesti oli tunnistettu alkuperältään primitiivisiksi. Ihmisen pohjimmaisista vaistoista ja

haluista oli tullut kaiken pahan alku. Tämän seurauksena pelko rikollisuuden uhkasta yhteiskunnalle osaksi väheni: nyt rikollisia alentuvaisessa mielessä ”ymmärrettiin”, ja heidät nähtiin alttiina lain ja järjestyksen hoidolle ja kontrollille. Samanaikaisesti tämä ihmisyyden yhteinen alkuperä kuitenkin herätti epäilyjä yksilön omasta mielenterveydestä ja kyvystä kontrolloida potentiaalisia kriminaalisia taipumuksia; toisin sanoen petomainen puoli vaati jatkuvaa ja rationaalisesti suunniteltua valppautta. (Grixti 1989: 92-93.)

Hiilos tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman siihen, miksi fantastinen ja irrationaalinen koetaan uhkaavana. Hänen mukaansa sekä rationalistinen että myyttinen ajattelu perustuvat pyrkimykselle hahmottaa todellisuus siten, että suunnitelmallinen toiminta tulee mahdolliseksi. Yliluonnollisia asioita koskeva perimätieto on tietenkin rationalistisesta näkökulmasta irrationaalista taikauskkoa, ei tietoa; omista lähtökohdistaan sekin kuitenkin on käytännöllistä tietoa jonka avulla luodaan järjestystä ja suunnitelmallisuutta. Hiiloksen mukaan tärkein syy yliluonnollisen mahdollisuuden herättämään epärointiin on se, että fantastisen kertomuksen järkevällä kertojalla on vain järjellistä, rationaalista tietoa. Rationaalisella kertojalla ei tällöin ole mitään, millä korvata menettämänsä rationaaliset todellisen ja mahdollisen normit. Tällöin maailma muuttuu kaoottiseksi ja arvaamattomaksi. (Hiilos 1993: 139-140.) Hiilos on myös todennut, että fantastisen herättämässä epävarmuudessa on kyse ehkä myös koko länsimaisen rationalismin todellisen itsetunnon puutteesta. Hänen mukaansa

...rationaalista maailmankuvaa horjuttavat ja murentavat ne ylettömät odotukset, jotka vanhemmat myyttiset maailmanselitykset ovat jättäneet jälkeensä – halu löytää lopullisia merkityksiä, pysyviä arvoja ja ehdottoman objektiivista tietoa (Hiilos 1993: 141).

Fantastisessa kirjallisuudessa on siis pohjimmiltaan kyse länsimaisen kulttuurin maallistumisen problematiikasta. (Hiilos 1993: 141.) Samantyyppisestä länsimaisen kulttuurin kritiikistä on kyse, kun goottilaisen romaanin sankari ajaa takaa jotakin ratkaisua tai tietoa hinnalla millä hyvänsä, aina itsetuhoon saakka, kuten Shelley'n Frankenstein.

5. Tiedon problematisointi *Frankensteinissa*

5.1. Frankenstein ja tieteen kritiikki

Frankensteinia on usein tulkittu rationaalisen tieteen kritiikkinä ja varoitustarinana siitä, millaisia seurauksia tieteen kehityksellä saattaa olla. Tieteen kritiikki ilmenee romaanissa Frankensteinin kaipuuna kohti jumalallista, absoluuttista tietoa siitä, miten elämä syntyy. Tieteen avulla Frankenstein toteuttaa egoistisen unelmansa, mutta seurauksia ajattelematta. Tiedonjanon tuloksena onkin hirviömäisyys ja identiteetin hajoaminen.

5.1.1. Victor Frankenstein kielletyn tiedon perässä

Victor Frankensteinin kiinnostus tieteeseen saa alkunsa alkemistien teoksista. Hän opiskelee perusteellisesti alkemistien ja okkultistien teoksia, erityisesti hän pitää oppi-isinään Cornelius Agrippaa, Albertus Magnusta ja Paracelsusta. Noin 15-vuotiaana nähdessään salaman iskevän puuhun, ja erityisesti kuullessaan isältään ilmiön tieteellisen selityksen, hän hylkää alkemian hämmästyessään luonnonvoimien voimakkuudesta:

The catastrophe of this tree excited my extreme astonishment; and I eagerly inquired of my father the nature and origin of thunder and lightning. He replied, 'Electricity;' describing at the same time the various effects of that power... This last stroke completed the overthrow of Cornelius Agrippa, Albertus Magnus, and Paracelsus, who had so long reigned the lords of my imagination. (F: 24-25.)¹⁰

Jo tässä Frankenstein ilmaisee kiinnostusta ilmiöiden perimmäisiin syihin kaivatessaan selitystä ukkosmyrskyn luonteesta ja alkuperästä. Frankenstein päättääkin opiskella luonnontieteitä, mutta ”jonkin onnettomuuden” vuoksi luennoilta paljon poissaollut Frankenstein ei ymmärrä professorin luentoa: ”The lecture...was entirely incomprehensible to me...and I became disgusted with the science of natural philosophy” (F: 25). Kun hän ei ymmärrä luentoa, hän yksinkertaisesti alkaa inhota luonnontieteitä. Tämä ennakoi tulevia tapahtumia, sillä

¹⁰ Kaikki suorat *Frankenstein*-sitaatit (lyh. F) ovat vuoden 1818 alkuperäisversiosta, ellei toisin mainita.

jo tässä näkyy Frankensteinin egoistinen luonne: kun hänen odotuksensa jonkin asian suhteen pettävät, hän torjuu ja kieltää koko asian. Samalla tavalla hänen myöhemmin pettyessään luomaansa olentoon hän kieltää tämän pyrkimällä yksinkertaisesti unohtamaan koko tekonsa. Frankenstein kaipaa tietoa, mutta jos se ei sovi hänen pyrkimyksensä kohti jumalallisen kaltaista asemaa ja täydellistä tiedon hallintaa, hän kieltää ja torjuu sen, vaikka ongelmana olisikin tämän oma kykenemättömyys hallita tätä tietoa.

Yliopistoon tultuaan hän kohtaa professori Krempe, joka ivaa tämän alkemian opintoja ja kannustaa luonnontieteiden pariin. Frankensteinia ei tieteen opiskelu kieho enää; hänelle alkemia ja tiede eroavat niiden lupausten suhteen, eikä modernin tieteen luonne kiihota tämän mielikuvitusta. Professori Waldman, Frankensteinin mukaan jo ensivaikutelmalta täysin erilainen kuin kollegansa, kuitenkin syyttää Frankensteinin kiinnostuksen tieteeseen luennollaan, jossa hän pitää ylistyspuheen modernille kemialle:

'The ancient teachers of this science', said he, 'promised impossibilities, and performed nothing. The modern masters promise very little...But these philosophers, whose hands seem only made to dabble in dirt, and their eyes to pore over the microscope or crucible, have indeed performed miracles. They penetrate into the recesses of nature, and shew how she works in her hiding places...They have acquired new and almost unlimited powers; they can command the thunders of heaven, mimic the earthquake, and even mock the invisible world with its own shadows.' (F: 30-31.)

Tässä Waldman esittää Frankensteinille tutun ja äärimmäisen puoleensavetävän yhdistelmän: alkemian haaveet ja tieteen voimat: puhuuhan Waldman "ihmeistä", "salaisuuksien paljastamisesta" ja "liki rajoittamattomista voimista". Bottingin (1991: 173-174) mukaan Waldman puhuu itse asiassa samasta tieteestä kuin Krempe, myös kieltäen alkemistit; Frankensteiniin vetoavasti Waldman kuitenkin katsoo modernin tieteen jatkavan alkemistien perintöä, ja ennen kaikkea ympäröi tieteen suurilla visioilla, jotka Frankenstein yhdistää alkemiaan. Frankensteinille tiede lupaa vielä enemmän kuin alkemia: nyt hän näkee mielikuvitukselliset fantasiansa käytännössä toteutumassa tieteellisen tekniikan avulla. Frankenstein sitoutuukin nyt tieteelle, ja edistyy opinnoissaan loistavasti.

Frankenstein syyttää kohtalostaan vaihtelevasti luonnon filosofiaa, alkemiaa ja isäänsä. Muistellessaan onnellista lapsuuttaan ennen ”mielensä tahraamaa epäonnea”, hän mainitsee: ”Natural philosophy is the genius that has regulated my fate...” (F: 22). Löytäessään Agrippan, kuuluisan alkemistin, teoksen, hänen isänsä tuomitsee teoksen ”kurjaksi roskaksi”. Tässä yhteydessä Frankenstein vihjaa, että hänen isänsä olisi pitänyt tuolloin ohjata tätä hyödyllisemmän tiedon, eli oletettavasti luonnontieteen pariin: ”I cannot help remarking here the many opportunities instructors possess of directing the attention of their pupils to useful knowledge, which they utterly neglect.” (F: 22) Isän tuomitseva asenne teosta kohtaan kuitenkin saa Victorin entistä päättäväisemmin sitoutumaan alkemian tutkimuksiin. Hän päättää tavoitella ihmisen kuolemattomuutta ja alkemistien lupailmaa kykyä manata henkiä ja demoneita. Syyttäessään isäänsä kiinnostuksestaan alkemiaa kohtaan käy myös ilmi, ettei Frankensteinia itse asiassa koskaan kiinnostanut alkemian periaatteet tai tekniikat, vaan sen lupaamat voimat ja valta:

If...my father had taken the pains to explain to me...that a modern system of science had been introduced, which possessed much greater powers than the ancient, because the powers of the latter were chimerical, while those of the former were real and practical...I should certainly have thrown Agrippa aside... (F: 23.)

Frankensteinin kapina isää vastaan ja kiinnostus metafyyysisiä salaisuuksia ja kuolemattomuutta kohtaan viittaavat Frankensteinin pyrkimysten demonisuuteen jo alusta lähtien (Mäyrä 1996a: 90). Tosin tämän faustinen luonne korostuu romaanin eri painoksissa eri määrin. Toisin kuin alkuperäisessä painoksessa, vuoden 1831 painoksessa tämä faustinen luonne paljastuu jo romaanin alussa, tämän lapsuusvuosien kohdalla: kun hänen ystävänsä ihailevat luonnonilmiöiden mahtavuutta, Victor haluaa tietää niiden syyt. Hän kaipaa jumaluuden kaltaista tietoa ja voimaa, ja ilmoittaa haluavansa oppia tuntemaan ”taivaan ja maan salaisuudet”, ja tässä järjestyksessä. Alkuperäisessä versiossa Frankensteinin faustinen luonne ilmenee ensimmäisen kerran vasta tämän kapinoidessa isäänsä vastaan opiskelemalla alkemiaa. Lisäksi Frankensteinin lapsuuden tiedonhalu, joka alkuperäisessä painoksessa kohdistuu materialistiseen tieteseen, muuttuu vuoden 1831 painoksessa eräänlaiseksi romantiikan hengen mukaiseksi transsendentaalisen ideaalin tavoitteluksi:

It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things, or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my enquiries were directed to the metaphysical, or, in its highest sense, the physical secrets of the world. (F 2: 30-31.)¹¹

Tässä voidaan havaita olennainen ero eri versioiden välillä: kun alkuperäinen Frankenstein assosioituu materialistiseen tieteseen, luonnontieteisiin ja fysiikkaan, vuoden 1831 versiossa Shelley painottaa Frankensteinin faustista luonnetta enemmän tämän tiedonhalun kohdistuessa jo alusta lähtien inhimillisyyden rajat ylittäviin salaisuuksiin.

Frankensteinista on pohdittu, onko hän viimeinen Faust-tyyppi vai ensimmäinen hullun tiedemiehen tyyppi. Hullu tiedemies voidaan kuitenkin nähdä saman jatkumon toisessa päässä: kun Faust-hahmo turvautuu pyrkimyksissään salatieteisiin ja alkemiaan, hullu tiedemies turvautuu terveen järjen ja moraalin ylittävään moderniin tieteseen. (Envall 2001: 65.) Botting (Botting 1991: 172-175) toteaa, että teoksen kaikki miespuoliset hahmot ovat kunnianhimoisia ja heidän toiveensa ovat analogisia pyrkimyksiä tuntematonta kohti. Frankenstein pyrkii löytämään elämän salaisuuden luonnon ja ihmisyyden alueella; Walton on tutkimusmatkailija, jota hallitsee haave pohjoisnavan ja sen magnetismin salaisuuden löytämisestä, ja Clerval haaveilee itäisten kielten oppimisesta osallistuakseen kolonialistiseen idän kaupalliseen hyväksikäyttöön. Kaikkien haaveet pyrkivät valloittamaan tuntemattomia alueita, ja ne ovat luonteeltaan totaalisen ja eksklusiivisen kunnianhimoisia; tämä käy hyvin ilmi Frankensteinin väittämästä jossa hän julistaa tavoitteekseen 'ylittää elämän ja kuoleman rajat, täyttää maailma valolla ja luoda uusi laji':

Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source... (F: 36.)

Frankensteinin ja Waltonin tiedonhalu kohdistuu lopulliseen, perimmäiseen tietoon. Frankenstein etsii absoluutteja ja pyrkii kohti täydellistä tietoa ja päätöstä etsinnälleen,

¹¹ F 2 viittaa vuoden 1831 versioon, ks. lähdeluettelo.

ikään kuin onnistuessaan projektissaan tämä hallitsisi kaiken tärkeän tiedon. Teoksen lopussa Frankenstein kuitenkin joutuu kohtaamaan epäonnistumisensa pyrkimyksessään ylivoimaiseen asemaan. Lopullisen totuuden sijasta teos tarjoaakin välähdyksiä loputtomuudesta ja epävarmuudesta. (Botting 1991: 171.)

Cornwellin mukaan on olennaista, että vaikka Frankenstein on faustinen hahmo rajattomine haaveineen, hän ei kuitenkaan tee liittoa paholaisen kanssa. Faust-myytti on hengellinen, ja paholainen kuuluu uskon alueeseen. *Frankensteinin* maailma on kuitenkin sekulaarinen ja arkipäiväinen realismin kaltainen maailma. Frankenstein on myös korostetun looginen pyrkimyksissään. Frankensteinin koe edustaa modernia tiedettä ja perustuu luonnontieteelliseen kehitykseen: elämän kipinä syntyy ilman yliluonnollisen apua. Frankenstein luonnontieteen yliopisto-opintoineen edustaakin uutta modernia, tieteellistynyttä ja maallistunutta maailmaa, jossa tieteelliset kokeet ovat korvanneet alkemian, ja hirviö saa syntynsä konkreettisesti ilman magiaa. Sankarit kiroavat itse itsensä omilla teoillaan ja niiden seuraamuksilla, ilmaisten kirjallisuudessa tapahtuvaa sekularisoitumista. Romaanin sekulaarinen logiikka, sen luonnolliset syyt ja seuraukset ja yliluonnollisten interventioiden poissaolo erottavat Frankensteinin tragedian Faust-myytin hengellisyydestä. (Baldick 1987: 188; Cornwell 1990: 68.)

Frankenstein on tyypillinen goottilainen sankari rikkoessaan moraalisia ja yhteiskunnallisia lakeja saavuttaakseen päämääränsä, jumalan kaltaisen aseman. Tällaisessa hahmossa yhdistyvät ritariromaanin sankarin identiteetin etsintä ja faustinen hahmo. (Day 1985: 76.) Frankenstein muuntaa kuoleman elämäksi ja pyrkii jumalan asemaan hallitsemalla näitä voimia. Hän myös luo kaksoisolentonsa luodessaan hirviön; samalla Frankensteinin identiteetti hajoaa, ja itsen ja toisen välinen raja murtuu. Itse asiassa Frankensteinin pyrkimykset ovat alusta asti täynnä väkivaltaisuutta ja painajaismaisuuksia, kun tämän projekti assosioituu kuolemaan, sairauteen, eristyneisyyteen ja epäinhimillisyyteen. Frankenstein kuitenkin itse tajuaa projektinsa todellisen luonteen vasta olemmon herättyä:

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form?...I had selected his features as

beautiful. Beautiful! – Great God!...now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. (F: 39.)

Frankenstein on toimintansa suhteen täysin kunnianhimonsa sokeuttama. Frankensteinin halu todellisuuden ylittävään tietoon vaihtuu inhoksi. Frankensteinin idealistinen unelma hajoaa olennon herätessä ja osoittautuessa vastenmielisen rumaksi, ja se kääntyy päinvastaiseksi monella tapaa: visio elämän luomisesta muuttuu kuoleman ja mätänemisen visioksi. Frankensteinin subjektiivisuus hajoaa kuvittelun ja turhamaisen itsevaltiuden muuttuessa goottilaisen pahuuden väkivaltaisuudeksi, ja luominen johtaa tuhoon, eheys hirviömäisyyteen. (Botting 1996: 104.) Frankenstein eristyy normaalimaailmasta täydellisesti omatessaan enää identiteetin osia itsen yhtenäisyyden hajauduttua tämän oman toiminnan johdosta. Sekä Frankensteinin että tämän luoman olennon identiteetit hajaantuvat peruuttamattomasti: kummallakaan ei Frankensteinin tieteellisen kokeen jälkeen ole eheää identiteettiä. Frankenstein ei kykene palaamaan normaalimaailmaan, ja olento puolestaan ei sitä saa kokea ollenkaan. Lopputuloksena onkin identiteetin kahden puoliskon taistelu ja pyrkimys tuhota toinen. Olennon murhattua Elizabethin tämän ja Frankensteinin hääyönä, Frankenstein julistaa pyrkimyksensä: ”...revenge alone endowed me with strength and composure; it modelled my feelings, and allowed me to be calculating and calm...revenge kept me alive; I dared not die, and leave my adversary in being.” (F: 170-171.) Frankenstein jahdatessa olentoa olento jättää tälle viestejä ja jopa ruokaa; yhdessä viestissä todeten: ”...you live, and my power is complete. Follow me...Come on, my enemy; we have yet to wrestle for our lives...” (F: 174.) Kummankin olemassaolo kiteytyy vain yhteen päämäärään: toisen tuhoamiseen. Frankenstein pyrkii tuhoamaan luomansa kaksoisolennon; olento puolestaan välinpitämättömän luojansa. Heidän olemassaolonsa ovat niin sidottuja toisiinsa, että toisen kuollessa toisen *raison d'être* häviää (Aguirre 1990: 132).

5.1.2. Frankenstein ajankohtaisen tieteen valossa

Teoksen koko nimi, *Frankenstein; or, The New Prometheus*, viittaa Frankensteinin Prometheus-myytin kaltaiseen ylimaalliseen ponnistukseen herättää eloton henkiin ”elämän periaatteen” avulla. Tämä elämän periaate jää romaanissa epäselväksi, mutta se vaikuttaa liittyvän sähköön: Frankenstein puhuu jatkuvasti ”elämän kipinästä”. Lisäksi

tiedemiehen nimi sisältänee viittauksen Benjamin Frankliiniin, joka oli todistanut salamoiden olevan sähköilmiöitä. Frankensteinhan vaikuttuu suunnattomasti nähdessään salaman iskevän puuhun ja tuhoavan sen voimallaan. (Envall 2001: 65-66.) Juuri sähkö kääntää Victorin kiinnostuksen alkemiasta luonnontieteeseen. Sähkö on teoksessa elementti, jossa luonnontieteellinen ja uskonnollis-metafyysinen diskurssi kohtaavat toisensa. Aikakauden tieteelliset kokeet lupasivat lopullista transgressiota ihmisen taidoille elollisen ja elottoman välisellä rajalla. (Mäyrä 1996a: 91.) Luigi Galvani, italialainen fysiologi, oli havainnut vuonna 1791 kuolleen sammakon reagoivan metallien kosketukseen. Sähköä ilmiönä ei ymmärretty, mutta Galvanin löydön seurauksena alettiin myös ruumiita sähköistää ajan tieteellisissä kokeissa, pyrkimyksenä selvittää kyettäisiinkö ne herättämään eloon. (Jameson 1992: 12-13.) Tiedemiehet olivat jo onnistuneet osoittamaan eläinkokein sähköimpulssien vaikuttavan kuolleeseen kudokseen; oli vain ajan kysymys, milloin kyettäisiin löytämään ns. 'vital principle', elämän perusaine tai -voima, joka voitaisiin valjastaa animoimaan kuollut aines (Envall 2001: 65). Myös ns. uuden fysiikan ajatukset, kuten Schelling esitteli *Naturphilosophiessaan*, tarjosivat periaatteellisen oikeutuksen elottoman aineksen animoimiseen (Cornwell 1990: 68). Frankensteinin projektiin liittyvät ajan kemiallisten ja sähköisten kokeiden luomat odotukset sekä alkemian lupaukset luonnon, mielen ja ruumiin salaisuuksien paljastumisesta.

Marilyn Butler on artikkelissaan ”*Frankenstein and Radical Science*” tutkinut *Frankensteinin* syntyyn vaikuttaneita ja Shelleyyn hyödyntämiä ajankohtaisia tieteellisiä näkemyksiä. Teoksen syntyä aikana, vuosina 1814-1819 Englannissa käytiin tieteellistä väittelyä elämän alkuperästä ja periaatteesta; tämä väittely tunnetaan ”vitalistisena debattina”. John Abernethy pyrki yhdistämään uskonnollisen ja maallisen näkemyksen teoriallaan, jonka mukaan elämä perustui johonkin mysteeriseen voimaan, joka muistutti toisaalta sielua, toisaalta sähköä. William Lawrence oli Abernethyn opponenttina materialistisella näkemyksellään, jonka mukaan aineesta ei voida erottaa mitään erillistä elämän periaatetta. Lawrence oli debatin aikana itse asiassa Marilyn aviomiehen, Percy Shelleyyn lääkäri ja pariskunnan ystävä. Butler näkeeikin Lawrencen ja Shelleyyn vaikuttaneen toistensa teksteihin olennaisella tavalla; molemmat edustavat aggressiivista materialismia. Vasta tarkasteltaessa molempien tekstejä yhdessä voidaan havaita tämän kulttuurisen haasteen suuruus sekä romantiikan kirjallisuuden että tieteen historian yhteydessä. Kun Shelley sai idean romaaniinsa kesällä 1816, tiedämme hänen

lähipiirinsä keskustelleen runsaasti ajankohtaisista tieteellisistä edistysaskelista ja ennen kaikkea elämän alkuperästä ja vitalistisen debatin käsityksistä. Frankenstein perustaa keksintönsä teoriaan, jonka mukaan elämä perustuu johonkin sähköön kaltaiseen elementtiin, joka muuttaa elottoman aineen eläväksi. (Butler 1993.) Frankenstein peilaa Abernethyä vanhentuneine käsityksineen sähköön ja ”elämän kipinän” analogisuudesta. Butlerin mukaan Lawrencen positio löytyy romaanissa piilevänä folkloren koomisen analogian, kielletyn tiedon etsijän, takaa. *Frankensteinin* puoli-koominen ja satiirinen hullun tiedemiehen representaatio peilaa Lawrencen skeptistä positiota. (Butler: 1998: xx-xxi.) Butlerin mukaan *Frankensteinin* ensimmäisen painoksen lukijoilta saattoi jäädä huomaamatta sen yhteys Abernethyn ja Lawrencen väliseen kiistaan, sillä teoksen viittaukset siihen peittyivät mainintoihin tieteestä yleisemmällä ja vähemmän kiistanalaisella tasolla. Mutta vuodesta 1820 eteenpäin, jolloin radikaalit kustantajat kiinnostuivat Lawrencen teoksesta, *Frankensteinin* tieteelliset ulottuvuudet olivat tulkittavissa varmasti jo selkeämmin. (Butler 1998: xxxi-xxxiii.)

1816-18 tieteelliset uutiset raportoivat sellaisista aiheista kuten sähkö, magnetismi, vivisektio, napaseutujen tutkimusmatkailu ja varhainen evoluutioteoria. Waltonin tiedeprojekti näyttäytyy monella tapaa vastakkaisena Frankensteinin projektille: napa-alueen tutkiminen näyttäytyy vetovoimaisena, todellisena ja täsmällisenä, kun taas Frankensteinin arkaaisesta projektista nämä ominaisuudet silminnähävästi puuttuvat. 1800-luvulla Cookin ja Napoleonin epäonnistumisten jälkeen tutkimusmatkailu nähtiin tavoiteltavana kunnia-asiana maiden välisessä kilpailussa, jossa kilpailtiin lyhyemmistä kauppareiteistä itään, uusien markkina-alueiden löytämisestä ja hallitsemisesta sekä etumatkasta Aasian, Afrikan ja Tyynenmeren kolonoihin. *Frankensteinin* ilmestyttyä *Quarterly Review* kiinnitti huomiota arvostelussaan teoksen arktisen sivujuonen ajankohtaisuuteen. (Butler 1998: xxxiv.)

Butler on kiinnittänyt huomiota myös *Frankensteinin* kieleen koskien nimenomaan tieteellistä koetta. Hänen mukaansa Shelley on koetta koskevissa kappaleissa käyttänyt ajan kokeellisten tieteilijöiden käyttämiä fraaseja, jotta tuon ajan keskiverto lukija tunnistaisi ne. Frankensteinin kokeessa korostuu virallisen tieteen sijaan 1800-luvun alun näytöksiä ja demonstraatioita korostava, provosoiva ja kokeileva tiede. Butler viittaa erityisesti kohtaan, jossa Frankenstein muistelee kokeeseen liittyviä kauheuksia kuten haudanryöstöjä ja eläinten kidutuksia (katso s. 78 tämä tutkielma).

Tähän kohtaan vedoten teosta on pidetty antitieteellisenä ja jopa anti-intellektuellina. Butler näkee kuitenkin eroja siinä, miten moderni lukija ja 1800-luvun alun lukija suhtautuu tieteelliseen kokeeseen. Tämä suhtautumisero erottaa valistuksen ajan jälkeisen laboratorio-tieteen esiprofessionaalisesta keskiajan ja renessanssin tieteestä. Jälkimmäinen oli henkilökohtaista, salaista, taikuuteen viittaavaa, edellinen toimii julkisissa, virallisesti tunnistetuissa tiloissa ja todistajien edessä: kokeesta on tullut keskeistä prosessille jossa tieteellinen yhteisö levittää ja tarkastelee tietoa. 1800-luvun alussa vallitsi paljolti vielä edellinen tilanne, joten suurin osa lukijoista sai tiedekäsityksensä vielä toissijaisesti lehtiartikkeleiden ja demonstraatioiden kautta, ja tämän tiedekäsityksen he löysivät myös *Frankensteinista*. Tieteen osalta Shelley oli populistisesti käyttäessään teoksessa aineksia, jotka yleisö tiesi ja ennen kaikkea tunsi. Esimerkiksi anatomialuennot joissa tehtiin julkinen ruumiinavaus - useimmiten köyhien ruumiille - herättivät runsaasti keskustelua ja vihamielisyyttä koko 1800-luvun ajan; myös eläinkokeet herättivät samoja tunteita. Butler ehdottaakin, että satiirin tai kritiikin sijaan Shelley tarjoaa impressionistisen ryhmämuotokuvan aikansa keskivertolukijan tiedekäsityksestä. Tässä tieteessä tiedemies saavuttaa tieteensä avulla yhteiskunnallista menestystä, vaikka tämän käsittelemällä tiedolla olisikin varsin häiritseviä seurauksia. Ajan esiintyvät tiedemiehet jopa omaksuivat romantiikan kielen hyväksikäyttääkseen tätä paradoksia. (Butler 1998: xxix-xxxi.)

5.1.3. Tieteen ja teknologian kritiikki

Frankensteinissa tieto näyttäytyy kaksiteräisenä asiana, jonka hyödyt ja haitat riippuvat tilanteesta ja siitä hengestä jossa sitä tavoitellaan. Tämä ilmenee niin Frankensteinin kuin hirviönkin kokemuksesta. Tärkeä vaihe hirviön kehityksessä tapahtuu, kun tämä löytää tulen ja sen lämmön kaksiteräisyyden - tuli antaa lämpöä, mutta se voi myös polttaa kivuliaasti: ”How strange, I thought, that the same cause should produce such opposite effects!” (F: 81) Sama ristiriitainen tunne herää tämän lukiessa ihmiskunnan historiaa, jossa ihminen näyttäytyy sekä hyvänä että pahana:

Was man, indeed, at once so powerful, so virtuous, and magnificent, yet so vicious and base? He appeared at one time a mere scion of the evil principle, and at another as all that can be conceived of noble and godlike. (F: 95.)

Kerratessaan tarinaansa Frankenstein varoittaa Waltonia tiedon vaarallisuudesta ja sen tuomasta kurjuudesta:

Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow. (F: 35.)

Toisaalta myös hirviö tajuaa, ettei tiedon lisääntyminen ole pelkästään positiivinen asia: hän toteaa surun vain lisääntyvän tiedon myötä, ja toisaalla tajuaa kuinka eristyneenä oli tuomittu elämään: "Increase of knowledge only discovered to me more clearly what a wretched outcast I was." (F: 106) Myös Victor oppii, että yksinäisyys voi ainoastaan pahentua, ei parantua, tiedon myötä. Kaikki kolme kertojaa ovat itseoppineita ja törmäävät tähän ongelmaan; tavoitellessaan tietoa yksinäisyydessä he saavuttavat vain kirkkaamman tietoisuuden yksinäisyydestään. (Baldick 1987: 45-46.) Tiedon problematisointi ilmenee myös siinä, että yksi hirviön perusongelmia on tieteen ja runouden, järjen ja mielikuvituksen suhde. Clerval on tärkeä hahmo tässä suhteessa, sillä tämä on runoilija ja opiskelee humanistisklassistisia aineita. Hänessä yhdistyvät tieteelliset ja esteettiset pyrkimykset; romantikoille runouden ja tieteen synteesi merkitsi harmoniaa. (Kalleinen 1986: 113.)

Frankensteinin kaikilla kertojilla on sama motiivi: tiedonjano, ja erityisesti vielä tieteellisen tiedon jano. Puhtaan tieteellistä ajattelutapaa kritisoidaan teoksessa monin tavoin. Frankensteinin tieteelliset tutkimukset assosioituvat kuoleman ja sairauden kanssa; kokeen vastenmielisyys ja epäinhimillisuus korostuvat kun hän ryöstää hautoja saadakseen ruumiinosia ja aiheuttaa kärsimystä eläville eläimille kokeensa yhteydessä. Lisäksi hän hylkää perheensä ja kaikki ihmissuhteensa vaipuessaan unenomaisesti pakkomielteiseen tutkimukseensa. (Punter 1980: 122-123.) Hirviö on Frankensteinin tiedonhalun ruumiillistuma, josta tämän pitäisi ottaa vastuu; kuitenkin hän ei tee sitä (Punter 1980: 126). Envall huomauttaa, että "olennon luomisen tekniikka kumpuaa vanhasta salatieteestä pikemmin kuin ennakoi tieteen tulevia voittoja" (Envall 2001: 66). Näin Frankensteinista syntyy kuva tiedemiehenä, joka tietää itse asiassa liian vähän. Frankenstein kuitenkin itse näkee itsensä ihmiskunnan hyväntekijänä. Envallin mukaan Frankenstein edustaa modernia

tiedemiestä siinä, että hän tekee ihmisen vain sen vuoksi, että pystyy sen tekemään; uuden keksiminen on modernissakin tieteessä itsetarkoitus (Envall 2001: 66). Muistellessaan kemian opintoihinsa uppoutumista Frankenstein avoimesti toteaaakin opiskelleensa tiedettä tieteen itsensä vuoksi: "...the more fully I entered into the science, the more exclusively I pursued it for its own sake" (F: 32).

Tieteestä tulee Frankensteinille ikään kuin modernia taikaa, jolla hän pääsee yhteyteen luomansa kaksoisolennon kanssa aiemmin haaveilemiensa henkien sijaan. Frankenstein ei pelkää kummituksia, vaan luomaansa hirviötä. Aguirren mukaan Frankenstein korvaa Faustuksen ulospäinsuuntautuneen tiedon etsijän symbolisena hahmona. *Frankensteinissa* tiedemies ja tämän luomus ovat kuitenkin tiukemmin yhteensidottuja kuin Marlowen Faustuksessa: hirviö ei ole vain toiseutta edustava kokonaisuus, vaan myös ihmislihaa, eikä kutsuttu tai manattu vaan tehty. Frankensteinin luomus kuuluu ihmisyyden orgaanisten imitaatioiden joukkoon tai pikemminkin on niiden isä: Wellsin Doctor Moreaun eläin-ihmiset, Jekyllin alter ego, ihmissusi ja sittemmin mutantti, androidi, klooni ja kyborgi edustavat toiseuden sekoittumista ihmisyyteen tavalla, jolla toiseuden ja ihmisyyden erottaminen toisistaan on käynyt mahdottomaksi. Tieteen maailmassa ei enää kutsuta toiseutta, vaan se ekstrahoidaan tästä maailmasta. Faustukselle magia oli väline, jolla saattoi vapautua tämän maailman rajoitteista; Frankensteinille tiede on hallitsemisen ja vallan väline. Aguirren mukaan enää ei oikeastaan voidakaan puhua etsinnästä (quest) vaan valloittamisesta (conquest): kielletyn tiedon etsintä pyrkii eri muodoissaan aina periaatteessa alistamaan valtaansa maailman, jota rationaalinen järki ei ole kyennyt hallitsemaan. Kun aiemmin kosmos taisteli paikallista kaaosta vastaan, nyt mieli taistelee kaottista kosmosta vastaan. (Aguirre 1990: 131-133.) Rationaalinen pyrkii siis valloittamaan maailman, jota ei ymmärrä.

Mäyrä (1996a: 91-93) on pohtinut tarkemmin teknologian merkitystä *Frankensteinissa*. Hän huomauttaa, että teollistumisen välineellistävät seuraukset ja yksilön sulautuminen yhteiskuntakoneen osaksi olivat näkyvissä jo Shelleyn aikana. Teollis-tekninen tuotanto perustuu analyyttiseen tietoisuuteen: tarkasteltava ilmiö jaotellaan osiinsa, joiden manipulaatiolla tekninen subjekti voi tuottaa ennakoimansa seuraukset. Frankenstein luo ihmisen tällä samalla periaatteella käyttäen aikansa ja yhteiskuntansa modernia teknologiaa, koneita ja laitteita. Frankenstein manipuloi

ihmisruumista irrallisten osien mekaanisena koosteena ja pakottaa sen todistamaan omasta vallastaan. Frankensteinin suhde luomaansa olentoon kuitenkin kyseenalaistaa subjektin ja objektin erillisyyden ja idean mekaanisesta manipulaatiosta täydellisenä hallinnan välineenä. Teollisen yhteiskunnan oletama erillisyys käyttäjän ja teknologian välillä osoittautuu illusoriseksi, kun Frankenstein kohtaa tieteellisen kokeensa tuloksessa demonisen version itsestään. Frankensteinin luomus voidaankin tulkita teollis-teknisen kulttuurin ihmiskäsityksen groteskiksi irvikuvaksi. Hirviön voidaan nähdä edustavan myös teknologian kritiikkiä ja epävarmuutta edistyksen projektin onnistumisesta.

Frankensteinin luoma olento, joka näyttäytyy ”luonnonvoimana”, demonina myrskysalamoiden loisteessa, ja joka liikkuu ”salaman nopeudella”, antaa metaforisen hahmon ajalle, jolloin sähköiset teknologiat alkoivat määrittää uudelleen ihmisenä olemista (Mäyrä 1996a: 97). Mäyrän mukaan ”teknologian avulla uudelleenmääritelty ihmisyyden ilmentää niin voimakkaasti tukahdutettuja alitajuisia konflikteja (kaikkivoipaisuuden unelmia, aggressioita, ruumiillisuuden herättämää ahdistusta), että sen kohtaaminen on vaikeaa” (Mäyrä 1996a: 93). Frankensteinin faustiset ja prometheusmaiset pyrkimykset kätkevät esineellistävän ihmiskuvan, joka paljastuu hänen luomansa hirviömäisen olennon ja kaksoisolentonsa muodossa (Mäyrä 1996a: 97). Tämä ihmiskuva vastaa teollisen yhteiskunnan ihmiskuvaa, ja romaani kyseenalaistaa sen osoittamalla sen tuhoiset seuraukset. Tähän ihmiskuvaan ja Frankensteinin pyrkimysten käänköpuoleen liittyy myös perheen, ystävyiden ja rakkauden uhraaminen tiedonhalun vuoksi. Tämä teema esitellään jo Waltonin kirjeissä sisarelleen, joissa korostetaan Waltonin jättäneen kotinsa tieteellisen tutkimusmatkan vuoksi. (Carroll 1990: 122.)

5.2. Fantastinen ja monimielisyys

Neil Cornwellin mukaan teos kuuluu sellaiseen fantastisen luokkaan, jossa fantastinen muodostuu ns. ’absurdista premissistä’, yhdestä ainoasta mahdottomuudesta tai yliluonnollisuudesta muuten realistisessa tarinassa (Cornwell 1990: 70). Tämä mahdottomuus on tietenkin se, että Victor Frankenstein luo ihmisen kokoamalla kuolleiden ihmisten ruumiinosia yhteen ja herättämällä olennon henkiin tieteen keinoin. Ottaen kuitenkin huomioon ajan tieteellisen keskustelun tämän

tyyppisen tieteellisen näkemyksen mahdollisuuksista toteutua, ”vitalistisen debatin” ja kokeet sähköllä, muuttuu teoksen asetelma fantastisen suhteen. Teoksen ei voida katsoa kuuluvan Todorovin ihmeellisen genreen, jos Shelley ei oletanut kirjoittavansa täysin absurdia tarinaa, vaan pohtivansa aikansa tieteellistä kehitystä ja sen päämäärää. *Frankensteinia* pidetäänkin ensimmäisenä science fiction-romaanina; teoksen aikalaiset saattoivat visioida tulevaisuuden pahimmillaan juuri tällaiseksi.

Frankensteinin voitaisiin katsoa kuuluvan Todorovin oudon kirjallisuuden piiriin, koska mitään yliluonnollista ei tapahdu; romaanin maailmassa (ja kloonausta ajatellen nykylukijankin maailmassa) olennon luomiseen vaadittava tieteellinen tietämys on olemassa eikä se herätä sinänsä ihmetystä missään tarinan hahmossa. Anglosaksisen tutkimuksen käsitteistössä se puolestaan voisi edustaa matalaa fantasiaa: yliluonnollinen ei kyseenalaista ontologisia normeja, vaan nivoutuu rationaalisen kanssa samaan maailmaan. Myös Day huomauttaa, että Frankensteinin hirviö ei ole varsinaisesti yliluonnollinen olento vaan tieteellisen tutkimuksen tulos; teoksen maailmassa se on selitettävissä tieteen ja luonnonlakien mukaisesti. Olennaista onkin outouden vaikutelma, tunne jonkin sellaisen läsnäolosta, mikä kyseenalaistaa tuntemamme luonnonlait. *Frankenstein* on esimerkki goottilaisesta kirjallisuudesta, jossa tieteellinen ja rationaalinen maailma yhdistyy hirviömäisyyteen. Frankensteinin luoman olennon pitäisi istua fyysisen maailman lakeihin, mutta sen sijaan tästä luonnollisesta maailmasta tulee hirviömäisyyden lähde. Frankensteinin paradoksi on, että pyrkimällä tieteelliseen logiikkaan ja luonnonlakien voimaan, hän luo epäluonnollisen olennon, joka kyseenalaistaa fyysisen ja materiaalisen maailman ymmärrettävyyden ja järjestyksen. Tämä saavutus ei johda myöskään hengellisen todellisuuden ymmärrykseen, joka antaisi merkityksen tieteelliseen, materialistiseen maailmaan. Se johtaa tietoisuuteen tuonpuoleisesta, mutta tämä tietoisuus ei johda korkeamman todellisuuden ymmärtämiseen. Olento pysyy hirviönä, fyysisen maailman tuotteena. *Frankenstein* siis vihjaa yliluonnolliseen olematta kuitenkaan sitä. (Day 1985: 35-37.)

Frankenstein on esimerkki siitä, miten 1800-luvun goottilainen romaani fantastisine elementteineen oli psykologisesti kehittyneempi verrattuna edellisen vuosisadan gotiikkaan: keskiaikainen linna jossain päin 1600-luvun Eurooppaa on korvattu

fantastisen ajan ja paikan laajenemisella nykyhetkeen ja moderniin, urbaaniin ympäristöön. Spatiaalisesti *Frankenstein* laajenee Venäjälle, Sveitsin jäätiköille ja pohjoiselle napapiirille; temporaalisesti hirviön tulevaisuus 1700-luvun jälkeisellä ajalla jää vain arvattavaksi avoimen lopun vuoksi. Frankensteinin ja hirviön kohtaamiset tapahtuvat aina asumattomilla, jo sinänsä arkitodellisuudesta poikkeavilla seuduilla, joilla eläminen olisi mahdotonta. Tällaiset rajamaat, joista goottilainen kirjallisuus on kiinnostunut, symboloivat ajan, paikan ja todellisuuden venymistä kielletyille ja mahdottomille alueille.

Frankenstein edustaa monimielistä gotiikkaa, sillä romaanissa asetetaan kyseenalaiseksi koko kertomuksen todellisuus epäluotettavien kertojien, moniselitteisen kerronnan ja siten itsetietoisien tekijyyden problematisoinnin kautta. Romaanin kerronta koostuu sisäkkäisistä minäkertojista. *Frankensteinin* kerronta rakentuu peräkkäisistä tarinoista peräkkäisten tapahtumien sijaan. Sisäkkäiset tarinat näyttävät muodostavan realistisen kerronnan mukaisen loogisen tapahtumasarjan, mutta tämä lineaarinen syyn ja seurauksen ketju on alisteinen kerronnan todellisille elementeille, eli tarinoille jotka rakentuvat henkilöiden subjektiivisista tulkintoista. Kerronnan merkitys ja koherenssi rakentuu eri näkökulmien rinnakkaisuudesta; jokainen kertoja peilaa muita kertojia. (Day 1985: 47.) *Frankensteinin* kerronta jättää kaiken avoimeksi, ja teoksesta vaikuttaa puuttuvan alku ja loppu. Kirjeisiin perustuva kerronta luo fragmentaarisuutta: lopullista kertojaa, eikä siis lopullista totuutta, ole. Kirjeiden kautta etenevä kerronta luo myös etäisyyttä lukijan ja tapahtumien välille. Tällainen goottilaiselle kirjallisuudelle tyypillinen fragmentaarisuuden korostus on usein nähty reaktiona uusklassismin varmuuden ja symmetrian korostusta vastaan. Tähän liittyen uusklassismin taiteilijat korostavat usein lopputulosta, kun taas goottilainen taide ja kirjallisuus korostaa prosessia; myös Frankensteinin kerronta etenee prosessinomaisesti, katkelmissa.

Itse asiassa koko käsityksemme hirviöstä rakentuu muiden kertojien suodattamana, ja tiedämme, etteivät nämä kertojat ole suinkaan puolueettomia. Hirviön tarina kuullaan Frankensteinin Waltonille kertomana, ja Frankensteinin tarina sisältyy Waltonin kirjeisiin sisarelleen. Waltonin kertomus on tärkeä, koska se on rinnakkainen Frankensteinin tarinan kanssa: kumpikin on valmis menemään kielletyille alueille pakkomielleisessä tiedonjanossaan; toinen elämän keinotekoiseen luomiseen, toinen

Pohjoisnavalle. Walton toimii tavallaan ylimpänä kertojana, joka suodattaa kaikkien muiden kertojien tarinat. Waltonia ei kuitenkaan voida pitää puolueettomana. Kun Frankensteinin kertomus kuullaan Waltonin kertomana, täytyy muistaa, että Frankenstein puhuu samankaltaiselle, kunnianhimoiselle miehelle, joka pitää tätä ystävänsä; Frankenstein puolestaan on vastahakoinen kuulemaan hirviön tarinan, ja on muodostanut näkemyksensä olennosta hirviönä ennen kuin edes kuuntelee tätä. Frankenstein yrittää myös kontrolloida Waltonin reaktiota hirviön puheeseen, koska haluaa hänen - ja lukijoiden - inhoavan tätä, ja tyrmää tämän hetkellisen sympatian hirviötä kohtaan varoituksillaan olion kaunopuheisuudesta ja suostuttelutaidoista. Lisäksi Walton ilmaisee pitävänsä Frankensteinista heti heidän kohtaamisensa jälkeen:

I begin to love him as a brother...He must have been a noble creature in his better days, being even now in wreck so attractive and amiable...I have found a man who...I should have been happy to have possessed as the brother of my heart. (F: 15.)

Walton suorastaan ylistää Frankensteinin epäitsekkyyttä: "...all he does appears to spring solely from the interest he instinctively takes in the welfare of those who surround him" (F: 16). Tämä näkemys Frankensteinin luonteesta on räikeässä ristiriidassa Frankensteinilta itseltään ja olennolta saamiemme tietojen kanssa. Myös Walton on matkallaan vastoin isänsä tahtoa; hänen isänsä on kuolinvuoteellaan kieltänyt että hänen poikaansa ei saa päästää merille. Waltonin pelasta lopulta hänen sosiaalinen asemansa hänen miehistönsä estäessä häntä menemästä pitemmälle, kun taas Frankenstein tuhoutuu hänen erakoiduttuaan perheestään ja ystävistään.

Frankensteinin minäkerronnan epäluotettavuus kokonaisuudessaan paljastaa tämän pettävän itseään, sekä tämän puutteellisen itsetuntemuksen ja tietoisuuden vaikuttimistaan. Frankensteinin tieteellinen päämäärä kohdistuu elämän, ei ihmisen luomiseen; tämä selittää Frankensteinin täydellisen välinpitämättömyyden olennon inhimillisyyden suhteen. Hän ei suo ajatustakaan olennon yksilölliselle luonteelle ja tarpeille, tai tämän tulevaisuudelle luomistyön jälkeen. (Envall 2001: 64-65.) Frankenstein toimiikin vain osittain tietoisessa tilassa suorittaessaan luomistyötään:

Who shall conceive the horrors of my secret toil, as I dabbled among the unhallowed damps of the grave, or tortured the living animal to animate the lifeless clay? My limbs now

tremble, and my eyes swim with the remembrance; but then a resistless, and almost frantic impulse, urged me forward; I seemed to have lost all soul or sensation but for this one pursuit. It was indeed but a passing trance, that only made me feel with renewed acuteness so soon as, the unnatural stimulus ceasing to operate, I had returned to my old habits...and often did my human nature turn with loathing from my occupation, whilst, still urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to a conclusion. (F: 36-37.)

Kerronta paljastaa luomisen pakkomielteiseen luonteeseen, jonka motivaationa on tiedostamaton konflikti luojassa itsessään. Luonnollisen ja pyhän, ja luonnottoman ja epäpyhän välisen rajan ylittäessään Frankenstein tuo esiin pyrkimystensä kääntöpuolen. Kokeen tuloksena syntyykin ristiriitainen olento, joka herättää luojassaan kauhua. Olennon herätessä eloon Frankenstein kääntyy pois ja pakenee uneen. (Mäyrä 1996a: 92-93.)

5.3. Toiseus

Frankensteinin luoma olento on hirviönä jotenkin epäselvä: saamme hyvin vähän tietoa tämän ulkonäöstä, paitsi että hän on liian iso, liian ruma ja pukeutunut liian pieniin vaatteisiin (Monleon 1990: 78). Ainoa täsmällinen asia, mihin Frankensteinin kiinnittää huomiota olennon ulkomuodossa tämän herättyä, on olennon silmät:

...I saw the dull yellow eye of the creature open...his yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes... (F: 38-39.)

On merkittävää, että Frankenstein kiinnittää huomiota nimenomaan olennon ”keltaisiin ja vetisiin” silmiin: silmäthän ovat perinteisen käsityksen mukaan sielun peili. Frankenstein siis joutuu kohtaamaan sen tosiasian, että hänen luomallaan fyysisellä elämällä on myös sielu. Olento on Carrollin mukainen ”fusion” hahmo, joka koostuu eri kategorioista: se koostuu kirjaimellisesti eri ruumiista ja siinä on sähköisiä kiinnikkeitä (Carroll 1990: 44). Lisäksi olennessa häiritsevästi yhdistyvät kuolema ja elämä, kun se koostuu kuolleiden ruumiista. Hirviön hirviömyisyys

voidaan kuitenkin kyseenalaistaa. Lukemamme perusteella olentohan on itse asiassa kaikkea muuta kuin hirviö: tarinaansa kertoessaan hän käyttää sofistikoituneempaa kieltä kuin Frankenstein, ja osoittaa puheellaan älykkyyttä ja empatiaa. Hän myös osoittaa arvostavansa luonnon kauneutta ja kirjallisuutta. Elämäntarinaansa kertoessaan olento jäljittää kehityksensä yksinäisestä olennotta sosiaalisesti olennotiksi: hän tarkkailee itseään ja kehitystään ja tekee yhteiskunnallisia huomioita retrospektiivisen analyysin kera. Näin olento oikeastaan itse saattaa loppuun Frankensteinin teknologisen saavutuksen tieteellisessä hengessä. (Butler 1998: xxxvi.) Envall on huomauttanut, että olennon ihmisyyden riistoon kuuluu sekin, ettei tällä ole nimeä. Lisäksi jälkeempään ilmestyneissä elokuvissa ym. sovelluksissa usein olento itse saa virheellisesti Frankensteinin nimen, joka tavallaan onkin loogista: onhan hän tavallaan tekijänsä jälkeläinen. (Envall 2001: 64.) Olennaista onkin, että olento muuttuu väkivaltaiseksi ja kostonhaluiseksi ainoastaan kohtaamiensa ihmisten ja erityisesti luojansa torjunnan seurauksena. Sen sijaan Frankensteinin aristokraattinen perhe on kuvailtu sairastelevaksi ja Shelley vihjailee jopa inestisistä perhesuhteista: Frankensteinin morsian, Elizabeth, on hänen serkkunsa joka on kasvatettu hänen siskopuolenaan. Frankenstein vastustelee omien häidensä kiirehtimistä, koska hänen täytyy valmistaa naispuolinen vastine olennolle; tämäkin korostaa olennon omaavan terveemmät ja vahvemmat vietit kuin luojansa. Tarinan lopputuloksena voidaankin nähdä syntyneen käsityksen Frankensteinista itsestään hirviönä: hän hylkäsi vaimonsa, perheensä, ystävänsä, ja ennen kaikkea ”lapsensa”, jota lisäksi kutsuu viholliseksi ja paholaiseksi. Olento kostaa luojansa hylkäämisen murhaamalla tämän läheisiä; tällä tavoin hän saattaa luojansa lähemmäs omaa tilannettaan ja yrittää herättää luojansa puuttuvaa empatiaa. Kun Frankenstein tuhoaa aloittamansa naispuolisen olennon, olento kostaa sen murhaamalla hänen morsiamensa. Lopulta Frankenstein tuhoaa itse itsensä pyrkiessään tuhoamaan luomuksensa, ja viimeisissä sanoissaan myös olento lupaa tuhota itsensä. (Envall 2001: 72-75.)

Punterin mukaan *Frankensteinissa* on problemaattista ja ansiokasta se, että Shelley pyrkii osoittamaan Frankensteinin pyrkimysten vääryyden samanaikaisesti hirviön luontaisen viattomuuden kanssa. Tämä aiheuttaa monia tilanteita, joissa on vaikea määrittellä kuka toimii epäoikeutetuimmin. Hirviön ”synnyttyä” Frankenstein tuomitsee tämän hirviöksi puhtaasti ulkonäön perusteella ja hylkää tämän

välittömästi, ilman edes hetkellistä isällisyyden tunnetta. Frankensteinin pyrkimykset ovat selkeästi tuomittavia, ja kuitenkin Shelley vaikuttaa haluavan lukijan tuntevan sympatiaa hirviön lisäksi myös tiedemiestä kohtaan. Shelley siis ikään kuin katsoo hirviön syyttömäksi hirviömyönteisyytensä, mutta ei tuomitse Frankensteinia tämän inhosta hirviötä kohtaan. Punterin mukaan teoksessa on sisäänrakennettuna pelko rumuutta, odottamatonta ja hajottavaa kohtaan, jonka vuoksi hirviö ei saa oikeudenmukaista kohtelua osakseen. Lopulta Frankenstein on kuitenkin yksi meistä, ja hirviö edustaa uhkaavaa toiseutta. Tällä tavoin teos käsittelee oudon ja toiseuden hylkäämistä sekä sosiaalisella että psykologisella tasolla. (Punter 1980: 121-126.)

Frankensteinissa hirviömyönteisyys on tieteen tulosta, mutta poikkeuksellisella tavalla. *Frankenstein* on Carrollin määrittelemän kielletyn tiedon etsintä-romaani: siitä löytyy miltei kaikki Carrollin määrittelemät piirteet tieteellisestä kokeesta. Frankenstein suorittaa tieteellisen kokeen, jonka selityksestä löytyy sekä ajan populaaria tiedettä että fantastisia aineksia sekoittuneena. Kokeen tulos kääntyy Frankensteinia vastaan, mutta yksinomaan tämän torjunnan seurauksena; tämä on olennainen poikkeus tyypillisistä tieteen maailmaan sijoittuvista kauhutarinoista. Kokeen tuloksena siis on hirviömyönteisyys, mutta hyvin poikkeuksellisella tavalla. Hirviön aiheuttamien kuolemien seurauksena Frankenstein pyrkii hirviön tuhoamiseen, mutta tämä ei kuitenkaan ole teoksen maailmassa moraalisesti oikea ratkaisu; poikkeuksellisesti moraalisesti oikeudenmukaiselta tuntuisi toteuttaa hirviön toivomus toisesta hirviöstä. Tämä johtuu siitä, että hirviön näkökulma ja alienaatio saavat romaanissa paljon tilaa, ja lukija samaistuu hirviöön tiedemiehen sijaan. Myös Carroll (1990: 122-123) katsoo *Frankensteinin* mukailevan kielletyn tiedon etsinnän juonirakennetta, mutta näkee siinä temaattisia ja kerronnallisia komplikaatioita, jotka tekevät siitä huomattavasti moniulotteisemman kuin sitä seuranneet kielletyn tiedon etsintä-juonet. Hirviömyönteisyys jättääkin romaanin avoimeksi ja kaikki rajat kyseenalaisiksi. Frankenstein kuolee, hirviö katoaa pimeyteen ja kaukaisuuteen, ja Walton päättää palata kotiin mutta katselee pohjoisnapaa kohti. Keskiluokkaiset arvot ovat kärsineet Frankensteinin perheen tarinan myötä ja moraaliarvot ovat kärsineet viattomien tuhouduttua. Kuten Elizabeth toteaa: kaikki rajat ovat kaatuneet, mikään ei ole enää varmaa vaan häilyy kuilun partaalla.

...I no longer see the world and its works as they before appeared to me...I feel as if I were walking on the edge of a precipice, towards which thousands are crowding, and endeavouring to plunge me into the abyss. (F: 71-72.)

6. Tiedon problematisointi *Draculassa*

6.1. Tiedemiehen tiedon rajat

Draculassa goottilaisen kirjallisuuden traditiot tulevat uudelleen esiin: salaperäinen linna eristyksissä villin, vuoristoisen seudun keskellä muistuttaa goottilaisesta perinteestä. Sankarittaren on tosin nyt korvannut nuori lakimies Jonathan Harker. Hautuumaat, rauniot ja holvit ovat romaanissa jatkuvasti läsnä osoittaen goottilaisen menneisyyden läsnäoloa. *Draculassa* itsessään yhdistyvät inhimillinen ja yliluonnollinen pahuus: hän on goottilaisen roiston ja yliluonnollisen demonisuuden yhdistelmä, jonka taikuutta ja voimia ei voida laskea mielikuvituksen piikkiin. (Botting 1996: 146-147.) Baldickin mukaan *Dracula on Frankensteinin* viitoittamalla polulla tarina kielletyn tiedon etsijästä, tarina hahmosta, joka tavoittelee sekä kuolemattomuutta että poikkeusta tavallisten kuolevaisten moraalisisista vastuusta. Frankensteinin tavoin *Dracula* pyrkii lisääntymään herättämällä kuolleet henkiin. (Baldick 1987: 146.) Nähdäkseni *Draculaa* määrittelee kuitenkin Carrollin määrittelemistä kauhukirjallisuuden teemoista 'complex discovery plot', joka liittyy tuntemattoman tiedon ja toiseuden paljastumiseen. *Draculan* sankarit saavat koko ajan viitteitä *Draculan* yliluonnollisista ominaisuuksista ja syyllisyydestä tapahtumiin; he eivät vain suostu uskomaan *Draculan* syyllisyyteen tai ylipäänsä vampyyrin olemassaoloon.

Englantilaiset sankarit sitkeästi kieltäytyvät uskomasta minkään yliluonnollisen olemassaoloon heidän eteensä kasautuvista päinvastaisista todisteista huolimatta. He yrittävät selittää ja luokitella kaikki kokemuksensa tieteellisin termein; esimerkiksi Jonathan selittää matkallaan Kreivin linnaan kokemansa oudot ilmiöt "valo-opillisina ilmiöinä": "...there appeared a strange optical effect: when he stood between me and the flame he did not obstruct it, for I could see its ghostly flicker all the same." (Stoker 1996: 12-13.) Viktoriaaniselle ajalle voidaan huomata olleen tyypillistä korostunut luokittelun tarve; luokittelu loi ehkä turvallisuudentunnetta suurten yhteiskunnallisten muutosten aikana. Tukeutumalla antropologiaan ja kriminologiaan sankarit pyrkivät ymmärtämään ja hallitsemaan primitiiviseksi, irrationaaliseksi ja väkivaltaiseksi

muuttunutta todellisuutta. Van Helsing pyrkii selittämään Draculan linnan yliluonnolliset voimat tieteellisesti:

The very place...is full of strangeness of the geologic and chemical world. There are deep caverns and fissures that reach none know whither. There have been volcanoes, some of whose openings still send out waters of strange properties, and gases that kill or make to vivify. Doubtless, there is something magnetic or electric in some of these combinations of occult forces which work for physical life in strange way. (Stoker 1996: 266)

Tohtori Seward on kuitenkin hahmoista itsepäisin ja sinnikkäin irrationaalisuuden vastustaja. Hän on tiedemies, viktoriaanisen aikalaislukijan *alter ego*, joka ei suostu tai pysty omaksumaan asioita ilman ”dataa, jonka pohjalta tehdä otaksumia”, ”teesejä, joita soveltaa” ja ”järjellisiä syitä” (Stoker 1996: 158-169). Hän on tiedemies, joka ei luota mielikuvitukseen tai intuitioon. Tutkiessaan vampyyrin puraisemaa Lucyä tämä toteaa:

It at once occurred to me that this wound, or whatever it was, might be the means of that manifest loss of blood, but I abandoned the idea as soon as formed, for such a thing could not be. (Stoker 1996: 103.)

Vaikka hän intuitiivisesti päättelee verenhukan syyn aivan oikein, ja hänellä on edessään todiste vampyyrinpuremasta, hän hylkää selityksen saman tien koska se ei hänen mielestään vain ole mahdollista. Sewardissa korostuu ns. moderni tiedemies, joka paradigmansa puitteissa etsii johdonmukaisesti rationaalista selitystä kaikelle, mutta joka näkee vain sen, mikä hänet on opetettu näkemään. Seward mieluummin kieltäytyy tunnustamasta ilmiön tosiasiallisuuden kuin luopuu perusoletuksistaan. Odotuksista poikkeavan ilmiön edessä hän ei kykene havaitsemaan edes sen olemassaoloa, ja vaatii itsepintaisesti rationaalista selitystä salaperäisille tapahtumille. Van Helsing edustaa mieleltään avointa tiedemiestä ja kritisoi tri Sewardia liian ennakkoluuloiseksi: ”You do not let your eyes see nor your ears hear, and that which is outside your daily life is not of account to you.” (Stoker 1996: 158.) Mehtonen toteaa, että Van Helsingin ja tri Sewardin dialogin ajoittainen yhteismitattomuus syntyy juuri tästä hahmojen erilaisesta asenteesta: Seward haluaa valmiita vastauksia ja Van Helsing ei puolestaan halua sellaisia antaa. Van Helsing myös kritisoi oman aikansa tiedettä huomauttaen Sewardille: ”Ah, it is the fault of our science that it wants to explain all; and if it explains not, then it says there is nothing to explain...There are always mysteries in

life.” (Stoker 1996: 158-159.) *Draculaa* voidaankin tulkita normaalitieteen ja sen rajoitusten kritiikkinä. Stokerin on nähty haluavan kritisoida oman aikansa tiedettä ja tapoja, joilla sitä harjoitettiin ironisella kuvauksellaan Sewardin itsepäisestä rationalismista. (Mehtonen 1992: 73-74.)

Botting (Botting 1996: 147-148) on tarkastellut niitä monia piirteitä, joilla länsimaisten sankareiden modernisuus romaanissa korostuu. *Draculan* kerronnan osat on koottu erityisen moderneilla välineillä huolimatta viittauksista goottilaisen perinteen kadonneisiin käsikirjoituksiin ja kirjeisiin: kirjoituskoneella, pikakirjoituksella ja fonografilla. Lisäksi romaanissa viitataan sähkösanomiin, sanomalehtileikkeisiin, juna-aikatauluihin, lääketieteellisiin ja psykiatrisiin luokituksiin, sekä juridisiin ja kaupallisten liiketoimien asiakirjoihin. Nämä kaikki ovat ajankohtaisuuden ja moderniuden merkkejä. Näiden avulla tarina kerrotaan, mutta ne auttavat myös *Draculan* päihittämisessä. Romaanin ajanmukaisia puitteita ilmaisevat myös vampyyria vastaan taistelevien hahmojen ammatit: lukuun ottamatta Arthur Holmwoodia, aristokraattista jäännettä, henkilöt ovat lakimiehiä ja lääkäreitä, myöhäisviktoriaanisen kaupallisen elämän keskiössä. Jopa Mina, sankaritar, edustaa uutta, itsenäistä naista, ja tunnistaa sihteerin taitojensa myötä muutoksia työn luonteessa perheen sisällä ja ulkopuolella. Tohtori Seward luokittelee systemaattisesti psykiatrisia häiriötiloja; Van Helsing puolestaan viittaa Lombrosin ja Nordaun kriminologian teorioihin ja Charcotin ideoihin, jotka liittyvät hypnoosiin ja tiedostamattomaan aivotoimintaan. Lisäksi *Draculan* arkaainen voima käsitteellistetään tieteellisin termein; tämän mm. korostetaan useasti omaavan ”lapsenaivot”, jotka tämän itsekeskeisyyden ohella nähdään merkkeinä rikollisesta taantumuksellisuudesta. Näillä perusteilla hänen nähdään olevan geneettisesti ennalta määrätty tekemään rikoksia; *Draculan* status siis alennetaan demonisesta rikolliseksi. Lisäksi Renfield osoittaa rikolliselle tyypillisiä itsekkyyden piirteitä, ja tämän halu syödä eläimiä etenee karpäsistä ja hämähäkeistä varpusiin ja kissanpentuihin; tämä eläimet ja ihmiset yhdistävä ravintoketju on ikään kuin karikatyyri Darwinin teoriasta.

Draculan uhkaama moderni kehitys ei kuitenkaan ole niin varmaa kuin miltä se vaikuttaa; Harkerkin huomaa tämän: ”...unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere 'modernity' cannot kill” (Stoker 1996: 32). Viktoriaanisen ajan moderni ja rationaalinen Lontoo osoittautuu hedelmälliseksi

kasvualustaksi Draculan vallalle: tieteellinen ja teknologinen edistys on katkaissut siteet vanhaan, ei-tekniseen tietämykseen, tehden heistä avuttomia ja helposti haavoittuvia demonisten voimien edessä. Itsepintaisesti kieltäytyen uskomasta rationaalisen ylittäviin voimiin sivistynyt länsi kadottaa mahdollisuutensa puolustautua näitä voimia vastaan. (Mehtonen 1992: 80.) Myös Van Helsing tunnistaa tämän itsepintaisen rationalismin epäilyn heikkoudeksi taistelussa Draculaa vastaan; itse asiassa tämä epäily on Draculan vahvin ase:

Our toil must be in silence, and our efforts all in secret; for in this enlightened age, when men believe not even what they see, the doubting of wise men would be his greatest strength. (Stoker 1996: 267.)

Tiede sellaisenaan ei ole riittävä keino taistelussa Draculaa vastaan, kun sankarit haastetaan koko heidän länsimaisen maailmansa ja arvojen järjestyksestä (Mehtonen 1992: 80).

Bottingin mukaan rationaalisen ylittävänä olentona ja voimana Dracula toimii taikauskon paljastajana, joka kuitenkin ei vaadi paluuta järkeen ja moraaliin: Dracula pyrkii jälleenherättämään pelon ja kunnioituksen hengellisiä voimia ja pyhyttä kohtaan. *Draculassa* tiede ei korvaa taikauskoa deterministisellä tiedolla, joka liitetään kulttuuriseen degeneraatioon ja kapitalistisen yhteiskunnan parasiittiseen luonteeseen. Toistuva pyhien muotojen käyttö kertoo Bottingin mukaan kulttuurisesti yhtenäisten ja ylentävien arvojen puutteesta. Van Helsingin edustama tiede tarjoaa materialistista tiedettä suurempia visioita salaperäisestä ja pyhästä maailmankaikkeudesta. Van Helsing on enemmän kuin tiedemies: hän on myös metafysiikko, joka on tekemisissä fyysisten sairauksien lisäksi ”henkisen patologian” kanssa; hän on psyyken tutkija tai transsendentaalinen lääkäri kuten Le Fanun Hesselius tai Stevensonin Jekyll. Van Helsingin edustamaan tieteesen liittyy mysteerejä, ja se on avoin rationaalisen ylittäville ilmiöille. Tieteellisen tiedon ja uskonnollisten arvojen fuusio tulee mahdolliseksi Draculan demonisen uhan kautta: Draculan demoniset voimat ja primitiivinen energia, jotka johtavat uhriensa ”veren kasteeseen”, ilmaisevat äärimmäistä rienausta ja häväistystä, joka vaatii rationaalisen ylittävän vastauksen. (Botting 1996: 147-149.)

6.2. Fantastinen ja monimielisyys

Dracula edustaa *Frankensteinin* tavoin monimielistä gotiikkaa: kerronta asettaa eri tavoin kyseenalaiseksi koko kertomuksen todellisuuden. Kertomuksen todenperäisyys jää epäselväksi epäluotettavien kertojien ja kerronnan moniselitteisyyden vuoksi. Tämä epävarmuus tapahtuu siis Todorovin asettamien fantastisen ehtojen mukaisesti. Fantastinen epäily säilyy koko romaanin ajan, kun henkilöhahmot ja niiden myötä myös lukija epäröivät, ovatko oudot tapahtumat todella yliluonnollisia, vai löytyykö niille kuitenkin jokin järkevä, rationaalinen selitys.

6.2.1. Monimielinen gotiikka

Dracula on teksti teksteistä, fiktiivinen dokumentti päähenkilöiden kirjoittamista teksteistä ja lehtileikkeistä. Tämä piirre onkin yksi *Draculan* paradokseista: fiktiona se on sekä kertomus että kertomus itsensä synnystä (Mehtonen 1992: 84). Bram Stokerin *Draculan* voidaan katsoa kuuluvan monimielisen gotiikan lajiin, sillä kertojien epäluotettavuus ja kerronnan moniselitteisyys asettavat tarinan todenperäisyyden kyseenalaiseksi. *Draculan* kertojat vievät juonta eteenpäin päiväkirjojen, kirjeiden ja lehtileikkeiden kautta; henkilöiden subjektiiviset muistelmät menneistä ja kuvaukset juuri tapahtumassa olevista tapahtumista ovatkin ainoita tiedonlähteitämme tapahtumista. Draculalta itseltään on kielletty kerronta melkein kokonaan, lukuun ottamatta hänen tervetuliaiskirjettään Jonathanille. Romaanin kerronnan rakenteessa korostuukin ”me” (kertojat ja lukijat), ja marginalisoidaan ”toinen” (*Dracula*). Kerronta voi vaikuttaa tarjoavan useita näkökulmia moninaisine kertojineen *Frankensteinin* tapaan, mutta *Draculan* kertojat tukevat ja täydentävät toisiaan kyseenalaistamisen sijaan. Romaanin edetessä syntyvä kertomus on tietoinen omasta kielellisyydestään ja kuvattujen asioiden monimerkityksisyydestä (Mehtonen 1992: 88).

Carol A. Senf on tutkinut *Draculaa* kyseenalaistaen kertojien korkean moraalin ja asetelman hyvistä sankareista ja pahasta vampyyristä. Hänen mukaansa Stoker osoittaa epäsuorasti hahmojen epäluotettavuuden kautta näiden omaavan huonon arvostelukyvyn ja itsetuntemuksen, ja rohkaisee lukijaa huomaamaan ristiriidat näiden uskomusten ja toiminnan välillä. Vaikka romaanin alussa ja lopussa korostetaan

kertojien selostaman tarinan subjektiivista luonnetta kyseenalaistamalla koko tarinan todenperäisyys, ovat kaikki kertojat niin toisiaan tukevia että lukija todennäköisesti unohtaa dokumenttien olevan subjektiivisia tulkintoja. Vaikka Stokerin kreivi Dracula perustuu historialliseen hahmoon ja kansanperinteen vampyyrikäsitykseen, hän on lisännyt hahmoon inhimillisiä piirteitä saaden kreivin vaikuttamaan demonisen uhkaavuuden lisäksi jalolta ja haavoittuvalta. Senfin mukaan tuleekin vaikeaksi päättää, onko kreivi inhottava verenimijä joka tuo kuolemaa vai yksinäinen ja hiljainen hahmo jota ajetaan takaa ja vainotaan. (Senf 1997: 422-424.)

6.2.2. Fantastinen epäily

Päivi Mehtonen on tutkinut *Draculan* pseudodokumentaarisuuden merkitystä, ja toteaa sen liittyvän olennaisesti vampyyrin edustaman käsittämättömyyden ja järjettömyyden kohtaamiseen. Mehtonen toteaa, että

Draculan pisimmät ja piinallisimmat, joskin vähiten veriset taistelut eivät liity niinkään *Draculan* konkreettiseen kohtaamiseen kuin ylipäätään vampyyrin olemassaolon käsittämiseen ja tunnustamiseen (Mehtonen 1992: 71).

Viktoriaanisen ajan rationalistiset lontoolaiset törmäävät *Draculassa* järkipäisyyden maailmankuvansa ulkopuoliseen todellisuuteen, jonka olemassaoloa jatkuvasti epäilevät lisääntyvistä todisteista huolimatta. Päähenkilöt rationalisoivat outoja ja yliluonnollisia tapahtumia viimeiseen asti; he epäilevät jopa itseään mieluummin kuin myöntävät mahdottoman olemassaolon. Harker järkeilee tajutessaan olevansa *Draculan* vankina:

I am, I know, either being deceived, like a baby, by my own fears, or else I am in desperate straits; and if the latter be so, I need, and shall need, all my brains to get through (Stoker 1996: 24).

Tapahtumat yritetään laittaa myös sairaan mielikuvituksen, painajaisunen, karmean pilanteon tai aivokuumeen aiheuttamiksi. (Mehtonen 1992: 70-71.) Romaanin alku ja loppu kehystävät kerronnat ja itsetietoisesti kyseenalaistavat kerrottujen tapahtumien uskottavuuden. Lisäksi hahmot epäilevät jatkuvasti omaa ja toisten mielenterveyttä,

kriittiset tapahtumat kerrotaan epäsuorasti ja jotkut dokumentit muistuttavat fiktiota enemmän. Nämä ominaisuudet synnyttävät Todorovin fantastisen vaatimaa epäilyä *Draculassa*; Cornwell nostaa esiin jopa mahdollisuuden, että tarina onkin kenties kollektiivinen harha, joka on syntynyt groteskista väärinkäsitysten ketjusta. (Cornwell 1990: 110-111.)

Juuri tämä uskon ja epäuskon välillä horjumisen, jota miltei kaikki *Draculan* henkilöihahmot osoittavat pohdinnoissaan, synnyttää Todorovin määrittelemää fantastista. Mehtosen (Mehtonen 1992: 86-88) mukaan sanojen ja muistiinpanojen tärkeyden jatkuva korostaminen synnyttää lukijassa oudon halun samanaikaisesti uskoa ja olla uskomatta yliluonnollisilta vaikuttaviin tapahtumiin. Toisaalta kertomus esitetään autenttisenä ja teksteistä puhutaan todisteina ja dokumentteina; toisaalta romaaniin rakennettu epäily ei salli lukijan vakuuttua tapahtumien todellisuudesta. *Draculan* pseudo-dokumentaarisuus luo vaikutelman autenttisuudesta - ovathan tekstit henkilöiden mukaan todisteita tapahtumien todellisuudesta. Romaanin rakenteeseen ja sisältöön on kuitenkin rakennettu järjestelmällinen epäily, jossa tämä autenttisuus kyseenalaistetaan. Sekä romaanin johdannossa että loppusanoissa korostetaan, että kyseessä on kokoelma subjektiivisia kertomuksia. Johdannossa todetaan: ”...all the records chosen are exactly contemporary, given from the stand-points and within the range of knowledge of those who made them” (Stoker 1996: 2). Muistiinpanojen siis korostetaan edustavan kirjoittajiensa näkökantaa ja tiedon määrää. Romaanin lopussa, kun on kulunut seitsemän vuotta *Draculan* tuhoamisesta, Harker toteaa epäilevänsä itsekin, voivatko tapahtumat olla olleet totta, ja lisää:

We were struck with the fact, that in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document...We could hardly ask anyone, even did we wish to, accept these as proofs of so wild a story. (Stoker 1996: 315.)

Harker siis toteaa juuri niiden dokumenttien, joiden tärkeyttä, tarkkuutta ja luotettavuutta kaikki henkilöt ovat korostaneet, olevan epäluotettavia! Tällä tavoin prosessi yhtenäisen, kronologisen ja dokumentaarisen kertomuksen synnyttämiseksi onkin samalla uhka lopputuloksen uskottavuudelle. Alkuperäiset dokumentit ja ”kaikki jäljet niistä tapahtumista” ovat kadonneet, ja lukija on koko ajan ollut tuskastuttavan tietoinen päähenkilöistä kertomuksen kirjoittajina. Lisäksi romaanin todelliset tietäjät,

Dracula ja Van Helsing eivät itse toimi kertojina lainkaan, vaan heidän tekonsa ja ajatuksensa välittyvät muiden suodattamana. Kerronta vetää lukijan samaan epäilyyn mistä henkilöt kärsivät, kun sekä kertojilla että lukijalla on edessään vain johtolankoja. Tärkeää tälle epäilylle on sen prosessinomaisuus, toisin sanoen usko ja epäusko vuorottelevat myös romaanin rakenteessa. (Mehtonen 1992: 86-88.)

6.2.3. Kieli ja rationalisointi

Mehtonen (Mehtonen 1992: 81-83) on mielenkiintoisesti tulkinnut romaanin dokumentit, eli kirjeet, päiväkirjat muistiot ja sähkeet, pakonomaisen kirjoittamisen, puhumisen ja kielellistämisen tarpeen tulokseksi; tarpeen, joka on syntynyt tutun ja turvallisen maailman horjumisesta. Nämä dokumentit tulevat lukijan eteen prosesseina, jotka etenevät tarinan myötä vakuuttumisen ja epäilemisen vuoropuheluna. Kirjoittaminen, dokumentoiminen, ja siten kaiken järjettömän ja uhkaavan kielellistäminen toimii siis vastavoimana, ikään kuin rationalisoiden tapahtumia; kaikki päähenkilöt tuntuvatkin pakenevan pelottavia kokemuksiaan muistiinpanoihinsa. Tämä kaiken ylöskirjaaminen saa ajoittain koomisia mittasuhteita, kun kauhun kokeminen ja kirjoittaminen tapahtuvat yhtä aikaa. Jonathan kirjoittaa päiväkirjaansa kauhuissaan vankina Draculan linnassa:

As I write there is in the passage below a sound of many tramping feet...The door is shut, and the chains rattle; there is a grinding of the key in the lock... (Stoker 1996: 45).

Samoin Lucy ponnistelee kuolinvuoteellaan jouduttuaan Draculan hyökkäyksen kohteeksi:

This is an exact record of what took place tonight. I feel I am dying of weakness and have barely strength to write, but it must be done if I die in the doing. (Stoker 1996: 118.)

Samanaikaisuuden tarkoitus on tietenkin luoda todentuntuinen illuusio fiktiivisen nykyhetken välittymisestä kirjoitukseksi.

Mehtosen mukaan tapahtumien kirjoittaminen on romaanin henkilöille elintärkeää sen vuoksi, että kirjoitettu ja puhuttu kieli on omien sisäisten lainalaisuuksiensa kautta

ymmärrettävää silloinkin, kun kerrotut asiat ylittävät sankareiden käsityskyvyn. Kielen tärkeys liittyy *Draculassa* myös muistiin ja tietoon. Kreivi Draculan ”järjenvoimat” ovat säilyneet ennallaan, mutta tämän muisti osittain tuhoutui muinaisessa ruumiillisessa kuolemassaan. Dracula harjoittaakin aktiivista tiedonkeruuta. Niinpä muistin ja tiedon aktiivisesta harjoittamisesta tulee sankareille vastakeino pelastautua niin oman ja lähimpien järjen menettämisen pelosta kuin Draculastakin. *Draculan* päähenkilöt korostavat kaiken aikaa muistiin panemisen tärkeyttä, ja he ovat perinpohjaisen kiinnostuneita muistin ja tietämisen tekniikoista. Van Helsing korostaa, ettei ole niin pientä yksityiskohtaa, jota ei tulisi kirjata ylös taistelun kuluessa: ”...knowledge is stronger than memory, and we should not trust the weaker...Nothing is too small. I counsel you, put down in record even your doubts and surmises.” (Stoker 1996: 100.) Lukija pidetään myös koko ajan tietoisena niistä prosesseista, joilla kokemukset siirtyvät kirjoitukseksi. Mina, joka modernina naisena hallitsee pika- ja konekirjoituksen, on kiinnostunut myös haastattelutekniikoista: ”...memory was everything in such work – that you must be able to put down exactly almost every word spoken, even if you had to refine some of it afterwards.” (Stoker 1996: 151.) Lisäksi henkilöt painottavat jatkuvasti yksityiskohtaisen muistiin panemisen tärkeyttä. Muistiinpanoista ja muista ”todisteista” koottuun ”historiikkiin” latautuu tarinan edetessä dramaattisia merkityksiä, ja siihen viitataan suorastaan raamatullisin termein. Henkilöt vakuuttuvat tekstien äärellä, kun heidän tietoutensa Draculasta lisääntyy ja epäilyt hälvenevät. Tämä ymmärryksen lisääntyminen tekstien ansiosta koetaan valaistumisena:

This paper is as sunshine. It opens the gate to me. I am daze, I am dazzle, with so much light...your diary...breathes out truth in every line. (Stoker 1996: 152-153.)

Tällainen tekstien kautta vakuuttuminen Draculan olemassaolosta korostaa vaikutelmaa kielen läpinäkyvyydestä, ja kokemuksen ja sen kielellisen ilmaisun erottamattomuudesta. (Mehtonen 1992: 81-83.)

Tässä yhteydessä on mielenkiintoista pohtia, miten kieleen suhtauduttiin *Draculan* syntyaikana. Aguirre on huomauttanut, että 1800-luvun jälkipuoliskolla vallitsi uusi käsitys kielestä. Positivisistisessa ajattelussa kieli nähdään todellisuuden suuntautuneena konstruktiona, jossa väittämät todellisuudesta voidaan vahvistaa tai

kumota vertaamalla niitä fyysiseen todellisuuteen. Kieli ja todellisuus siis ovat kaksi eri ilmiötä, kun aiemmin kieli nähtiin transsendentaaliseksi: sen kautta kyettiin olemaan yhteydessä todellisuuteen ja toiseuteen. Nyt kielen nähtiin peilaavan maailmaa ja ihminen kykeni näkemään vain oman maailmansa. Kieltä alettiin käyttää puskurivyöhykkeenä inhimillisen ja toiseuden välillä. Kielellisten väittämien merkityksen huolellisella tarkastelulla voitiin ikään kuin kesyttää maailma. (Aguirre 1990: 145.) *Draculassa* ilmenevä pakonomainen kielen korostus ehkä juontaa tästä uudesta käsityksestä kielen luonteesta: Draculan edustama toiseuden uhka laimenee, kun se saa termit ja kielen jolla rationaalisesti käsitellä sitä.

6.3. Toiseus

Draculassa goottilaiselle romaanille tyypillinen toiseus saa monia muotoja; romaanista löytyykin useita vastakkaisuuksia ja niiden yhteensulautumisia. Tällaisia vastakkaisuuksia ovat esimerkiksi moderni, urbaani maailma (sankareiden Lontoo) ja uskomuksellinen ja myyttinen maailma (Draculan Transsylvania); positiiviset, länsimaiset sankarit ja itäeurooppalaiset vampyyrit; sekä viktoriaaninen pidättyväisyys ja vampyyrien aiheuttama hillittömyys. Fraylingin (Frayling 1992: 81-82) mukaan toiseus ilmenee *Draculassa* mm. työväenluokkana, itänä ja naisina. Työväenluokka liitetään romaanissa jatkuvasti juopotteluun, rahanahneuteen ja hienoiseen huonommuuteen; naisten oletetaan olevan häilyväisiä ja alistuvia (kaikki ovat yllättyneitä Minan pätevydestä) tai avioliitossa villipetomaisia; mustalaisia halveksitaan ja ne liitetään rottiin ja susiin. *Draculaa* onkin tutkittu ja tulkittu lukuisilla eri tavoilla kirjallisuudentutkimuksen piirissä. Tässä aion keskittyä tieteellisen, länsimaisen maailman ja uskomuksellisen maailman sekä näitä edustavien hahmojen vastakkaisuuksiin. Lisäksi toiseuden edustaja voidaan löytää yllättäen myös länsimaisten sankareiden joukosta.

6.3.1. Transsylvanian toiseus

Monet tutkijat näkevät merkitsevänsä sen ristiriidan, joka vallitsee kertomuksen kauhuromanttisen sisällön ja korostetun modernien tekniikoiden ja teknologioiden välillä. Se myös erottaa Van Helsingin muista sankareista: kun muut henkilöt pyrkivät vastustamaan Draculan uhkaa aikansa edistyneimmillä laitteilla, samalla aavistaen

modernisuutensa riittämättömyyden, Van Helsing on vapaa kirjoittamisen vimhasta, eikä hän toimi kertojana juuri lainkaan. Lontoon urbaani arkitodellisuus on kuvattu realistisen tarkasti moderneine liikennevälineineen ja laitteineen. Mina käyttää hyväkseen 1800-luvun lopulla moderneja pika- ja konekirjoitustekniikoita; tohtori Seward sanelee muistiinpanonsa fonografille – laite, jonka lääkärit olivat omaksuneet käyttöönsä 1890-luvulla. Jonathan käyttää asianajajan työssään hyväksi ”Kodakillaan” otettuja valokuvia, ja henkilöt käyttävät tottuneesti puhelimia, lennättimiä ja kirjoituskoneita. (Mehtonen 1992: 83-84.) Realistisen kerronnan pyrkimykseen liittyy myös lehtileikkeiden käyttö kerronnassa. Toisin sanoen romaanissa korostetaan länsimaisen maailman pyrkimystä hallita kaikki elämän osa-alueet rationaalisin, modernein ja tieteellisin keinoin.

Transsylvania on puolestaan kuvattu takapajuiseksi, keskiaikaiseksi ja taikauskoiseksi; ”itä” käsitteenä viittaa romaanissa kaikkeen, mikä on tuntematonta ja ei-länsimaalaista, ei-sivistynyttä. Kaikki mikä liittyy itään esitetään jo periaatteessa epäluotettavana, ja sankareiden tehtävänä on estää Draculan pääsy Englantiin. Jo ennen lähtöään Jonathan on todennut, ettei Transsylvaniasta toistaiseksi ole karttoja joita voisi verrata englantilaisiin maanmittauskarttoihin. Hän on myös lukenut paikan taikauskoisuudesta: ”I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool...” (Stoker 1996: 4). Jonathanin matkan edetessä hän huomaa ympäröivän todellisuuden muuttuvan asteittain yhä oudommaksi: junat kulkevat sitä epäsäännöllisemmin mitä edemmäs itään hän matkustaa, hän kohtaa taikauskosta säikkyjä ihmisiä, ja matkallaan Kreivin luo hän oppii slovakkien ja serbien vastineet sanoille ’saatana’, ’helvetti’, ’noita’ ja ’ihmissusi tai vampyyri’. Matkalla Kreivin linnaan Jonathan kokee niin paljon ajan ja paikan vääristymiä, että hän ei enää tiedä unen ja todellisuuden eroa: ”I think I must have fallen asleep and kept dreaming of the incident...now, looking back, it is like a sort of awful nightmare” (Stoker 1996: 12). Transsylvania yliluonnollisine voimineen edustaa siis uhkaa ja toiseutta myöhäisviktorianiselle, edistyksellisen modernille maailmalle. Itä kuvataan regressiivisenä, välinpitämättömänä ja epätehokkaana; itään päin matkustaminen on ikään kuin matkustamista ja paluuta menneisyyteen.

6.3.2. Draculan toiseus

Dracula on eräänlainen yli-ihminen: Van Helsing tietää kertoa, että hänellä on kahdenkymmenen miehen voimat ja hän omaa monipuolisia kykyjä. Hän pystyy muuttamaan muotoaan mm. lepakoksi, sudeksi, sumuksi, ja tomuhiukkasiksi. Hän kykenee hallitsemaan luonnonilmiöitä ja hypnotisoimaan uhrinsa. Draculan varjottomuus ja näkymättömyys peilissä juontaa kansanperinteen uskomuksesta, että ihmisen sielu ilmenee varjossa ja heijastuksessa: Draculalla ei siis ole sielua. (Sisättö 1999: 71-72.) Jonathanille erityisen pelottava hetki on, kun hän näkee linnassa huoneensa ikkunasta Draculan muuntuvan ”sisiliskomaiseksi” olioksi:

What I saw was the count's head coming out from the window...but my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss...I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones...and by thus...move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall. (Stoker 1996: 30.)

Tämä muodonmuutos on kauhistuttava Jonathanille, koska hän ei pysty enää ollenkaan luokittelemaan tai määrittelemään Draculan identiteettiä. Draculan uhkaavin piirre viktoriaanisille sankareille onkin ehkä tämän monimuotoisuus, mahdottomuus määritellä tämän identiteetti. Dracula on Carrollin mukainen ”fusion” hahmo, jossa yhdistyy vastakkaisia piirteitä. Olento hajottaakin monia rajoja. Vampyyrina Dracula rikkoo ihmisen ja eläimen, ja elävän ja kuolleen rajan. Hän hajottaa myös ihmisen ja Jumalan välisen rajan: Renfield näkee hänet jumalana; lisäksi hänellä on voima hallita eläimiä ja luonnonvoimia. Ihmis-eläin-hybridinä Draculassa manifestoituu tuolloin ajankohtainen, Darwinismiin liittyvä moraalisen degeneraation uhakuva. Botting toteaa, että Dracula edustaa epätodellisuutta ja epäluonnollisuutta joka uhkaa kaikkia kulttuurisia arvoja ja rajoja. Draculan liukuva ja muuntuva identiteetti on uhkaava Toinen monella tapaa; hän on uhka kirjaimellisesti fyysisyyden eri muodoissaan ja symbolisesti rikkoessaan rajoja. Kuolemattomuudellaan hän rikkoo elämän ja kuoleman rajan. Hän edustaa menneisyyttä joka tyrannisoi nykyisyyttä, rikkoen menneisyyden ja nykyisyyden välisen rajan. Rikkoessaan idän ja lännen väliset rajat hän hajottaa kulttuuriset erot sivilisaation ja barbaarin, järjen ja irrationaalisuuden, kodin ja vieraan välillä. (Botting 1996: 150.) Myös tarinan muissakin hahmoissa

tapahtuu kuitenkin muutoksia: Minalla on psyykkinen yhteys Draculaan juotuaan tämän verta, Lucyn olemus muuttuu radikaalisti hänen kuolinhetkenään. Myös Jonathan muuttuu naisvampyyrien läsnä ollessa, kun he lähentelevät tätä Draculan linnassa:

There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips...I closed my eyes in a languorous ecstasy... (Stoker 1996: 33-34.)

Dracula ei siis ole romaanin ainoa, epämääräisen identiteetin omaava hahmo; myös länsimaiset sankarit omaavat ajoittain liukuvan identiteetin.

Monet Draculan tutkijat korostavat Draculan olevan pikemminkin sisäinen kuin ulkoinen uhka, joka ilmenee sankareiden sokeudessa itseään kohtaan. Van Helsing kertoo, että vampyyri ei voi astua taloon kutsumatta, toisin sanoen vampyyri voi vaikuttaa ihmiseen vain tämän suostumuksella. Senfin mukaan tämä osoittaa, että Dracula on sisäinen, ei ulkoinen uhka. Dracula luottaa uhrien haluun vapautua ulkoisista rajoitteista tämän tarjoaman vapauden hinnalla: Renfieldin haluun kuolemattomuutta kohtaan, Lucyn haluun paeta yläluokkaisen naisen alistetusta olemassaolosta, ja kaikkien uhrien haluun vapautua uskonnon ja lain määräämistä rajoituksista. Hänen ei tarvitse käyttää mahtavia voimiaan uhreihinsa, kun viettely riittää. (Senf 1997: 427.) Senfin mukaan Stoker myös osoittaa sankareiden olevan erityisen huonosti varustettuja kohtaamaan yliluonnolliset tapahtumat: Van Helsingiä lukuun ottamatta he ovat nuoria ja kokemattomia, kaksiulotteisia hahmoja. Lisäksi sankarit jatkuvasti kyseenalaistavat mielenterveytensä ja monet hahmoista vaikuttavat varsin epätasapainoisilta: esimerkiksi Harker saa hermoromahduksen ja Lucy vaikuttaa skitsofreeniselta. Hahmot itse myöntävät hatarat todisteet Draculan syyllisyydestä kuolemiin, esimerkiksi Lucyn kuolema saattaa yhtä hyvin johtua tuolloin vielä hengenvaarallisista verensiirroista jotka Van Helsing tälle tekee. Sankarit syyttävät, vangitsevat ja tuomitsevat Draculan antamatta tälle puheenvuoroa, ja koko prosessin ajan rikkovat lakeja joita väittävät puolustavansa. Senf tulee lopputulokseen, että Draculan tuomitsevat itse asiassa englantilaisten hahmojen subjektiiviset reaktiot kreiviin ja tämän edustamaan elämäntapaan. Tähän liittyy olennaisesti se, etteivät hahmot näe vampyyrin heijastusta peilistä. Tämä piirre on osa kansanperinnettä, mutta

Stokerin teoksessa se toimii myös keinona paljastaa hahmojen moraalisuuden puute: Harkerin kyvyttömyys nähdä Dracula peilistä on itse asiassa tunteettomuutta ja sokeutta toisia ja itseä kohtaan. (Senf 1997: 422-425.) Länsimaisten hahmojen kyvyttömyys nähdä Dracula peilistä voidaan tulkita myös kyvyttömyytenä kohdata vampyyrin edustama toiseus. Toisin sanoen, vampyyri ei sinänsä ole näkymätön, vaan mieleltään rajoittuneet hahmot eivät kykene eivätkä suostuisikaan tunnistamaan tai näkemään sitä. Myös Moretti toteaa, että *Draculassa*, kuten usein kauhukirjallisuudessa, sankarit työntävät pois tietoisuuden siitä, että uhkaava elementti on heissä itsessään. Heidän ensimmäinen pelkonsa on hulluksi tulemisen pelko. Tämä näkyy niin *Frankensteinissa* kuin *Draculassakin*. Torjuttu toiseus tulee esiin, mutta ei hulluuden muodossa. Hulluutta ei oikeastaan ole olemassakaan, vaan vampyyri tai hirviö luo sen. Esimerkiksi Renfieldin sairauden syyksi selviää, että tämä on Draculan palveluksessa. Moretti toteaa, että *Dracula* on ”1800-luvun mielen yritys olla tunnistamatta itseään”. (Moretti 1997: 442.)

Senf (Senf 1997: 426-427) huomauttaa, että Harkerin hämmennys idän outojen tapojen edessä määrittää tämän ahdasmieliseksi englantilaiseksi, jonka näennäinen uteliaisuus on ymmärtämisen halun sijaan halua saada vahvistus ennakkokäsityksilleen. Matkansa päätteeksi tämä ei kuitenkaan löydä etsimäänsä itsensä kaltaista miestä, joka kykenisi rationaalisesti selittämään oudon, ei-englantilaisen käytöksen. Sen sijaan Harker löytää hylätyn linnan ja Draculan, joka ylpeilee kansansa sankarillisella menneisyydellä ja muistuttaa tälle: ”We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways...” (Stoker 1996: 19). Aluksi Harker pitää Draculaa vain harmittomana anakronismina; uhkaksi tämä anakronismi muuttuu vasta kun Harker tajuaa sen tulevan Englantiin. Harker pelkää ikään kuin käänteistä imperialismia, kun primitiivinen uhkaa vallata sivistyneen maailman. Peloissaan Harker hyökkää Draculaa kohti halussaan suojella sivistynyttä maailmaa, mutta lukijalle tämä hyökkäys näyttää Harkerin ja Draculan yhtäläisyyden: vampyyrin tavoin englantilaismiehes käyttäytyy väkivaltaisesti ja irrationaalisesti nukkuvaa uhria kohtaan. Tämä kohtaaminen vahvistaa Harkerin kyvyttömyyttä nähdä Draculaa peilistä. Ainoa ero sivistyneen englantilaisen ja primitiivisen vampyyrin välillä on se, ettei kerronta salli lukijan tietää Draculan ajatuksia tämän seistessä uhrinsa yläpuolella. Tämä roolien kääntyminen on Senfin mukaan romaanissa tärkeää, koska se tuo esiin kertojien uskomusten subjektiivisen luonteen, heidän huonon itsetuntemuksensa ja korostaa heidän samankaltaisuuttaan

vastustajansa kanssa. Myöhemmin Mina analysoi modernilla tavalla Draculaa, ironisesti samalla kuvaillen sen takaa-ajajien rajoittuneisuutta:

The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him, and *quâ* criminal he is of imperfectly formed mind. Thus, in a difficulty he has to seek resource in habit...the, as he is criminal he is selfish; and as his intellect is small and his action is based on selfishness, he confines himself to one purpose. (Stoker 1996: 285.)

Sankarit osoittavatkin oman kykenemättömyytensä arvioida tilanteita oman rajoittuneen asiantuntemuksensa ulkopuolella.

6.3.3. Naisen toiseus

Draculassa nainen nähdään irrationaalisena, tunteellisena ja luonnostaan heikkona, ja siten toiseutena ja uhkana itsepintaisen rationalistisille miehille. Miespuoliset sankarit kieltävät Minaa osallistumasta taisteluun Draculaa vastaan suojellakseen tätä ja he kohtalokkaasti rajoittavat Minaa saamasta tietoja tapahtumista, vaikka Mina juuri on avain taistelun voittamiseen. Mina on teoksessa hahmo, joka lopulta pelastaa länsimaat luomalla tietoa ja kykenemällä hyväksymään yhteyden toiseuteen. Lucyn kuoleman jälkeen saamme tietää, että lukemamme tekstit ovat Minan yhteen kokoama kokoelma. Kokonaisen ja yhtenäisen tekstin luominen synnyttää samalla ymmärryksen Draculan voimista ja uhkasta. Myös Dracula tietää tämän ja pyrkii tuhoamaan Minan tekstin, mutta epäonnistuu yrityksessään: Mina on tehnyt siitä kopion. Lopulta Mina saa yöllä idean, jonka tuntee kykenevänsä pukemaan sanoiksi vain hypnoosissa. Hypnoosi osoittautuukin lopulta lyömättömäksi keinoksi taistelussa Draculaa vastaan, kun sankarit saavat tietoa Draculasta Minan hypnoosin kautta. Juodessaan Draculan verta hänestä tulee Draculan kaksoisolento ja heidän välilleen tulee yhteys. Mina pystyy kuitenkin hyväksymään tämän yhteyden ja käyttämään sitä Draculaa vastaan. Mina on myös androgyyni hahmo: Van Helsing toteaa, että hänellä on ”miehen aivot ja naisen sydän”. Tämä älyn ja tunteen yhdistelmä on siis voittamaton ase taistelussa vampyyriä vastaan. Mina onkin Draculan todellinen vastustaja kyvyllään luoda tietoa ja alistua toiseudelle, ja Dracula tietää tämän: hän hyökkää juuri Minaa kohtaan. (Day 1985: 57.)

6.3.4. Tiedon jättiläiset: Dracula ja Van Helsing

Toiseuden teema käy ilmi myös Draculan ja Van Helsingin yhtäläisyydessä, joka ilmenee monella tavalla. Monet tutkijat näkevät Draculan ja Van Helsingin toistensa kaksoisolentoina; mm. Baldick (1987: 147) toteaa, että heidän jahdatessa toisiaan Euroopan halki heidän identiteettinsä peilaavat toisiaan molemminpuolisen kunnioituksen hengessä. ”They are the twin halves of a single, perversely sexualized Frankensteinian transgressor; blood brothers by proxy, the one draws blood out of women while the other pumps blood into them” (Baldick 1987: 147). Sewardin mukaan Van Helsing on ’yksi aikansa etevimmistä tiedemiehistä ja täysin ennakkoluuloton’; lisäksi hän omaa ’rautaisen tahdon, vuoripuron temperamentin, lannistumattoman päättäväisyyden, armoitetun itsehillinnän ja suvaitsevaisuuden sekä maailman ystävällisimmän ja uskollisimman sydämen’ (Stoker 1996: 94). Tiedämme hänen olevan myös lääkäri, filosofi, metafysiikko ja pätevä lakimies. Käy myös ilmi, että hänellä on laajat tiedot kansanperinteestä sekä ’vanhan ajan lääketieteestä’. Van Helsingin älyllinen ja tiedollinen ylivoimaisuus saattaa hänet jopa epäilyttävään valoon, kun Seward pohtii, olisiko Van Helsing kaiken takana:

Surely there must be *some* rational explanation of all these mysterious things. Is it possible that the Professor can have done it himself? He is so abnormally clever that if he went off his head he would carry out his intent with regard to some fixed idea in a wonderful way. (Stoker 1996: 169.)

Tässä voidaan nähdä hullun tiedemiehen teeman nousevan esiin, mutta se katoaa saman tien: Seward ei löydä etsimäänsä järkevää selitystä ja joutuu vakuuttumaan vampyyrin olemassaolosta. Van Helsing, rationalisoinnistaan ja tieteellisestä taustastaan huolimatta, omaa avoimen mielen ja on valmis turvautumaan myös ei-tieteelliseen ajatteluun ongelmanratkaisussaan. Hänen vampyyrintuhoamisen menetelmissään kristillinen usko, lääketiede, folklore ja taikausko kohtaavat toisensa sulassa sovussa. Hän käyttää usein termiä ”usko”, mutta viittaa sillä johonkin muuhun kuin uskonnolliseen uskoon:

My thesis is this: I want you to believe...in things that you cannot...we shall have an open mind, and not let a little bit of truth check the rush of a big truth...We get the small truth

first...We keep him, and we value him; but all the same we must not let him think himself all the truth in the universe. (Stoker 1996: 160.)

Van Helsingin usko on kykyä ylittää niitä tietämisen ehtoja, joilla sokean itsestään selviä maailmankuvia ylläpidetään. Draculan toiminta dramatisoi ”avoimen mielen” tiedollista arvoa ja samanaikaisesti testaa erilaisten ajattelutapojen tiedollista joustavuutta. Mehtonen toteaa, että Van Helsingin hahmossa kiteytyvä uskon ja tiedon yhdistyminen on protesti sellaiselle ajattelutavalle jossa järki ja tunteet on haluttu pitää erillään toisistaan. (Mehtonen 1992: 75-76)

Ainoa henkilö, jota kuvaillaan vastaavanlaisilla superlatiiveilla, on Kreivi Dracula:

He was in life a most wonderful man. Soldier, statesman, and alchemist – which latter was the highest development of the science-knowledge of his time. He had a mighty brain, a learning beyond compare, and a heart that knew no fear and no remorse...there was no branch of knowledge of his time that he did not essay. (Stoker 1996: 251.)

Mehtonen (1992: 76-78) toteaa, että vasta Draculassa Van Helsing kohtaa veroisensa: näin hyvän ja pahan edustajat eivät määriykään vastakohtaisuuksilla, vaan pyörivät yhteisen akselin ympärillä. Samoin kuin Van Helsing, Draculakin on avoin uudelle tiedolle ja opiskeleekin määrätietoisesti sivistyneen länsimaailman politiikkaa, talouselämää, lakia ja tapoja.

He find in patience just how is his strength, and what are his powers. He study new tongues. He learn new social life; new environment of old ways, the politic, the law, the finance, the science, the habit of a new land and new people...He have done this alone...from a ruin tomb in a forgotten land. What more may he not do when the greater world of thought is open to him? (Stoker 1996: 267.)

Tämä pyrkimyksissään johdonmukainen Draculahan ei ole periytynyt populaarin kauhuviihteen kuvastoon juuri lainkaan. Kreivin tiedot modernista tieteestä ja tekniikasta yhdistettynä hänen ”äärimmilleen tehostuneen vitaalisen käyttövoimansa” ja yliluonnollisten kykyjensä kanssa tekevätkin hänestä vastustajan, jota ei voiteta pelkästään tieteen ja tekniikan keinoin. Sankarit korostavat tiedon tärkeyttä taistelussa Draculan voimia vastaan: ”Our hope now is in knowing all” (Stoker 1996: 237). Mutta myös Dracula kerää tietoa ja opiskelee uusia asioita saavuttaakseen omat päämääränsä.

Draculassa olennaisinta on ehkä se, että kun Dracula ottaa länsimaalaiset sankarit kiinni modernissa tiedossa, täytyy sankareiden luopua kapeakatseisesta rationalismistaan ja käyttää Van Helsingin sanoin ”avoimen mielen menetelmää” pelastuakseen. Van Helsing onkin avainhahmo itseensäsulkeutuneen rationaalisuuden ja totunnaistapojen kaavan murtajana (Mehtonen 1992: 72). Van Helsingin ja Draculan samankaltaisuudesta seuraa myös se, että Van Helsing ajoittain jopa nauttii Draculan metsästyksestä henkisenä ja älyllisenä haasteena: ”Our old fox is wily; oh; so wily, and we must follow with wile. I too am wily and I think his mind in a little while.” (Stoker 1996: 261.) Van Helsingillä ja Draculalla on muutakin yhteistä: molemmat puhuvat englantia murtaen, ja edustavat vitaalista ulkomaista vaikutusta suhteessa viktoriaaniseen pysähtyneisyyteen ja sisäänpäin sulkeutuneisuuteen. He ovat molemmat myös anakronismeja: kumpikaan ei ole omassa ajassaan oikein kotonaan. Mehtosen mukaan on merkittävää, että sekä hyvän että pahan agentit kuvataan tietokyvyiltään ylivoimaisiksi tavoilla, jotka erottavat heidät 1800-luvun lopun tieteellisyydestä. Van Helsingin avoin mieli on tietoista epämodernisuutta ja haluttomuutta ajatella aikalaisten enemmistön tavoin, ja tämän turvautuminen perimätietoon ja taikuskoon vaatii modernissa maailmassa ylimääräisiä perusteluja. Tässä asetelmassa Mehtonen näkee terävää aikalaiskritiikkiä. (Mehtonen 1992: 79.)

Vaikka *Draculan* lopputuloksena länsimaisen rationaalisuuden edustajat voittavat vampyyrin luoman uhkan, heidän siihenastinen maailmankuvansa on kokenut kolauksen: suuri määrä itsestäänselvyyksiä on joutunut kyseenalaiseksi (Mehtonen 1992: 69-70). Mitä seurauksia Draculan nujertamisella on, mihin kaikki siihen tarvittu tieto ja ”usko” johtaa: onko hahmojen tietokäsitys tai maailmankuva muuttunut? Mehtosen (1992: 88-89) mukaan loppuratkaisu vaikuttaa pikemminkin vahvistavan entisiä asetelmia niiden rikkomisen sijaan: sankareiden maailmaa uhannut paha tuhoaan, ja he palaavat entisiin rooleihinsa. Toisaalta, vaikka Draculan luoma uhka onnistuttiin torjumaan, jää jäljelle Draculan kaksoisolento Van Helsing. Hänessä on häivähdys hullua tiedemiestä, joka rikkoo sovinnaisuuden rajoja, ja hänen lapsenomaisen tiedollinen avomielisyytensä on jo sinänsä uhka: sitä ei ole rajoitettu tai säädelty länsimaisen rationalismin mukaiseksi. Van Helsing edustaa poikkeamaa ulkonaisilta puitteiltaan korostetun modernista, mutta hengeltään konservatiivisesta ja kaavamaisesta ajattelusta, ja jää uhkaamaan sitä avoimella mielellään. Niinpä

Draculaa voidaan tulkita kertomuksena kriisistä, jonka jälkeen mikään ei ole ennallaan, ja ”kertomuksena ihmismielestä, joka viihtyy hyvin suljetun turvallisessa maailmassa ja joka on hidaskäsittämään tuota maailmaa uhkaavia epämieluisia asioita” (Mehtonen 1992: 89). Ennen kaikkea sankarit ovat joutuneet kohtaamaan toiseuden myös itsessään, ja myöntämään modernin rationaalisen maailmankuvansa rajat Van Helsingin paljastaessa aseet *Draculaa* vastaan: ”All we have to go upon are traditions and superstitions...after all these things – tradition and superstition – are everything” (Stoker 1996: 198).

7. Yhteenveto

Frankenstein ja *Dracula* ovat molemmat osa nykymytologiaa; tarinoiden sovellettavuus ei ainakaan vielä ole osoittanut ehtymisen merkkejä. Molemmat tarinat ovat alkaneet elää omaa elämäänsä teatteriversioiden, elokuvien, sarjakuvien ja kirjojen muodossa. Hollywood oli tärkeä käännekohta hirviöiden historiassa. Frankensteinin hirviö sai vakiintuneen ulkomuodon Boris Karloffin esittämänä, ja tätä ulkomuotoa imitoitiin muihin hirviöihin; siitä tuli siis ikään kuin 1900-luvun perushirviö (Kalleinen 1986: 99-101). Onkin ironista, että tämä elokuvien hirviö kuvataan useimmiten tyhmäksi mutta sympaattiseksi, kun alkuperäinen hirviö oli varsin intellektuelli ja valistunut olento. Myös kreivi *Dracula* on kokenut muutoksia irtauduttuaan alkuperäisestä kirjallisesta hahmosta: *Dracula* kuvataan useimmiten raakana ja väkivaltaisena hahmona. Kauhukulttuuri ja –teollisuus on useimmiten korostanut hahmon petomaisimpia ja demonisimpia piirteitä. Myös *Dracula* kuvataan populaarissa kauhuvihteessä epäintellektuellina puolieläimenä, kun tämä alkuperäisessä hahmossa oli korostetun ylivoimainen tiedoissaan ja taidoissaan. (Mehtonen 1992: 70-71,78.)

Vallanhalu on goottilaisen kirjallisuuden olennaisimpia teemoja. Sekä *Frankensteinissa* että *Draculassa* voidaan havaita samankaltainen vallankäyttöön liittyvä kohta, jonka lähteenä voidaan pitää Henry Fuselin maalausta *The Nightmare*. Se asetettiin näytteille vuonna 1782, ja voidaan olettaa, että molemmat kirjailijat olivat nähneet sen. Tämä teos kiteyttää molempien romaanien keskeisen vision: miespuolinen paholaisahmo kumartuneena valkoisissa nukkuvan naisen päälle riistämään tämän elämän tavalla tai toisella. *Frankensteinissa* tämä visio toteutuu Elizabethin kuolemassa; mutta se esiintyy

myös hiukan muunneltuna: ”With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet” (F: 38). Tämä luomisen hetki on *Frankensteinin* mieleenpainuvin, ja elokuvaversioissa toistuvasti uudelleen esitetty kohta; tähän hetkeen kiteytyy koko *Frankensteinin* mytologia. Hetki symboloi ihmisen kaipuuta kohti inhimilliset rajat ylittäviä voimia, pelkoa mielikuvituksesta ja tiedostamattomasta nousevia tuhoavia ja kontrolloimattomia haluja kohtaan ja luonnon ja ihmisyyden korvautumista tieteellisin menetelmin. (Botting 1996: 103.) Tähän visioon liittyy myös yksityiskohta, josta on tullut osa *Frankensteinin* mytologiaa. Shelley kertoo esipuheessaan alkuperäisestä näystään, josta kertomus sai alkunsa: ”I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out...” (F: 196). *Draculassa* tämä vallankäytön visio toistuu useassakin kohtauksessa, ensimmäisenä kuitenkin Minan todistamana hänen etsiessään unissakävelevää Lucy Whitbyn kallioilla:

There was undoubtedly something, long and black, bending over the half-reclining white figure...something raised a head, and from where I was I could see a white face and red, gleaming eyes (Stoker 1996: 77).

Tämä valta vaihtaa omistajansa molempien romaanien lopussa: *Frankensteinissa* Waltonin löytäessä hirviön kumartuneena Frankensteinin ruumiin ylle; *Draculassa* vallanvaihdos tapahtuu, kun juuri ennen Draculan kuolinhetkeä Mina katsoo laatikossa makaavaa kreiviä joka vuorostaan on alistettuna Harkerin iskiessä veitsellään kuoliniskun. (Cornwell 1990: 71-72, 107-108.)

Molemmissa romaaneissa fantastiset elementit problematisoivat identiteetin yhtenäisyyden, haastavat rationaalisen maailmankuvan ja kyseenalaistavat ylipäätään absoluuttisen totuuden mahdollisuuden. *Frankenstein* ja *Dracula* edustavat samantyyppistä fantastisen genreä: molemmissa monen kertojan luoma luotettavuus voidaan kyseenalaistaa – kerrontatekniikka joka säilyttää fantastisen epäröinnin kyseenalaistaessaan absoluuttisen totuuden mahdollisuuden. Molempien romaanien päähenkilöissä raja ihmisen ja ei-ihmisen välillä hämärtyy, ja romaanit pakottavat sekä henkilöhahmojen että lukijan pohtimaan ihmisyyden perimmäistä olemusta. Toiseus on molempien romaanien keskeinen teema, ja se manifestoituu

samankaltaisella tavalla: sekä Frankensteinin luomassa olennessa että *Draculassa* kohtaamme hirviömyönteisyyden rajatilanomaisessa ”elävässä kuolleessa”. Toisaalta hirviöiden hirviömyönteisyys on epävarmaa: niiden olemukset ovat myös arvokkaita ja hahmot herättävät lukijassa myös sääliä. Tarkemmin katsottuna ominaisuudet, jotka määrittelevät hahmot hirviöiksi, ovatkin seurausta siitä, miten niiden tarinat on kerrottu meille. Stoker ja Shelley ovat suodattaneet hirviöiden tarinat muiden hahmojen kerronnan läpi, ja näiden hahmojen ennakkoluulot ja puolueellisuus ovat helposti havaittavissa.

Hirviöihin liittyvä vastenmielisyys ja epäpuhtaus juontaa kulttuuristen kategorioiden rikkomisesta. Goottilaiselle kirjallisuudelle olennaista on näyttää ja paljastaa tuntematon, ja näyttää, että tuntemattomasta on tullut kiistattomasti tunnettu ja todellinen. Tieto on siis kauhun hallitseva teema. *Draculassa* on kyse tuntemattoman etsimisestä ja löytämisestä, jolloin kerronnassa korostuu Todorovin fantastisen teorian mukainen epärointi, ja argumentointi hirviön olemassaolosta. Tällä tavoin se käsittelee arkitiedon ylittävien asioiden olemassaoloa. Vallitsevien käsitteellisten kategorioiden ulkopuolisten asioiden paljastuminen vaatii sankareilta heidän tiedon rajojen ylittämistä. *Frankensteinissa* on kyse kielletyn tiedon etsinnästä, kaipuusta salattuun, epäpyhään ja kiellettyyn tietoon, joka johtaa Frankensteinin identiteetin hajoamiseen: tiedemiehen faustinen luonne toimii teoksessa keinona problematisoida identiteetin yhtenäisyys. Tällä tavoin kielletyn tiedon etsijää varoitetaan ylittämästä tiedon rajoja.

Molemmissa romaaneissa tiede ja taikauskko käyvät kamppailua keskenään, molemmissa myös selväpiirteisesti ja terävästi kritisoidaan tieteellisyyttä ja rationalismia perimmäisenä ratkaisuna. *Frankensteinissa* tieteellinen koe johtaa hirviömyönteisyyteen, joka ilmeneekin hirviön luojassa itsessään. *Draculassa* puolestaan hirviön uhatessa kapeakatseinen rationalismi ja toiseuden torjuminen uhkaa johtaa tuhoon; rationaalisten sankareiden on pakko avartua irrationaaliselle tiedolle ja tunnistaa toiseus myös itsessään ennen kuin vaara on ohi. Molemmissa romaaneissa voidaan nähdä ajankohtaisten tieteellisten teorioiden, kuten darvinismin ja Freudin psykoanalyysin vaikutus. Sekä Frankensteinin luoma olento että *Dracula* ovat hirviöitä jotka ilmentävät rodullisen degeneraation pelkoa, ja molempien romaanien henkilöt kokevat

merkityksellisiä valveunia tai painajaisia; näin heidän mielentilansa muodostavat osan toimintaa.

Lähteet

Primäärilähteet

Stoker, Bram 1996 *Dracula*. Introduction and Notes by David Rogers. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Shelley, Mary 1998 *Frankenstein or the Modern Prometheus, the 1818 Text*. Edited with an Introduction and Notes by Marilyn Butler. New York: Oxford University Press.

Shelley, Mary 1993 *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Sekundäärilähteet

Aguirre, Manuel 1990 *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester: Manchester University Press.

Apter, T. E. 1982 *Fantasy Literature: an Approach to Reality*. London: Macmillan.

Baldick, Chris 1990 *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. Oxford: Clarendon.

Bengtsson, Niklas 2000 *Mielikuvituksen rajaton riemu: Bibliografia ja johdatus fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu ja Lukukeskus.

Botting, Fred 1991 *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester: Manchester University Press.

Botting, Fred 1996 *Gothic*. London: Routledge.

Brooke-Rose, Christine 1981 *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge : Cambridge University Press.

Burke, Edmund 1987 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell.

Butler, Marilyn 1985 *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press.

Butler, Marilyn 1993 "Frankenstein and Radical Science". *Times Literary Supplement*, 4 April 1993.

Butler, Marilyn 1998 "Introduction". Teoksessa *Frankenstein or the Modern Prometheus, the 1818 Text*. Edited with an Introduction and Notes by Marilyn Butler. New York: Oxford University Press.

Carroll, Noël 1990 *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. London: Routledge.

Cohen, Jeffrey Jerome 1996 "Monster Culture (Seven Theses)". *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Cornwell, Neil 1990 *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Day, William Patrick 1985 *In the Circles of Fear and Desire: a Study of Gothic Fantasy*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Envall, Markku 2001 *Henkiinjäämisen suunnitelma ja muita esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: WSOY.

Frayling, Christopher 1992 *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London and Boston: Faber and Faber.

Freud, Sigmund 1982 "Das Unheimliche". (1919). Teoksessa *Psychologische Schriften*. Studienausgabe, Band IV. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Grixti, Joseph 1989 *Terrors of Uncertainty: the Cultural Contexts of Horror Fiction*. London: Routledge.

Hiilos, Hannu 1990 "Modernin fantasian maailmat: kirjallisuudentutkimuksen näkökulmia". *Kulttuuritutkimus* 7: 1.

Hiilos, Hannu 1992 "Ritariromaanista kauhuromaaniiin, fantasiaan ja tietoisromaaniiin. Manuel Aguirren The closed space". *Kulttuuritutkimus* 9: 3.

Hiilos, Hannu 1993 "Epäröinnistä hämmennykseen. 1800-luvun fantastisesta kirjallisuudesta Ballardiin ja Kafkaan". Teoksessa Ahokas, Pirjo ja Rojola, Lea (toim.) *Toiseuden politiikat* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hiilos, Hannu 1994 "Fantasia, fantastinen ja sen semmoinen: 'Voiko tuollaistakin lukea!'" *Kulttuuritutkimus* 11: 3.

Hume, Kathryn 1984 *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen.

Hänninen, Harto & Latvanen, Marko 1996 *Verikekkerit: kauhun käsikirja*. 2. p. Helsinki: Otava.

Jackson, Rosemary 1981 *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Methuen.

Jameson, Robert 1992 *The Essential Frankenstein: the Monster, the Myths and the Movies*. Wigston: Magna Books.

Kalleinen, Lassi 1986 "Järki luo vihollisensa – Frankensteinin hirviön synty". Teoksessa Kinisjärvi, Raimo ja Lukkarila, Matti (toim.) *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa 2000 *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava

Kuhn, Thomas S. 1994 *Tieteellisten vallankumousten rakenne*. Vuoden 1969 alkuperäisteoksesta *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd edition, suomentanut Kimmo Pietiläinen. (1962, The University of Chicago.) [Helsinki]: Art House.

Manlove, Colin N. 1982 "On the Nature of Fantasy". *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Ed. Roger C. Schlobin. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

McHale, Brian 1993 *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Mehtonen, Päivi 1992 "Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen meretelmät Bram Stokerin *Draculassa*". Teoksessa Savolainen, Matti & Mehtonen, Päivi (toim.) *Haamulinnan perillisiä: artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Mikkeli, Heikki 2003 "Mittaamisen metodia metsästämissä: pyrkimys lääketieteen matematisoimiseksi 1600-1700-lukujen vaihteen Britanniassa". Teoksessa Heinonen, Meri & Tunturi, Janne (toim.) *Pahan tiedon puu: väärä tieto ja väärin tietäminen sydänkeskiajalta valistukseen*. Helsinki: Gaudeamus.

Monleón, José B. 1990 *A Specter Is Haunting Europe: a Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton University Press.

Moretti, Franco 1997 "A Capital *Dracula*". Teoksessa Stoker, Bram *Dracula: Authoritative Text, Contexts, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism*. New York: Norton.

Mäyrä, Ilkka 1996a *Kiehtova ja kauhea demoni: kohti tekstin demonisten piirteiden analyysiä*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Mäyrä, Ilkka 1996b ”’Veren kirjat’ – kauhukulttuurin paradokseja”. Teoksessa Norkola, Tero ja Rikkinen, Eila (toim.) *Sivupolkuja: tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Mäyrä, Ilkka 1998 ”Riemuitseva hirviö – Pahan voimien poetiikkaa”. Teoksessa Eskola, Kanerva, Granlund, Antti, Ihonen, Markku (toim.) *Missä mennään?: Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*. Tampere: [Tampereen yliopisto]

Mäyrä, Ilkka 1999 ”Nykykauhun iloiset pirut – kauhukulttuurin muuttuva minähirviö”. Teoksessa Alanko, Outi (toim.) *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nikolajeva, Maria 1988 *The Magic Code: the Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. [Stockholm]: Almqvist & Wiksell International.

Punter, David 1980 *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman.

Rabkin, Eric S. 1976 *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Railo, Eino 1925 *Haamulinna: aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

Sambrook, James 1993 (2nd edition) *The Eighteenth Century: the Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789*. London & New York: Longman.

Savolainen, Matti 1992 ”Gotiikka eilen ja tänään: johdannoksi”. Teoksessa Savolainen, Matti & Mehtonen, Päivi (toim.) *Haamulinnan perillisiä: artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Senf, Carol A. 1997 ”*Dracula*: The Unseen Face in the Mirror”. Teoksessa Stoker, Bram *Dracula: Authoritative Text, Contexts, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism*. New York: Norton.

Sisättö, Vesa 1996 "Mitä kartanpiirtäjät unohtivat? Fantasian paikka kirjallisuuden maailmassa". Teoksessa Norkola, Tero ja Rikkinen, Eila (toim.) *Sivupolkuja: tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sisättö, Vesa 1999 "'Hirviö on tuhottava!' Vampyyrimagian rajoituksista ja kehityksestä". Teoksessa Alanko, Outi (toim.) *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Summers, Montague 1938 *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*. London: Fortune.

Todorov, Tzvetan 1993 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. by Richard Howard. 5.painos. Ithaca: Cornell University Press.

Vuojala, Petri 1986 "Kylmää, kauheaa, surullista – Romantiikan maalaustaiteen ulottuvuuksia". Teoksessa Kinisjärvi, Raimo ja Lukkarila, Matti (toim.) *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Walpole, Horace 1966 *The Castle of Otranto*. New York: Dover publications.

Wordsworth, William & Coleridge, Samuel Taylor 1968 *Lyrical Ballads*. (1798) Ed. R.L. Brett and A.R. Jones. London.

Painamattomat lähteet

Heiskanen-Mäkelä, Sirkka: "J.R.R. Tolkien & me". Luento Jyväskylän yliopistossa osana *Fantasian monet maailmat* – kurssia, 30.1.2003.

Mäyrä, Frans: "Kauhufantasia kaari". Luento Jyväskylän yliopistossa osana *Fantasian monet maailmat* – kurssia, 20.3.2003.

Sinisalo, Johanna: "Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä". Luento Jyväskylän yliopistossa osana *Fantasian monet maailmat* – kurssia, 16.1.2003.