

**This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.**

**Author(s):** Sirviö, Tomi

**Title:** Fantasia ja gotiikka

**Year:** 2021

**Version:** Published version

**Copyright:** © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

**Rights:** In Copyright

**Rights url:** <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

**Please cite the original version:**

Sirviö, T. (2021). Fantasia ja gotiikka. In J. Korpua, I. Hirsjärvi, U. Kovala, & T. Välisalo (Eds.), *Fantasia : Lajit, ilmiö ja yhteiskunta* (pp. 63-86). Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 130. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8699-5>

Tomi Sirviö

## FANTASIA JA GOTIIKKA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Gotiikan varhaiset edustajat

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Gotiikan fantastiset hirviöt**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## Fantasia ja gotiikka?

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

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

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

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

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

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

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

## Lopuksi

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

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

## LÄHTEET

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



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