

TAMPEREEN YLIOPISTO

Hanna-Riikka Roine

MAAILMOJEN VERKOSTOSSA

Fantasiafiktion maailmojen rakentuminen ja välittyminen China Miévilin teoksissa *Perdido Street Station*, *The Scar* ja *Iron Council*

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2010

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

ROINE, Hanna-Riikka: MAAILMOJEN VERKOSTOSSA. Fantasiafiktio maailmojen rakentuminen ja välittyminen China Miévilin teoksissa *Perdido Street Station*, *The Scar* ja *Iron Council*.

Pro gradu -tutkielma, 124 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2010

Tutkielma käsittelee nykyfantasiakirjailija China Miévilin (s. 1972) teosten *Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2002) ja *Iron Council* (2004) kuvitteellista Bas-Lagin maailmaa. Työssä tarkastellaan sitä, kuinka ja millaisin keinoin Bas-Lagin kaltainen fantastinen maailma kerronnassa rakentuu sekä sitä, kuinka kielellisen esityksen, kertovan diskurssin, vastaanottaja voi sen ymmärtää ja konstruoida.

Bas-Lagin kartoittamisen apuna ja lähtökohtana käytetään kolmea kirjallisuustieteellistä käsitettä tai mallia: maailmaa, näkökulmaa ja tilaa. Analyseissa törmätetään toisiinsa fantasiafiktio ja narratologia deskriptiivisen poetiikan hengessä: valtavia univerteja ja kokeellisia olentoja luova fantasiafiktio päästetään haastamaan ja hiomaan kerronnan teorioita ja työkaluja. Maailman rakentamisen ja välittymisen ohella tutkielma pohtii sitä, mikä fantasiafiktiossa lukijoita oikeastaan viehättää. Tässä se haastaa niin fantasiafiktio aiemman tutkimuksen kuin kognitiivisen narratologiankin piirissä tehtyjä perusoletuksia ja väittämiä.

Keskeinen operationaalinen metafora tutkielmassa onkin maailma. Mahdollisten maailmojen poetiikan ja fiktiivisiä mieliä erittelevän narratologian avulla tarkastellaan henkilöhahmojen subjektiivisten maailmojen ja kertomuksen maailman välisiä suhteita sekä kerronnan dynamiikkaa: konflikteja, törmäyksiä ja ristiriitoja. Näkökulman osalta analyysin kohteena on maailmojen aspektuaalisuus ja lukijan eläytyminen, immersio, kertomuksen maailmaan lukuprosessin aikana. Immersiota tarkasteltaessa pohditaan paitsi henkilöhahmojen subjektiivisen näkökulman merkitystä, myös intertekstuaalisuuden vahvaa painoarvoa fantasia- ja tieteisfiktiossa.

Kaunokirjallisen tilan yhteydessä keskitytään kertomuksen fyysisten tilojen ja paikkojen rooliin lukijan tekemässä maailman konstruoinnissa. Kertomusta ei nähdäkään pelkkänä temporaalisena rakenteena vaan pyritään horjuttamaan ajallisuuteen, toimintaan ja kausaalisuuteen pohjautuvien lähestymistapojen asemaa. Tämä tehdään käsittelemällä kertomuksen maailman fyysisiä, topografisia ja visualisoitavia ulottuvuuksia sekä hahmottelemalla näiden linkittymistä maailmassa elävien henkilöhahmojen fiktiivisiin mieliin.

Kaiken kaikkiaan tutkielmassa tehtävä fantasiafiktio maailmojen kartoittaminen on niin maailman luomisen keinojen kuin luodun illuusion tutkimusta. Se on tutkimusta siitä, kuinka vieraat olennot ja vieras maailma voidaan tavoittaa ja kuvata tämän maailman keinoilla, ja siitä, kuinka lukijan näkeminen kartantekijänä avaa uudella tavalla kaunokirjallisen teoksen lukemisessa ja tulkinna tapahtuvia prosesseja kokonaisuudessaan.

Asiasanat: fantasiafiktio, China Miéville, maailma, näkökulma, tila, intertekstuaalisuus, narratologia, deskriptiivinen poetiikka, mahdollisten maailmojen poetiikka, immersio

SISÄLLYS

1 Johdanto.....	1
1.1 Uuskumma Bas-Lag, fantastinen uuskumma.....	3
1.2 Kaukoputki Bas-Lagiin: maailma, näkökulma ja tila.....	11
1.3 Tutkijan eteneminen kertomuksen maailmassa.....	17
2 Ristiriitaiset maailmat.....	22
2.1 Mahdollinen, fantastinen, fiktiivinen?.....	23
2.2 Kerronnan dynamiikka eli kuinka maailmasta tulee kerrottava.....	29
2.3 Fiktiivisten mielten maailmat.....	35
2.4 Maailmat vastakkain eli tarinamaailmojen synty.....	41
3 Aspektuaaliset maailmat.....	54
3.1 Näkökulmia maailmojen näkökulmallisuuteen.....	56
3.2 ”Millaista on” olla upotettu tai kaksoisupotettu.....	64
3.3 Lukija hermeneuttisessa ja intertekstuaalisessa kehässä.....	76
4 Spatiaaliset maailmat.....	87
4.1 Aika ja paikka kertomuksen kudoksessa.....	88
4.2 Kertomuksen tilan immerssiiviset ulottuvuudet.....	97
4.3 Lukija kartantekijänä eli miksi luemme (fantasia)fiktiota.....	106
5 Lopuksi.....	117
Lähteet.....	120

1 Johdanto

Olipa se sitten ylistyksen tai valituksen aihe [...] on hämmästyttävää, että systemaattinen, filosofinen ja kriittinen tutkimus ”alemmasta luomisesta”, kokonaisen maailman rakentamisesta tekniikkana, puuttuu tyystin. Tietääkseni [...] ei ole tehty yhtäkään kirjan tai kokoelman mittaista teoreettista tutkimusta, joka tarkastelisi sekundaaristen maailmojen luomisen fantastista tekniikkaa – alempaa luomista. (Miéville 2009: ”Five Reasons Tolkien Rocks”.)¹

Jokainen kertomus luo oman tilansa, jossa siinä kuvatut henkilöt elävät, toimivat ja edistävät päämääriään ja jossa sen erilaiset tapahtumat ja toiminta kehittyvät ja seuraavat toisiaan. Kaunokirjallisuudessa nämä kuvitteelliset ympäristöt vaihtelevat kokonaisista yksityiskohtaisesti luoduista maailmankaikkeuksista omine kielineen ja kansoineen aina ilmeettömään ja yksilöimättömään paikkaan asti. Intuitiivinen käsitys kaunokirjallisesta maailmasta heijastuu esimerkiksi sellaisissa arkikielissä ilmauksissa ja metaforissa kuin puhuttaessa vaikkapa ”Gabriel Garcían *Sadan vuoden yksinäisyyden* maailmasta”. Toinen osuva esimerkki tästä ovat ”J.R.R. Tolkienin maailmasta” julkaistut paksut, kuvitetut hakuteokset. Tässä pro gradu -tutkielmassa ei kuitenkaan käsitellä kertomuksen maailmaa pelkkänä fyysisenä tilana, tapahtumapaikkana tai näyttämönä. Ihmisen perustavanlaatuiset kielen ja ympäröivän todellisuuden ymmärtämisen prosessit voidaan hahmottaa maailmojen, eräänlaisten mentaalisten mallien, konstruoimisena. Kielitieteilijä Paul Werth toteaa teoksessaan *Text Worlds*: ”Maailma, jopa arkikielessä, tarkoittaa paljon muutakin kuin kiven, kaasun ja nesteen muodostamaa palloa, joka kiertää jotakin tähteä jossakin – sanaa käytetään myös silloin, kun halutaan viitata johonkin monimutkaiseen asiintilaan” (Werth 1999, 68). Maailman käsitettä onkin mahdollista käyttää lähtökohtana ja työkaluna silloin, kun halutaan tarkastella kaunokirjallisen teoksen lukemisessa ja tulkinnassa tapahtuvia prosesseja kokonaisuudessaan. Kertomuksessa kuvattu fyysinen ja visuaalinen ympäristö ei silti sekään ole merkityksetön, minkä fantastiseen maailmaan sijoittuva kertova fiktio, tämän pro gradun tutkimuskohde, nostaa erityisen selkeästi esiin.

¹ Kaikki käännökset ovat omiani, jollei toisin mainita.

Tässä tutkielmassa kartoitetaan kolmessa kohdeteoksessa kuvattua fantastista maailmaa systemaattisesti ja kokonaisvaltaisesti, niin, että syntyvä kartta sisältää ”monimutkaisten asiaintilojen” ohella erilaiset fyysiset ja sosiaaliset kontekstit. Tarkastelen paitsi sitä, kuinka ja millaisin keinoin kaunokirjalliset maailmat kerronnassa rakentuvat, myös erityisesti sitä, kuinka kielellisen esityksen, kertovan diskurssin, vastaanottaja nämä ymmärtää ja konstruoi. Kertomuksen lukijaltaan vaatimien erilaisten mentaalisten prosessien jäsentämiseksi puhun tarkastelussani erikseen **kertomuksen maailmasta** (*narrative world*) ja **tarinamaailmasta** (*storyworld*). Kertomuksen maailmalla tarkoitan kerronnassa kuvattuja henkilöitä, tapahtumia ja tekoja sekä niitä ympäröivää kontekstia kiinnekohtineen, sosio-historiallisine ja kulttuurisine ympäristöineen. Sen fyysiset ympäristöt voi kukin tietyn teoksen lukija oman mielikuvituksensa mukaisesti visualisoida tai vaikkapa piirtääkin, kuten Tolkienin Keski-Maan kaltaisesta maailmasta on useaan otteeseen tehty.

Tarinamaailmaa sen sijaan ei piirretä, paitsi kenties teoreettisena kaaviona. David Hermanin (2002, 13–14) mukaan pyrkiessään ymmärtämään kertomuksen maailmaa lukijat eivät rekonstruoi ainoastaan sitä, mitä tapahtui – kuka teki, missä teki, kenen kanssa, kuinka kauan, kuinka usein ja missä järjestyksessä – vaan myös ympäröivän kontekstin. Siihen on upotettu olemassa olevat henkilöt ja asiat ominaisuuksineen sekä teot ja tapahtumat, joihin ne enemmän tai vähemmän osallistuvat. Kertomuksen ymmärtäminen vaatii sen määrittämistä, kuinka kerrotut tapahtumat ja teot suhteutuvat niihin, jotka olisivat voineet tapahtua menneisyydessä, jotka voisivat tapahtua nykyhetkessä ja jotka jo tapahtuneen tuloksena saattavat vielä tulla tapahtumaan. Tarinamaailma käsitetään siis tässä lukijan konstruoimaksi *mentaaliseksi malliksi* kertomuksen maailmasta, kun taas kertomuksen maailman voi määrittää suhteessa narratologiseen kolmijakoon tekstistä, tarinasta (*story*) ja kerronnasta (*discourse*). Gerald Princen tekemän jaon mukaan tarina on kertomuksen sisällön taso, se mitä kertomuksessa tapahtuu, se mitä kerrotaan eli kerrottu (Prince 1987, 91), kun taas kerronta on ilmaisun taso, se kuinka kerrotaan eli kertominen (mt., 21). Otan tähän kolmijakoon tarinan tilalle kertomuksen maailman, mikä on perustavanlaatuisella tavalla hybridisen fantasiafiktion ja lukuprosessin tarkastelussa havainnollinen lähtökohta.

Tämän teoreettisen jaottelun avulla haluan korostaa yksilöllisen lukuprosessin ja tulkinnan merkitystä, mutta pitää erilaiset kertovan tekstin piirteet ja kerronnalliset keinot tiukasti mukana

analyysissa. Fantasiafiktion aiemmassa tutkimuksessa kertomuksen maailman merkitystä, sisällön tasoa, on korostettu kenties liikaakin. Tämä taso on kuitenkin harmillisesti jäänyt suurelta osin pimentoon enemmän kerrontaan, ilmaisun tasoon, keskittyvässä kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa. Syynä tähän saattaa olla se, että fantasiafiktiota on tarkasteltu verrattain vähän etenkin sellaisessa tutkimuksessa, jossa pyritään hahmottamaan lukijan kaunokirjallisen teoksen ymmärtämisen ja tulkinnan prosesseja. Tutkielmani yhtenä tavoitteena on korjata tätä puutetta.

1.1 Uuskumma Bas-Lag, fantastinen uuskumma

Fantastisen maailman tarkastelu saattaa äkkiseltään vaikuttaa yllätykseltä tai jopa itsestään selvältä tutkimuskohteelta, sillä fantasiakerrontaan liitetään edelleen ennalta-arvattaviin kaavoihin kangistuminen ja maneerisuus niin henkilöhahmojen, juonen kuin koko kertomuksen maailmankin tasolla. Genrefantasian² maailmaa ei olekaan vaikeaa kuvittaa tai kansoittaa: kunhan tuntee pseudokeskiaikaisten puitteiden pystyttämisen perusteet ja muistaa lisätä niiden lomaan lohikäärmeet, velhot ja sankarin maagisine miekkoineen. Toisin kuin Tolkienin vaikutusvaltaista tuotantoa kopioivan kirjallisuuden hyöky kenties antaa ymmärtää, fantasiafiktiio on kuitenkin jatkuvassa liikkeessä muun kaunokirjallisuuden tavoin. Se uudistuu, muokkautuu ja tuottaa hybridejä. Kiehtova esimerkki 2000-luvun fantasiafiktion maailmoista on tunnetuimpiin nykyfantasiakirjailijoihin lukeutuvan englantilaisen China Miévilin (s. 1972) teosten Bas-Lag. Miéville on kirjoittanut tähän mennessä kolme Bas-Lagiin sijoittuvaa romaania, jotka ovat *Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2002) ja *Iron Council* (2004).³ Ne ovat voittaneet useita arvostettuja fantasia- ja tieteisfiktioille jaettavia tunnustuksia, kuten Arthur C. Clarke -palkinnon (*PSS* ja *IC*) ja British Fantasy -palkinnon (*PSS* ja *S*). Näiden lisäksi Miéville on julkaissut kolme romaania sekä runsaasti novelleja ja muuta lyhytproosaa, jotka on julkaistu yksissä kansissa kokoelmassa *Looking for Jake And Other Stories* (2005).

Miévilin Bas-Lag-romaanit sijoittuvat fantastiseen maailmaan, jollaista lukija ei kirjailija Stephanie Swainstonin sanoin millään tavalla osaa odottaa: ”Lukija tuijottaa ympärilleen ja näkee värikkään maailman [...]. Se on visuaalinen, ja jokainen näkymä on täynnä koristeellisia yksityiskohtia.”

2 Genrefantasiolla tarkoitin tässä yhteydessä fantasiafiktion lajityyppiä, joka syntyi angloamerikkalaisella kielialueella sen jälkeen, kun Tolkienin ”Saduista” -luennon (1939; julkaistu esseenä 1947) ajatukset levisivät. Käytän siitä myös nimitystä ”post-tolkienilainen fantasiafiktiio”.

3 Käytän teoksista seuraavanlaisia lyhenteitä: *PSS* = *Perdido Street Station*, *S* = *The Scar* ja *IC* = *Iron Council*.

(VanderMeer & VanderMeer 2008, 319.) Tämä lukijan kertomuksen maailmaan imaiseva yksityiskohtaisuus on eräs lähtökohta sille, miksi Miévilin teokset ovat mitä hedelmällisin tutkimuskohde kirjallisuustieteilijälle, jota kaunokirjalliset maailmat ja niiden lukijaltaan vaatimat prosessit kiinnostavat. Parhaiten Swainstonin tavoitteleman vaikutelman havainnollistaa katkelma *Perdido Street Stationin* alkupuolelta, jossa kuvataan teoksen tapahtumapaikkaa, New Crobuzonin kaupunkivaltiota ja sen keskusta, Perdido Streetin asema- ja hallintorakennusta:

[A]nd in front of them all another train, heading into the city this time, heading for the centre of New Crobuzon, the knot of architectural tissue where the fibres of the city congealed, where the skyrails of the militia radiated out from the Spike like a web and the five great trainlines of the city met, converging on the great variegated fortress of dark brick and scrubbed concrete and wood and steel and stone, the edifice that yawned hugely at the city's vulgar heart, Perdido Street Station (*PSS*, 20).

Miévilin teokset luokitellaan useimmiten uuskummaksi (*New weird*)⁴ kutsuttuun nykyfantasiafiktion suuntaukseen. Se on pääosin englanninkielisten kirjailijoiden edustama lajityyppi (tai kirjallinen liike), joka nousi kukoistukseensa 2000-luvun alkupuolella. *Perdido Street Stationia* pidetään laajalti merkittävimpänä yksittäisenä uuskumman fantasiafiktion edustajana. Ennen kuin lajityyppiä oli millään tavalla määritelty tai ennen kuin sen oli ajateltu edes olevan olemassa, Miévilin ensimmäisen Bas-Lag-romaanin kaikenlaisia luokitteluja pakenevasta luonteesta käytiin runsaasti keskustelua niin tutkijoiden, toisten kirjailijoiden kuin lukijoidenkin kesken (Gordon 2003, 456; ks. myös VanderMeer & VanderMeer 2008). *Perdido Street Station* liitettiin niin goottilaiseen fantasiaan, kauhukirjallisuuteen kuin tieteisfiktion alalajiin steampunkiin, sillä New Crobuzonin voi nähdä monissa suhteissa viktoriaanista Lontoota muistuttavana vaihtoehtotodellisuutena, jossa käytetään laajalti esimerkiksi höyrykoneita ja kaasulamppuja. 1800-luvun mieleentuovista puitteista huolimatta New Crobuzonissa robotit (tai konstruktit, *constructs*, kuten niitä teoksen maailmassa nimitetään), katujen yläpuolella kiitävät junat ja magia ovat arkipäivää, puhumattakaan erilaisista fantastisista hybridiroduista, kuten khepreistä, joilla on skarabee-kuoriaisen pää kiinnityneenä naisen vartaloon, tai garudoista, jotka ovat puoliksi majesteettisia lintuja, puoliksi ihmisiä. Miévilin kahdessa seuraavassa Bas-Lag-romaanissa maailman kuvaus syvenee ja laajenee entisestään kauas New Crobuzonin ulkopuolelle, vaikka kaupunkivaltio säilyykin eräänlaisena keskuksena kaikkien teosten ajan.

Määrittelen Miévilin teokset nimenomaan fantasiafiktioksi, sillä ne käyttävät niin sanotun konsensustodellisuuden kanssa ristiriidassa olevia aineksia, kuten magiaa ja myyttisiä olentoja (ks.

4 Lajityypin nimen suomennos Jukka Halmeen esipuheesta *Uuskummaa?*-antologiassa (2006).

Hirsjärvi 2009, 15). Vaikka fantasia- ja tieteisfiktio käyttävät samoja teemoja ja motiiveja ja ne monine hybrideineen voidaan lukea saman, historiallisesti määriteltävän fantastisen kerronnan⁵ alle, niiden sopimuksenvarainen ero on se, että fantasiafiktio tarjoaa mahdollisuuden spekuloida, tutkia ja pohtia mielikuvituksen keinoin asioita, joita **ei voi olla**, kun taas tieteisfiktio spekuloi asioilla, jotka **voisivat olla** (vrt. Hunt 2001, 2). Uuskumman vaikutteiden kirjo on valtava, ja sen voi nähdä muodostaneen oman koulukuntansa kirjallisine polemiikkeineen ja ryhmäantologioineen. Uuskummayhteisön keskeisimmät debatit on käyty internetissä: kolme vuotta *Perdido Street Stationin* ilmestymisen jälkeen M. John Harrisonin ”Third Alternative” -internetsivujen keskustelupalstalla yli viisikymmentä kirjailijaa, kriitikkoa ja tutkijaa ”ponnisteli voidakseen nimetä, määritellä, analysoida, pyöritellä, tutkia ja ilmaista määrällisesti termin ’uuskumma’” (VanderMeer & VanderMeer 2008, xii). Tähän *The New Weird* -antologiassa dokumentoituun keskusteluun osallistui monia, jotka näkivät uuskumman eräänlaisena taiteellisena vallankumouksena, aivan uudenaikaisena paradigmatena fantasiakerronnassa: ”[M. John Harrison], kuinka moneen vallankumoukseen sinä olet osallistunut?” kysyy Swainston (mt., 319) yhdessä kommentistaan. Jeff VanderMeer, itsekin uuskumman pioneeri, pohjaa tähän värikkääseen keskusteluun aloittaessaan uuskumman lajityypin määritelmän näin:

Uuskumma on sekundaarisen maailman fiktion urbaani lajityyppi, joka horjuttaa perinteisen fantasian romantisoituja käsityksiä paikasta valitsemalla pääosin realistisia ja monimutkaisia reaalimaailman malleja lähtökohdaksi sellaisille tapahtumapaikoille, jotka voivat yhdistää elementtejä niin tieteis- kuin fantasiafiktioistakin. (VanderMeer & VanderMeer 2008, xvi.)

Perinteisellä fantasiakirjallisuudella VanderMeer tarkoittanee niin sanottua post-tolkienilaista fantasiafiktiota, johon edellä jo viittasinkin genrefantasian nimikkeellä. Uuskumman kirjoittajat ponnistavat toisenlaisesta fantasiakerronnasta, kuten Mervyn Peaken *Gormenghast*-trilogiasta, jonka osat valmistuivat vuosien 1946 ja 1959 välillä tai M. John Harrisonin *In Viriconium* -sarjasta, jonka neljä teosta julkaistiin vuosina 1971–1984. Miéville puolestaan on eri haastatteluissa nimennyt omiksi vaikutteikseen näiden kahden lisäksi muun muassa H.P. Lovecraftin, Cormac McCarthyn ja Emily Brontën. Kaiken kaikkiaan uuskumman suhde post-tolkienilaisen fantasiakerronnan perinteeseen on ollut vähintäänkin ristiriitainen. Miéville on omissa töissään tietoisesti pyrkinyt välttämään Tolkienin vahvaa vaikutusta ja kutsunut tätä taannoin ”rasvakasvaimeksi

5 Johanna Sinisalo on havainnollistanut fantastisen kerronnan eri alueiden määrittelyn monimutkaisuutta ”mandalallaan”. Hän tuo kuviollaan näkyviin sen, kuinka fantasiakerronnan laajaan kenttään on eri medioissa syntynyt teoreettisesti hahmoteltavia alalajeja, joista esimerkiksi tieteiskirjallisuus, parapsykologinen kirjallisuus, genrefantasia ja kauhu voidaan nähdä omina genreinä. (Ks. Sinisalo 2004, 17; Hirsjärvi 2009, 28.)

fantasiakirjallisuuden takapuolella”.⁶ Viime aikoina Miéville kuitenkin näyttää muuttaneen julkisesti mielipidettään: kesäkuussa 2009 hän nimittäin vieraili kirjoittajana Amazon.comin kirjablogissa artikkelilla ”There and Back Again: Five Reasons Tolkien Rocks”. Nämä viisi syytä Tolkienin loistavuuteen ovat Miévilien mukaan muinaisnorjalainen magia, tragedia, Veden Valvoja, allegoria sekä alempi luominen. Kenties Miéville itsekkin on huomannut, että monet hänen teoksiinsa vaikuttaneet populaarikulttuurin tuotteet (kuten *Dungeons & Dragons* -roolipeli ja *Babylon 5* -TV-sarja⁷) ovat puolestaan saaneet vahvoja vaikutteita Tolkienin teoksista.

Ongelmallisen Tolkien-suhteen lisäksi uskummaromaaneille on tyypillistä niiden enemmän tai vähemmän verhottu tietoisuus modernista maailmasta ja yhteiskunnasta, vaikkakaan ne eivät aina ole ylettömän poliittisia (VanderMeer & VanderMeer 2008, xvi). Miéville itse on hyvin aktiivinen politiikassa, kuuluu sosialistiseen puolueeseen ja on tehnyt London School of Economicsiin kansainvälisen lain väitöskirjan otsikolla *Between Equal Rights: A Marxist Theory of International Law* (2005). Miéville on todennut hahmottavansa kaunokirjallisia maailmojaan poliittisten suhteiden kautta (ks. esim. Anders 2005), ja hänen Bas-Lag-romaaneistaan etenkin *Iron Council* on avoimen poliittinen kuvatessaan eräänlaista utooppista kommunistista yhteisöä. Poliittisten aiheiden ohella uskumma eroaa selkeimmin post-tolkienilaisesta perinteestä siinä, että se tuo esiin valtavirrasta poikkeavia näkökulmia myös sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Peter Hunt huomioi esipuheessaan teoksessa *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, että vielä nykyäänkin fantasiakerronnan peruspylväänä pidetään sankaritarinaa, joka on lähtökohtaisesti hyvin miehistä aluetta (Hunt 2001, 3). Naiset jäävät sankaritarinoissa joko marginaaliin tai heidät esitetään äiteinä tai vaarallisina olentoina. Miévilien Bas-Lag-romaanien naiset eivät ole passiivisia sivustakatsojia tai äitejä, ja niin *Perdido Street Stationin*, *The Scarin* kuin *Iron Councilinkin* keskushenkilöissä on naisia. Romaaneissa kuvataan niin eri sukupuolten kuin Bas-Lagin eri rotujenkin välistä seksiä.

VanderMeer on kuitenkin haluton määrittelemään uskummaa poliittiseksi lajityypiksi Miévilien teosten pohjalta ja esittää *The New Weird* -antologiassa, ettei Miévilien ensimmäinen Bas-Lag-romaanin ollut mitenkään ylivertainen suhteessa aiemmin ilmestyneisiin, myös uskummaksi jälkikäteen nimettyihin töihin. Erityistä *Perdido Street Stationissa* oli pikemminkin se, että romaanin

6 Miévilien runsaasti lainattu kommentti on luettavissa kokonaisuudessaan esimerkiksi osoitteesta <http://www.boingboing.net/2003/11/02/mieville-on-tolkien.html>.

7 Tässä kaksi irrallista havaintoa esimerkeiksi näistä yhteyksistä, jotka menevät paljon syvemmällekin: *Perdido Streetin* asema- ja hallintorakennuksen suurlähtetiläiden tiloista tulevat hyvin vahvasti mieleen *Babylon 5* -aseman vastaavat tilat, ja *Iron Council* uusintaa kiinnostavalla tavalla *Dungeons & Dragons* -pelistä tuttua quest-rakennetta, jossa kuvitteellisen maailman läpi seikkailee eri tyyppisistä fantastisista hahmoista koottu ryhmä.

sitoutui uskumakoulukunnan iskulauseeseen ”Antaudu oudolle!” kirjaimellisesti, ilman ironista etäisyyttä. (VanderMeer & VanderMeer 2008, xi.) VanderMeerin oma uskumma pääteos, *City of Saints and Madmen* (2006) sen sijaan on läpeensä ironinen ja parodioi lähes kaikkea historiankirjoituksesta ja kokonaisten kansojen sorrosta lähtien. VanderMeerin teoksen fiktiivisessä kaupungissa, Ambergrisissa, politiikka rinnastuu kaoottiseen, jopa unenomaiseen karnevaaliin. Sille jyrkän vastakohtan muodostaa ilmapiiri Bas-Lagin tieteen keskuksessa New Crobuzonissa, jossa kukoistaa teollinen kapitalismi ja jota pitää tiukassa otteessaan militia, armeijan tavoin organisoitu poliisi.

Ironisen etäisyyden puuttuminen on oikeastaan Miévilleä ja Tolkienia fantasiakertojina yhdistävä tekijä⁸ samoin kuin se, että kummankin teoksissa esiintyy vain yksi maailma. Toisin kuin monet muut uskumakirjailijat, Miéville ei käsittele romaaneissaan ainakaan eksplisiittisesti maailmojen välisiä suhteita.⁹ Tässä mielessä Bas-Lag-romaanit voisi sijoittaa perinteisesti post-tolkienilaisen kerronnan alueeksi laskettavan, niin sanotun korkean fantasian (*high fantasy*)¹⁰ piiriin. Eroavaisuuksia Miévillellä ja Tolkienilla on yhtäläisyyksiä enemmän: Miéville liittyy genrefantasian peruselementtejä (kuten kokonainen fantastinen maailma kielineen ja rotuineen, fantastiset olennot, hirviöt) henkilöihahmojen sisäisen maailman tarkkaan kuvaukseen, urbaanista ympäristöstä tuttuihin ongelmiin (prostituutio, työväenluokan poljettu asema, huumeidierit) ja erilaisiin suoran tajunnankuvauksen muotoihin. Tässä pro gradu -tutkielmassa yhtenä lähtökohtanani onkin fantasiafiktion sekä fiktiivisten mielten analyysiin keskittyvän narratologisen tutkimuksen yhdistäminen: post-tolkienilainen, puheen ja tekojen esittämiseen painottunut fantasiakerronta on osaltaan vaikuttanut siihen, ettei tämän tyyppistä tutkimusta ole juurikaan tehty. Toinen, painavampi syy tällaisen tutkimuksen puutteeseen lienee se, että narratologisen tutkimuksen kohteina ovat pitkälti olleet sellaiset kaunokirjalliset teokset, jotka ovat etualaistaneet tietynlaisia fiktiivisten mielten esittämisen muotoja – sellaisia, joita fantasiakerronnassa ei joko ole käytetty tai jotka eivät nouse siinä merkitykselliseen asemaan.

Toinen fantasiafiktion ja sen tutkimukseen liittyvä lähtökohta tässä työssä on se, että vaikka asemoinikin tutkimukseni nimenomaan fantastisten maailmojen tutkimukseksi, en lähesty Miévillellä

8 Ks. Tolkienista ja ironiasta Attebery 1992.

9 Hyvä vertailukohde Miévillellä on tässäkin suhteessa VanderMeerin *City of Saints and Madmen*, jossa viimeisten sivujen ”About the author” -osioon asti hämmennetään lukijaa sillä, mikä oikeastaan on teoksen todellinen ja mikä puolestaan kuvitteellinen maailma. VanderMeer myös tuo metafiktiivisin aineksin ilmi fiktiivisen maailman keinotekoisuuden – ja näin samalla häiritsee lukijan varauksetonta eläytymistä Ambergrisiin.

10 Ks. korkean ja matalan fantasian erottelusta ja eteenpäin viemisestä esimerkiksi Maria Nikolajeva (1988, 36).

teosten Bas-Lagia *sekundaarisena* maailmana. Tämä Tolkienin termi on edelleen hyvin laajassa käytössä, kuten VanderMeerin uskumamääritelelmästä ja tämän johdantoluvun aloittaneesta lainauksesta Miévilleltäkin voi havaita.¹¹ Fantastisen maailman rakentamiseen kietoutuvat erityiskysymykset on hedelmällistä liittää laajempaan kirjallisuustieteelliseen kehykseen eikä pohtia niitä ainoastaan fantasiafiktion ja sen tutkimuksen piirissä. Kaunokirjallisuuden tapaa kertoa maailma on kiinnostavaa lähestyä juuri fantasiakerronnan kautta, sillä vaikkei kiehtovien kaunokirjallisten maailmojen rakentaminen olekaan fantasiakerronnan ”yksinoikeus”, se etualaistaa monet tähän liittyvät keinot ja kysymykset. Vielä olennaisempi syy tämän termin välttämiseksi on se, että sekundaarisen maailman käsite asettaa kertomuksen maailman liian yksioikoisesti alistaiseen suhteeseen niin sanotun ”meidän todellisuutemme”, primäärisen maailman, kanssa ja korostaa tekijän roolia lukijan ohitse. Tällä kritiikilläni en tietenkään tarkoita sitä, etteikö Bas-Lagin kaltainen kerrottu maailma olisi tietyllä tavalla riippuvainen reaali maailmasta ja etteikö (Tolkienia mukaillen) kerrottu maailma olisi aina tehty todellisesta maailmasta.

Haluan tuoda fantasiafiktion tutkimuksen piiriin voimakkaammin ajatuksen siitä, ettei fantastisten maailmojen ainoa tai välttämättä edes pääasiallinen merkitys ole ”meidän todellisuutemme näyttäminen kirkkaampana lukijalleen”. Tätä tekniikkaa tai tulkintakehystä kutsutaan *etäännyttämiseksi*: sen mukaan olennaista on, että fantasia etäännyttää lukijan arkisesta havaintomaailmasta, jossa monia asioita pidetään itsestään selvinä. Jokapäiväisyys ja tuttuus trivialisoiivat huomiota vaativat aihepiiritkin, joten ongelman etäännyttäminen fantasiakerronnan keinoin voi avata pakottomasti uusia näkökulmia lukijaa liian lähellä olleeseen kysymykseen. (Ks. esim. Sinisalo 2004.) Vaikka Tolkien itse vierasti varsinkin omasta teoksestaan tehtyjä allegorisia tulkintoja, hänen teoriansa ja käsitteensä ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, että fantasiafiktion tutkimuksessa kerronnassa kuvattuja maailmoja on monesti lähestytty juuri vertaamalla ja peilaamalla niitä ”meidän todellisuutemme” sekä pohdittu niiden etäännyttäviä vaikutuksia (ks. esim. Sinisalo mt., Tiitinen 2004, Malcolm-Clarke 2008, Hirsjärvi 2009). Tolkien näkee fantasian tarjoavan mahdollisuuden pakoon, elpymiseen ja arkipäiväisen näkemiseen jälleen kirkkaammin: ”Meidän pitäisi kohdata kentauri tai lohikäärme ja sitten ehkä äkkiä huomata muinaisten lammaspaimenten tapaan lampaat ja koirat ja hevoset – ja sudet” (Tolkien 2002, 78).

¹¹ Tolkien esittää teoriansa primäärisestä ja sekundaarisesta maailmasta ”Saduista” -esseessään. Sen mukaan primäärinen maailma on arkikokemuksemme tuttu maailma, jossa ovat voimassa luonnon lait, kun taas sekundaarinen maailma syntyy kirjailijan ja lukijan yhdessä olettamana mielikuvituksen ja kuvittelun tuloksena. Luodessaan sekundaarisen maailman, johon lukijan mieli voi astua sisään, tarinantekijä osoittautuu menestyksekkääksi ”alemmaksi luojaksi”. Sekundaarisen maailman sisällä asiat, joista tekijä kertoo, ovat ”totta”: ne ovat sopusoinnussa tuon maailman lakien kanssa. (Tolkien 2002, 55.)

Etäännyttäminen liittyykin olennaisesti laajempaan keskusteluun fantasiafiktion väitetystä eskapismista: sen avulla on korostettu fantasian kykyä ottaa kantaa todellisiin epäkohtiin todellisuuspakoisuuden sijasta. Mié villenkin teoksetkin voivat etäännyttämisen keinoin tehdä lukijalleen kirkkaammaksi esimerkiksi tiettyjä yhteiskunnallisia ongelmia tai herättää pohtimaan vaikkapa sitä, millaiset rangaistukset rikoksista ovat sallittuja kuvaamalla New Crobuzonin kammottavaa järjestelmää. Bas-Lag-romaanien merkitys ei kuitenkaan kokonaisuudessaan tyhjene tähän.

Etäännyttämisen ajatus muistuttaa läheisesti venäläisten formalistien käsitystä kirjallisuuden olemuksesta, joka on oudoksi tekemistä eli vieraannuttamista (*ostranenie*). Vieraannuttaminen on Viktor Šklovskin (2001, 34–35) mukaan yksi niistä piirteistä, joka erottaa kaunokirjallisuuden *kielen* muusta kielenkäytöstä: se onnistuu arvaamattomien ja ennakoimattomien muotojensa ansiosta kuvaamaan maailmaa uudessa, yllättävässä valossa. Näiden kahden tulokulman, etäännyttämisen ja vieraannuttamisen, vertaileminen tuo esiin sen, että etäännyttäminen lähestymistapana korostaa helposti liikaa sisällöllisiä ja temaattisia painotuksia¹² ja ohjaa fantasiafiktion tarkastelua ja lukutapoja tähän suuntaan. Samalla se ohjaa myös sitä, millaista fantasia- tai tieteisfiktiota kirjoitetaan, arvostetaan tai pidetään onnistuneena. Etäännyttämisen yhteydessä usein mainittu Ursula K. Le Guinin klassikko *Left Hand of Darkness* (1969) on nimenomaan temaattiselta kannalta palkitseva ja onnistunut teos.¹³ Le Guin itse nimeää teokseen jälkikäteen kirjoittamassaan esipuheessa tieteisfiktion ajatuskokeeksi ja jatkaa: ”Ajatuskokeen tarkoitus ei ole [...] ennustaa tulevaa vaan kuvata todellisuutta, nykymaailmaa” (Le Guin 1976).

Etäännyttäminen kietoutuu lisäksi kiihkeiden väittelyjen kohteena olleisiin kysymyksiin fantasiafiktion poliittisuudesta sekä sen tavoista esittää yhteiskunta- ja talousjärjestelmiä. Väittelyjen keskipisteenä on usein ollut Tolkienin *Lord of the Rings* (1954–1955). Yksi tunnetuimmista esimerkeistä näistä keskusteluista lienee kirjallisuudentutkija Rosemary Jacksonin teoksessaan *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) esittämä näkemys: Jackson syyttää Tolkienia eskapismien ohella ”valtaideologian tukemisesta” (mt., 155), sillä hänen mukaansa

12 Temaattisten painotustensa vuoksi etäännyttäminen sopii hyvin esimerkiksi lyriikan tarkasteluun: olen itsekkin tarkastellut fantasian ja progressiivisen rockin yhtymäkohtia Genesiksen lyriikoissa myös etäännyttämisen näkökulmasta (Roine 2007).

13 Le Guinin teos kuvaa kaukaista Gethen-planeettaa, jonka asukkaat poikkeavat ihmisistä seksuaalisuutensa osalta: Gethenin asukkailla on kiima-aika kerran kuussa, ja ainoastaan silloin he ”valitsevat” jommankumman sukupuolen. Suurimman osan ajasta he ovat kaksineuvoisia ja seksuaalisesti latentteja. *Left Hand of Darkness* nostaakin sukupuolen vahvaksi temaattiseksi elementiksi, jonka kautta koko teoksen laajempi merkitys rakentuu.

fantasian keskeisimpänä tehtävänä tulisi olla vallitsevien poliittisten, sosiaalisten ja taloudellisten järjestelmien haastaminen. Etäännyttäminen sijoittuukin vahvasti kertomuksessa kuvatun fantastisen maailman tasolle ja tarkastelee nimenomaan teoksen sisältöä, kun taas venäläiset formalistit kohdensivat vieraannuttamisen käsitteensä muodon tasolle, esimerkiksi tiettyihin kerrontatekniikoihin.

Etäännyttäminen ei sovikaan kirjallisuustieteellisen tarkastelun työkaluksi silloin, kun kohteena ovat kertomuksen maailman ohella ne kerronnalliset keinot, joilla maailma tuotetaan tai lukuprosessi, jossa maailma rekonstruoidaan. Etäännyttämisen yhteydessä kannattaa lisäksi huomioida se, että Miévilien Bas-Lag on niin selkeästi erillinen ”meidän tuntemastamme todellisuudesta”, ettei selkeitä vertailukohteita näiden kahden välille välttämättä edes synny. Miévilien romaanien kaltaisten fantasiateosten ero esimerkiksi vaihtoehtohistorioihin, kuten Philip K. Dickin klassikkoon *The Man in the High Castle* (1962) tai Philip Rothin tunnettuun teokseen *The Plot Against America* (2004), on tässä suhteessa merkityksellinen. Tällaisten kontrafaktuaaleihin¹⁴ perustuvien teosten pääasiallisena tarkoituksena ei ole luoda kiehtovaa kaunokirjallista maailmaa vaan tuoda jotain olennaista ilmi reaalimaailmasta, meidän todellisuudestamme (vrt. Ryan 1991, 48). Dickin ja Rothin teosten avainsanat kuuluvat ”Entäpä jos?” (ks. Sinisalo 2004, 15), edellisessä ”Entäpä jos Saksa ja Japani olisivat voittaneet Toisen maailmansodan?” ja jälkimmäisessä ”Entäpä jos Charles A. Lindbergh olisi tullut valituksi Yhdysvaltain presidentiksi Franklin D. Rooseveltin sijasta?” Miévilien teoksiin sen sijaan saisi ympätä kymmenittäin tällä sanaparilla alkavia lauseita, jos lähestymistapaa haluaisi käyttää niiden merkitysten avaamiseen. Vaihtoehtohistorioiden, ekstrapolatiivisen fiktion, sijaan voikin puhua spekulatiivisesta maailman rakentamisesta (*speculative world-building*; McHale 1992, 244), joka sisältää mielikuvituksen hypyn reaalimaailmasta ja sijoittaa kertomuksen maailmaan yhden tai useamman tekijän, joita ei voida lineaarisesti päätellä, ekstrapoloida, tämänhetkisistä reaalista asiainiloista.

Etäännyttämisen yhteydessä pohtimani kysymykset korostavat lisäksi lajityypin painoarvoa tämän tutkielman kannalta. Niin uuskumman sijoittaminen fantasia- ja tieteisfiktion muodostamalle laajemmalle kentälle kuin Miévilien teosten suhteuttaminen kaikkiin näihin on tärkeää, sillä tarkasteltaessa sitä, kuinka lukijoina rekonstruoinme ja tulkitsemme uuskummaa maailmaa, intertekstuaalisuuden vahvaa merkitystä ei voida sivuuttaa. Esimerkiksi yksittäisten kerronnallisten

¹⁴ Kontrafaktuaali tarkoittaa sellaista ehdollista väitettä, jonka alkuosa ilmaisee jotain tosiasioiden vastaista. Esimerkiksi ”Jos olisin tiennyt...” tai ”Jos hän olisi nähnyt...”.

tilanteiden tai fantastisten olentojen sijoittaminen Bas-Lagia huomattavasti laajempaan kontekstiin auttaa sen ymmärtämisessä, kuinka lukija tulkitsee Miévilien romaanien lajityyppisidonnaiset elementit (vrt. Grishakova 2006, 32). Tämä vaikuttaa lisäksi siihen, millaisia kertomuksen maailman rakentamisen tapoja uuskumman kaltainen fantasiafiktio nostaa esiin. Vaikka fantasiafiktio näyttäisi tarjoavan loppumattomien mahdollisuuksien, rajattomuuden ja vapauden maailmoita, juuri se voidaan nähdä kaikista kaunokirjallisuuden lajityypeistä sellaisena, jossa kirjoittamisen alkuperäiset mielijohteet ja vaikutteet saattavat törmätä voimakkaimmin yhteen lajityypin kahleiden kanssa (Hunt 2001, 2). On muistettava myös se, että uuskumma ”koulukuntana” tai ”kirjallisenä liikkeenä” on syntynyt nimenomaan vastaiskuna post-tolkienilaiselle fantasiakerronnalle.

Haluan vielä huomauttaa, että vaikka olen edellä käyttänyt uuskumman lajityyppiä Miévilien teosten ominaispiirteiden erittelyyn ja sijoittamiseen fantasiafiktion kentälle, olen tietoinen siitä, että Miéville itse on enemmän tai vähemmän irtisanoutunut koko termistä. Hän on todennut, että uuskummasta on tullut pelkkä markkinointikategoria eikä se näin ollen enää kiinnosta häntä (VanderMeer & VanderMeer 2008, xiii). Uuskumman lanseeraaminen ja Miévilien Bas-Lag-romaanien menestys ilman muuta johtivatkin siihen, että niiden kaltaiselle kirjallisuudelle oli 2000-luvun puolivälissä jo huomattavasti helpompaa löytää kustantaja markkinointikoneistoinen kuin aikana ennen *Perdido Street Stationia*. Itse olen kuitenkin VanderMeerin tavoin sitä mieltä, että uuskumma on jo lajityypin nimenä ja etenkin koulukuntana ansainnut oikeutuksensa, vaikka varsinainen vallankumous olisikin jo siirtynyt eteenpäin: ”Uuskumma on kuollut. Eläköön Uusi Kumma.” (Mt., xviii.)

1.2 Kaukoputki Bas-Lagiin: maailma, näkökulma ja tila

Filosofi ja loogikko Saul Kripken tunnettua lausahdusta mukaillen voisi todeta, että kertomusten maailmat määritellään, niitä ei löydetä tehokkailla kaukoputkilla.¹⁵ Tutkimuskohteeni, Miévilien kolme romaania ja niiden kertova teksti, voivat kuitenkin toimia lukijan metaforisina kaukoputkina niiden maailmoihin (vrt. Hägg 2008, 11). Tämän tutkielman Bas-Lagiin kohdistuvan kaukoputken muodostavat kolme erilaista kirjallisuustieteellistä käsitettä tai mallia: *maailma*, *näkökulma* ja *tila*.

15 Kripke (1980, 44) puhuu alun perin *mahdollisista* maailmoista kertomusten maailmojen sijaan.

Niiden avulla erittelen sitä, kuinka fantastiset maailmat oikeastaan rakentuvat Miévilien teosten kerronnassa ja kuinka ne kenties eroavat muunlaisen kaunokirjallisuuden maailmoista. Tarinamaailman käsitteellä puolestaan pureudun siihen, kuinka nämä maailmat näyttävät ja välittyvät lukijalle kertovan tekstin kautta. Jälkimmäinen tutkimusongelmani liittyy välittymisen ohella myös sen analysoimiseen, kuinka lukija voi eläytyä tai niin sanotusti imeytyä kertomuksen maailmaan lukuprosessin aikana. Kuinka lukija voi ylipäänsä ymmärtää tai kokea merkitykselliseksi, lukemisen arvoiseksi, Bas-Lagin kaltaisen maailman, joka ei ole hänelle itselleen millään tavalla mahdollinen?

Kertomuksen maailman fyysisiä tapahtumapaikkoja tarkasteltaessa rajaan käsittelyn Brian McHalelta lainaamani käsitteen avulla erillisiin mikromaailmoihin (*microworlds*). McHale tarkastelee teoksessaan *Constructing Postmodernism* (1992) 1980-luvun tieteisfiktion merkittävää alalajia kyberpunkia ja sen poetiikkaa osana laajempaa tieteisfiktion ja postmodernismin leimaaman kirjallisuuden muodostamaa sykliä. Hän havaitsee, että kyberpunk-tekstit siirtävät postmodernit motiivit muodon (sanalliset jatkumot, kerronnalliset tekniikat) tasolta sisällön tai kokonaisen maailman tasolle. Näistä kyberpunkin aktualisoimista motiiveista mikromaailman käsitteeseen liittyy ”maailmallisuus” (*”worldness”*), jonka McHale näkee pohjautuvan keskiaikaiseen romanssitraditioon. Siinä linnat, lumotut metsät, muurin ympäröimät puutarhat ja neitsytkammiot ovat omia suljettuja tilojaan, maailman analogioita pienoiskoossa, ja ne tuovat maailman normaalisti näkymättömät ulottuvuudet, maailman itsensä ”maailmallisuuden”, esiin. (McHale mt., 246.) Kyberpunk-tekstit siis omalla tavallaan havainnollistavat siirtymää vieraannuttavista tekniikoista kokonaisuun etäännytettyihin maailmoihin.

McHale löytää mikromaailmoja kyberpunkin lisäksi tieteisfiktioon luettavista teoksista laajemminkin: selkeimpiä esimerkkejä ovat monenlaisessa tieteisfiktiossa kuvatut erilliset planeetat ja fiktiiviset kaupungit. Tällaiset mikromaailmat toistuvat Miévilienkin teoksissa, ja niiden kautta on mahdollista tarkastella ja vertailla Miévilien maailman rakentamisen tapoja eri teoksissa esiintyvien mikromaailmojen avulla. Vertailun pohjaaminen yksittäisten teosten maailmoihin (esimerkiksi *Perdido Street Stationin* maailma vs. *The Scarin* maailma) jättäisikin huomiotta Bas-Lag-romaneissa merkitykselliset intra-intertekstuaaliset yhteydet. Yksi mikromaailmoista, New Crobuzonin kaupunkivaltio esimerkiksi on tärkeässä asemassa kaikissa tutkielmani kohdeteoksissa. Yhteisen laajemman universumin ja fyysisten tapahtumapaikkojen lisäksi nämä kolme kertomusta

eivät kuitenkaan liity toisiinsa pieniä yhdistäviä linkkejä lukuun ottamatta.¹⁶ New Crobuzonin ohella selkeimpiä mikromaailmoja ovat merirosvojen kaappaamista aluksista Bas-Lagin merille rakennettu Armada (*The Scar*) ja kapinallisten rautatietyöläisten maanpaossa elävä kommunistinen yhteisö Rautaneuvosto (*Iron Council*), jonka mukaan Miévilin kolmas Bas-Lag-romaani on nimettykin. Näitä pienempiä mikromaailmoja Bas-Lagista löytyy loputtomasti: erilaiset New Crobuzonin korttelit, Armadan eri laivojen mukaan rajatut ”kaupunginosat” ja ehkä erikoisimpana esimerkkinä Bas-Lagin autiomaassa sijaitseva Cacotopic Stain, jonka kaoottinen Torque-voima on luonut: ”The Torquescape was insinuatory, and fervent, and full of presences, animalised rock that hunted *as granite must of course hunt* and spliced impossibilities” (*IC*, 443–444).¹⁷ Jäsentelen seuraavaksi lähtökohtiani tämän työn kolmeen keskeiseen tulokulmaan, maailmaan, näkökulmaan ja tilaan, jotka yhdistän kunkin kohdeteoksen tarkasteluun.

McHale nostaa ”maailmallisuuden” yhteydessä esiin postmodernin kirjallisuuden ja tieteisfiktion keskeisimmän eron verrattuna esimerkiksi modernistiseen kaunokirjallisuuteen tai salapoliisiromaaneihin:

Tieteisfiktiota, kuten postmodernia kaunokirjallisuuttakin, hallitsee ontologinen dominantti, kun taas modernistinen kaunokirjallisuus, tai genrefiktion piiristä vaikkapa salapoliisiromaanit, nostavat esiin ja tarkastelevat epistemologisia kysymyksiä ja ovat näin ollen epistemologisen dominantin hallitsemia. Niinpä epistemologisesti suuntautunut fiktio (modernismi, salapoliisiromaanit) on kiinnostunut kysymyksistä kuten: Mitä voimme tietää maailmasta? Kuka tietää sen, ja kuinka luotettavaa hänen tietonsa on? Kuinka tieto välittyy, kenelle, ja kuinka luotettavasti? jne., kun taas ontologisesti suuntautunut fiktio (postmodernismi, tieteisfiktio) syvennyy kysymyksiin kuten: Mikä on maailma? Kuinka maailma rakentuu? Kuinka eri maailmat, ja erilaiset maailmat, eroavat toisistaan, ja mitä tapahtuu, kun joku siirtyy yhdestä maailmasta toiseen? jne. (McHale 1992, 247.)

Tämä on olennainen havainto etenkin tarkasteltaessa henkilöhahmojen fiktiivisiä mieliä ja heidän toimintaansa motivaatioineen. Toisin kuin modernit romaanit, postmodernismi ja tieteisfiktio eivät keskity pääasiallisesti sen ympärille, mitä kukin henkilöhahmo tietää tai ei tiedä tai siihen, kuinka luotettavaa maailmasta välittyvä tieto on. Uuskummankin tyyppinen fantasiafiktio voi etualaistaa kysymykset maailmasta, sen rakentumisesta sekä ontologiasta. Niinpä näkisin, että Bas-Lagin kaltaiseen maailmaan sijoittuvaa kaunokirjallisuutta tarkasteltaessa lähtökohdaksi ja yhdeksi keskeisimmäksi välineeksi on otettava *maailman* käsite, ei niinkään juonen tai vaikkapa

16 Nämä linkit liittävät kolme kertomusta ajallisesti yhteen. *The Scarin* päähenkilö Bellis esimerkiksi on *Perdido Street Stationin* keskushenkilö Isaac Dan der Grimnebulinin entinen naisystävä, ja tämä paljastuukin syyksi siihen, miksi Bellis joutunut pakenemaan New Crobuzonista. *Iron Council* puolestaan tapahtuu Bas-Lagissa pääasiallisesti paljon kahta toista teosta myöhemmin, mikä näkyy siinä, että sen tapahtuma-aikaan *Perdido Street Stationin* keskushahmot ovat jo kaupunkilegendoja.

17 Kursivoinnit kuuluvat aina siteerattuun tekstiin. Halutessani korostaa tiettyjä kohtia lainauksista käytän lihavoitteja.

henkilöhahmojen rakentuminen. Miéville on itse tiivistänyt painopisteen siirtymän juonesta maailmaan seuraavasti: ”Paradigman vaihdos [...] edustaa tavallisesta poikkeavaa inversiota, joka suo kertomukselle omat erityistyökalunsa ja -kykynsä. Järjestys on päinvastainen: maailma tulee ensin, ja sitten, ja vasta sitten, asiat tapahtuvat – tarinat syntyvät – sen sisällä.” (Miéville 2009.) Ihmeelliset kuvitteelliset maailmat itsessään voivatkin olla pääasiallinen syy siihen, miksi lukijat tarttuvat juuri tietynlaisiin fantasiafiktion lukeutuviin romaaneihin ja kokevat ne itselleen merkityksellisiksi. Kirjailijataan eivät välttämättä keskity henkilöhahmoihin ja näiden toimiin, haluihin tai toiveisiin (”Tässä on X, joka on varakas poikamies, joka haluaa vaimon”) vaan voivat yhtä lailla painottaa mielikuvituksellista maailmaa fyysisine ulottuvuuksineen ja pohtia, mitä sellaisessa ympäristössä voisi tapahtua.

Tällainen, kenties nurinkurinen lähestymistapa nostaa esiin uudenlaisia kysymyksiä myös siitä, miksi koemme kaunokirjallisuuden lukemisen merkitykselliseksi tai mielekkääksi. Kognitiotieteisiin pohjaava kirjallisuudentutkimus onkin alkanut painottaa kertomuksessa kuvattujen fiktiivisten mielten ohella lukijan mieltä (vrt. Fludernik 1996). Mielestäni painotus on aivan oikea, mutta toisin kuin kognitiotieteestä ammentava tutkija Lisa Zunshine tekee teoksessaan *Why We Read Fiction* (2006), en haluaisi julistaa kaunokirjallisuuden viehätyksen pohjautuvan ainoastaan siihen, että se antaa meille ”mahdollisuuden kokeilla erilaisia mentaalisia tiloja ja näyttää tarjoavan intiimin pääsyn sosiaalisessa ympäristössämme elävien ihmisten ajatuksiin, aikomuksiin ja tunteisiin” (Zunshine mt., 25). Tämä näkemys voi lähtökohtaisesti pitää paikkansa Zunshinen paljolti tarkastelemien modernien romaanien, kuten esimerkiksi Virginia Woolfin ja William Faulknerin teosten, kohdalla. Miévilien Bas-Lag-romaanien kaltainen kaunokirjallisuus ei kuitenkaan keskity pelkästään siihen, miltä tuntuu olla joku toinen ihminen (tai ihmisen kaltainen olento) vaan siihen, millainen tuo toisen näkökulmasta nähtävä ja koettava todellisuus ylipäänsä on.

Se, miltä tuntuu olla joku toinen ja millainen tuon toisen näkemä ja kokema todellisuus on, liittyvät Miévilien teoksissa olennaisesti yhteen. Swainston tiivistää osuvasti tämän pohtiessaan uuskumman olemusta: ”Teksti itsessään ei ole kokeellista, mutta olennot ovat. Uuskumma on uskomattoman empaattista. Miltä tuntuu olla klooni? Tai kävellä sadalla omituisella jalalla?” (VanderMeer & VanderMeer 2008, 319.) Bas-Lag-romaanien kaltaisen fantasiafiktion empaattisuus on lisäksi yksi

merkittävä eroavaisuus sen ja post-tolkienilaisen kerronnan¹⁸ välillä ja on samalla tärkeä syy siihen, miksi Miévilin romaanit eivät yksityiskohtaisista henkilöiden, kadunnimien, korttelien ja maamerkkien nimien syyttämistään huolimatta sorru yhteen yleisimmistä nykyfantasiafiktion ansoista. Fantasia- ja tieteisfiktioon perehtynyt kirjallisuudentutkija Brian Attebery (1992, 132) toteaa modernin fantasian suurimmaksi ongelmaksi liiallisen nimeämisen ja tapahtumapaikkojen litteyden. Toisin kuin realistisessa kirjallisuudessa, lukija ei pysty itse täydentämään kertomuksen taustaa ja miljöötä vaan tarvitsee edes jonkinlaisen kuvauksen tapahtumia ja henkilöitä ympäröivästä maailmasta. Tyhjän tilan täyttämiseksi monet fantasiakirjailijat turvautuvat esimerkiksi lukijalle ennestään tuttuun eurooppalaiseen satu- ja romanssitraditioon, mikä usein tuottaa latteita, pseudokeskiaikaisia puitteita. Juuri nämä lienevät aiemmin lainaamassani VanderMeerin (mt., xvi) uuskumman lajityypin määrittelyssään mainitsemia ”romantisoituja käsityksiä paikasta”, joita vastaan uuskummakirjailijat pyrkivät kirjoittamaan. Pahimmat karikat uuskumma kiertää käyttämällä tapahtumien taustana lukijalle tuttua urbaania ympäristöä siitä tuttuine yhteiskunnallisine ongelmineen, mutta empaattisuudellakin on tärkeä rooli lukijan tekemässä maailman kartoitusprosessissa.

Empaattisuudella on nimittäin merkittävä osa siinä, kuinka kaunokirjallinen maailma välittyy lukijoille ja kuinka nämä voivat eläytyä siihen. Jotta näihin kysymyksiin voisi vastata, on otettava huomioon *näkökulman* merkitys kertomuksen maailmaa rakentavana elementtinä. Kognitiotieteisiin perehtynyt narratologi Alan Palmer (2004, 181) on painottanut kirjallisuuden empaattisuutta, sillä hänen mukaansa lukijan on eläydyttävä tietyn henkilöahmon subjektiiviseen näkökulmaan voidakseen prosessoida tiedon kertomuksen maailmasta. Tätä kautta lukija voi kokea maailman fyysiset kontekstit samoin kuin henkilöahmo. Paitsi kaunokirjallisen teoksen lukija, myös kertomuksen maailman henkilöt pyrkivät rakentamaan tarinamaailmaa, eli omaa mentaalista malliaan siitä, mitä ja missä tapahtui, kuka teki, mitä teki, miten teko tai tapahtuma suhteutuu menneisiin tapahtumiin ja mitä kenties tulee tapahtumaan. Niinpä kerronnasta voidaan hahmottaa kunkin henkilöahmon subjektiivisesti konstruoima tarinamaailma, joka on *aspektuaalinen* eli tietystä näkökulmasta rakentuva. Miévilin Bas-Lag-romaaneista erityisesti *The Scar* pohjaa dynamiikkansa aspektuaalisuuteen, hieman salapoliisiromaanien tapaan. Romanin keskushenkilö

18 Puhun tässä nimenomaan *post*-tolkienilaisesta fantasiakerronnasta, vaikka Tolkieninkin töitä on arvosteltu henkilöahmojen ”yksiulotteisuudesta”. Tolkien kuitenkin esimerkiksi *Lord of the Rings* -teoksessaan sijoittaa henkilöahmojensa tajunnanliikkeet suoran kuvauksen sijasta vahvemmin näiden **tekoihin**, kuten Samin uhraukseen auttaa Frodoa Sormuksen kantamisessa tai Denethorin yritykseen polttaa poikansa Faramir mukanaan. (Vrt. myös Attebery 1992, 33.)

Bellis Coldwinelle paljastuu karuimmalla mahdollisella tavalla, että yksi harvoista henkilöistä, johon hän on luottanut Armadalla, Silas Fennec, onkin ollut kaikkea muuta kuin hänen luottamuksensa arvoinen:

She stared at him [Tanner Sack], white-hot with rage and self-disgust at being gulled by Silas like some stupid naïve, like his puppets, like everyone else. *Me more than all the poor fools reading Simon Fench's pamphlets; me more than every poor stupid fuck acting as his contact.* She was sick at the contempt, the ease, with which he had lied to her. (S, 436.)

Lukijan eläytyminen Bellisin subjektiiviseen tarinamaailmaan ja kertomuksen maailmassa täysin totuuden vastaisiin olettamuksiin toisten henkilöhahmojen suunnitelmista ja tunteista on *The Scarissa* keskeinen jännitteen luova ja lukijan tulkintaa ohjaava keino. Lukijan empaattinen samastuminen havainnoijaan, näkökulmaan, joka rakentaa kertomuksen tilan, on lisäksi yksi tärkeimmistä osallisuuden luomisen väylistä. Tämä osallisuus avaa tien lukijan immersiolle kertomukseen ja antaa samalla tutkijalle välineitä tarkastella niitä strategioita, joiden avulla lukija järjestää lukukokemustaan. (Vrt. Grishakova 2006, 286.) Se on myös osa kaunokirjallisen teoksen lukemisesta saatavaa merkityksellisyyden tunnetta.

Tilan käsite kietoutuu kiinteästi niin maailman kuin näkökulmankin käsitteisiin. Yksinkertaisimmillaan kertomuksen tilan (*narrative space*) voi määritellä fyysiseksi ympäristöksi, jossa kertomuksen henkilöt toimivat ja elävät. Tila ja kertomuksen maailman spatiaaliset ulottuvuudet ovat erittäin hedelmällinen tulokulma juuri uuskuumaan, jossa kohtaavat monet ”tilaorientoituneet kertomustyypit” (*space-oriented narrative*; ks. Buchholz & Jahn 2005). Kertomusta määriteltäessä on perinteisesti korostettu tapahtumien ajallista esittämistä tilan kustannuksella, kuten E.M. Forsterin klassikkoesimerkki ”Kuningas kuoli, ja sitten kuningatar kuoli suruun” osoittaa. Myös narratologisissa määrittelyissä on monesti lähdetty ajallisuudesta: ”[M]ikä tahansa kertomus [...] on kielellinen esitys, jonka avulla pyritään kertomaan yhdestä tai useammasta tapahtumasta [...] *Kävelen. Pierre on tullut* ovat minulle kertomuksen minimimuotoja.” (Genette 1980, 30.) Puhtaasti spatiaalinen esitys, kuten vaikkapa kartta, yksin ei tietenkään voi olla kertomus, mutta jo hyvin yksinkertaiset ja lyhyet esitykset aina vihjaavat spatiaalisesta ulottuvuudesta. Forsterin esimerkkilauseenkin lukija olettanee, että kuninkaan ja kuningattaren on täytynyt elää ”jossain”: vaikkapa pseudokeskiaikaisessa ympäristössä.

Narratologisessa tutkimuksessa kertomuksen tilan merkitys lukijan kaunokirjallisen teoksen

ymmärtämisen ja tulkinnan prosesseille on kuitenkin pitkään sivuutettu: perinteistä narratologista ”työkalupakkia” hyödyntävän tutkimuksen kannalta onkin olla yhdentekevää, onko Miévilien romaanien tapahtumapaikkana Tampere, Lontoo, Keski-Maa vai New Crobuzon. Kognitiivisen, tai ”luonnollisen” narratologian uranuurtaja Monika Fludernik (1996, 12) on painottanut, että kertomus tulisi nähdä ensisijaisesti ihmiskokemuksen esittämisenä. Tältä kannalta olisi entistä enemmän kiinnitettävä huomiota lukijan pyrkimykseen eläytyä siihen, miltä tuntuu olla joku toinen kertomuksen maailmassa. Ajan ja tilan yhteenkietoutuneen luonteen, aika-avaruuden, voidaankin nähdä liittyvän yhteen kaikkein perustavanlaatuisimmista ihmiskokemuksista, itsensä ymmärtämiseen tilaan ja aikaan sijoittuneena ruumiina (*embodiment*; ks. esim. mt., 17). Kertomuksen maailman spatiaalisten ulottuvuuksien rakentumista on mahdollista tarkastella yhtäältä erilaisten kerronnallisten keinojen kautta, toisaalta kertomuksen maailmassa elävien henkilöhahmojen kokemusten näkökulmasta. Niinpä spatiaalisten kysymysten tarkastelu ei tarkoita keskeyttämistä ainoastaan kertomuksen maailman fyysisiin ympäristöihin: sen ymmärtämisessä tarvitaan muunkinlaisten spatiaalisten ulottuvuuksien, kuten reittien, liikkeen suuntien, samanaikaisuuden ja tilavuuden hahmottamisen keinoja.

1.3 Tutkijan eteneminen kertomuksen maailmassa

Uuskumman fantastisia maailmoja ei ole tutkittu kirjallisuustieteessä tietääkseni lainkaan. Vaikka tämä tutkielma yhtäältä sijoittuukin deskriptiivisen poetiikan¹⁹ alle, toisaalta myös etsin sekä testaan analyyttisiä välineitä ja käsitteitä, joilla aiemmin tutkimatonta maastoa, uuskummiä maailmoja, kykenisi kartoittamaan. Pyrin muotoilemaan välineet sellaisiksi, että ne toimivat yhtä lailla kaikenlaisten kertomusten maailmojen tarkastelussa. Uuskumman kaltainen fantasiafiktio, joka vie maailmojen rakentamiseen liittyvät kysymykset tavallista pidemmälle, tarjoaa kuitenkin hedelmällisen maaperän tällaisten välineiden testaamiseen. Erityisen hyödyllisiä uusia avauksia uuskumman fantasiafiktioita kautta voi tehdä kertomusten maailmojen ohella fiktiivisten mielten tutkimukseen.

Miévilien kaikkien kolmen Bas-Lag-romaanin keskeisimpiin aineksiin kuuluvat erilaiset tajunnat,

¹⁹ Deskriptiivinen poetiikka voidaan ymmärtää kirjallisuustieteellisenä lähestymistapana, joka tuottaa kuvauksia kertomusten eri ulottuvuuksista ja tarjoaa nämä kuvaukset tulkinnallisen tutkimuksen ja teorian rakentamisen käyttöön (Hägg 2008, 6).

maailmankuvat, unelmat, pelot ja fantasiat. Teoksissa viliseekin mitä moninaisimmilla tavoilla maailmaa hahmottavia olentoja, jotka, kuten sanottua, ovat huomattavasti kokeellisempia kuin itse kertova teksti tai kerronnalliset keinot. Muuan sangen erikoisen tajunnan omistava olio on *Perdido Street Stationin* Computer Council, itsensä romuista koonnut tietoisuus. Se on eräänlainen viruksen ansiosta itsenäistynyt laskelmoiva tietokone, jonka päämääränä on koko New Crobuzonin kansoittaminen alamaisillaan ja joka käyttää ajatustensa verbalisoimiseen joesta onkimaansa, puolimätää ruumista. *The Scarissa* lukija kohtaa muun muassa yöllä eläviä, lähestulkoon kuolemattomia vampiireja (*vampirs*) ja meren pohjaa kansoittavia ihmisrapuja (*craymen*). Kenties villeimpiä esimerkkejä oudon tajunnan omistavista hahmoista lienevät valtavaa tarantellaa muistuttavat The Weaverit, jotka esitellään tässä eräänlaisessa ensyklopediaparodian ja becketttiläisen kerronnan yhteensulautumassa:

Weaver. The spiders that are not gods but are nearly, that are something so other, so much farther than men or xenian, than *dæmon*, than archon, that they are unthinkable, their powers, their motives, their meanings as opaque as iron. Creatures who fight murder die and reconfigure everything for beauty, for the intricacy of the web that is the world they see, a concatenation of threads in impossible spiral symmetry. (*IC*, 251–252.)

The Weaverin outoutta korostetaan kerronnassa ”unipoetiikaksi” (*dream-poetics*) nimitetyllä tajunnanvirtamaisella tekniikalla, välimerkittömillä ja kapiteeleilla kirjoitetuilla jaksoilla. Yllä oleva katkelma tuo konkreettisesti ilmi uusimmalle fantasiafiktiole tyypillisen ristivedon kerronnan (ilmaisun) ja hahmojen (sisällön) kokeellisuuden välillä. Voikin pohtia sitä, kuinka onnistuneesti Miévilin käyttämä tekniikka²⁰ tavoittaa näin fantastiseksi kuvatus hahmon ajattelun/puheen, vaikkei kerrontakaan ole sitä kaikkein konventionaalisinta. The Weaverin tapa nähdä maailma ”säikeiden ketjuna mahdottomassa spiraalisessa symmetriassa” on kuitenkin erityisen osuva: näen yhtä lailla kertomuksen maailman diskursiivisena verkostona, josta *kerronnan dynamiikka* hahmottuu monimutkaisena, erilaisten maailmojen kudoksena. Tässä tutkielmassa selvitetäänkin paitsi sitä, kuinka Bas-Lagin kaltainen maailma näyttäytyy ja välittyy teosten erilaisten fiktiivisten mielten kautta, myös sitä, millainen kertomuksen maailman suhde on henkilöiden siitä konstruoiimiin tarinamaailmihin, sisäkkäismaailmihin. Kerronnan dynamiikka, se kuinka maailmasta tulee sellainen, että siitä kannattaa kertoa ja lukea, rakentuu erilaisilla tavoilla tässä monitahoisessa vuorovaikutuksessa.

20 Tässä on yksi esimerkki Weaverin ajattelun/puheen esittämisestä: ”Each time it spoke, it was as if what faded into audibility was only a snatch of an unceasing monologue. ...AGAIN AGAIN AND AGAIN DO NOT WITHHOLD THIS BLADED SUMMONS THIS EDGED HYMN I ACCEPT I AGREE YOU SLICE SO NICE AND NICELY YOU LITTLE ENDOSKELETAL FIGURINES YOU SNIP AND SHAVE AND SLIVER THE CORDS OF THE WOVEN WEB AND SHAPE IT WITH AN UNCOUTH GRACE...” (*PSS*, 286).

Lähden tarkastelemaan kertomuksen maailmaa sekä erilaisia subjektiivisia sisäkkäismaailmoja ensin mahdollisten maailmojen poetiikan (*possible-worlds poetics*) ja kohdeteos *Perdido Street Stationin* kautta luvussa 2. Otan tarttumakohdiksi erityisesti New Crobuzonin kaupunkivaltiota jäsentävän yhteiskuntajärjestelmän, normikoodistot sekä henkilöiden ja ryhmien välisen kommunikaation ja ristiriidat. Pohdin mahdollisten maailmojen kautta erityisesti edellä mainitsemaani kerronnan dynamiikkaa: vallitsevan järjestyksen rikkominen ja kyseenalaistaminen toimivat *Perdido Street Stationissa* kertomuksen maailman toiminnan tärkeimpinä katalysaattoreina ja muovaajina. Hahmottelen narratologisen välineistön avulla sitä, kuinka henkilöhahmojen subjektiivisesti konstruoimat maailmat muodostuvat ja kuinka kertomuksen maailma puolestaan rajoitteineen ja mahdollisuuksineen vaikuttaa heidän toimintaansa. Ensimmäisen käsittelylukuni tavoite yhtäältä seuraileekin Samuli Häggin tavoitetta tämän uudehkossa artikkelissa ”Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille” (2008). Häggin (mt., 5) mukaan kirjallisuudentutkimuksessa mahdollisten maailmojen käsitteitä sovelletaan lähinnä silloin, kun tutkittavassa teoksessa tematisoidaan maailmojen välisiä suhteita tai maailmoilla muuten leikitellään. Mutta voitaisiinko mahdollisille maailmoille keksiä tätä monipuolisempaa käyttöä narratologisessa analyysissä ja tulkinnassa? Harmillista kyllä, Hägg ei itse artikkelissaan pääse kovin pitkälle tähän laajaan kysymykseen vastaamisessa.

Luvussa 3 kohteenani on *The Scar*, ja vien luvun 2 tuloksia eteenpäin näkökulman käsitteen ja siihen liittyvien työkalujen avulla. Bas-Lagin merille sijoittuva *The Scar* muodostaa kiinnostavan vertailukohtan yhteisöllisyyttä korostavalle *Perdido Street Stationille*. Sen päähenkilö Bellis Coldwine saa jatkuvista ystäväystymis- ja liittoutumisyhteyksistään huolimatta kokea olevansa aivan yksin. Otan mukaan käsittelyyn henkilöiden subjektiivisesti kokemien tarinamaailmojen aspektuaalisuuden – kysymyksen, jota sivusinkin jo luvussa 1.2. Ensimmäisessä käsittelyluvussani tarkastelen ensisijaisesti sitä, kuinka kertomuksen maailman ja henkilöhahmojen sisäkkäismaailmojen suhde kerronnassa rakentuu, kun taas luvussa 3 kiinnitän huomioni siihen, kuinka henkilöiden tapa konstruoida tarinamaailmoja vaikuttaa niin kerronnan dynamiikkaan kuin lukijan tapaan tulkita ja ymmärtää kertomuksen maailmaa.

Kehitän ajatusta henkilöiden subjektiivisista maailmoista eteenpäin muun muassa kognitiivisen narratologian välineistön pohjalta, ja tarkastelen *The Scarin* keskushenkilö Bellisin tajuntaa

aspektuaalisena kokonaisuutena, joihin lukija voi eläytyä. En kuitenkaan suhtaudu teoriakehykseeni kritiikittömästi vaan pohdin uuskumman fantasiafiktion sille asettamia erityisiä haasteita. Vaikka yhtenä lähtökohtanani on ilman muuta fiktiivinen mieli ja sen kuvaus, on tärkeää myös punnita tarkasti tällaisen postmodernin fantasiafiktion suhdetta pitkälti modernismin ehdoilla rakentuvan narratologiseen apparaattiin (vrt. esim. Alber 2002). Toisin kuin tekstit, jotka ovat kerronnallisten tekniikoidensa tasolla hyvin kokeellisia, Miévilin romaanit eivät ole mahdottomia tutkimuskohteita narratologiselle analyysille. Niiden tarkastelu sen sijaan nostaa esiin uudenlaisia kysymyksiä siitä, kuinka fiktiiviset mielet toimivat suhteessa siihen kertovaan kontekstiin, johon ne kuuluvat. Kuten Maria Mäkelä (2009, 114) on todennut, paras hyöty narratologisesta välineistöstä saadaan, kun analyysit yksittäisistä teksteistä päästetään haastamaan ja hiomaan kerronnan teorioita. Juuri tämä onkin deskriptiivisen poetiikan tavoitteena.

Neljännessä luvussa siirryn toistaiseksi tuoreimpaan Bas-Lag-romaaniiin, *Iron Counciliin*, ja pohdin tilan merkitystä maailman ja näkökulman rinnalla kertomuksen maailmaa rakentavana elementtinä. *Iron Council* on erityisen sopiva tutkimuskohde juuri tilan kannalta, sillä siinä seurailaan ylikansallisen rautatieyhtiön hallinnasta irtautuvaa kapinallista junayhteisöä ympäri Bas-Lagin maailmaa. Junan jälkeensä jättämät kiskojen jäljet piirtävät maailmaan reittiä, jota lukija voi käyttää apuna hahmottaessaan Bas-Lagia kokonaisuutena:

Through an opening-up of earth, like a bacillus, some little organic thread sullyng blood, infecting landscape, came the Iron Council. [...]

It was never part of the land. It was an incursion of history in stubby hillside woodland and the thicker tree-pelt of real forest, valleys between mountains, canyon-plains horned randomly with monadnocks. It intruded in uncanny places, dissident landscape, creeping hills, squalls of smokestone and fulgurite statues, frozen storms of lightning. (*IC*, 365.)

Kaiken kaikkiaan olen sitä mieltä, että narratologinen tutkimus on kiinnittänyt liian vähän huomiota kertomuksen tilan merkitykseen fiktiivisiin mieliin verrattuna. Jotta voisimme ymmärtää sitä, kuinka lukija puolestaan ymmärtää henkilöiden toimintaa ja heidän subjektiivisesti hahmottamiaan maailmoja, spatiaalista ulottuvuutta ei saa jättää huomiotta. Ei riitä, että lukija tuntee ”meidän maailmamme” konsensustodellisuuksineen: hänen on uppouduttava kertomuksen maailmaan, tunnettava tapahtumien ja henkilöiden sijainti sen aika-avaruudessa sekä pystyttävä suhteuttamaan nämä toisiinsa. Valtavia kuvitteellisia universumeja rakentavan fantasiafiktion kohdalla tämä on erityisen suuri ja lukemisen kannalta merkityksellinen haaste. Herman (2002, 297) onkin todennut, että kertomus ei pelkästään heijasta kokemuksen spatiaalisia kategorioita vaan se on yksi

pääasiallisista keinoista, joilla ihmiset rakentavat spatiaalisia representaatioita maailmoista, joita he eivät muutoin voisi kokea ensinkään. Tämä on olennainen havainto tarkasteltaessa Miévilien teosten kaltaista fantasiafiktiota, joka monin tavoin pohjaa fantastisten ympäristöjen kiehtovuuteen ja lukijan kykyyn kartoittaa niitä.

Työn lopuksi kerään kolmen käsittelylukuni havainnot ja johtopäätökset yhteen sekä pohdin mahdollisuuksia jatkotutkimukseen fantastisten maailmojen parissa. Pysin tässä tutkielmassa kertomusten maailmojen ohella kartoittamaan sitä, miksi me oikeastaan luemme fantasiafiktiota: kuten aiemmin totesin, uuskumman kaltainen kaunokirjallisuus ei keskity (ainoastaan) siihen, miltä tuntuu olla joku toinen ihminen tai ihmisen kaltainen olento vaan siihen, millainen tuo toisen näkökulmasta nähtävä todellisuus ylipäänsä on. Onko värikäs, yksityiskohtaisesti kuvattu Bas-Lagin maailma syy siihen, miksi Miévilien romaanit koetaan merkityksellisinä, vai piilevätkö merkitykset jossain aivan muualla? Entä mihin kaikkeen maailman käsitteellinen malli venyykään, ja mikä kertomuksen rooli on tässä kaikessa? Tämä tutkielma antaa omanlaisensa vastauksen näihin kysymyksiin.

2 Ristiriitaiset maailmat

That is what protects me here; that and the illusion I have fostered, the source of my sorrow and my shame, the anguish that has brought me to this great wen, this dusty city dreamed up in bone and brick, a conspiracy of industry and violence, steeped in history and batted-down power, this badland beyond my ken. New Crobuzon. (PSS, 4.)

Tässä luvussa jäsentelen Miévilien ensimmäisen Bas-Lag-romaanin, *Perdido Street Stationin*, kerronnallisia keinoja ja tapaa rakentaa maailma mahdollisten maailmojen poetiikan²¹ näkökulmasta. Sen voi yksinkertaisimmillaan ajatella jäljittävän kerronnasta eräänlaista ohjeiden ja sääntöjen järjestelmää, jonka mukaan siinä kuvattu maailma rakentuu ja toimii. Käsittelen ensin alaluvussa 2.1 mahdollisia maailmoja, joita käytän kaunokirjallisia maailmoja hahmottelevan analyysini pohjapiirroksena, samaan tapaan kuin uuskuumakirjailijat käyttävät arkitodellisuuttamme ponnahtauslautana kohti jotain aivan uutta. Luvussa 2.2 pohdin, kuinka mahdollisten maailmojen pohjalta hahmottuvia subjektiivisia tarinamaailmoja, sisäkkäismaailmoja, voisi käyttää kerronnan dynamiikan avaamiseen. Sitten siirryn luvussa 2.3 narratologiseen käsitteistöön, jonka avulla lähestyn tarkemmin sitä, kuinka maailma oikeastaan välittyy lukijalle kerronnan kautta ja tulee ymmärrettäväksi. Tässä suhteessa rautalankamallinani on maailman esittäminen kertovassa tekstissä: henkilöt havaitsevat ja kokevat sen, kertoja kertoo, että henkilöt havaitsevat ja kokevat ja teksti esittää, kuinka kertoja kertoo, että henkilöt havaitsevat ja kokevat (vrt. Tammi 1992, 10–11). Vaikka nimitän tätä rautalankamalliksi, se on kaikin puolin toimiva lähtökohta kertomuksen maailman tarkasteluun. Lopuksi käsittelen luvussa 2.4 kertomuksen maailman ja sen henkilöhahmojen subjektiivisten tarinamaailmojen suhdetta ja vuorovaikutusta kolmen henkilöhahmon sekä rajanylitysten ja vastakkainasettelujen kautta.

²¹ Samuli Hägg (2008, 5) lainaa tämän termin Raine Koskimaalta (1999, 133). Hägg määrittelee mahdollisten maailmojen poetiikan kirjallisuudentutkimukseksi, joka hyödyntää mahdollisten maailmojen semantiikan käsitteistöä kertomusteoriassa ja kaunokirjallisten kertomusten analyysissa ja tulkinnassa. Käytän tätä tarkempaa termiä useasti käytetyn ”mahdollisten maailmojen teorian” sijasta tässä tutkielmassa.

2.1 Mahdollinen, fantastinen, fiktiivinen?

Filosofisen logiikan puolella kehitetyn mahdollisten maailmojen semantiikan juuret ulottuvat aina 1700-luvulle asti Gottfried Wilhelm Leibnizin filosofiaan: hänen muotoilunsa mukaan mahdolliset maailmat ovat olemassa Jumalan ajatuksina, ja hyvä, viisas ja johdonmukainen kaikkivaltias on valinnut näistä parhaan toteutettavakseen (ks. esim. Ryan 1991, 16). Leibnizin mahdollisen maailman käsitteen ottivat sitten 1960- ja 1970-luvuilla esiin uudelleen filosofit Saul Kripke, David Lewis ja Jaakko Hintikka, jotka muokkasivat siitä teoreettisen välineen modaalisen logiikan käyttöön. Kripken mukaan mahdollisten maailmojen joukon jäsenet ovat tietyn saavutettavuussuhteen (*accessibility relation*) mukaisesti keskenään vaihtoehtoisia (referoitu esim. Doležel 1998, 12–13). Näiden kytköksissä olevien maailmojen kautta voidaan käsitellä modaalisten ilmaisujen, kuten välttämättömyyden (*necessity*) ja mahdollisuuden (*possibility*), loogisia piirteitä. Filosofisen logiikan mahdolliset maailmat ovat siis abstrakteja konstruktioita, joiden tarkoituksena on havainnollistaa esimerkiksi lauseiden totuusarvoihin ja kontrafaktuaaleihin (ks. alaviite 14) liittyviä teoreettisia pulmia. Kirjallisuudentutkimuksen piiriin mahdolliset maailmat ovat tuoneet eturivissä Thomas Pavel (1986), Lubomír Doležel (esim. 1998) ja Marie-Laure Ryan (esim. 1991 ja 2001). Mahdollisten maailmojen merkitys kirjallisuudentutkimukselle onkin lähes ilmeinen: ne rinnastuvat kaunokirjallisuuden lukijoissaan synnyttämiin mielikuvitusmaailmoihin kiinnostavalla tavalla. On kuitenkin huomioitava, etteivät modaalilogiikan käsitteet ja tavoitteet ole sellaisenaan sovellettavissa kirjallisuudentutkimukseen. Toisin kuin logiikan mahdolliset maailmat, kaunokirjallisten kertomusten maailmat ovat konkreettisia taiteellisia ilmiöitä (Koskimaa 1999, 124). Näin ollen mahdollisista maailmoista on *tehtävä kirjallisia* ja luotava kurinalainen sanasto, jolla maailmoista ja niiden välisistä suhteista voidaan puhua (ks. Hägg 2005, 52).

Keskeisimmät kirjallisuustieteelliset pyrkimykset tällaisen kurinalaisen sanaston luomiseksi on tehty narratologisen keskustelun piirissä: niin Pavel, Doležel kuin Ryankin ovat kaikki liittäneet mahdollisten maailmojen käsitteistön nimenomaan kertomusteoreettisiin kysymyksiin. Mahdollisten maailmojen poetiikka ei eksplisiittisesti väitä tarjoavansa kirjallisuudelle kokonaan uutta selitysmallia vaan pikemminkin käsitteellisen kehyksen, jonka avulla kirjallisuutta voidaan *katsoa uudella tavalla* (ks. Hägg mt., 49). Ryan (1992, 554) on tiivistänyt tämän asenteen seuraavasti: ”Mahdollisten maailmojen teoria ei tarjoa tutkimuksellista ideologiaa vaan kokoelman analyttisiä työkaluja, joita voi soveltaa monilla eri aloilla moniin eri tarkoituksiin”. Samuli Hägg (2008, 9)

kuitenkin huomioi, että tästä Ryanin väitteestä huolimatta mahdollisten maailmojen poetiikka tarjoaa oman ideologiansa esimerkiksi Pavelin ja Doleželin vaikutusvaltaisissa teorioissa: se korostaa yhtäältä kirjallisuuden maailmoja luovia ominaisuuksia, toisaalta maailmojen ja merkitysten tekstuaalisia perusteita. Tämä tuo esiin yhden siihen nojaavan kirjallisuudentutkimuksen olennaisimmista haasteista: selvittää, mitä erityistä on juuri kirjallisuuden, vieläpä tiettyjen teosten, tavassa synnyttää mahdollisia maailmoja tai niitä muistuttavia rakenteita (Hägg mt., 6).

Kuten johdannossa mainitsin, yhtenä tavoitteenani tässä luvussa on pohtia, millaista, kenties aiempaa monipuolisempaa, käyttöä mahdollisille maailmoille voitaisiin narratologisessa analyysissä keksiä etenkin tutkittaessa teoksia, joissa maailmojen välisiä suhteita ei suoranaisesti tematisoida.²² Omanlaisensa haasteen tähän tuo tutkimuskohteeni, nykyfantasiafiktio, ja niinpä seuraavaksi tarkastelen sitä, miten fantastiset maailmat ja niiden tutkimukseen aiemmin käytetyt teoriat suhtautuvat mahdollisten maailmojen poetiikkaan. Mahdollisten maailmojen fantastisuutta on pohdittu jonkin verran: Nancy H. Traill on esimerkiksi laatinut typologian fantasiafiktion maailmojen kuvaamista varten (Traill 1996, 11–20). Mahdollisten maailmojen kehysten ulkopuolella erityisesti ”sekundaaristen maailmojen fantasiafiktion” teoksia, jollaisiksi Miévilin Bas-Lag-romaanitkin voidaan lukea, on tarkasteltu pitkään omina kokonaisuuksinaan, jotka kuvattuine paikkoineen ja henkilöineen muodostavat oman maailmansa. Tämä maailma on itsenäinen verrattuna todellisuuteen, ei sen osa. Näin ollen mahdollisten maailmojen poetiikka liittoutuu myös aiemman fantasiafiktion tutkimuksen kanssa: tarjoaahan se analyyttisiä välineitä kertomusten maailmojen tarkasteluun juuri kokonaisuuksina.

Fantasiafiktion maailmojen yhteydessä on usein korostettu fyysikaalisen mahdottomuuden merkitystä. Maria Ihonen (2002, 200) viittaa estetiikan perustajan Alexander Gottlieb Baumgartenin erotteluun kerrotuista maailmoista: todet kuvitelmat (*figmenta vera*) ovat aktuaalisessa maailmassa mahdollisten asioiden representaatioita, kun taas rajoittamattomat kuvitelmat (*figmenta simpliciter*) representoivat niitä asioita, jotka ovat aktuaalisuuden kannalta mahdottomia. Ihosen näkemyksen mukaan mahdollisten maailmojen pohjalta voisi siis ajatella, että Miévilin Bas-Lag on fantastinen, koska se on fyysikaalisesti mahdoton maailma: siinä rikotaan luonnonlakeja (esimerkiksi

²² Ryan puolestaan on käsitellyt kiinnostavalla tavalla maailmojen suhteita tavalla tai toisella korostavia teoksia artikkelissaan ”From Parallel Universes to Possible Worlds” (2006). Hän nimeää tutkimuksensa kohteet ”multiversumikertomuksiksi”. Tämä Ryanin käsite liittyy kolmen fantasia- ja tieteisfiktiossa yleisen kertomustyyppin kanssa. Ne ovat transmaailmojen tutkimus, vaihtoehtohistoria ja aikamatkakertomus.

hybridiroitujen ja magian kohdalla) eikä sinne voi päästä mitään luonnollista reittiä. Traill (1996, 9) muotoilee asian hieman pidemmälle mahdollisten maailmojen poetiikan kehyksessä: ”[T]eos on fantastinen, jos fiktiivinen maailma koostuu kahdesta aleettisesti vastakkaisesta alueesta, luonnollisesta ja yliluonnollisesta”. Fantasiafiktio maailmat ovatkin *hybridisiä*: ne sisältävät alueen, joka on aktuaalisen maailman kaltainen luonnonlakien noudattamisen suhteen (painovoima vaikuttaa Bas-Lagissakin), mutta myös aiemmin mainitsemani alueen, joka ei luonnonlakeja seuraile (vrt. Ihonen mt., 201). Hybridisyys on kiinnostava näkökulma myös Miévilin teoksiin ja johdantoluvussa tekemääni erotteluuni kertomuksen maailmasta ja tarinamaailmasta: näistä jälkimmäinenhän ei samassa mielessä ole yliluonnollinen, fantastinen eikä varsinkaan mahdoton.

Eräänä lähtökohtana mahdollisten maailmojen poetiikassa on fiktion näkeminen mahdollisena asioiden kulkuna tai tilana suhteessa todellisuuteen. Mutta mihin fantasiafiktio kertomia mahdollisuuksia tulisi verrata? Ovathan monet Miévilin teosten tapahtumat täysin mahdottomia arkitodellisuuden näkökulmasta. Ruth Ronen (1994, 55) on nostanut esiin näkemyksen siitä, että kaunokirjallisissa maailmoissa mahdottomuuksien ilmentyminen, toisin sanottuna kolmannen poissuljetun lain²³ rikkominen, on hyvin tavallista – jopa niin tavallista, että ne ovat synnyttäneet kokonaisen kaunokirjallisen koulukunnan, postmodernismin. Siinä ”mahdottomuuksista, loogisessa mielessä, on tullut keskeinen poeettinen väline, joka taas osoittaa, että mahdottomuudet itsessään eivät luhista fiktiivisen maailman koherenssia” (Ronen mt.). Fantasiafiktioista Ronen ei tässä yhteydessä valitettavasti puhu mitään.²⁴ Kertomuksen maailman koherenssi on kuitenkin keskeisessä roolissa myös fantasiafiktiossa. J.R.R. Tolkienin (2002, 55) klassisen teorian mukaanhan sekundaarinen maailma syntyy kirjailijan ja lukijan yhdessä olettamana mielikuvituksen ja kuvittelun tuloksena: lukijalla on oikeus sukeltaa siihen, kun taas kirjailijalla on velvollisuus *ylläpitää sen koherenssia*.

Tolkienin primääristä ja sekundaarista maailmaa ja niiden suhteita tarkasteleva teoria muistuttaakin paljolti Ryanin mahdollisten maailmojen poetiikkaan pohjaavaa erittelyä. Ryan, joka on vienyt Häggin peräänkuuluttaman kurinalaisen sanaston luomisen kenties kaikkein pisimmälle, kuvailee Tolkienin pohtimaa ilmiötä lukijan sukeltamisesta kertomuksen maailmaan toisenlaisin käsittein:

23 Kolmannen poissuljetun laki (lat. *principium tertii exclusi* tai *tertium non datur*) on logiikan laki, jonka mukaan jokin väittäminen voi olla vain tosi tai epätosi, kolmatta vaihtoehtoa ei ole.

24 Rosemary Jackson sen sijaan on nostanut omassa lähestymistavassaan mahdottomuuksien kuvaamisen fantasiafiktiossa keskeiseen asemaan: ”Kun fantasia kuvaa mahdotonta, se todellisuudessa tuo julki sen, mikä on kiellettyä” (Jackson 1981, 3).

fiktiivisen uudelleenkeskittämisen (*fictional recentering*) kautta. David Herman (2002, 15) puolestaan lähestyy ilmiötä esittämällä, että kertomuksen ymmärtäminen vaatii lukijaltaan siirtymistä niihin aika-avaruudellisiin koordinaatteihin, jotka järjestävät sellaisten mahdollisten maailmojen havaitsemista ja tulkintaa, jotka ovat enemmän tai vähemmän erillään kertomuksen kirjoittajien ja lukijoiden aktuaalisena pitämästä maailmasta. Ryanin uudelleenkeskittämisen käsite kuvaa juuri tätä ilmiötä: se siirtää kertomuksen universumin keskuksen ”aktuaalisesta aktuaalisesta maailmasta” (eli paljon puhutusta ”meidän todellisuudestamme”) aktuaalisena maailmana kertomuksessa esitettyyn maailmaan. Tämän maailman Ryan nimeää tekstuaaliseksi aktuaaliseksi maailmaksi (TAM):

Siksi aikaa kun lukija on uppoutunut kaunokirjalliseen teokseen, mahdollisuuksien piiri keskittyy uudelleen sen sfäärin ympärille, jonka kertoja esittää aktuaalisena maailmana. Tämä uudelleenkeskittäminen työntää lukijan uuteen aktuaalisuuden ja mahdollisuuden systeemiin. Lukija, joka on matkailijana tässä systeemissä, ei ainoastaan löydä uutta aktuaalista maailmaa (TAM) vaan lukuisia aktuaalisia mahdollisia maailmoja, jotka sijoittuvat sen ympärille. (Ryan 1991, 22.)

Ryanin lähestymistavassa kertomuksen universumista muodostuu kokonainen modaalinen rakenne (Ryan mt., 123). Tekstuaalinen aktuaalinen maailma on suurelta osin rinnastettavissa käyttämäni kertomuksen maailman käsitteeseen: se koostuu kerronnan aktuaalisena esittämistä asioista ja sen ”ympäri” sijoittuvista maailmoista.²⁵ Ryanin yllä mainitsemat ”lukuisat aktuaaliset mahdolliset maailmat” ovat puolestaan kerronnassa kuvattujen henkilöiden sisäkkäismaailmoja, joita itse johdannossa nimitin subjektiivisiksi tarinamaailmoiksi. Näiden kautta Ryan havainnollistaa fiktiivisten mielten kykyä luoda mahdollisia maailmoja: ”Aivan kuten me käsittelemme mahdollisia maailmoja mentaalisten toimintojemme kautta, niin tekevät myös fiktiivisten universumien asukkaat: heidän aktuaalinen maailmansa heijastuu heidän tiedoissaan ja uskomuksissaan, korjautuu heidän toiveissaan ja korvautuu uudella heidän unelmissaan ja harhoissaan” (Ryan mt.). Yksittäisen henkilöahmon erilaisten aistinvaraisten ja käsitteellisten näkökulmien, ideologisen maailmankuvan ja tulevaisuudensuunnitelmien muodostama kokonaisuus voidaan nähdä yksilöllisenä kertomuksena, joka on upotettu laajempaan kertomukseen. Lukija konstruoikin fiktiiviset mielet näiden upotettujen kertomusten (*embedded narratives*) kautta. Alan Palmer on kehittänyt tätä Ryanin ajatusta eteenpäin kognitiivisen narratologian kehyksessä, ja palaan siihen alaluvussa 2.3 fiktiivisten mielten maailmojen yhteydessä.

²⁵ Se, mitkä kerronnassa esitetyt asiat lukija tulkitsee aktuaalisiksi, riippuu mahdollisten maailmojen poetikkojen mukaan maailman konstruoinnin perustana olevan tahon auktoriteetista. Esimerkiksi jos puhuja sijoittuu kertomuksen maailman ulkopuolelle kaikkietävyys ja kaikkivoipaisuus tukeaan, lukija todennäköisimmin pitää hänen kertomiaan tapahtumia ja tilanteita tosina (Ronen 1994, 176). Tässä yhteydessä kysymykset kertojan epäluotettavuudesta voivat myös olla olennaisia. Palaan tähän tarkemmin luvussa 3.

Usein eskapismista syytetyn fantasiafiktion kohdalla fiktiivisen uudelleenkeskittämisen avaama toisenlainen tulokulma kirjallisuudessa kuvattuihin maailmoihin on erityisen kiinnostava. Yksi etenkin Ryanin eteenpäin viemän mahdollisten maailmojen poetiikan vahvuuksista piilee ensisijaisesti siinä, että se korostaa todellisen ja virtuaalisen vuorovaikutusta kertomusten ja niissä kuvattujen maailmojen ymmärtämisessä. Mahdollisten maailmojen poetiikan avulla voidaan havainnollisella tavalla nostaa esiin virtuaalisten konstruktioiden – uskomusten, toiveiden, pelkojen ja suunnitelmien – verkosto, joka motivoi henkilöhahmojen toimintaa ja vaikuttaa siihen, kuinka lukija ymmärtää kaunokirjallista teosta. On tärkeää huomata, että myös ei-fiktiivisten tekstien ymmärtämisessä virtuaalisilla tapahtumilla on roolinsa: vaikkapa ”vuoden 1918 tapahtumista” kertovan ei-fiktiivisen teoksen lukija todenäköisimmin puntaroi sitä, mitä olisi voinut tapahtua, jos jokin asia olisikin mennyt toisin. Tämä näkökulma kirjalliseen maailmaan erilaisten (kertomuksen maailmassa) todellisten ja virtuaalisten konstruktioiden verkostona on lisäksi yksi painava syy siihen, miksi käytän tässä tutkielmassa nimenomaan käsitettä *kertomuksen* maailma usein käytetyn *fiktiivisen* maailman käsitteen sijasta.

Kertomuksen maailman käsite tavoittaaakin fiktiivisen maailman käsitettä paremmin sen, että kirjalliset maailmat eivät ole tosiolevaisia maailmoja vaan riippuvaisia *kerronnan tuottamista* representaatioista. Edellä rinnastamani Tolkienin ja Ryanin korostavat kumpikin omissa lähestymistavoissaan lukijan roolia kertomuksen maailman tekemisessä todenkaltaiseksi. Ryan (2005, 448) näkee, että tekstiin syventyneelle lukijalle tekstuaalinen aktuaalinen maailma on mielikuvituksen kautta totta. Tolkienin (2002, 66) puolestaan pitää lukijan kannalta erityisen keskeisenä sekundaarisen maailman koherenssia, uskottavuutta ja loogisuutta. Hän painottaa nimenomaan tekijän ilmaisun toteutusta, joka tekee maailman ”sisäisestä todellisuudesta johdonmukaisen” samaan tapaan kuin luonnonlait järjestävät primääristä maailmaa. Niin Tolkienin kielen maailmoja luovia ominaisuuksia korostava lähestymistapa kuin mahdollisten maailmojen poetiikkakin ovat perinteisesti hyvin tekstisidonnaisia tutkimusotteita.²⁶ Tekijän roolin korostaminen kummankin yhteydessä on problemaattinen: Doležel (1998, 205) esimerkiksi on sitä mieltä, että lukijan tulkinnallinen rooli on maailmaa konstruoitaessa aktiivinen, mutta tekstin tuottajan ja itse tekstin painoarvo ovat kirjallisen teoksen viestinnässä suuremmassa roolissa.

²⁶ Kielellä on Tolkienin mukaan suuri rooli sekundaarisen maailman rakentumisessa ja sen koherenssin luomisessa. Tunnetuin hänen esimerkeistään tähän liittyen on ”vihreä aurinko”: sen kuvittelemisen ja kuvaamisen ei niinkään ole vaikeaa, mutta sellaisen maailman luominen, jonka sisällä vihreä aurinko olisi uskottava, vaatii erityistä työtä ja pohdintaa (Tolkien 2002, 68).

Tällaiset painotukset ovat tehneet mahdollisten maailmojen tutkimuksesta otollisen kohteen samoille kontekstualisoiville ja filosofisille vastaväitteille, jotka on suunnattu strukturalistista narratologiaa kohtaan (ks. Hägg 2008, 19). Ryan (1995) puolustaa mahdollisten maailmojen poetiikkaa näitä erityisesti postmoderniin kirjallisuudentutkimukseen pohjaavia väitteitä vastaan. Tietyn maailman valitseminen aktuaaliseksi, eli ontologisen keskuksen valitseminen suhteessa sitä ympäröiviin ei-aktuaalisiin maailmoihin, saattaa vaikuttaa radikaalista postmodernistista yhtä mielivaltaiselta siirroilta kuin tietyn ryhmän maailmankuvan etuoikeuttaminen. Ryan toteaaakin, että postmodernit tutkijat todennäköisesti ottaisivat mahdollisten maailmojen poetiikan avosylin vastaan, jos se pääsisi eron luontaisesta hierarkiastaan – jos kaikkia maailmoja vain voitaisiin pitää yhtä lailla todellisina tai vaihtoehtoisesti yhtä lailla virtuaalisina. Ryanin (mt.) vastaväite tällaiselle ”egalitaariselle ontologialle” on se, että jos sen edellyttämä ideaali toteutuisi täydellisesti, kaikki kertomuksen ymmärtämiseen ja maailman rakentamiseen liittyvät perusmekanismit sulkeutuisivat samalla pois. Kysymys siitä, onko jokin tietty kerronnassa kuvattu tapahtuma todellinen vai onko se uskomus, toive, pelko, uni, harha, kuva, elokuva tai tietokoneen simuloima kokemus, on edelleen yksi kaikkein vahvimista strategioista tekstuaalisen kaaoksen taltuttamisessa ymmärrettäväksi esitykseksi. Yhtäältä tämä liittyy myös narratologiseen ikuisuuskysymykseen: rajanvetoon siitä, missä fiktiivisen henkilöhahmon havaintojen, kokemusten ja niiden kielellistämisen rajat oikeastaan menevät.

Kognitiivinen narratologia sekä erilaiset kontekstit huomioiva tutkimusote ovat hyviä lähtökohtia mahdollisten maailmojen poetiikan rikastuttamiseen ja lukijan roolin painottamiseen sen yhteydessä uudella tavalla. Palmer on osaltaan aloittanut tämän työn *Fictional Minds* -teoksessaan (2004). Hän erottelee kolme lukemisen – eli pääsyn kertomuksen maailmaan – sisältämää tasoa. Ensimmäinen näistä on lähdetaso (*source domain*) eli reaali maailma, jossa lukija prosessoi tekstin ja toinen kohdetaso (*target domain*) eli kertomuksen maailma, joka muodostaa lukijan prosessoinnin tuotteen. Kolmas taso on tekstuaalisten keinojen systeemi, joka laukaisee erilaista lukijakohtaista reaali maailman tuntemukseen liittyvää tietoa lukijan lähdetasolta kohdetasolle heijastavalla tavalla. Palmerin kognitiotieteistä ammentava teesi on se, että pääasialliset merkitystä välittävät kanavat, joiden kautta lukija pääsee sisälle kertomuksen maailmaan ja kaikkein keskeisimmät tietojoukot, jotka mahdollistavat kertomusten maailmojen rekonstruoinnin, ovat ne, jotka säätelevät lukijan ymmärrystä fiktiivisten mielten toiminnasta. (Palmer mt., 34.) Vaikken ole täysin samaa mieltä

Palmerin kanssa tästä väitteestä, se tarjoaa tämän luvun tarpeisiin sopivan lähtökohdan mahdollisten maailmojen poetiikan rikastuttamiseen. Seuraavaksi tarkastelen fiktiivisten mielten toimintaa *Perdido Street Stationissa* ja pohdin niiden kautta teoksen kerronnan monitasoista dynamiikkaa.

2.2 Kerronnan dynamiikka eli kuinka maailmasta tulee kerrottava

Käytän kerronnan dynamiikan käsitettä sen erittelemiseen, kuinka kertomuksen maailmasta tulee sellainen, että siitä kannattaa kertoa ja lukea.²⁷ Dynamiikka yhtäältä tarkoittaa tapaa, jolla kertomuksen maailma, sen tapahtumat ja toiminta rakentuvat ja motivoituvat kerronnassa. Toisaalta sen voi hahmottaa myös abstraktimmin kertomuksen maailman ja henkilöhahmojen konstruoimien sisäkkäismaailmojen välisinä suhteina, ”kerronnallisena liikkeenä”. Tämä on hedelmällinen lähestymistapa *Perdido Street Stationiin*, sillä siinä ihmisten – tai oikeammin, monenlaisten olentojen – välinen yhteistoiminta nousee keskeiseksi temaattiseksi elementiksi ristiriitojen, rajanylitysten ja vastakkaisten maailmankuvien törmäysten ohella. Tässä luvussa pohdin, kuinka tällaista maailmojenvälistä dynamiikkaa voi lähestyä mahdollisten maailmojen poetiikan välineistöllä. Tarkastelen, millaisia *Perdido Street Stationin* henkilöhahmojen välinen vuorovaikutus ja ristiriidat ovat suhteessa paitsi toisiinsa myös laajempaan kertomuksen maailmaan. Analysoin lähemmin romaanin kolmea keskushenkilöä: tiedemies Isaac Dan der Grimnebulinia, naistoimittaja Derkhan Bluedayta ja garuda Yagharekia.

Kirjallisuustieteessä on rakennettu monenlaisia teoreettisia malleja, joiden avulla kertomusten tapahtumia ja toimintaa sekä niiden rakentumista on voitu tarkastella. Klassisimmasta päästä on muiden muassa Seymour Chatmanin (1990, 145) korostama, venäläisiltä formalisteilta periytyvä jaottelu tarinaan (*story*) ja kerrontaan (*discourse*). Tässä jaottelussa tarina, eli kertomuksen sisältö maailmoineen, henkilöineen ja tapahtumineen, on merkitykseltään toissijainen, kun taas kerronta, eli kerronnan akti ja kertova teksti kokonaisuutena, on analyysin kannalta ensisijainen. Tämä hierarkkinen malli synnyttää vaikutelman siitä, että kerronnassa kuvattuun maailmaan ei ole pääsyä: se on vain kielellisin ja kerronnallisin keinoin tuotettu objekti ja lähes välttämätön paha. Chatmanin

27 Selvennän heti aluksi kahta toisiaan muistuttavaa kirjallisuustieteellistä termiä, kerrottavuutta ja kerronnallisuutta. Kerrottavuus (*tellability*) voidaan nähdä kertomuksen ominaisuutena: se kuvaa sitä, kuinka kertomuksesta tulee luettava ja kerrottava, kertomisen arvoinen. Kerronnallisuus (*narrativity*) sen sijaan on lukijan tekstiin liittävä piirre. Lukija tulkitsee tekstin kertomukseksi ja siten kerronnallistaa tekstin. (Ks. esim. Fludernik 1996, 20.)

käyttämä malli ei tavoitakaan kerronnan dynamiikkaa siten kuin kertomuksen lukijat sen kokevat. (Ks. Lehtimäki 2009, 37.) Tässä luvussa yhtenä päämääränäni onkin selvittää, voisiko mahdollisten maailmojen poetiikkaa ja narratologisia lähestymistapoja yhdistelemällä tavoittaa tämän dynamiikan paremmin – tai vähintäänkin nähdä sen uudella tavalla.

Mahdollisten maailmojen poetiikan piirissä on otettu runsaasti kantaa kertomusten dynamiikan rakentumiseen: esimerkiksi Doležel jakaa kaunokirjalliset maailmat yhden henkilön maailmoihin (*one-person worlds*) (Doležel 1998, 37) ja useamman henkilön maailmoihin (*multiperson worlds*) (mt., 74). Näistä jälkimmäisessä hän kiinnittää erityistä huomiota maailman henkilöiden sekä erilaisten henkilöiden muodostamien ryhmien väliseen vuorovaikutukseen ja pitää sitä tarinoiden tärkeimpänä lähteenä. Tämän vuorovaikutuksen synnyttäjinä ovat yleensä kertomuksen maailman sisällä vaikuttavat voimat ja järjestelmät. Kaiken kaikkiaan Doležel tiivistää ajatuksensa kertomuksen synnyn dynamiikasta: ”[M]aailmat, joissa on henkilöitä tai, paremminkin, henkilöt maailmoissa synnyttävät kertomuksia” (Doležel mt., 33). Ryanin näkökulmasta kertomus puolestaan tarkoittaa *universumin tekemistä eläväksi* eikä kerronnallisuus, se mikä tekee kertomuksesta kertomuksen, olekaan puhtaasti tekstuaalinen, kielellisellä tasolla määriteltävissä oleva ominaisuus. Sen sijaan se on pikemminkin kognitiivinen konstruktio tai mentaalinen kuva, jonka tulkitsija rakentaa tekstiin. (Ryan 1991, 259.) Kerronnan dynamiikkaa tarkasteltaessa onkin pidettävä mielessä se, että se rakentuu perustavanlaatuisella tavalla juuri dynaamiselle lukuprosessille.

Doležel (1998, 113) lähestyy kaunokirjallista maailmaa eräänlaisena makrorakenteena (*macrostructure*), jonka järjestys on erityisten maailmanlaajuisten rajoitteiden määrittelemää. Voisikin ajatella, että makrorakenteet organisoivat kertomuksen maailman suuntaviivat samaan tapaan kuin kerronnan on nähty järjestävän motiivit ja tapahtumat kertomukseksi (vrt. Genette 1980, 35). Näiksi järjestäviksi periaatteiksi Doležel (mt.) mainitsee valinnan (kertomuksen maailmastakaan kun ei voi kertoa aivan kaikkea) sekä formaaliset rajoitteet eli modaliteetit (*modalities*). Tässä luvussa tarkastelen näistä kahdesta nimenomaan modaliteetteja: mahdollisten maailmojen poetiikan kehyksessä ne ovat kerronnan dynamiikan kannalta merkityksellisiä siksi, että ne muokkaavat maailmat järjestyksiksi, joilla on potentiaalia tuottaa ja luoda tarinoita. Aleettiset modaliteetit (*alethic modalities*) ovat kaikkein perustavimpia maailmaa kerrottaessa ja luovat globaalin pohjan: ne määrittävät, mikä maailmassa on mahdollista, mahdotonta ja tarpeellista

(Doležel mt., 115). New Crobuzonin sammakkomaiselle *vodyanoi*-rodulle esimerkiksi on mahdollista muuttaa vesi hetkellisesti saven kaltaiseksi kiinteäksi materiaksi (*watercraft*), mutta vaikkapa ikuisesti eläminen on mahdotonta Bas-Lagissakin. *Perdido Street Stationin* aikana moniakkin totuttuja aleettisia sääntöjä tosin rikotaan ja muutetaan lopullisesti: ennen kuin Isaac tekee läpimurron kriisienergian tutkimuksessa, siivettömänä lentäminen ei ole tullut kysymykseenkään ihmisenkaltaisille olennoille.

Palmer on tarkastellut samantyyppisiä kysymyksiä kerronnan dynamiikasta kognitiivisen narratologian näkökulmasta. Hän toteaa (2004, 194), että fiktiivisten mielten mentaalisen toiminnan normi on monen henkilön maailma, ja kertomukset syntyvät henkilöiden välisistä suhteista ja konflikteista. Kaikki *Perdido Street Stationin* kolme keskushahmoa, Isaac, Derkhan ja Yagharek, ovat omalla tavallaan ”yksinäisiä susia”, erityisesti garuda Yagharek, joka on joutunut lähtemään kotimaastaan, kaukaisesta Cymekista, syyllistyttyään häpeälliseen rikokseen. Rangaistuksena teosta, jonka Yagharek sanoo itse olleen ”choice-theft in the second degree... with utter disrespect” (*PSS*, 43), hänen siipensä sahattiin irti. Hän on kulkenut pitkän matkan New Crobuzoniin kuultuaan, että kaupungin tiedemiehet pystyisivät saamaan hänet takaisin lentoon. Tämä tuo hänet Isaacin luo, joka puolestaan on enemmän tai vähemmän omasta halustaan ajautunut tiedeyhteisön ulkopuolelle ja joka jakaa kotinsa ja työtilansa, varastohallin, kahden muun kaltaisensa tutkijan kanssa. Derkhan, maanalaisen *Runagate Rampant* -vallankumouslehden toimittaja, taas menettää ainoan työtoverinsa Benjamin Flexin New Crobuzonin häikäilemättömälle hallinnolle, joka pyrkii vaientamaan kaikki itseään arvostelevat soraäänät.

Oleennaista *Perdido Street Stationin* dynamiikassa on Isaacin, Yagharekin ja Derkhanin liittoutuminen taistelussa paitsi kaupunkivaltion hallitusta, myös kammottavia, inhimillisten olentojen tajuntoja ravintonaan käyttäviä yöperhosia muistuttavia olentoja (*slake-moths*) vastaan. Saadakseen Yagharekin jälleen lentämään Isaac tutkii kuumeisesti erilaisia siipiä ja lennon dynamiikkaa. Samalla hän vahingossa sekaantuu New Crobuzonin hallituksen salaiseen ohjelmaan, minkä seurauksena yöperhoset pakenevat ja alkavat levittää kauhua kaupungin ylle. Yöperhosten muiden olentojen huumeena toimivasta ”äidinmaidosta” (*dreamshit*) suuret rahat käärivä huumemoguli Motley puolestaan raivostuu tuottavien perhosten paosta ja kaappaa kostoksi Isaacin rakastetun, taiteilijakhepri Linin. Isaacin, Derkhanin ja Yagharekin muodostama ydinryhmä on lopulta ainoa, joka onnistuu tuhoamaan yöperhoset, joskaan ei ilman raskaita uhrauksia. Heidän

kumppanuuteen pohjaava yhteistyönsä peilautuu kahta muuta yöperhosten tappamista tai vangitsemista tavoittelevaa ryhmittymää vasten: New Crobuzonin hallintokoneisto armeijoiheen ja Computer Councilin ympärilleen kokoama palvojen joukko kun säilyttävät yhtenäisyytensä lähinnä pelon ja voimankäytön turvin. Myös etiikalla ja yhteisesti jaetuilla arvoilla on tärkeä rooli kolmikon ystävyydessä. Niinpä kun Yagharekin siipien menettämiseen johtanut rikos paljastuu teoksen lopussa sellaiseksi, että Isaacinkin on tuomittava se, seurauksena on kolmen kumppanin ryhmän hajoaminen.

Jokainen näistä kolmesta hahmosta myös rikkoo erilaisin tavoin kaupunkivaltion vakiintunutta järjestystä ja normikoodistoja. Isaac on tiedemaailman radikaali: hän pyrkii murtamaan New Crobuzonin tieteen totuttuja rajoja ja tekeekin sen onnistuessaan vangitsemaan kriisienergian (*crisis energy*) vastoin kaikkia odotuksia. Toinen Isaacin ylittämä raja on hänen suhteensa khepri Liniin. Vaikka erilaiset rodut ja oudot mutantit ovat kaupungissa arkipäivää, ei rotujen välistä pariutumista katsota hyvällä. Kheprien oletetaan pysyvän omassa suljetussa yhteisössään Kinkenin kaupunginosassa ja tekevän sylkitaidettaan (*spit art*) vain omiin pyhiin tarkoituksiinsa. Vaikka Isaac ei toimi kaikkien yliopistomaailman perinteisten ja vanhoillistenkin sääntöjen mukaisesti, hän ei kuitenkaan halua paljastaa suhdettaan Liniin rakastamansa tutkimustyön vuoksi: ”To cross-love openly would be a quick route to pariah status, rather than the bad-boy chic he had assiduously courted” (*PSS*, 12). Derkhan on sen sijaan radikaali poliittisessa mielessä: hän kuuluu niihin harvoihin, jotka uskaltavat asettua vastustamaan kaupungin totalitaristista hallintoa ja unelmoida toisenlaisesta vaihtoehdosta. *Runagate Rampant* -lehdenkin on toki toimittava salassa, Dog Fennin slummissa teurastamon yläkerrassa salaoven takana. Yagharek muodostaa kiinnostavan vastakohtan kahdelle edelliselle. Koska hän on kotoisin aivan toisenlaisesta kulttuurista, hänen yhteisönsä normit ja tavat poikkeavat monella tavoin New Crobuzonissa vallitsevista säännöistä.

Kaikenlaiset vastakkainasettelut ja yhteentörmäykset ovat siis merkittäviä *Perdido Street Stationissa* niin maailman kuin henkilöiden identiteettienkin rakentumisessa: unelmien ja tavoitteiden vastapooliksi hahmottuu New Crobuzonin todellisuus, rajojen ja normien asettaja. Yhtäältä voisi sanoa, että Miévilin teos kaikesta huolimatta tematisoi ja käsittelee maailmojen välisiä suhteita. Kyseessä ei vain ole aikamatkailun tai transmaailmojen tutkimusretkien ympärille rakentuvien kertomusten tapaan vaihtoehtoisten aktuaalisten maailmojen asettaminen rinnakkain (vrt. Ryan 2006). Ryan (1991, 157–166) on esittänyt, että kertomus on sitä kerrottavampi (*tellable*) mitä

useampia mahdollisia kertomuksen maailman versioita se sisältää tai lukijassaan herättää. Tämänkin ajatuksen taustalla on lähtökohta, että kertomus, jossa henkilöhahmojen toiveet, unelmat ja suunnitelmat risteävät, jäävät toteutumatta tai toteutuvat yllättävällä tavalla, on kiinnostavampi ja kerrottavampi kuin kertomus, jossa ristiriitoja tai konflikteja ei ole. Kertomuksen kiinnostavuuden perustana onkin Ryanin mukaan mahdollisten maailmojen moninaistuminen (*diversification of possible worlds*). Tämän ilmiön lähestyminen analyttisesti vaatii kuitenkin tulkinnallista silmää, jottei analyysistä tule liian pikkutarkkaa: *Perdido Street Stationista* voisi helposti eritellä satoja ellei tuhansia tilanteita, joissa kertomukseen osallistuvien yksilöiden sisäiset maailmat ovat konfliktissa kertomuksen maailman todellisuuden kanssa tai keskenään (vrt. Hägg 2008, 15).

Tiivistetysti sanottuna siis mitä enemmän potentiaalisia törmäyksiä kertomuksen maailman ja henkilöiden sisäkkäismaailmojen välille syntyy, sitä kerrottavampi kertomuksesta tulee. Hägg onkin huomionut, että maailmojen moninaistumishypoteesia voi käyttää teosten tematiikkaa analysoitaessa: runsaasti fiktion osamaailmoja synnyttävät tapahtumat ovat myös temaattiselta kannalta keskeisiä (Hägg mt., 16). Tätä kautta Ryanin (1991, 156) väite siitä, että henkilöiden sisäkkäismaailmat ovat ”puhtaasti virtuaalisia upotettuja kertomuksia”, jotka ovat juonen perustana, tulee uudella tavalla mielekkääksi. Lukuprosessin kannalta tämä korostaa johdannossa esittelemääni tarinamaailman käsitettä, jolla tarkoitan lukijan konstruoimaa mentaalista mallia kertomuksen maailmasta. Tämä Hermanilta (2002, 14) lainattu käsite tavoittaa havainnollisesti sen, kuinka kertomuksen lukijat rekonstruoivat tilojen, tapahtumien ja toiminnan jaksoja ”ekologisesti”. Vastaanottajat eivät ainoastaan pyri yhdistämään toisiinsa lineaariselle aikajanalle sijoitettavia toiminnan osasia vaan arvioivat sen lisäksi muita mahdollisia kehityssuuntia kuvaavien aikajanojen merkitystä maailmassa, jossa kerrotut tapahtumat tapahtuvat. Nämä virtuaaliset maailmat ovat olennainen osa myös kertomuksen dynamiikkaa.

Palmer korostaa omassa lähestymistavassaan kertomusten maailmoihin nimenomaan henkilöiden välisen vuorovaikutuksen, yhteistoiminnan ja fiktiivisten mielten sosiaalisen luonteen merkitystä. Niin sanotun julkisen ajattelun idea on nostettu ennen Palmeriakin esiin mahdollisten maailmojen poetiikan kehityksessä. Doleželin mukaan sosiaalisen tietoisuuden ja yksityisen mielen välinen dialektinen suhde tarjoaa joustavan mallin motivaation ymmärtämiselle useamman henkilön maailmoissa: ”Ryhmäpaine vahvistaa sosiaalisia tekijöitä, mutta ne täytyy 'sisäistää', liittää tiettyihin yksilöllisiin mieliin, jotta henkilön toiminnan motivaatio voidaan ymmärtää” (Doležel 1998, 102).

Palmer puolestaan peilaa tarkastelunsa teoreettisia lähtökohtia Dorrit Cohniin, jonka teoksella *Transparent Minds* (1978) on edelleen, syystäkin, vaikutusvaltainen asema narratologisen tutkimuksen piirissä. Palmer (mt., 13) kutsuu Cohnin klassista, strukturalistista lähestymistapaa puhekategoriaturkimukseksi (*speech category approach*), koska sen tyyppinen narratologinen analyysi henkilöiden ajattelun prosesseista pohjautuu oletukseen siitä, että fiktiivisen puheen jäsentämiseen käytettyä kolmea kategoriaa voi suhteellisen ongelmattomasti käyttää fiktiivisen ajattelunkin erittelyyn. Palmer kritisoi Cohnin lähestymistapaa useaan otteeseen etenkin sen keskittymisestä mielen yksityiseen puoleen julkisen sijasta ja viittaa Cohnin (mt., v) mainitsemaan ”mieltymykseensä romaaneihin, joissa kuvataan pohdiskelevia henkilöitä ja heidän yksinäisiä keskustelujaan itsensä kanssa”. Kuten Palmer (mt., 9) oikeellisesti huomauttaa, tällaiset yksinäiset ja yksityiset keskustelut eivät anna kovin kattavaa kuvaa kaunokirjallisuuden fiktiivisten mielten toiminnasta. On kiinnostavaa enemmän huomiota mielten sosiaaliseen ja julkiseen puoleen ja pohdittava sitä, kuinka mielet kiinnittyvät niitä ympäröivään kontekstiin.

Perdido Street Stationin kohdalla tällainen mielten sosiaalinen ja yhteiskunnallinen konteksti on erityisen tärkeää ottaa huomioon, sillä teoksen henkilöiden tai ryhmien motiiveja, aikomuksia tai haluja olisi sangen vaikeaa ymmärtää pelkkiä yksinäisiä keskusteluita erittelemällä. Tällaisessa konfliktipohjaisessa lähestymistavassa henkilöiden ja heidän muodostamiensa ryhmien välinen toiminta voi siis olla keskeisen tarinoiden lähde, kuten Doležel ja Palmerkin esittävät, tai maailmojen moninaistuminen, kuten Ryan toteaa. Tämän toiminnan ymmärtäminen jää kuitenkin vajaaksi, jos sen suhdetta kertomuksen maailmaan fyysisiin, sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin ei oteta huomioon. Yhtä lailla kuin lukijalle muodostuvaan kokonaisvaltaiseen kuvaan kertomuksen maailmasta vaikuttavat ne mielet, joiden kautta maailman kontekstit suodattuvat, fiktiivisiin mieliin kokonaisuutena vaikuttaa niitä ympäröivä konteksti, jossa ne toimivat. Tämän kaksisuuntaisen prosessin kautta on mahdollista lähestyä lisäksi kysymystä siitä, kuinka lukija ymmärtää paitsi henkilöiden toimintaa, myös kokonaisuutena kertomuksen maailmaa ja siinä vaikuttavia lakeja, voimia ja rajoituksia.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen *Perdido Street Stationin* kerronnallisia keinoja asettaa vastakkain monenlaisia maailmoja ja diskursseja. Havainnollistan sen erittelemällä Isaacin, Derkhanin ja Yagharekin fiktiivisten mielten toimintaa narratologisin välinein. Teoksen kerronnalle on hyvin tyypillistä sekoittaa kertojan ja henkilön diskursseja toisiinsa ja toisinaan jopa yhdistää useamman

henkilön havainnot yhdeksi kokonaisuudeksi. Palaankin jälleen narratologiseen rajanvetoon siitä, missä fiktiivisen henkilöihahmon havaintojen ja niiden kielellistämisen rajat oikeastaan menevät: kuinka lukija konstruoi henkilöihahmojen upotetut kertomukset tai sisäkkäismaailmat kertovasta tekstistä.

2.3 Fiktiivisten mielten maailmat

Edellä luvussa 2.1 jo mainitsinkin, että mahdollisten maailmojen tärkeimmät kirjallisuustieteelliset sovellutukset on tehty narratologisen keskustelun piirissä. Tässä luvussa tarkastelen lähemmin keinoja, joilla mahdollisten maailmojen poetiikka nostaa esiin uusia kysymyksiä ja näkökulmia kertomusteoreettisesta välineistöstä. Prosessi toimii myös toisin päin. Painotan erityisesti dynaamisen lukuprosessin merkitystä ja jaankin omassa lähestymistavassani Monika Fludernikin pyrkimyksen luopua juonen keskeisyydestä kaunokirjallisuuden tarkastelussa. Fludernik määrittelee teoksensa *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) aluksi kertomuksen käsitteen uudelleen, muttei tee tätä juonen vaan niin sanottujen kognitiivisten parametrien avulla. Nämä parametrit pohjautuvat perustavanlaatuisiin syvärakenteisiin, joihin kuuluvat kokemuksellisuus (*experientiality*), esitettävyyden ja tarinan idea. (Fludernik mt., 12, 17.) Fludernikin (mt., 26–30) keskeinen teesi on se, että mikä tahansa teksti, joka luo kokevan tajunnan – kertojan, henkilön tai katsojan – on kertomus, riippumatta sen rakenteellisesta tai sisällöllisestä muodosta.

Fludernikin luonnollinen, kognitiivinen narratologia nojaa kokemuksellisuuteen, jonka teksti välittää, ei niinkään esitettyyn tapahtumarakenteeseen. Oman tutkielmani kannalta erityisen kiinnostavaa tässä lähestymistavassa on lukijan mielen painottaminen fiktiivisten mielten rinnalla. Korostaessaan lukijaa ja tulkitsijaa kognitiivinen narratologia esittää, että meillä on kyky ja pyrkimys kerronnallistaa ja siten tehdä itsellemme luonnollisiksi myös erilaisia kokeellisia fiktioita (Lehtimäki 2009, 41). Fludernikin (1996, 12) keskeisin teesi on, että kaikki kertominen ja kertomuksen tulkinta pohjautuu inhimilliseen kokemuksellisuuteen, ”näennäisen mimeettiseen 'tosielämän kokemuksen' herättämiseen”. Hänen teoriansa ytimessä on kerronnallistamisen (*narrativization*) prosessi tai lukustrategia. Tässä tietoisessa prosessissa lukija etsii tekstejä lukiessaan aktiivisesti keinoja tehdä kertomuksista mielekkäitä ja järjellisiä yhdistämällä ne ennestään tuttuihin kerronnallisiin tilanteisiin. (Fludernik mt., 45.) Vaikka lukija kohtaisi täysin

vierailta, oudoilta tai käsittämättömiltä tuntuja kerrontatilanteita, hän pystyy Fludernikin (mt., 34–35) näkemyksen mukaan luonnollistamaan ne soveltamalla yhä uusia *kehymiä* ja siten tekemään ne ymmärrettäviksi yleisinhimillisissä kokemuksellisuuden rajoissa. Lukija siis sijoittaa uuden tai vieraan tilanteen osaksi jotakin ennestään tuttua ja hallittavissa olevaa toiminnan skriptiä. Pidän uusikummaa fantasiafiktiota tarkasteltaessa Fludernikin ”luonnollisen kerronnallistamisen kehyksiin” pohjaavaa lähestymistapaa strategioineen kuitenkin puutteellisena. Palaan tähän kysymykseen tarkemmin luvussa 3.

Tässä yhteydessä ei liene tarpeellista käydä kovin yksityiskohtaisesti läpi narratologista teoreettista kehityskaarta, joka liittyy niin sanottuun kognitiiviseen käänteeseen ja siirtymään strukturalistisesta jälkiklassiseen narratologiaan.²⁸ Lyhyesti sanottuna jälkiklassisen narratologian voi nähdä tutkivan ”ylhäältä alas” -periaatteen mukaisesti sitä, mitä lukuprosessin aikana tapahtuu, kun taas strukturalistien huomion kohteena on se, mitkä tekstuaaliset piirteet, ”alhaalta ylös”, tähän prosessiin vaikuttavat (ks. esim. Jahn 1997; Hägg 2005, 42). Kaksi lähestymistapaa törmäävät erityisesti siksi, että strukturalistinen analyysi saattaa tehdä johtopäätöksensä kognitiivisesti merkityksettömistä seikoista – ja päinvastoin. Näiden kahden välistä aukkoa voi myös pyrkiä täyttämään deskriptiivisen poetiikan keinoin. Kuten Hägg (mt., 126) esittää, kirjallisuudentutkimuksen on edettävä niin ylhäältä alas kuin alhaalta ylöskin: tekstuaalinen analyysi jälkiklassisen narratologian yhteydessä on sekä tekstuaalisten piirteiden että lukijan illuusioiden tutkimusta, kun taas kognitiivinen käsitteistö tarjoaa yleisluontoisen selityksen ainakin tietyn tyyppisille kerronnallisuuden muodoille.

Kognitiivisen käsitteistön soveltamisen yhteydessä on muistettava liiallisen ”kognitivismin” vaarat, joihin Maria Mäkelä viittaa tuoreessa artikkelissaan. Hän (2009, 113) tiivistää, että kognitiivinen narratologia on kiinnostunut fiktiivisten esitysten kuvausvoimasta nimenomaan oman systeemin ulkopuolella. Mäkelä (mt.) kuitenkin huomioi, että jos kirjallisuudessa esiintyvä tajunnankuvaus latistetaan pelkäksi esimerkiksi todellisen ihmiskognition toiminnasta, monet kertovalle fiktiolle ominaiset erityispiirteet sivuutetaan: esimerkiksi jännite kielen ja kokemuksen välillä. Lisäksi jos lähtökohdaksi otetaan se, että lukijat järjestävät lukemiaan kaunokirjallisia kertomuksia täysin samojen kehysten avulla kuin todellisiakin kokemuksiaan, myös kirjallisuuden teorian puolella

28 Jälkiklassinen narratologia (*postclassical narratology*) on Hermanin termi. Jälkiklassinen narratologia tarkastelee ja testaa klassisen narratologian mahdollisuuksia ja rajoja sekä täydentää ja muokkaa vanhoja keinoja ja käsitteitä. Lisäksi se pyrkii tuottamaan uusia tulkintoja paitsi moneen kertaan koetelluista yksittäisistä teksteistä myös uusista, poikkeuksellisista ja oudoista tapauksista sekä erilaisista tekstityypeistä. (Ks. Hägg, Lehtimäki & Steinby 2009, 13.)

kärsitään menetyksiä. Olen samaa mieltä Mäkelän kanssa, ja lähtökohtanani tässä työssä onkin sen selvittäminen, kuinka juuri kirjallisuus, ja tässä luvussa erityisesti Miévilien *Perdido Street Station*, synnyttää fiktiivisiä mieliä, jotka kokevat ja konstruoivat niitä ympäröiviä kertomusten maailmoja.

Kuten aivan työni alussa mainitsin, kaunokirjallisen maailman tarkastelua ei ole yleensä nähty tarpeelliseksi jakaa kahteen ”ulottuvuuteen”, kertomuksen maailmaan ja tarinamaailmaan. Tämä osaltaan liittyy liialliseen kognitivismiin painotuksineen: esimerkiksi Hermanin ja Palmerin kognitiotieteisiin pohjaavien lähestymistapojen keskiössä on tarinamaailman käsite. Herman (2002, 9–10) käyttää sitä luonnollistavana välineenä: hänen mukaansa kaunokirjallisuuden lukemisen aiheuttama deiktinen siirtymä (*deictic shift*) lukijan kognitiossa mahdollistaa sen, että lukija pystyy asemoimaan itsensä fiktiivisen todellisuuden tilallisiin ja ajallisiin kehyksiin siten, että tarinamaailman ymmärtäminen luonnollistuu. Palmer puolestaan määrittelee tarinamaailmat ”mahdollisiksi maailmoiksi, jotka konstruoidaan kielen kautta sillä performatiivisella voimalla, jonka kulttuuriset konventiot suovat” (Palmer 2004, 33). Hänen tavoitteenaan on tutkia ”fiktiivisten mielten toimintaa suhteessa sen tarinamaailman konteksteihin, joihin ne kuuluvat” (Palmer mt., 8). Kumpikin näistä lähestymistavoista korostaa lukijan konstruoimaa mentaalista mallia eikä erottele toisistaan kerronnan esittämiä asioita (kertomuksen maailma) ja lukijan sekä toisaalta myös henkilöhahmojen rakentamia konstruktioita aktuaalisena esitetyistä asioista: menneestä, nykyisestä ja tulevasta (tarinamaailma). Lukijan konstruoima tarinamaailma onkin yhtäältä tapa luonnollistaa kertomuksen maailma ja henkilöiden fiktiivisten mielten toiminta kokonaisuudessaan.

Tässä työssä lähtökohtanani on tarkastella fiktiivisiä mieliä, kertomuksen maailman rakentumista ja hahmottumista lukijalle niin, etteivät ne irtaudu liikaa ilmaisun tasosta, kerronnasta ja kerronnallisista rakenteista, joissa ne tuotetaan. Vaikka esimerkiksi Palmer tuo kohtuullisen painokkaasti käsittelyssään esiin lukijan tekstuaalista pintaa pitkin etenevän lukemisprosessin, vahvasti kognitiotieteisiin pohjautuva analyysi ei kykene sellaisenaan antamaan riittäviä välineitä toisten mielten kirjallisen esitystavan erityislaatuisuuden tarkastelemiseen. Maria Mäkelä (2009, 121) on todennut, ettemme voi palauttaa mielten välistä tai mielen sisäistä dynamiikkaa sen kaltaisiin sosiaalisiin suhteisiin, jotka hallitsevat käyttäytymistämme tosielämässä. Kirjallinen esitystapa tekee näet mahdolliseksi sen ”kognitiivisen tempun”, että sekä kokeminen, kertominen että koko kertomuksen maailman ja henkilöiden konstruointi tapahtuvat kaikki samalla tasolla – kertovassa diskurssissa. Lukija siis yhdistää henkilöhahmojen tavan ymmärtää kertomuksen

maailma omaan tapansa rakentaa tarinamaailmaa, ei niinkään tapansa hahmottaa todellinen, ”aktuaalinen aktuaalinen” maailma. Henkilöhahmojen harrastama ajatustenluku onkin rinnastettavissa siihen lukuprosessiin, jossa lukija tekee henkilöhahmojen mielet itselleen tutuiksi (vrt. Mäkelä 2009, 127).

Kertovassa diskurssissa kertomuksen maailma ja henkilöiden subjektiiviset tarinamaailmatkin ovat toisiinsa limittyneitä. Yksi lähestymistapa niiden maailmojenvälisen dynamiikan tarkasteluun on esimerkiksi Cohnin edustama puhekategoriitutkimus. Olen Palmerin kanssa samaa mieltä siitä, että se on luokitteluineen paikoin liian yksinkertaistava, mutta sen kaltainen klassinen narratologia tarjoaa edelleen käyttökelpoisia välineitä kaunokirjallisten kertomusten rakenteiden analysointiin. Henkilöhahmojen fiktiivisiä mieliä on pystyttävä tavoittelemaan jonkinlaisilla yleisesti määriteltävillä välineillä, joiden pohjana puhekategorioidenkin voi käyttää. Lähtökohtainen ongelma puhekategorioiden suhteen on se, että niitä koskevia malleja on lukemattomia, ja eri malleissa samaa ilmiötä kuvaaville kategorioille on annettu monia erilaisia nimiä (vrt. esim. McHale 1978, seitsemän kategoriala; Fludernik 1993, yksitoista kategoriala). Jaan tässä kategoriat kolmeen peruskategoriaan Cohnin ja Palmerin tavoin, ja havainnollistan niiden keskinäisiä eroja lyhyellä *Perdido Street Stationista* poimimallani esimerkikilauseella, jonka muokkaan omavaltaisesti kunkin kategorian mukaiseksi.

Suora esitys (*direct thought*; Cohnin luokittelussa *quoted monologue*) on kerronnallinen konventio, jolla kertoja esittää verbaalisen transkription, jonka voi hyväksyä henkilöhahmon aktuaalisten ajatusten jäljennökseksi (Palmer 2004, 54). Se on ikään kuin henkilön ääneen lausumaa, ja luo tietyn realismin illuusion – siinä määrin kuin ihmisen sisäinen ääni itsessään voidaan nähdä hyväksyttynä psykologisenä faktana (Cohn 1978, 77). *Perdido Street Stationissa* suora esitys erotetaan muusta tekstistä pääasiallisesti kursivilla, ja mukana on yleensä myös viittaus mentaaliseen toimintaan, esimerkiksi *thought*, kuten tässä seuraavassa esimerkissä: ”He [Isaac] opened the door on a debauched-looking Lucky Gazid. *What the fuck is this?* he **thought**.” (PSS, 150.) Ajatusraportti (*thought report*; Cohnilla *psychonarration*), epäsuoran puheen vastine, puolestaan on kategorioista kaikkein joustavin: se on kertojan keino esittää paitsi henkilön ajatuksia, myös monenlaista muuta mentaalista toimintaa kerronnassa. Esimerkkilauseestani tulisi siis seuraavankaltainen: *”He opened the door [...]. He wondered what the fuck that was.” Näin ollen kertoja toimii ikään kuin mielen tapahtumien kääntäjänä kielelliseen asuun (Cohn mt., 46). Vapaa

epäsuora esitys (*free indirect thought*; Cohnilla *narrated monologue*) on yksinkertaisesti sanottuna kahden muun kategorian yhdistelmä. Se sekoittaa kertojan ja henkilön diskurssit sekä verbalisoidun ja verbalisoimattoman aineksen (Cohn mt., 105). Esimerkkini muuttuu tällaiseksi: *”He opened the door [...]. What the fuck was this?”

Palmer (2004, 53) löytää yllä lyhyesti ja yksinkertaistetusti havainnollistetusta puhekategoriaturkimuksesta seuraavanlaisia ongelmia: se on asettanut näennäisen mimeettiset suoran ja vapaan epäsuoran esityksen kategoriat diegeettisen ajatusraportin edelle, se näkee henkilöhahmojen mielet yksityisinä, passiivisina tajunnanvirtoina painottuessaan liialti sisäiseen puheeseen ja lyö täysin laimin ajatusraportin keinoin esitetyt kuvaukset sellaisista mielentiloista kuin tunteet, aistimukset, luonteenkuvaukset, uskomukset, asenteet, aikomukset, motiivit ja toiminnan syyt. Palmer ottaakin käyttöön käsitteen kontekstuaalinen ajatusraportti (*contextual though report*), jolla hän tarkoittaa lyhyitä, huomaamattomia virkkeitä, lauseita tai jopa yksittäisiä sanoja, jotka kuvaavat jotakin puolta henkilöhahmon mielestä ja jotka usein yhdistyvät toiminnan tai kontekstin kuvaukseen (Palmer mt., 209–210). Esimerkiksi tämä lyhyt virke kuvaa paitsi Linin kohtalosta huolestuneen Isaacin mentaalista tilaa, myös hänen toimintaansa ja liikettään kohti Lemuelia: ”He rushed at Lemuel, began to beg with him incoherently, tried to convince him that he must be mistaken” (PSS, 378). Fyysisen kontekstin ja toiminnan kuvaus voidaan yhdistää hyvin monella tavalla fiktiivisen mielen esittämiseen, kuten tässä Yagharekin toimintaa ja yöperhosten pesäpaikkaa kuvaavassa virkkeessä: ”Now that he had discovered what he had sought, Yagharek wanted to shin as fast as he could down the innards of the dome, to remove himself from the slake-moth's world, to get out of the heights of the air and hide on the ground under the looming eaves” (PSS, 460–461). Palmer (mt., 76) käyttää tällaisesta tekniikasta myös nimitystä yhdistämisfunktio (*linking function*), joka on niin tuttu, että se on osittain näkymätön niin tavallisille lukijoille kuin osalle tutkijoistakin. Sen kautta kertoja yhdistää henkilöhahmojen ajatukset sosiaaliseen ja fyysiseen kontekstiin juuri ajatusraportin ja kertomuksen maailman pinnallisen kuvauksen kaltaisten keinojen avulla.

Palmer haluaakin omassa tarkastelussaan käsitellä henkilöhahmojen mieliä kokonaisuuksina eikä missään nimessä ylikorostaa suoran tai vapaan epäsuoran esityksen roolia niiden välittymisessä. Hän lainaa Ryanilta edellisessä alaluvussa mainitsemani upotetun kertomuksen käsitteen ja esittää, että lukija pystyy lukemaan fiktiivisen henkilön tajuntaa upotettuna kertomuksena sovittamalla

siihen jatkuvan tietoisuuden kehyksen (*continuing-consciousness frame*) (Palmer 2004, 175). Tätä kautta lukija konstruoi henkilön koko mielen toiminnassa: mukana ovat niin aistinvarainen ja kognitiivinen perspektiivi kokonaisuudessaan, ideologinen maailmankuva, muistot menneestä kuin uskomusten, halujen, aikomusten ja motiivien kokoelma ynnä tulevaisuudensuunnitelmat (Palmer mt., 183). Näin hahmottuu kokonaiskuva henkilöahmon subjektiivisesti konstruomasta tarinamaailmasta, joka on jatkuvassa vuorovaikutuksessa muiden henkilöiden maailmojen ja kertomuksen maailman kanssa (mt., 184). Palmerin sovellus²⁹ siis yhtäältä toistaa Ryanin käsitystä tekstuaalisen aktuaalisen maailman ympärille sijoittuvista sisäkkäismaailmoista, mutta tuo sen vahvemmin kiinni lukijan aktuaaliseen kognitioon ja lukijan tekstin ymmärtämisen prosessiin. Lisäksi maailmojen vuorovaikutuksen korostaminen tukee näkemystäni kaunokirjallisesta maailmasta tekstuaalisena verkostona, erilaisten maailmojen kudoksena. Sisäkkäismaailmojen käsite on yksi konkreettinen keino tarkastella sitä, kuinka lukija eläytyy kertomuksen maailmaan.

Tässä tarkastelussa on edettävä niin ylhäältä alas kuin alhaalta ylösikin. Toisaalta lähestymistapani korostaa ”luonnollista” pyrkimystä, kertomuksen tuottamaa illuusiota suorasta pääsystä osalliseksi toisen ihmisen kokemusta ja tämän konstruointia kertomuksen maailmaa, mutta toisaalta myös nostaa esiin kirjallisten rakenteiden merkityksen. En oleta, että fiktiiviset mielet toimisivat *täysin* kuten aktuaaliset mielet, mutta lähdän Palmerin tavoin siitä, että lukijan tulkinnan tasolla yksi vaikuttavimmista tekijöistä on ”mielen mimesis”, henkilöahmon tulkinta todellisen ihmisen kaltaisena (Palmer 2004, 11; Mäkelä 2009, 129). Seuraavassa alaluvussa narratologinen analyysini *Perdido Street Stationista* keskittyy niihin ominaisuuksiin, jotka Palmerin mukaan ovat ajatusraportin laiminlyömisestä johtuen jääneet liian vähälle huomiolle: henkilöiden sisäiseen maailmaan kokonaisuudessaan sekä heidän keskinäiseen kommunikaatioonsa ja ristiriitoihinsa paitsi toisten henkilöiden, myös heitä ympäröivän maailman erilaisten kontekstien kanssa. Näin yhdistän mahdollisten maailmojen poetiikan narratologiaan ja tarkastelen kolmen kohdeteokseni keskushahmon sisäkkäismaailmoja. Tätä kautta voidaan havainnollisesti lähestyä henkilöahmojen yksilöllisiä käsityksiä siitä, millainen heitä ympäröivä maailma on, millainen sen pitäisi olla ja miten sitä tulisi pyrkiä muuttamaan.

²⁹ Palmer (2004, 187) huomioi myös, että hänen upotetun kertomuksen käsitteellään on paljon yhteistä Mihail Bahtinin äänen (*voice*) käsitteen kanssa. Kuitenkin upotettu kertomus tuo selkeämmin esiin luonteensa diskursiivisena konstruktiona, elementtinä kertovassa diskurssissa.

2.4 Maailmat vastakkain eli tarinamaailmojen synty

Olen edellä verrannut kaunokirjallista maailmaa verkostoon tai kudokseen, jonka muodostavat lukuisat keskenään eri tavoin ristiriitaiset ja vuorovaikutuksessa toimivat maailmat. *Perdido Street Stationin* kerronta tekee tästä kielikuvasta konkreettisen: siitä löytyy vain muutamia lyhyitä kohtia, joissa lukijaa ei ohjata erilaisten kontekstuaalisten ja tekstuaalisten vihjeiden avulla lukemaan niitä osana jonkun henkilöihahmon sisäkkäismaailmaa.³⁰ Otan tästä tekniikasta kaksi erityyppistä esimerkkiä. Ensimmäinen katkelma on 19. luvun alku, joka lähtee liikkeelle näennäisen neutraalilla kuvauksella Isaacin, Davidin ja Lublamain työtilassa hääräävästä vanhasta konstruktista. Toinen esimerkki on kuvaus New Crobuzonin kaupungista korkean, kaktusihmisten asuttaman Glasshousen katolta.

(1) The construct that had swept David's and Lublamai's floor for years seemed finally to be **giving up the ghost**. It wheezed and spun as it scrubbed. It became fixated with arbitrary patches of floor, polished them **as if they were jewels**. Some mornings it took nearly an hour to warm up. It was becoming caught in programme loops, causing it to endlessly repeat tiny pieces of behaviour. Isaac learnt to ignore its repetitive, neurotic whines. (*PSS*, 189.)

(2) At the top of the Glasshouse, **the city seemed to be a gift** to him, laid out ready to be taken. Everywhere he looked, fingers and hands and fists and spines of architecture thrust rudely into the sky. The Ribs **like ossified tentacles** reaching always up; the complex Spike slammed into the city's heart **like a skewer**, the complex mechanistic vortex of Parliament, glowing darkly; Yagharek mapped them with a cold, strategic eye. He glanced up and to the east, to where the skyrail connecting Flyside Tower and the Spike thrummed. (*PSS*, 451.)

Ensimmäisen katkelman viimeisen lauseen luettuaan lukija voi tulkita kuvauksen konstruktin toiminnasta osaksi Isaacin diskurssia ja sijoittaa tietyt idiomaattiset ilmaukset, kuten ”giving up the ghost” tai ”as if they were jewels” tältä tuleviksi ilmauksiksi. Toisen esimerkkini kuvaus ei niin ikään ole yksiselitteisesti kertojalta tulevaa kuvausta kertomuksen maailman fyysisestä ympäristöstä. Se on klassinen esimerkki henkilöihahmon yksilöllisellä näkökulmalla värittyneestä näkymästä kaikessa persoonallisessa kielikuvallisuudessaan (”city **seemed to be** a gift to him”; ”**like** ossified tentacles”; ”**like** a skewer”). Yhtäältä nämä katkelmat ovat esimerkkejä myös kontekstuaalisen ajatusraportin keskeisestä roolista tämänkaltaisessa kuvauksessa ja toisaalta siitä, kuinka kertoja käyttää henkilöihahmojen yksilöllisiä näkökulmia kertomuksen maailman kuvauksen

30 James Phelan (2005, 111–117) on esittänyt, että kertoja voi toimia fiktiivisessä maailmassa ”linssinä”, jonka kautta lukijat kokevat tuon maailman, sen tapahtumat ja henkilöt – myös silloin, kun kertoja ei ole tässä maailmassa fyysisesti läsnä. Kertoja voi esimerkiksi ohjata lukijaa näkemään asiat tietyllä tavalla, esimerkiksi henkilöihahmojen kautta tai näiden kanssa. Tällainen määritelmä tavoittaa *Perdido Street Stationin* kertojakonstruktion osuvasti.

jäsentämisessä. Manfred Jahn (1992, 363) onkin ehdottanut käytettäväksi ”kontekstiherkkää” lähestymistapaa, jossa näkökulman käytön tai vapaan epäsuoran esityksen kaltaiset, usein monitulkintaiset keinot eivät ole täysin ymmärrettävissä pelkällä lausetasolla, vaan niiden tulkinta vaatii laajemman kertovan kontekstin huomioimista. Laajemmalla kontekstilla voidaan lisäksi ymmärtää tietyn kerronnallisen piirteen suhteutuminen ympäröiviin teksteihin (ks. Lehtimäki 2009, 44) – tässä tapauksessa muuhun fantasia- ja tieteisfiktion rajapinnalla liikkuvaan kaunokirjallisuuteen. Näitä jälkimmäisiä, intertekstuaalisia yhteyksiä sekä näkökulman merkitystä käsittelen luvussa 3, kun taas tässä keskityn kertovaan kontekstiin ja pohdin erilaisia rajoja *Perdido Street Stationin* kerronnan dynamiikassa ja maailmojen rakentumisessa.

Henkilöhahmojen sisäkkäismaailmojen konstruointi tekstistä on yksi keino puhekategoriaturkimuksen kaltaisen, mentaalisen toiminnan rajattuihin luokkiin erittelevän jaottelun murtamisessa. Hägg on huomionut, että vapaalle epäsuoralle esitykselle tyypillisiä henkilöhahmon subjektiviteetin ilmauksia voidaan havaita kaikenlaisissa kerronnan muodoissa. Hän ehdottaakin operationaaliseksi metaforaksi näiden tutkimuksessa ”subjektiviteetin ja tietoisuuden – lyhyesti sanottuna, **äänen** – merkkien tarkastelua kerronnallisissa tilanteissa” (Hägg 2005, 128). Yllä viittasin havaintoon siitä, että Palmerin upotetun kertomuksen käsitteellä on paljon yhteistä nimenomaan Bahtinin äänen käsitteen kanssa: kuitenkin upotettu kertomus tuo selkeämmin esiin luonteensa kertovan diskurssin elementtinä. Tässä yhteydessä on mainittava äänen ja upotetun kertomuksen rinnalla juuri diskurssi: sitä on käytetty kuvaamaan niitä lingvistisiä strategioita, joita kaunokirjallisuudessa käytetään fiktiivisten hahmojen puheen, verbaalisen kanssakäymisen tai verbalisoitujen ajatusprosessien kuvaamiseen. Näiden verbalisoitujen muotojen lisäksi diskurssin voidaan nähdä sisältävän ”luonteenpiirteet, uskomukset, asenteet, arvostelukyvyn, taidot, tiedon, mielikuvituksen, älyn, tahdon, henkilökohtaiset piirteet ja ajattelutavat” (Palmer 2004, 58). Sekin tulee siis kovin lähelle upotettua kertomusta ja sen kautta konstruoitavaa sisäkkäismaailmaa. Käytän näitä kahta ”operationaalisina metaforina” tarkastellessani fiktiivisten henkilöiden mentaalista toimintaa kokonaisuuksina.

Sisäkkäismaailman konstruointi on luonnollistava prosessi: tätä kautta lukija liittyy tietyt kerronnalliset piirteet tietyn henkilöhahmon piirteiksi, kuten yllä olevissa katkelmissa sellaiset ilmaukset kuin ”as if they were jewels” tai ”like ossified tentacles”. Keskeistä onkin se, että laajemman kertovan diskurssin ja sisäkkäismaailmojen rajat rakentuvat niin tekstuaalisella kuin

lukijan tulkinnankin tasolla. Henkilöhahmon, kuten yllä olevissa katkelmissa Isaacin ja Yagharekin, upotetun kertomuksen ja sisäkkäismaailman konstruointi vaatii lukijaltaan monenlaisia strategioita, joita tässäkin työssä voisi käsitellä monin yksityiskohtaisin esimerkein. Olen kuitenkin tässä analyysissä kiinnostuneempi *Perdido Street Stationin* keskushenkilöiden upotetuista kertomuksista nimenomaan mahdollisten maailmojen poetiikan kehyksessä nähtävinä kokonaisina sisäkkäismaailmoina enkä niinkään pikkutarkasta subjektiviteettien erottelusta tietyistä rajatuista tekstiesimerkeistä. Koetan tätä kautta hahmottaa sisäkkäismaailmojen ja niitä ympäröivän kertomuksen maailman vuorovaikutusta ja ristiriitaisuutta sekä pohtia sitä, mitä uutta annettavaa mahdollisten maailmojen poetiikalla mahdollisesti on tajunnankuvauksen analyysille.

Tiedemies Isaac Dan der Grimnebulin on *Perdido Street Stationin* keskeisin henkilö, sillä kaikki kertomuksen toiminta rakentuu tavalla tai toisella hänen ja hänen kumppaniensa ympärille. Lisäksi monissa sellaisissa kohdissa, joissa jonkin kertomuksen maailman fyysisen tapahtuman kokijoita on useita, kerronta ikään kuin siirtyy hänen sisäkkäismaailmaansa ja kertomuksen maailma nähdään hänen ajatustensa ja tuntemustensa läpi suodattuneena. Kognitiivisen narratologian termein Isaacista tulee tietyn kerronnallisen tilanteen kokemuksellinen keskiö (vrt. Herman 2007, 245). Tämä näkyy esimerkiksi seuraavasta tilanteesta, jossa läsnä ovat Isaacin lisäksi Derkhan, Yagharek ja kuoleva Andrej, joka on kidnapattu yöperhosansan syötiksi:

A swarm of nightmare feelings pattered down among them with the rain.

”They’re up and out”, said Derkhan with terror. ”They’re hunting. They’re abroad. Hurry, you have to hurry...”

Isaac nodded without speaking and continued with what he was doing, shaking his head as if that might disperse the cloying fear that had settled on him. *Where’s the fucking Weaver?* he thought.

”Someone watches us from below”, said Yagharek suddenly, ”some tramp who did not run. He does not move.” [...]

The sense of nocturnal pressure, of drifting in sour dreams, increased.

”Isaac...” hissed Derkhan. Andrej had fallen into a kind of terrified, exhausted half-sleep, and he began to moan and trash, his eyes opening and shutting with bleary vagueness.

”Done!” spat Isaac, and stepped back.

There was a silent moment. Isaac’s triumph dissipated quickly. (PSS, 548.)

Tämä lyhyt katkelma toimii erinomaisena esimerkkinä *Perdido Street Stationin* kerronnallisista tekniikoista laajemminkin. Merkittävä osa kerronnasta koostuu henkilöiden välisistä keskusteluista, heidän diskurssiensa suorasta esittämisestä, jonka lomassa kerronta ajoittain lähes kamera-ajon omaisesti tarkentuu johonkuhun – kuten yllä olevassa esimerkissä usein Isaaciin. Toisaalta monet lauseet ovat monitulkintaisia: Derkhanin kuiskausta seuraavan kuvauksen Andrejin väsymyksestä voisi tulkita esimerkiksi tekstuaalisen kontekstin perusteella juuri Derkhanin kautta välittyväksi.

Yöperhosten aiheuttaman koko kaupungin laajuisen painajaismaisen tunnelman tuntemukset voisi puolestaan tulkita kaikkien henkilöiden yhdessä kokemiksi. Olenkin samaa mieltä Fludernikin (1993, 355–356) kanssa siitä, että erilaiset kerronnan äänet ovat *tulkinnallinen ilmiö*. Moniäänisetkin kohdat on useimmissa tapauksissa mahdollista liittää kielellisiin tai kontekstuaalisiin perusteisiin joko kertojaan tai henkilöön. Hägg (2005, 133) kuitenkin huomioi, että tätä luonnollistavaa näkemystä kerronnan äänistä voidaan käyttää täydellisesti vain soveltamalla yhtäaikaaisesti kognitiivista tajunnan liittämisen kehystä sekä tekemällä systemaattista tekstuaalisten piirteiden analyysia. Niin välittömällä tekstuaalisella ympäristöllä (kuten sillä, kenen tietoisuutta on viimeksi esitetty) kuin kontekstuaalisilla yhteyksilläkin on vaikutusta lukijan tekemiin tulkintoihin kulloinkin kertovasta äänestä. Upotetun kertomuksen käsite havainnollistaa tätä lukijan tekemää tulkintaa kokonaisuutena.

Tällaisen monitulkintaisen ja nopeasti eri henkilöiden välillä vaihtelevan tekniikan lisäksi *PSS:n* kerronnalle on hyvin tyypillistä erilaisten vastakkainasettelujen ja rajanylitysten käyttö. Susan Stanford Friedman (2005) on korostanut spatiaalista poetiikkaa hahmottelevassa artikkelissaan kohtaamisten, rajojen ja niiden ylitysten merkitystä kerronnan dynamiikan rakentumisessa. Friedman tarkastelee postkolonialistiseen kirjallisuudentutkimukseen pohjaavassa käsittelyssään kertomusten maailmojen konkreettisia paikkoja, kuten rakennuksia, mutta myös muunlaisilla kertomuksen maailman piiriin sijoittuvilla rajoilla on painoarvoa. Tarkastelen luvussa 4 Friedmanin peräänkuuluttamaa kuvauksen (*description*) ja fyysisten ympäristöjen merkitystä, mutta tässä yhteydessä kiinnitän huomiota toisenlaisiin kertomuksen maailman rajoihin. Friedmanin (mt., 199) mukaan kerronnallisuuden kannalta merkittävät paikat voisi nähdä Foucault'n käsitteen mukaisesti heterotopioina³¹ (*heterotopic*), sillä ne nostavat esiin niiden ja toisten paikkojen väliset suhteet sekä ”ajan siivut” osana sosiaalisen järjestyksen rakentumista. *Perdido Street Stationissa* on useita kulttuurisesti kerrostuneita ja ajallisesti rakentuneita rajoja, joista otan tähän esimerkkejä pohjaten Ryanin (ks. esim. 2005, 448) ja Doleželin (1998, 120–128) jäsentelyyn kertomuksen maailman makrorakenteita ohjaavista järjestelmistä eli modaliteeteista. Näiksi järjestelmiksi luen uskomusten ja tiedon maailman (episteeminen systeemi), vaatimusten ja pakollisten tekojen maailman (deonttinen systeemi), halujen maailman (aksiologinen systeemi) sekä aktiivisesti tehdyt suunnitelmat ja varsinaiset teot.

31 Joan Gordon (2003) on käsitellyt artikkelissaan juuri *Perdido Street Stationin* konkreettisia paikkoja, kuten Griss Twistin kaatopaikkaa, heterotooppisina paikkoina.

Isaacin elämänsäpiiriin jakautuminen kahteen vastakkaiseen ”maailmaan” havainnollistaa rajojen ja niiden ylitysten merkitystä *Perdido Street Stationissa*. Isaacin diskurssille on tyypillistä maailman jäsentäminen tieteen, kirjoittamisen ja teorioiden kautta, ja hän sekoittaa akateemisen kielen luontevasti alatyylisiin ilmauksiin ja puhekieleen, kun tästä hänen diskurssinsa suorasta esityksestä käy ilmi: ”D’you see what I’m talking about? *Perpetual fucking motion!* If we can stabilize the process, you’ve just got an endless feedback loop, which means a permanent font of energy!” (PSS, 205.) Isaacin maailman kahtalaisuus diskurssin ohella näkyy myös hänen konkreettisesti toiminnassaan. Salacus Fields -alueen taidepiireissä ja Brock Marsh -tiedekorttelin akateemisessa ympäristössä hänellä on aivan erilaiset roolit: lähestulkoon kaksi identiteettiä. Toisin kuin konservatiivisessa yliopistomaailmassa, Salacus Fieldsissä hänen ja Linin rotujen rajoja rikkovaan suhteeseen ei kiinnitetä juurikaan huomiota. Tässä yhteydessä Palmerin näkemys lukijan yhdistämisfunktion avulla tekemästä prosessista on hyödyllinen. Palmer (2004, 76) esittää, että kertomus koostuu niin mentaalista kuin fyysisistäkin tapahtumista, niin henkilöiden tekojen syistä kuin teoista itsestään. Oikeastaan näitä kahta on vaikeaa erottaa toisistaan, sillä jo teko käsitteenä sisältää mentaalisia ilmiöitä kuten aikomuksia ja syitä. Nämä aikomukset, motiivit ynnä muut vaikuttimet muodostavat merkittävän osan henkilöiden upotetuista kertomuksista. Yhdistämisfunktion avulla kertoja liittyy henkilön tajunnankuvauksen muuhun kertovaan kontekstiin ja tuo yhteen fiktiivisen mielen ja fyysisen teon. Yksittäinen esimerkki tästä on juuri Isaacin tapa käyttäytyä fyysisesti eri tavoin kahdessa eri maailmassa: syy tähän toimintaan hahmottuu hänen sisäkkäisensä maailmansa kautta.

Isaacin vastapariksi tiedeyhteisön sisällä asettuu hänen entisen tiedekuntansa johtaja, Montague Vermishank, etiikaltaan kyseenalainen bio-taumaturgi. Vermishank käyttää toistuvasti valtaansa Isaaciin ja on keskeyttänyt tämän tutkimukset ”less because it was unorthodox than because it was going nowhere” (PSS, 12). Vermishank on lisäksi New Crobuzonin taitavin ”uudelleentekijä” (*remaker*). Kaupunkivaltion pääasiallinen rangaistus rikoksista on syyllisten ”tekeminen uudelleen” rikoksen asteen ja luonteen mukaisesti. Myöhemmin paljastuu vielä se, että Vermishank on ollut New Crobuzonin yliopiston puolelta vastuussa hallituksen yöperhosohjelmasta ja myynyt yöperhoset huumetuotantoa varten mogulille Motleylle tutkimusohjelman rahoituksen tyrehdyttyä. Isaacin ja Vermishankin vastakkaisuus paljastuu kerronnassa selkeimmin heidän diskurssiansa suorana esittämisenä rinnakkain. Tällöin myös korostuvat heidän vastakkaiset maailmankuvansa: heidän erilaiset tapansa nähdä ja ymmärtää kertomuksen maailma. Seuraavassa lainaamassani

kohdassa Isaac on tiedustellut Vermishankilta, onko tällä tietoa siitä, mitä *dreamshit*-huume todellisuudessa on. Esimerkistä nousee maailmankuvien erojen ohella havainnollisesti esiin kahden miehen välinen jännittynyt ja jatkuvia piilotettuja loukkauksia puolin ja toisin heittelevä keskustelutyö:

”Isaac, Isaac... for all your many, uh, *indiscretions*...” a little simper pretended unconvincingly to rob the insult of its barb ”– I wouldn't have had you down as a... a *drug* person.”

”No, Vermishank, nor am I. However, living and operating in the *quagmire of corruption* that I've chosen, surrounded by *lowlifes*, and vile degenerates, I tend to be faced with things like drugs at the various *sordid orgies* I attend.” [...]

”Ha,” he [Vermishank] said eventually. ”Touchy-touchy, Isaac.” [...]

”Dreamsh... Ah, *that substance* is not really my area, Isaac. Pharmacology and whatnot something of a biological backwater, Isaac. I'm sure one of your old colleagues might be able to tell you more. Good luck.” (*PSS*, 169.)

Ilman vanhoillista, tiettyihin tutkimusperinteisiin ja oppeihin perustuvaa yliopistomaailmaa, Isaacin vallankumoukselliset havainnot eivät piirtyisi näkyville yhtä selvästi. Isaacin sisäkkäismaailman kautta voikin tarkastella New Crobuzonin maailman episteemistä järjestystä. Se kuvaa tiedon, tietämättömyyden ja uskomusten maailmaa, ja sisältää myös sen, mitä kertomuksen maailmassa voidaan pitää totena (vrt. Doležel 1998, 126). Isaacin diskurssi peilautuu monesti tiedettä ja sen etiikkaa käsiteltäessä Vermishankia vasten. Niinpä Isaacin kahden hyvin erilaisen maailman välissä elämisen kautta, törmäysten ja rajanylitysten dynamiikalla, New Crobuzonin episteeminen järjestys jäsentyy kiinnostavalla tavalla kerronnassa.

Toinen kulttuurisesti kerrostunut järjestys, jonka rajoituksia vastaan *Perdido Street Stationin* keskushenkilöt asettuvat, on deonttinen. Se koostuu normeista, jotka määrittelevät sen, mitkä teot ovat hyväksyttäviä, pakollisia tai kiellettyjä (vrt. Doležel 1998, 120). Deonttista koodeksia vastaan toimivat henkilöt pystyvät usein tuomaan kertomuksen maailmasta esille jotain aivan uutta, kuten erityisesti Derkhan tekee. Hän on toimittaja ja taidekriitikko, jonka kautta avautuu näkökulma New Crobuzonin vallankumoukselliseen, kriittiseen liikkeeseen. Maanalaisen *Runagate Rampant* -lehden toimittajana hän etsii salaisuuksia ja paljastuksia, joilla New Crobuzonin hallinnon ja etenkin pormestari Benjamin Rudgutterin voisi saattaa häpeään ja vallitsevaa järjestystä horjuttaa. Kertomuksen maailmaan uppoutuneelle lukijalle Derkhanin sisäkkäismaailma unelmineen paremmasta yhteiskunnasta näyttääkin sen, millaisia poliittisia ratkaisuja ja hallitsemistapoja kaupungissa kerronnan hetkellä pidetään hyväksyttävinä.

Derkhanin poliittinen ideologia vaikuttaa vahvasti kerrontaan jaksoissa, joissa hän on sen kohteena. Yhdessä näistä New Crobuzonissa vallitsevaa ilmapiiriä kuvaillaan adjektiivein ”oscillating, violent, disingenous and repressive” (PSS, 119). Militiaksi kutsuttu poliisi(armeija) kiertää taivaalla omilla sukkuloillaan ja tukahduttaa kaiken mahdollisen kapinoinnin, mielenosoitukset ja lakot. Rangaistuksena rikoksista ovat paitsi kammottavan uudelleentekemisen aiheuttamat tuskat, myös sosiaalisen statuksen romahtaminen, kuten seuraavasta esimerkistäni käy ilmi. Dog Fennissä *Runagate Rampant* -lehden toimituksessa vieraillessaan Derkhan ohittaa punaisten lyhtyjen alueen klubit. Niiden ovilla teollisesti uudellentehty (*industrial Remade*), jotka ovat puoliksi ihmisiä, puoliksi koneita, työskentelevät ulosheittäjinä ja kestävät kaikki mahdolliset nöyryytykset haluamatta riskeerata työpaikkaansa:

Their fear was understandable: to Derkhan's left a cavernous space opened in an arch below the railway. From the darkness came the reek of shit and oil, the mechanical clank and human groans of Remade dying in a starving, drunken, stinking huddle. (PSS, 113.)

Katkelman jälkimmäinen virke voisi periaatteessa tulla suoraan kertojalta, mutta se värittyy Derkhanin diskurssilla tiedollisen ja ideologisen sisältönsä vuoksi. Tällaista rajapinnan rakentumista kerronnassa voi tarkastella esimerkiksi Uncle Charles -periaatteen (tästä eteenpäin lyhennetty UCP) avulla. Se on nimetty James Joycen *A Portrait of the Artist as a Young Man* -teoksessa esiintyvän hahmon mukaan, ja laajasti määriteltynä sillä tarkoitetaan henkilöahmon oletettujen verbaalisten ominaisuuksien siirtymistä kertojan diskurssiin (ks. esim. Fludernik 1993, 332–338). Cohn (1978, 33) on käyttänyt puhekategoriaturkimuksessaan samantyyppisestä ilmiöstä nimitystä tyyllinen tartunta (*stylistic contagion*) ajatusraportin yhteydessä. Hägg (2005, 150) on kuitenkin huomauttanut, että UCP ilmiönä³² on määriteltävä mahdollisimman tiukasti, jotta se ei sekoittuisi esimerkiksi vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Luonnottomuudestaan ja antimimeettisyydestään huolimatta UCP on luonnollistamisen väline: sen avulla lukija pystyy liittämään kerronnan anomaliat henkilöiden yksilöllisiin piirteisiin. Hägg rajaakin UCP:n seuraavalla tavalla: ”UCP on henkilöahmon oletettujen verbaalisten piirteiden tunkeutumista kertovaan diskurssiin tilanteissa, jotka eivät sisällä puheen tai ajattelun esittämistä” (Hägg mt., 150–151).

Cohn (1978, 134) on nimittänyt yllä kuvatuun kaltaista ilmiötä henkilöahmon diskurssiin sijoittuvasta virkkeestä termillä kerrottu havainto (*narrated perception*). Tällöin näennäisen objektiivinen kuvaus kertomuksen maailmasta kertoo lopulta enemmän havainnon tekijästä kuin itse

32 Hägg pohjaa tarkastelunsa Hugh Kenneriin, UCP:n käsitteen luojaan, jonka alkuperäinen määrittely käsitteestä on ”toivottoman ympärilyöjä”: kertova idiomi, jonka ei tarvitse olla kertojan (Kenner 1978, 18).

kertomuksen maailman tapahtumista, kuten ylläolevassa esimerkissä Derkhanin yhteiskunnallisiin epäkohtiin taukoamatta tarttuvasta mielestä. Palmer (2004, 48) puolestaan nostaa samassa yhteydessä esiin tarkennetumman käsitteen vapaa epäsuora havainto (*free indirect perception*). Sen kehyksessä jälkimmäinen virke voidaan lukea paitsi Derkhanin havaintona fyysisestä tapahtumasta, myös hänen kokemuksenaan tapahtuman psykologisista seurauksista. Palmerin (mt., 49) mukaan fyysisiä tapahtumia pitäisikin lähestyä henkilöiden kokemuksina, ja näin ollen henkilöiden upotetut kertomukset voidaan laajentaa sisältämään kuvauksia kertomuksen maailman eri aspekteista, jotka nähdään heidän aistinvaraisesta, kognitiivisesta ja arvioivasta näkökulmastaan. Tämä rajapinta henkilöiden sisäkkäismaailmojen ja laajemman kertomuksen maailman välillä on erittäin informatiivinen tapa liittää henkilöiden tajunta heitä ympäröivään sosiaaliseen ja fyysiseen kontekstiin.

Häggin mukaan UCP:een olisi kiinnitettävä huomiota myös laajempaan ilmiönä. Siihen lukeutuvat kohdat, joissa UCP lakkaa olemasta pelkkä ”tartunta” kertojan ja henkilön välillä ja muuttuu rakenteelliseksi periaatteeksi, joka vaikuttaa kerrontaan kokonaisuudessaan. Tähän tapaan määriteltynä UCP tulee lähelle Palmerin näkemystä fyysisistä tapahtumista ja ympäristöstä henkilöiden kokemuksina. Kulloinkin kokemuksellisena keskiönä oleva henkilö vaikuttaa kokonaisuutena kerrontaan ja ikään kuin muokkaa sitä kaltaisekseen, jolloin kertomuksen maailma piirtyy tekstissä ”nähtäväksi” ja koettavaksi tietystä subjektiivisesta sisäkkäismaailmasta käsin.³³ Derkhanin yhteiskunnalliset ongelmat jatkuvasti tiedostavan mielen kautta tuodaan ilmi monenlaisia New Crobuzonin hallinnon tekemiä vääryyksiä sekä kuvataan monet kaupungin kammottavimmista ja karuimmista paikoista. Näihin lukeutuu edellä mainitun Dog Fennin slummin ohella nunnien ylläpitämä rutiköyhien saattokoti Veruline Hospital, josta Derkhanin lähetetään ostamaan Yagharekin viimeisten rahojen turvin kuolevaa miestä yöperhossyötiksi. Saattokodin kuvaus välittyy vahvasti Derkhanin mielen mukaiseksi:

And Derkhan had passed through and entered a hell where death was stretched out, where all that was available to ward off the pain and degradation was sheets without bed-bugs. The young nun who stalked the ward with eyes wide in endless appalled shock would pause occasionally and refer to the sheet clipped to the end of every bed, verifying that yes the patient was dying and that no they were still not dead. (*PSS*, 514.)

Derkhanin kautta saattokoti nähdään ”helvetinä, jossa kuolemaa venytetään” ja siellä kulkeva nunna

³³ Maria Mäkelä (2006, 235) on käyttänyt vapaan epäsuoran esityksen käsitettä tarkastellessaan kerronnan ”rajailmiöitä”, joilla hän ei tarkoita pelkästään rajaa epäsuoran ja suoran esityksen välillä, vaan myös kerronnan luomien mentaalisten tilojen, eli mahdollisten maailmojen ja mielten, välillä.

”loppumattomassa tyrmistyneessä shokissa”. Kenties Derkhanin luonne juuri sivummalle vetäytyvänä tarkkailijana antaa hänelle sopivan roolin monien PSS:n kiinnostavimpien hahmojen havaitsijana. Yksi näistä hahmoista on Computer Council, johon Derkhanin havainnoissa liitetään sangen pahaenteisiä kuvauksia: ”The control that the Council wielded over his human followers disturbed her” (PSS, 524) tai ”The Council's head – vast and still immobile, **like a sleeping daemon's**” (PSS, 530). Kertomuksen edetessä paljastuukin, että Councilin näennäisen avuliaisuuden takana on kaiken aikaa vaikuttanut laskelmoitu suunnitelma koko New Crobuzonin valloittamiseksi Isaacin kehittämän kriisimoottorin avulla. Isaac itse ilmaisee tilanteen vaarallisuuden näin: ”If that bastard links up to the crisis engine, its followers *won't be crazy any more*. Because you know they call it the God-machine...? Well... they'll be right.” (PSS, 546.)

Verrattuna Computer Councilin täydelliseen vierauteen huomionarvoista garuda Yagharekin yhteydessä on se, että vaikka hän on ei-ihminen tai puoliksi inhimillinen olento, hänen mielensä kuvaus ei millään merkittävällä tavalla poikkea Isaacista ja Derkhanista. Toki hänen parempi näkö- ja kuuloaistinsa sekä loistavat saalistajankykynsä vaikuttavat hänen tekemiinsä havaintoihin, kuten tässä kohdassa, jossa hän koettaa paikantaa yöperhosten pesäpaikan kaktusihmisten lasitalosta ja tarkkailee yksityiskohtaisesti ympäristöään:

He focused carefully, went into something of a hunter's trance.

He started looking at the edges of the dome. He took in the whole inside circumference in one long, slow sweep, then spiralled his vision carefully towards the centre. [...] His eyes stopped briefly, momentarily, on imperfections of the red stone, then moved on. (PSS, 455.)

Yagharekin tajunnankuvauksen konventionaalista ”inhimillisyyttä” voi havainnollistaa vertaamalla sitä *Perdido Street Stationin* inhimillisestä tajunnasta selkeästi poikkeaviin hahmoihin, kuten kahden maailman ”tason” välillä maailmanverkkoa (*worldweb*) kutovaan The Weaver-olentoon. Yagharek kutsuu sitä heimonsa käsityksen mukaisesti nimellä ”dancing mad god”. The Weaverin mukana Isaac, Derkhan ja Yagharek ylittävät erään globaalien aleettisen rajoitteen: he siirtyvät maailman toiselle tasolle. Yagharek kuvaa kokemustaan rajanylityksestä näin:

I moved in a direction I had never known existed. [...] I felt myself catch and snag on the fabric of the world. My skin prickled in the alien plane. [...]

I saw, or thought I saw, or have convinced myself I saw a vastness that dwarfed any desert sky. A yawning gap of Leviathan proportions. (PSS, 347.)

The Weaver liittyy taisteluun yöperhosia vastaan, koska nämä repivät sen rakastamaan maailmanverkkoon suurta, jatkuvasti kasvavaa kyyneltä, kuten Yagharek kuvaa: ”*It spread out and*

split the fabric of the city-web, taking the multitude of colours and bleeding them dry” (PSS, 349). Siinä missä The Weaver unelmoi maailmanverkon korjaamisesta eheäksi, Yagharekin haaveena on tulla itse kokonaiseksi: saada lentokykynsä takaisin ja tulla jälleen aidoksi garudaksi. Hän rinnastuu kaikkein alhaisimmassa asemassa oleviin, uudelleentehtyihin, menetettyään lentokykynsä ja ollessaan näin puolittain garuda, puolittain maahan sidottu ihminen. Alussa hän on täysin halunsa vallassa, mutta teoksen kuluessa hän muuttuu: ”*One day I realized that I no longer dreamed of what I would do when I was whole again. [...] If I regained my wings, I would become someone new, without the desire that defined me.*” (PSS, 172–173). Yagharekin unelma jää kuitenkin toteutumatta: hän törmää niin New Crobuzonin kuin omankin heimonsa aksiologisiin rajoitteisiin. Nämä rajoitteet määrittävät Doleželin (1998, 123) mukaan sen, mikä kertomuksen maailmassa on oikein ja mikä väärin.

Heterotopioiden näkökulmasta Yagharek on kiinnostavin Miévilin romaanin henkilöistä. Aivan *Perdido Street Stationin* lopussa Isaac saa vierailijan Cymekistä: toisen garudan, Kar'uchain, joka paljastaa Yagharekin rikoksen todellisen luonteen. Kar'uchai kertoo, että garudaheimon kulttuurin mukaan Yagharek tuomittiin, koska ”*We must not take the choice of another being. What is community but a means to... for all we individuals have... our choices.*” (PSS, 607.) Isaacin kulttuurissa nimi samalle rikokselle on raiskaus. Pyytäessään Isaacia auttamaan hänet takaisin lentoon, Yagharek rikkoo oman yhteisönsä asettamia aksiologisia rajoitteita: hänen tekemänsä rikoksen pitäisi tuomita hänet siivettömään elämään loppuiäkseen. Isaac ymmärtää Yagharekin teon oman kulttuurinsa kautta ja tuomitsee hänet yhtä lailla New Crobuzonin aksiologisten rajoitteiden mukaisesti: tietyistä vääristä teoista on seurattava tietynlainen rangaistus. Tavallaan Isaac asettuikin puolustamaan uudelleentekemistä rikoksen rangaistuksena. Siivettömästä Yagharekista on tullut kunniaton uudelleentehty, jonka silvotussa kehossa erilaiset kulttuuriset rajat tulevat konkreettisiksi heterotopian tavoin.

Liittyessään Isaacin ja Derkhanin muodostamaan ydinryhmään Yagharekin identiteetti alkaa muuttua: hän näkee hetkellisesti itsensä osana uutta yhteisöä: ”*We refugees. Constructs that tell tales; earthbound garuda; reporters who make the news; criminal scientists and scientific criminals.*” (PSS, 347.) Teoksen lopussa, Isaacinkin tuomittua hänet, Yagharek päättää lopettaa elämänsä kahden maailman välissä:

I am not the earthbound garuda any more. That one is dead. This is a new life. I am not a half-thing, a failed neither-nor.

I have torn the misleading quills from my skin and made it smooth, and below that avian affectation, I am the same as my citizen fellows. I can live foresquare in one world. (PSS, 623.)

Voi kuitenkin pohtia, kuinka täydellisesti Yagharek sulautumisyrityksessään onnistuu – huijaako hän vain itseään repiessään höyhenensä? Hän ei kuitenkaan kykene murtamaan nokkaansa tai poistamaan sahattujen siipiensä tynkiä. Kaikesta huolimatta hän päättää yrittää olla vielä kerran kokonainen yhdessä maailmassa, ainoalla mahdollisella jäljelle jääneellä tavalla. Isaac oli hänen viimeinen toivonsa, mutta tämänkin tuomittua hänen rikoksensa, Yagharek on aivan yksin. Hän käpertyy itseensä viimeisen kerran eikä liity vapautuneen uudelleentehdyn (*fReemade*) Jack Half-a-Prayerin taisteluun paremman kaupungin puolesta.

Tässä luvussa käsittelin kolmen erillisen henkilön sisäkkäismaailmojen rakentumista sekä niiden ja kertomuksen maailman välisiä suhteita *Perdido Street Stationin* kerronnassa. Tekemäni analyysin perusteella voi vetää mahdollisten maailmojen poetiikkaan pohjaavan johtopäätöksen siitä, kuinka kerronnan dynamiikka Miévilin ensimmäisessä Bas-Lag-romaanissa rakentuu. Erilaisten maailmojen rinnakkain ja vastakkain esittämisen avulla New Crobuzonin maailman järjestys ja todellisuus nousevat esiin. Ryan (2005, 448) on esittänyt kerrottavuuden ja näin dynamiikan hahmottamiseksi näkemyksen siitä, että henkilöhahmojen tavoitteena on sisäkkäismaailmojen törmäyksistä ja ristiriidoista aiheutuvien konfliktien korjaaminen siten, että ne saadaan samaan linjaan kertomuksen maailman kanssa. *Perdido Street Stationissa* dynamiikka on päinvastainen: tarkastelemani kolme henkilöä pikemminkin yrittävät muuttaa ympäristöään omien näkemystensä mukaiseksi. Isaac murtaa tiedeyhteisössä vallitsevia käsityksiä yhdistellessään ennalta-arvaamattomia aineksia toisiinsa: ”*It's all about elements arsing about, misbehaving... liquid than stands free, heavy matter that invades the air... there's got be something... some common denominator*” (PSS, 44). Isaacin henkilökohtaiseksi tragediaksi voikin nähdä sen, että vaikka hän onnistuu tekemään merkittävän tieteellisen läpimurron kriisienergian tutkimuksessa, hän ei voi kertoa siitä muulle tiedeyhteisölle. Sen sijaan hän joutuu pakenemaan kaupungista lainsuojattomana. Derkhan koettaa horjuttaa New Crobuzonin totalitaristista hallintoa, siinä kuitenkin onnistumatta. Yagharek kamppailee yhteisönsä langettamaa rangaistusta vastaan ja joutuu lopulta nöyrytymään.

Heitä kaikkia kolmea kuitenkin yhdistää unelma, halu tappaa yöperhoset ja usko siihen, ettei New Crobuzonin hallitus sitä kykene tekemään – tai halua tehdä, kuten tästä Isaacin pohdinnosta käy ilmi: ”If the state found the moths, Isaac realized, it would do everything in its power to recapture them. Because they were *so damned valuable*.” (PSS, 420.) Voikin pohtia, kuinka tiukasti fiktiivisiä mieliä voi yhteisten unelmien kohdalla erotella toisistaan ja rajata yksilöllisesti. *Perdido Street Stationin* kerronta toisinaan jopa yhdistää useamman henkilön diskurssit yhdeksi kokonaisuudeksi. Isaacin, Derkhanin ja Yagharekin yhdessä jakama maailma on selkeimmin heidän yhteisesti tavoittelemansa yöperhosten tuhoaminen. Mahdollisten maailmojen poetiikan näkökulmasta kolmikron tavoite voidaan nähdä yhteisenä unelmana, jonka vastaparina toimii New Crobuzonin maailma monenlaisine rajoitteineen. Näenkin Isaacin intohimoisesti tutkiman kriisienergian analogiana koko romaanin kerronnan dynamiikasta. Isaac kuvaa energian toimintaperiaatetta Yagharekille seuraavasti:

In a nutshell: I'm saying it's in the *nature of things* to enter crisis, as part of what they are. Things turn themselves inside out by virtue of being things, understand? The force that pushes the unified field on is *crisis energy*. [...] Now, if you could tap the reserves of crisis energy in any given situation, you're talking about *enormous* power. Some situations are more crisis-ridden or -prone than others, yes, but the point of crisis theory is that things are in crisis as part of *being*. (PSS, 147.)

Miévillen maailma on jatkuvassa kriisissä. Jotkut kerronnalliset tilanteet ovat enemmän kriisille perustuvia tai sille alttiita kuin toiset, mutta kerronnan dynamiikalle tyypillistä on juuri sen perustavanlaatuisen pohjautuminen kriiseille ja konflikteille. Johdannossa mainitsemani ”nurinkurinen” lähestymistapa, jossa lähdetään liikkeelle maailmasta ja vasta sitten henkilöahmoista, osoittautuikin hedelmälliseksi lähtökohdaksi. Kertomuksen maailma konteksteineen on aktiivinen komponentti kerrottavuuden ja henkilöiden toiminnan motivoinnissa ja syntymisessä. *Perdido Street Stationin* kertomuksen kannalta keskeisimmät tapahtumat, jotka myös synnyttävät eniten keskenään ristiriitaisia sisäkkäismaailmoja – kuten yöperhosten pako – eivät rakennukaan epistemologisten ongelmien, kuten sen, että henkilöahmot eivät tiedä toistensa ajatuksia, varaan. Ennemmin kyse on siitä, kuinka erilaiset henkilöt ja heidän muodostamansa ryhmät ylittävät erilaisia rajoja ja törmäävät niihin sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissaan.

Erilaisten sisäkkäismaailmojen aspektuaalisuus ja näkökulmallisuus vaatii kuitenkin kipeästi tarkempaa selvittelyä, ja niinpä seuraavassa luvussa siirryn pohtimaan niiden merkitystä

kertomuksen maailman rakentumisessa. Aspektuaalisuuden esiin nostamat kysymykset liittyvät erityisesti siihen, kuinka henkilöhahmot näkevät *toisensa* ja kuinka näkökulmallisuus vaikuttaa lukijoiden tapaan kokea kertomuksen maailma fyysisine ympäristöineen. Kerronnan dynamiikan ja lukemisen aikana tapahtuvan tulkinnan osalta tarkastelen kertomuksen ymmärtämisen vaatimaa aukkojen täydentämistä, sillä varsinkin uuskumman fantasiafiktion kohdalla voi miettiä sitä, kuinka paljon nimenomaan kertomuksen maailman fyysisten ympäristöjen tasolla on täydennettävää ja epämääräistä.

3 Aspektuaaliset maailmat

Later, when she thought back to that miserable time, Bellis was shaken by the detail of her memories. She could recall the formation of a flock of geese that passed over the boat, barking; the stench of sap and earth; the slate slade of the sky. She remembered searching the hedgerow with her eyes but seeing no one. Only threads of woodsmoke in the soaking air, and squat houses shuttered against weather. (S, 8.)

Yksilöllinen näkökulma ja siihen kietoutuvat epistemologiset kysymykset ovat luoneet fantasia- ja tieteisfiktion piirissä omia kiinnostavia käyttötarkoituksiaan, elleivät jopa omaa alalajiaan.³⁴ Yksi havainnollinen esimerkki epistemologisten ”aukkojen” käytöstä on Miévilin novelli ”The Tain” (2002), jossa Lontoota on kohdannut jokin kammottava, koko kaupungin täydelliseen hävitykseen ja sekasortoon ajanut katastrofi. Suurin osa novellin kerronnasta välittyy Sholl-nimisen miehen näkökulmasta: ei ensimmäisessä persoonassa, vaan samaan tapaan kuin *Perdido Street Stationissa* kertoja ohjaa lukijaa eläytymään Shollin subjektiiviseen näkökulmaan. Sholl toki tietää, mitä Lontoossa on tapahtunut, ja kaiken lisäksi hän on ainoa, joka tietää, kuinka kaupungissa riehuva sota voidaan pysäyttää. Lukijalle tämä kaikki paljastetaan kuitenkin pikku hiljaa, pala palalta. Aivan kuten niin sanotuissa *whodunit*-dekkareissa³⁵ lukija seuraa murhan tai muun rikoksen ratkomista, ”The Tain” -novellissa tämä yrittää rakentaa kuvaa siitä, mitä ihmettä Lontoossa on voinut tapahtua. Ensimmäinen selkeä viite tapahtumien syyhyn ei lopulta tulekaan Shollin näkökulmasta vaan jonkin nimeämättömän tahon minämuotoisena kerrontana. Tämän kertovan tahon oma kieli on peilikirjoitusta, ja aluksi hämäräksi jäävät viittaukset ”heijastuksiin lammen pinnasta” ja ”kiillotetun hopean aiheuttamasta tuskasta” lokahtavat paikoilleen lukijan mielessä, kun tämä ymmärtää, että Lontooseen saapunut, *imagoiksi* nimetty vihollinen on tullut heijastusten maailmasta:

34 Tunnettuja esimerkkejä epistemologiset kysymykset etualaistavista teoksista ovat esimerkiksi Cormac McCarthyn *The Road* (2006) ja Margaret Atwoodin *Oryx and Crake* (2003). Kummassakin näistä lukija kohtaa jonkin järkyttävän katastrofin jälkeisen maailman ja pyrkii selvittämään, mitä oikeastaan on tapahtunut.

35 Miévilin uusin romaani, *The City & The City* (2009) on juuri ”Kuka sen teki?” -tyyppinen murhadekkari, joka kuitenkin nostaa rikoksen selvittämisen rinnalle myös lukijan tekemän kertomuksen maailman epistemologisten aukkojen täydentämisen. Se sijoittuu kahtiajaettuun Beszelin/UI Qoman kaupunkiin, jonka omalaatuisten sääntöjen selvittämisessä lukijalla kuluu pitkä tovi.

And then there was Versailles. Our bleakest place. The worst place in our world. A dreadful jail. *It can be no worse than this*, we thought then, stupidly. *We are in hell*. Do you see? Can you understand why we fought? Every house became Versailles. Every house a hall of mirrors. ("The Tain", 244.)

Catherine Emmott (1997, 118) on rinnastanut lukijan sokeaan puhuessaan kaunokirjallisuuden "keskeneräisyydestä": lukija saa tekstistä vain katkonaisia signaaleja henkilöhahmoista ja näiden läsnäolosta. Miévilien käyttämät kerronnalliset tekniikat usein tuovat lukijan sokeuden korostetusti esiin ja lisäävät tämän kokemaa outouden tai vierauden tunnetta kertomuksen maailman ja sen olentojen äärellä. Tässä luvussa kohdeteoksenani oleva *The Scar* ei perustu yhtä vahvasti tällaiseen tekniikkaan kuin "The Tain", mutta monenlaisilla epistemologisilla aukoilla on siinäkin tärkeä merkitys.

Käsitellessäni edellisessä luvussa *Perdido Street Stationin* kerrontaa tulin siihen tulokseen, että siitä löytyy vain muutamia lyhyitä kohtia, joissa lukijaa ei ohjata lukemaan niitä osana jonkun henkilöhahmon subjektiivista tarinamaailmaa, sisäkkäismaailmaa. Tämä Miévilille hyvin tyypillinen, kudoksen mieleen tuova tekniikka toistuu myös toisessa Bas-Lag-romaanissa. Mutta vaikka *The Scarin* kerronnan kudoks onkin ehyt, lukijan rakentamaan kokonaiskuvaan, tarinamaailmaan, uhkaa jatkuvasti jäädä aukkoja. Sisäkkäismaailmojen keskeinen ominaispiirre nimittäin on se, että ne ovat aina aspektuaalisia eli yksilöllisestä näkökulmasta hahmottuvia. Pyrittäessä ymmärtämään sitä, kuinka kertomuksen maailma välittyy lukijalle ja kuinka tämä ymmärtää sen ja kokee itselleen täysin mahdottoman maailman tapahtumineen merkitykselliseksi, on tarkasteltava lähemmin tätä aspektuaalisuutta maailmaa rakentavana – tai paremminkin, sitä *järjestävänä* – elementtinä. Se on myös olennainen osa romaanin kerronnan dynamiikkaa.

Lähden tarkastelemaan tätä erittelemällä ensin luvussa 3.1 kaunokirjalliseen näkökulmaan ja havainnoijaan liittyviä kirjallisuustieteellisiä lähtökohtia ja pulmia. Seuraavaksi luvussa 3.2 pohdin konkreettisten esimerkkien kautta sitä, millainen rooli aspektuaalisuudella on kohdeteoksessani: kiinnitän huomioni siihen, millaisia havainnoijia ja maailman konstruoijia *The Scarin* henkilöt oikeastaan ovat, ja millaisia aukkoja heidän tietämyksessään on. Lopuksi luvussa 3.3 siirrän tarkasteluni painopisteen selkeämmin kaunokirjallisen maailman ulkopuolelle. Pohdin lukijan keinoja rakentaa paitsi rakentaa nämä havainnoijat, myös ymmärtää heidän näkemiään ja kokemiaan fantastisia olentoja ja tapahtumia. Mietin tässä erityisesti intertekstuaalisuuden, aktuaalisen maailman tuntemuksen ja kertomusten maailmojen välisiä suhteita.

3.1 Näkökulmia maailmojen näkökulmallisuuteen

The Scarin keskushenkilö, kääntäjä ja kielitieteilijä Bellis Coldwine joutuu pakomatallaan New Crobuzonista liittymään merirosvokaupunki Armadan kansalaiseksi vastoin tahtoaan, kun häntä kuljettanut Terpsichoria-alus kaapataan osaksi sitä. Bellis ei ilahdu asioiden saamasta käänteestä ja käpertyy koti-ikävänsä, kun taas Terpsichoriolla vankeina kuljetetuille uudelleentehdyille Armada on kuin toteutunut unelma. Tämä selviää heille ja Bellisille ensimmäisen kerran, kun kaupunkia johtava, Rakastajiksi kutsuttu kaksikko pitää heille tervetuliaispuheen:

At the time, all she [Bellis] had been aware of was the couple's shared intensity, and then stunned excitement that greeted the woman's final sentence. [...]

"Human, cactacae, hotchi, cray... *Remade*", the woman had said. "In Armada you are all sailors and citizens. In Armada you are not distinguished. Here you are free. And equal."

There, finally, was a welcome. (S, 74.)

Yllä olevasta esimerkistäni käy hyvin ilmi myös se, että suurin osa *The Scarin* tapahtumista ja teoista nähdään Bellisin aistinvaraisen, tiedollisen, ideologisen ja subjektiivisen näkökulman kautta. Kertoja ohjaa lukijan tutustumaan ja eläytymään Armadaan yhdessä Bellisin kanssa. Pikku hiljaa selviääkin, ettei tämä kelluva ja purjehtiva kaupunki suinkaan ole täysin tasa-arvoinen onnena vaan yhtä lailla ylhäältä johdettu ja hierarkkinen kuin Bellisin kotikaupunki New Crobuzonkin. Yksi keskeisimmistä ja konkreettisimmista väylistä, joiden kautta kertomuksen maailma välittyy Bellisin näkemällä ja kokemalla tavalla, on hänen kirjoittamansa "päiväkirja-kirje". Kutsun sitä päiväkirja-kirjeeksi, sillä nämä Bellisin kertomat (tai kirjoittamat) jaksot alkavat selkeästi sinä-muodossa kirjoitettuin, mutta liukuvat teoksen edetessä enemmän minämuotoiseen, päiväkirjan omaiseen kerrontaan. Lisäksi vaikka Bellis aloittaa tekstinsä kirjeenä, hän ei kykene osoittamaan sitä kenellekään: "Dear, the letter said, and then there was a blank. A word-hole." (S, 455.)

Armadalla Bellis ystävystyy läheisesti kahden miehen kanssa. He ovat hänen kanssaan samalla laivalla tullut New Crobuzonin hallituksen korkea virkamies, prokuraattori Silas Fennec sekä Rakastajien adjutantti, henkivartija ja oikea käsi, Uther Doul. Itsestään ja liikkeistään vaitonainen Fennec sitoo Bellisin osaksi juontaan saada tärkeä viesti New Crobuzoniin: hän uskottelee Bellisille, että heidän kotikaupunkinsa on vaarassa Gengrisissä elävien *grindylow*-olentojen suunnitteleman hyökkäyksen vuoksi. Lukijalle Fennecin petollisuus selviää samaan aikaan kuin Bellisillekin, kun New Crobuzonin sota-alukset löytävät Armadan ja hyökkäävät. Doulilta tihkuvien vihjeiden ja kiertoilmausten avulla Bellis taas yrittää selvittää, mitä Armadalla oikein on tekeillä: mystisillä

Rakastajilla näyttää olevan jokin pakkomieltäinen päämäärä, johon kaikki kaupungin tapahtumat, Tersichorian kaappaus mukaan lukien, tuntuvat liittyvän. Fenneciä ja Doulia huomattavasti luotettavampi tiedonlähde on kuitenkin Bellisiin ihastunut crobuzonilainen tutkija Johannes Tearfly, jonka Rakastajat palkkaavat salaperäiseen asiantuntijatehtävään.

Lukijalle välittyy satunnaisesti tietoa kertomuksen maailman tapahtumista ja todellisuudesta muidenkin kuin Bellisin näkökulmasta erityisesti ”välinäytöksiksi” (*interlude*) nimetyistä luvuista. Niissä eläydytään osin minämuotoisena kerrontana Silas Fenneciä jahtaavien gengrisläisten, crobuzonilaisen uudelleentehdyn Tanner Sackin, Silas Fennecin ja yhden Armadan kiistanalaisen johtohahmon, The Brucolac-nimisen vampiirin (*vampir*) näkökulmaan. Lukija on näin ollen tietynlaisessa etuoikeutetussa asemassa kertomuksen maailmassa elävään Bellisiin verrattuna. Romaanin dynamiikalle leimallista kuitenkin on se, että palapelin kokoaa Bellisin mieli, hänen järjestävä ja tulkitseva näkökulmansa. Kuvaavasti *The Scarin* arvoitusten ratkeaminen seurailee Bellisin tutkimusprosessin etenemistä. Sen käännekohta on Krüach Aum -nimisen tekijän High Kettai -kielellä kirjoittaman teoksen löytyminen Armadan kirjastosta, jossa Bellis työskentelee:

She still did not take her gaze from the picture she held: a little man in a little ship on a sea of frozen waves that overlapped in perfect sequence like fish scales, and below them deeps rendered in crosshatched and tightly spiraled ink, and at the bottom, easily eclipsing the vessel above, a circle in a circle in a circle, vast no matter how vague the perspective, unthinkably big, with darkness at the center. Looking up, looking up at the fisherman hunting his prey.

Sclera, iris, and pupil.

An eye. (*S*, 177–178.)

Tästä Bellis saa vihdoinkin selville, mitä Rakastajat yrittävät: he tahtovat nostaa muinaisen vesihirviön, *avancin*. Kun sen nostossa on onnistuttu, käy ilmi, että *avanc* on vain yksi osanen laajempaa suunnitelmaa, maailman ääreen revenneen Arven ylittämistä. Tämä voi onnistua ainoastaan valjaisiin kahlitun, koko Armadaa perässään vetävän vesihirviön sekä Doulin ”mahdollisuuksia louhivan” miekan voimin: ”*Is that where we're going, Uther? Across the sea? [...] It's not just the land that was broken open – the sea, too. So is that where we're going? To mine the possibilities in what's left of that great... cosmic laceration, Uther?*” (*S*, 399.) Bellis ei halua ylittää Arpea vaan palata takaisin kotiin: vahva kaipuu New Crobuzoniin motivoi häntä auttamaan Fenneciä siitä huolimatta, että tämän toiminnan syyt ja päämäärät jäävät hämärän peittoon.

Bellisin suhdetta niin Fenneciin kuin Douliinkin määrittävät perustavanlaatuinen etäisyys, epämääräisyys ja tietämättömyys. Doulista hän esimerkiksi kirjoittaa päiväkirja-kirjeeseensä:

”Except when he fights [...] Uther Doull's face is almost motionless. It is compelling and a little tragic, and it is nigh impossible to tell what he thinks or believes.” (S, 262.) Fennecin maailman Bellis sen sijaan uskoo pystyvänsä kuvittelemaan: ”[I]t is easy to imagine him at his job for the government” (S, 255) mutta toisaalta toistuvasti käy ilmi, ettei Bellis oikeastaan kykene ymmärtämään miestä lainkaan: ”She tried to parse him, to understand the grammar of his actions and reactions, and she could not” (S, 152). Hän myös kirjoittaa, ehkä hieman pahaenteisesti: ”Silas has been sparing me details, I realize (the most dubious favor one can do)” (S, 256). Loppujen lopuksi Fennecin suunnitelma paljastuu ja epäonnistuu: New Crobuzonin sota-alukset kyllä löytävät Armadan hänen heille lähettämänsä viestin avulla, mutta crobuzonilainen armeija ei kykene lyömään Doulin johtamia joukkoja. Bellis ja Fennec, samoin kuin viestin välityksessä auttanut Tanner, vangitaan (Bellis ja Tanner tosin vain lyhyeksi aikaa) ja Bellisin toiveet päästä mahdollisimman pian takaisin kotikaupunkiinsa valuvat tyhjiin. *Avanc* vetää Armadan tunnettujen merten ulkopuolelle, Salatulle Merelle, ja jatkaa Rakastajien tahdon mukaisesti kohti Arpea.

Näkökulma on edellisessä luvussa käsittelemiini tajunnankuvaukseen ja fiktiivisiin mieliin verrattavissa oleva kirjallisuustieteellinen ”ikuisuusongelma”. Vaikutusvaltaisista kaunokirjallisia näkökulmia erittelevä käsite on Gérard Genetten fokalisaatio (*focalization*) (ks. 1980, 186–189). Sen peruslähtökohta on se, että ”se joka kertoo” ei läheskään aina ole sama kuin ”se joka näkee” (vrt. Tammi 1992, 15). Genette korvaa perspektiivin ja näkökulman käsitteet ”abstraktimmalla” fokalisaatiolla välttääkseen visuaaliset konnotaatiot, mutta fokalisaation taustalla oleva ”fokuksen” optinen käsite yhdistyy sekin helposti fyysiseen näköaistiin tai näkyyn. Fokalisaatio koskee kerronnan kohdentumista kertomuksen maailmassa: se voi olla sisäinen tai ulkoinen tiettyyn henkilöön nähden ja voi myös vaihdella eri henkilöiden kohdalla. Genetten alkuperäinen malli lienee lukuisista fokalisaation malleista kaikkein tunnetuin: nollafokalisaatio (*zero focalization*) kuvaa perinteistä kaikkietävän kertojan kerrontaa, jossa tapahtumia ei fokalisoita selkeästi yhden henkilön vaan kertojan kautta. Sisäinen fokalisaatio (*internal focalization*) puolestaan koskee kerrontaa, jossa tapahtumat fokalisoitetaan yksittäisen henkilön tai henkilöiden kautta, kun taas ulkoinen fokalisaatio (*external focalization*) hahmottaa niin sanottua behavioristista kerrontaa, jossa kuvaukset rajoittuvat ainoastaan henkilöiden ulkoiseen käytökseen. (Genette mt., 189–190.)

Genetten ohella strukturalistisen narratologian piirissä on kehitetty kertoville instansseille useita formaalisia typologioita antropomorfisten tulkintojen välttämiseksi: esimerkiksi Seymour Chatman

(1990, 142) painottaa Genetten hierarkkiseen malliin pohjaavassa jaottelussaan, että kertoja ”kertoo” tarinan ja henkilö ainoastaan ”näkee”. Näin ollen heti kun henkilö alkaa ”kertoa”, hän muuttuu kertojaksi ja päinvastoin. Liisa Steinby (2009, 104) onkin huomauttanut, että kun näennäisavaruudellinen optinen piste, jollaisena genetteläinen subjekti voidaan nähdä, saa joitakin ominaisuuksia, se muuttuu saman tien subjektista objektiksi, jota tarkastellaan. Tarkkarajaista erottelua subjektin ja objektin välillä voi kuitenkin olla mahdotonta tehdä: silloin kun kerronnassa kuvataan jonkun henkilön tajuntaa, tämä ajatteleva subjekti on yhtäaikaaisesti niin fokalisoija kuin fokalisoitu objektikin. Erityisesti selkeästi tämä korostuu ensimmäisen persoonan kerronnassa, joka on yhtäältä kertomista, toisaalta tajunnankuvausta. Seuraavassa lainaamassani katkelmassa Bellis fokalisoii Doulin ja tilanteen, jossa hän on, mutta toisaalta katkelma kertoo paljon myös Bellisistä:

I have never met a more complicated man, or, I suspect, a more tragic one. His own history planted the ideas that brought us all here, so far from what he himself sought in Armada. It is hard to tell what in him has been intent, and what reaction. I cannot believe that this is satisfactory for him: that he looks at his position, and that of the Lover, and he nods, and says, ”This is what I wanted.” (S, 570–571.)

Genetteläistä fokalisaation mallia on vuosien saatossa kritisoitu monin eri tavoin. Pulmallisena on nähty jo mallin lähtökohta, jonka mukaan fokalisaatio määritellään erottelemalla toisistaan agentti, joka kertoo ja agentti, joka näkee. Alan Palmer (2004, 50–51) kysyy, kuinka voi kertoa, jos ei ensin näe, ja ehdottaa, että kysymys ”Kuka kertoo?” tulisi muuttaa muotoon ”Kuka on kertova agentti, joka näkee, että henkilöagentti näkee?” Näin ollen henkilö saattaa nähdä, mutta kertoja näkee, että henkilö näkee. Vasta sitten kertoja voi kertoa. Palmerin mukaan fokalisaation avulla tulisikin ensisijaisesti tarkastella niitä metodeita, joilla kertoja käyttää henkilön tajuntaa aistinvaraisena näkökulmana, josta kertominen tapahtuu. Genetten fokalisaatiomalli ei kuitenkaan anna riittäviä välineitä tarkastella päätöksiä, joita lukijat tekevät siitä, kenen tajuntaa tekstissä milläkin hetkellä esitetään. Niinpä Palmer (mt., 49) toteaa, että Genetten fokalisaatio sopii ainoastaan yhden mentaalisen toiminnan muodon, *havaintojen* tarkasteluun. Steinby (2009, 103) huomauttaa samansuuntaisesti, että Genetten strukturalistinen ajattelu ei sisällä lainkaan tulkinnan käsitettä. Hänen subjektinsa, olivat he sitten kertomuksen maailman henkilöitä tai kertojia, eivät näin ollen tulkitse maailmaa vaan näyttäytyvät ikään kuin mekaanisina havaintonäkökulmina tai geometrisina pisteinä, joista katsotaan tai joista jokin näkyy.³⁶ Steinby (mt., 105) tuomitsee genetteläisen fokalisaation siitä, että sen mukaan kaunokirjallisuuden tarkastelijan kokemuksilla maailmasta tai

36 Steinby (2009, 103) rinnastaa Genetten fokalisaation galileisen luonnontieteen luonnon tarkastelijalle osoittamaan tehtävään. Luonnontieteellisen havainnoinnin tai kokeen ideaan kuuluu se, että havaitsija voi olla kuka tahansa. Näin ollen kenen tahansa tietyissä havaitusjapositionissa olevan oletetaan havaitsevan täsmälleen saman: tarkastelevan henkilön persoonallisilla ominaisuuksilla ei ole eikä saa olla vaikutusta havaintojen sisältöön.

niistä asioista, joista kirjallisuus puhuu, ei nähdä olevan asemaa kertomuksen rakenteiden määrittämisessä. Kuitenkin niin lukijan kuin fiktiivisen henkilöihahmon tekemillä tulkinnoilla on suuri merkitys. *The Scarin* kohdalla tämä näkyy erityisesti Bellisin tekemistä, suureksi osaksi virheellisistä tulkinnoista tapahtumien syistä ja toisten henkilöiden motiiveista. Hyvä esimerkki niistä on juuri edellä lainaamani katkelma Bellisin yrityksestä ymmärtää Doulia. Ilman näitä tulkintoja koko teos olisi kovin toisenlainen.

Tulkintaa ja kokemusta korostavan narratologisen tutkimuksen piirissä fokalisaation käsitettä on esitetty myös kokonaan hylättäväksi. Monika Fludernikin luonnollisen narratologian ytimessä on tekstin (tai pikemminkin lukuprosessin) lukijalleen tarjoama tulkinnallinen kehys: tietty kerronnallinen tilanne ja sen mukaan käytetty tulkinnallinen kehys määrittävät tekstin näkökulmalliset piirteet (Fludernik 1996, 346). Fludernikin typologiasta löytyykin vain kaksi Genetten fokalisaatiomallista tuttua parametriä, joista ensimmäinen määrittelee näkökulman joko ulkoiseksi tai sisäiseksi (eli joko ”objektiiviseksi” tai kokemukselliseksi fokalisaatioksi). Toinen parametri käsittelee pääsyä sisäiseen: se on liukuva skaala, joka vaihtelee olemattomasta täydelliseen pääsyyn toisen tajuntaan. Jälkimmäinen skaala on Fludernikin mukaan käytettävissä vain KERTOMISEN kehysten³⁷ tai ulkoisesti fokalisoitujen kertomuksen kohdalla, koska realistisesti kuvattu henkilö ”ei voi lukea muiden mieliä” (mt.). Fludernikin näkemyksen mukaan fokalisaation käsitteleminen on lähinnä ”hienosäätöä” ja koko käsitteestä voisi oikeastaan luopua (Fludernik mt., 346–347). Kuitenkin yksityiskohtainen, alhaalta ylös tehtävä tekstianalyysi osoittaa, että Fludernikin mallikaan ei ole täysin ongelmaton (vrt. Hägg 2005, 118). Fludernik toteaa: ”Vasta kun lukija on päätenyt tiettyyn makrokehykseen [...] tämä voi edetä pohtimaan sitä, *kuinka* yksityiskohtia käsitellään kertovassa diskurssissa” (Fludernik mt.). Luonnollinen narratologia ei kuitenkaan tarjoa välineitä siihen, kuinka tämä tiettyyn makrokehykseen päätyminen ja siitä eteneminen tapahtuu.

Yksilöllisiä näkökulmia, havaintoja sekä niihin liittyviä kysymyksiä tiedosta, tietämättömyydestä ja tulkinnasta on mahdollista tarkastella sisäkkäismaailman metaforan avulla samaan tapaan kuin tein edellisessä luvussa pohtiessani lukijan tekemiä tulkintoja kulloinkin kertovasta äänestä. Palmer toteaa subjektiivisten tarinamaailmojen aspektuaalisuudesta: ”Aina kun tapahtumat tapahtuvat

37 Fludernikin kerronnallistamisen prosessi tapahtuu tiettyjen kognitiivisten kehysten mukaan, jotka määräytyvät sen mukaan, kenen tietoisuus kulloisessakin kerrontatilanteessa hallitsee. KERTOMISEN (TELLING) kehys vastaa klassisen narratologian kertojakeskeistä kerrontatilannetta ja KOKEMISEN (EXPERIENCING) kehys henkilökeskeistä. Muut kolme kehystä ovat KATSOMISEN (VIEWING), REFLEKTOINNIN (REFLECTING) ja TOIMINNAN (ACTION) kehukset. (Ks. esim. Fludernik 1996, 43–44.)

kertomuksen maailmassa, ne koetaan tietyn mielikuvan sisällä” (Palmer 2004, 51–52). Toisin kuin genetteläinen malli antaa ymmärtää, fokalisoivan subjektin tekemällä tulkinnalla maailmasta on hyvinkin paljon merkitystä. Vaikka jo näkökulman käsite itsessään viittaa syvään yhteyteen havainnon ja tiedon välillä, narratologisessa analyysissä havainto assosioituu verbaalisen representaation mimeettiseen puoleen (”näyttäminen”), kun taas tieto enemmänkin diegeettiseen (”kertominen”). Marina Grishakova on kuitenkin todennut, että mimesis ei ole pelkkää todellisuuden heijastamista tai kopioimista vaan aina uudelleentekemistä, joka tuottaa jatkuvasti jotakin uutta. (Grishakova 2006, 141.) Voidaankin pohtia, voiko ”pelkkää” kertomuksen maailman näyttämistä edes olla.

Samanlaisesta lähtökohdasta, mutta mahdollisten maailmojen kehyksessä fokalisaatiota on lähestynyt Ruth Ronen teoksessaan *Possible Worlds in Literary Theory*. Hän (1994, 175) lähtee liikkeelle siitä, että niin aktuaalinen maailma kuin kertomustenkin maailmat ovat diskursiivisia konstruktioita. Niistä kerrotulla tiedolla on aina lähde, joten maailman voidaan nähdä välittyvän useiden eri puhujien ja positioiden kautta. Kaikki maailmat, myös aktuaalinen maailma, ovat riippuvaisia näkökulmasta ja näin ollen vain yhdenlaisia versioita todellisuudesta. Tässä mielessä narratologinen kysymys näkökulmasta sijoittuu osaksi laajempaa tiedon ja havainnon välistä suhdetta koskevaa ongelmaa, jota on käsitelty niin filosofian, fysiikan kuin taiteen teoriainkin piirissä (vrt. Grishakova mt., 142). Niin Ronenin kuin Grishakovankin näkemykset haastavat ajatuksen viattomasta näkökulmasta: mikä tahansa kertomuksen maailman havainto tai kuvaus on jo osa merkitystä, rakennetta ja spontaania osien yhdistelyä.

Maailman konstruoinnin perustana voidaan Ronenin (mt.) mukaan nähdä auktoriteetin (*authority*) käsite. Se havainnollistaa maailmojen ja maailmojen versioiden riippuvaisuutta diskursseista, jotka konstruoivat tai välittävät ne. Ronenin oivallus on määrittellä fokalisaatio ratkaisevaksi tekijäksi autentisoinnissa eli aktuaalisuuden asteen määrittämisessä kertovassa diskurssissa. Kertomuksen maailman komponentit ovat näin ollen kaiken kaikkiaan riippuvaisia *järjestävästä näkökulmasta*. Ronenin ajatus autentisoivasta auktoriteetista tuokin mieleen Marie-Laure Ryanin esiin nostaman näkemyksen siitä, että lukijan vahvin strategia tekstuaalisen kaaoksen taltuttamisessa ymmärrettäväksi esitykseksi on sen määrittäminen, onko jokin tietty kerronnassa kuvattu tapahtuma todellinen vai onko se uskomus, toive, pelko, uni, harha, kuva, elokuva tai tietokoneen simuloima kokemus. Esimerkki tällaisesta ”kaaoksesta” on seuraava katkelma, jossa kuvataan Bellisin reaktiota

Rakastajien päämäärään ylittää Arpi:

Bellis realized she was shaking at the thought of leaving her home so far behind. And if Uther and the others were right? If they survived the crossing?

A multitude of possibilities. The thought chilled her. She found it utterly threatening, existentially undermining. It made her feel so completely contingent that it offended and frightened her.

Like some waterhole in the veldt, she thought unclearly, where the weak and the strong and predatory drink together in a truce: the gazelle, the wildebeest, the mafadet, and the lion. All the possibilities lined up together in fucking harmony, and the winner, the strongest, the fact, the real, letting the others that have failed to live, letting them all live. Pacifist and pathetic. (S, 402.)

Katkelma sisältää niin fyysisen toiminnan ("she was shaking"), tuntemusten ("chilled her") kuin ajattelunkin ("realized", "thought unclearly") kuvausta sekä täysin virtuaalisia konstruktioita: Bellis pohtii, *voivatko* Uther ja Rakastajat olla oikeassa ja *entäpä jos* he selviytyvät Arven ylittämisestä. Kursivoitu jakso on Bellisin diskurssin suoraa esittämistä, hänen "epäselvä" yrityksensä kuvitella se, mitä Arpi oikeastaan merkitsee. Edellisessä luvussa viittasin Palmerin yhdistämisfunktioon: sen avulla niin kertoja kuin lukijakin liittävät henkilön tajunnankuvauksen muuhun kontekstiin ja tuovat näin yhteen fiktiivisen mielen ja fyysisen teon. Tätä ajatusta on mahdollista soveltaa yksittäisten katkelmien ja tekstinkohtien ohella *The Scariin* kokonaisuutena: sen keskeisin yhdistämisfunktion toteuttaja on Bellis sekä hänen tulkintoja tekevä ja prosessoiva mielensä. Bellisin järjestävä näkökulma yhdistää tapahtumia ja henkilöiden tekoja sekä niiden syitä tavalla, joka ei voi olla vaikuttamatta lukijan tekemään tulkintaan ja kokemukseen *The Scarin* maailmasta tapahtumiseen.

Samuli Hägg (2005, 198) on pohtinut, voisiko mahdollisten maailmojen poetiikkaa ja modaalilogiikkaa käyttää koko fokalisaation ilmiön selittävänä kehyksenä. Hänen tarkastelunsa lähtökohtana on David Hermanin (ks. 1994 ja 2002) hypoteettisen fokalisaation (*hypothetical focalization*) käsite, joka kuvaa virtuaalisen näkökulman esittämistä kertomuksessa. Näkökulma on virtuaalinen, jos sen kokija tai kokemisen akti ei voi olla osa kertomuksen maailmaa. Se sisältää kaikki ne tapahtumat, jotka eivät tapahdu, vaikka ne voisivat ja joihin kuitenkin viitataan kerronnassa kielteisessä tai hypoteettisessa mielessä. Tyypillinen esimerkki tästä on yllä olevan katkelman Bellisin pohdinta siitä, millaista Arven ylittäminen *voisi* olla ja mitä se *voisi* merkitä. Kuten edellisessä luvussa totesin, yksi mahdollisten maailmojen poetiikan vahvuuksista piilee ensisijaisesti siinä, että se korostaa todellisen ja virtuaalisen vuorovaikutusta kertomusten maailmojen ymmärtämisessä. Lukija ei tulkitse kertomuksen maailmaa tai konstruoi subjektiivisia tarinamaailmoja vain sen perusteella, mitä kerronnassa esitetään suoraan: hän punnitsee niitä myös sitä vasten, mitä kertomuksen maailmassa *voisi* tapahtua tai mitä ei tapahtunutkaan.

Hermanin (1994, 246) teesin mukaan kaikki fokalisaatio voidaan määritellä kerronnalliseksi ilmaukseksi yhteensopivuudesta tai -sopimattomuudesta ”kertomuksen ilmaistun ja viitatus maailman välillä”. Viitattu maailma vastaa esimerkiksi Ryanin määrittelemää tekstuaalista aktuaalista maailmaa – tai tässä tutkielmassa käyttämäni kertomuksen maailmaa. Ilmaistu maailma on puolestaan tekstin väittämä, subjektiivinen sisäkkäismaailma: se voi joko esittää uskollisesti viitatus maailman tai tietyn mahdollisen maailman. Näin ollen fokalisaation voi määritellä tiettyyn mahdolliseen maailmaan assosioituvan uskomusten kontekstin esittämiseksi, vaikkapa jonkun henkilöahmon uskomus- tai toivemaailman ilmaukseksi. Suhteessa genetteläiseen fokalisaatioon Hermanin teesi sijoittuisi siten, että esimerkiksi nollafokalisaatio voidaan nähdä ”maksimaalisena yhteensopivuutena kertomuksen ilmaistun ja viitatus maailman välillä” ja sisäinen fokalisaatio puolestaan ”uskomuskontekstina, joka ankkuroituu tiettyyn mahdolliseen maailmaan” (Herman mt., 246). Genetteläisiä kerronnan tasoja³⁸ käyttäksemme voisi jatkaa, että homodiegeettinen kerronta on esimerkki jatkuvasta eroavaisuudesta näiden kahden maailman välillä, kun taas maksimaalinen yhteensopivuus puolestaan yhdistetään heterodiegeettiseen kertojaan.

Tämä on ilman muuta keino katsoa kertomusten näkökulmallisia ominaisuuksia uudella tavalla, ja se on erityisen käyttökelpoinen silloin, kun tarkastellaan tapoja, joilla kertomuksen maailma välittyy erilaisten havainnoijien kautta lukijalle. Henkilöahmon subjektiivisen näkökulman luonnosteleminen tämän kokemaksi, konstruoimaksi ja merkityksellistämäksi maailmaksi tuo syvyyttä ja uusia välineitä edellisessä luvussa aloittamaani sisäkkäismaailmojen tarkasteluun ja tulkintaan. Se toimii myös hyvänä lähtökohtana analyysille, jossa pyritään käyttämään fokalisaatiota erottelematta Genetten tapaan jyrkästi kertomista, havaitsemista ja tulkintaa. Tällaisia analyyseja on jo tehtykin: esimerkiksi Grishakova (2006, 150) on todennut, että ei-tulkitsevaa fokalisaatiota ei ole olemassakaan – tärkeintä olisi pohtia näkökulmien asettelua ja niiden järjestystä tekstuaalisessa tilassa. Tuoreemmassa artikkelissaan Herman (2007, 251) puolestaan on ehdottanut, että näkökulma voidaan tulkita mielen tai mielten refleksiksi konseptualisoida (*conceptualize*) kertovassa diskurssissa esitettyjä näkymiä. Konseptualisoinnin käsitteen perustana on kognitiivisen kielitieteen näkemys siitä, että yksi ja sama tilanne voidaan koodata erilaisin tavoin, jotka heijastavat erilaisia mahdollisuuksia maailman mentaalista konstruoimisesta. Tämäkin näkemys siis osaltaan korostaa henkilöahmon tekemää aktiivista tulkintaa kertomuksen maailmasta tapahtumiseen ja sen

38 Kerronnan tasojen erottamisen perusteella määritellään toisiinsa nähden ekstra- ja intradiegeettinen kerronta eli kertomuksen perustason ulkopuolella tai sen sisällä tapahtuva kerronta, sekä homo- ja heterodiegeettinen kerronta sen mukaan, kuuluuko kertoja kertomuksen maailmaan vai ei (Genette 1980, 248).

merkitystä kertovan tekstin rakentumiselle. Palmerin termein kertoja käyttää henkilön subjektiivisesti kokemaa maailmaa aistinvaraisena näkökulmana. Nimenomaan lukijan eläytyminen Bellisin virheellisiin olettamuksiin ja tulkintoihin mahdollistaa *The Scarin* jännitteen ja lukemisen mielekkyyden säilymisen. Tätä kautta tarkastelen myös kysymyksiä lukijan eläytymisestä ja kerronnan dynamiikan rakentumisesta uudenaikaisessa kehyksessä.

3.2 ”Millaista on” olla upotettu tai kaksoisupotettu

Kaunokirjallisuuden lukija kokee kerronnassa kuvatun maailman ainoastaan kertojan tai (fokalisoivan) henkilöahmon kautta. Lukijan empaattinen samastuminen havainnoijaan on lisäksi keskeinen osa kerronnan dynamiikan rakentumista. *The Scar* kutsuu lukijaansa samastumaan ensisijaisesti niihin henkilöihin, joiden tietämys heitä ympäröivästä maailmasta on kaikkein puutteellisinta. Kertomuksen maailman merkittävimmistä tapahtumista vastuulliset henkilöt – kuten Armadaa johtavat Rakastajat, Uther Doul ja Silas Fennec – nähdään ainoastaan tai pääasiallisesti Bellisin ja lyhyissä katkelmissa esimerkiksi Tanner Sackin näkökulmista. Edellä luvussa 2 tarkastelin sitä, kuinka henkilöahmojen subjektiiviset maailmat hahmottuvat kertovasta tekstistä, ja esittelin lyhyesti Palmerin käsitteen jatkuvan tietoisuuden kehys. Sen kautta lukija konstruoi henkilön koko mielen toiminnassa ja kykenee hahmottamaan kokonaiskuvan tietyn henkilön subjektiivisesti kokemasta maailmasta. (Palmer 2004, 183–184.) Tätä aspektuaalista kokonaisuutta Palmer kutsuu termillä upotettu kertomus, ja itse olen viitannut siihen sisäkkäismaailman nimellä erityisesti korostaakseni maailmojen muodostamaa verkostoa.

Ennen *The Scarin* henkilöahmojen aspektuaalisten maailmojen tarkempaa käsittelyä syvennyn tarkemmin jatkuvan tietoisuuden kehyksen taustaoletuksiin ja toimintatapaan. Palmerin käsite ei nimittäin tavoita täydellisesti Miévilin toistuvasti käyttämää kerronnallista tekniikkaa, johon viittasin edellä ”The Tain” -novellin yhteydessä. Tekniikka on jälleen lukijan ”sokeutta” korostava: tekstissä esitetään jonkun lukijalle täysin tuntemattoman henkilön tai olennon tajuntaa, usein jopa ensimmäisessä persoonassa. Mielestäni on tärkeää pohtia sitä, kuinka jatkuvan tietoisuuden kehys suhteutuu tällaisiin katkelmiin, joita lukiessaan lukija ei tiedä, kenen tajunnasta niissä on kyse – varsinkin kun nämä katkelmat ovat erittäin olennaisia *The Scarin* dynamiikan kannalta.

Niin *The Scarin* dynamiikka kuin jännitekin perustuvat paljolti sille, että Bellis tai sen vähempää lukijakaan eivät tiedä, mitkä Fennecin tai Doulin todelliset tavoitteet, motiivit ja halut ovat. Konventionaalinen kerronnallinen ratkaisu tällaisen dynamiikan toteuttamiseksi olisi se, että kertoja yksinkertaisesti ei antaisi lukijalle minkäänlaista suoraa pääsyä näiden henkilöiden tajuntaan (tai sisäkkäismaailmaan), ainakaan ennen salaisuuden paljastumista. Näin tehdäänkin Doulin kohdalla, mutta jo puolivälissä romaania on kohtuullisen pitkä luku, jossa kuvataan Fenneciä toteuttamassa Bellisiltä ja lukijalta salattua suunnitelmaa gengrisläisiltä varastamansa maagisen esineen voimien turvin. Lukija voi luvun ensimmäisen kerran lukiessaan vain aavistella, kenestä katkelmassa voisi olla kyse – onhan Armada jatkuvien juonittelujen ja outojen maagisten tapahtumien paikka:

And as the man wriggled his tongue in the stone throat, something kissed him back.

He had expected it – hoped for it, relied on it. But still it came with a jolt of nausea and shock. A little flickering something tonguing his own tongue. Cold and wet and unpleasantly organic, as if a fat maggot lurked at the statue's core. [...]

He was not invisible, nor did he pass into another plane. Instead he moved to the wall and watched its texture, looked at its scale anew, saw the dust motes close up so that they filled his view; then he slithered beneath them, hidden away, and the patrol passed away without noticing him. (S, 242–243.)

Tällaisten katkelmien kohdalla lukija pystyy yhdistämään irralliset tajuntojen ”palaset” vasta jälkikäteen. Yhtäältä tämä osoittaa jatkuvan tietoisuuden kehyyksen toimivuuden: ilman sen kaltaista kognitiivista prosessia kokonaistulkinnan tekeminen Miévilien teoksesta olisi hyvin hankalaa, ellei jopa mahdotonta. Kuitenkin tällainen ”jälkikäteinen tajunnanmäärittäminen” on ongelmallinen kehyykselle ja etenkin sen aktuaalisten mielten toimintaan pohjautuville taustaoletuksille. Yksi Palmerin vahvimista väitteistä lukijan konstruoimien upotettujen kertomusten yhteydessä nimittäin on se, että lukijan kohtaaminen fiktiivisten henkilöahmojen kanssa muistuttaa paljolti tutustumista todellisiin ihmisiin (ks. esim. Palmer 2004, 11). Jatkuvan tietoisuuden kehyyksen toiminta seurailee Palmerin (mt., 176) mukaan arkipäiväisen tutustumisen kaavaa: ensin henkilöahmon kehys perustetaan silloin, kun heidät ”tavataan” tai heistä kuullaan ensimmäisen kerran. Sen jälkeen sitä täytetään sitä mukaa, kun teksti antaa tarkempaa tietoa kyseisestä henkilöstä. Sitten lukija tekee henkilöstä alustavia hypoteeseja, joita hän muokkaa lisätietojen mukaan ja niin edelleen. Jatkuvan tietoisuuden kehyyksen mukaan lukijan strategia on siis kuin pisteiden yhdistämistä viivoin: lukija kokoaa tekstistä kaikki erilliset viittaukset tiettyyn nimeen ja konstruoi yhtenäisen tajunnan, upotetun kertomuksen, joka jatkuu henkilön mainintojen välisten aukkojen yli. Mutta onko fiktiivisten tajuntojen konstruoiminen todella näin suoraviivaista ja, ennen kaikkea, samanlaista kuin ”toisen” mielen konstruointi todellisen elämän sosiaalisissa tilanteissa?

Edellisessä luvussa mainitsemani ”kognitiivinen temppu”, kirjallisuuden kyky esittää niin kertominen, kokeminen kuin koko kertomuksen maailman ja henkilöiden konstruointi samalla tasolla, kertovassa diskurssissa, nousee tässäkin yhteydessä esiin. (Vrt. Mäkelä 2009, 121.) Palmerin jatkuvan tietoisuuden kehys ei sellaisenaan annakaan riittäviä välineitä mielten kirjallisen esitystavan tarkasteluun. Kertovan tekstin ”epäluonnollisuus” suhteessa todelliseen elämään ja todellisten ihmisten tapaamiseen ja heidän mieltensä konstruointiin näkyy Miévilin Bas-Lag-romaaneista erityisen hyvin myös *Perdido Street Stationissa*, joka alkaa Yagharekin ensimmäisessä persoonassa kertomalla luvulla. Luettuaan nämä ensimmäiset neljä sivua lukijalla ei ole vielä mitään käsitystä siitä, kuka kertoja on tai millainen olento hän on: saamme toki tietää muun muassa sen, että saapujalla on yllään viitta, että hän tulee New Crobuzoniin ensimmäisen kerran ja että häntä kuljettava lautturi tuntuu jostain syystä pelkäävän häntä. Lisäksi minäkertoja tekee vielä tässä vaiheessa lukijalle hämäräksi jääviä viittauksia kaupungin näkemiseen ylhäältä päin, kuin lentäen: ”*I wonder how this looks from above, no chance for the city to hide then, if you came at it on the wind [...] I could ride the updrafts that the chimneys vent, sail high over the proud towers.*” (PSS, 2.)

Parikymmentä sivua myöhemmin kerrotaan, kuinka Isaac saa vieraakseen likaiseen viittaan pukeutuneen garudan, joka vielä kymmentä sivua myöhemmin esittäytyy Yagharekiksi. Lopullinen varmuus siitä, että alun kertoja tosiaan oli Yagharek, syntyy vasta sivulla 50, seuraavan minämuotoisen osion alkaessa: ”*I cried out to him, this boy of my own kind, in the desert tongue...*” (PSS, 50). Onkin aiheellista kysyä, missä arkipäiväisessä elämäntilanteessamme koemme ensin jonkun kertovan kokemuksistaan ja vasta myöhemmin saamme, mahdollisesti pitkällisenkin selvittelyn jälkeen, tietää kuka meille oikeastaan kertoi tai millainen olento hän ylipäänsä on. Samaa voi pohtia myös *The Scarin* Fennecin salaperäisistä puuhista kertovien lukujen kohdalla, vaikkakin niiden kaltaiset kuvaukset voisi osittain sijoittaa sellaisiin tosielämän kokemuksiin kuten jonkun tuntemattoman henkilön puuhien tarkkailuun ja arvailuun samalla siitä, mitä henkilöllä mahtaa olla mielessään.³⁹ Tosielämässä emme kuitenkaan pääse niin ”syväälle”, että saisimme tietää tuntemattoman miehen tuntemukset siitä, kuinka jokin ”kylmä ja märkä ja epämiellyttävän orgaaninen” olio suutelee takaisin oudon patsaan sisältä tai kuinka mies suhtautuisi tähän ”pahoinvoinnin ja järkytyksen” tuntein. Vielä mahdottomampaa olisi eläytyä tuntemattoman fantastiseen kokemukseen seinän pintakuvion alle piiloutumisesta.

39 Palmer pohtii myös toisten ihmisten toiminnan ymmärtämiseen käytettäviä prosesseja. Hän esittääkin, että lukija voi dekodata (*decoding*) tekolauseita henkilöahmojen tajuntaa kuvaaviin lauseisiin samaan tapaan kuin tosielämässä voimme hahmottaa toisten ajatuksia heidän käytöksensä pohjalta. Henkilön mentaalista toimintaa voidaan siis kuvata muutoinkin kuin suoran tajunnankuvauksen ja erilaisten puhekategorioiden kautta. (Palmer 2004, 177.)

Tätä pienempiä esimerkkejä Miévilien teoksissa on loputtomasti. Eivätkö kaikki sellaiset kohdat, joissa lukija ensin lukee osan henkilöhahmon subjektiivisesta näkökulmasta nähtyä ja koettua maailmaa ja vasta sen luettuaan pystyy määrittämään, kenestä katkelmassa oli kyse, kuvaa tätä samaa ilmiötä? Tämä osaltaan etualaistaa Miévilien käyttämien tajunnankuvauksen tekniikoiden läpeensä kirjallisen luonteen. Mäkelä (2009, 124) on huomionut, että kaunokirjallisuudessa kognitiivista ”häiriötä” ei lukijalle aiheuta välttämättä häiriintynyt tai poikkeava mieli⁴⁰ vaan kerronta, jossa kokeminen ja kokemuksesta kertominen ovat limittäin ja toteutuvat samassa, tekstuaalisessa tasossa. Jos tämä tekstuaalinen taso erityispiirteineen sivuutetaan ja siinä kuvattuja fiktiivisiä mieliä lähestytään esimerkkeinä aktuaalisten kognitioiden toiminnasta, sivuutetaan samalla kaunokirjallisuuden erityiset tavat luoda fiktiivisiä mieliä ja kertoa maailmoja. Yksi esimerkki näistä kirjallisista tavoista on juuri Bas-Lag-romaanien lukijalta jälkikäteistä tajunnanmäärittämistä vaativa tekniikka. Tästä esittämästäni kritiikistä huolimatta pidän upotetun kertomuksen ja sisäkkäismaailman käsitteitä käyttökelpoisina: niitä ei kuitenkaan tule rinnastaa yksiselitteisesti todellisessa elämässä tehtäviin prosesseihin vaan nähdä ne nimenomaan kirjallisina. Kirjallisuustieteilijän tehtävänä on pureutua niihin kerronnallisiin keinoihin ja rakenteisiin, joilla henkilön subjektiivisen sisäkkäismaailman kaltainen kognition kuvaus tuotetaan kaunokirjallisessa tekstissä.

Sisäkkäismaailmojen aspektuaalisuudella on keskeinen rooli henkilöhahmojen välisissä suhteissa: suurin osa *The Scarin* henkilöhahmoista ”nähdään” kertomuksen toisten henkilöiden mielissä samoin kuin esimerkiksi kertomuksen maailman fyysiset tapahtumat. Palmer soveltaa upotetun kertomuksen käsitettä tämänkin ilmiön avaamiseen: hänen termsä kaksoisupotettu kertomus (*doubly embedded narrative*) kuvaa henkilöhahmon tajunnan sisältymistä toisen henkilöhahmon tajuntaan. Tätä Palmer kutsuu tilannekohtaiseksi identiteetiksi (*situated identity*): henkilöhahmon identiteetti ei koostu ainoastaan tämän omasta tajunnan tasosta vaan myös kaikista niistä kaksoisupotuksista, joissa hän on subjektina. (Palmer 2004, 230–231.) Lukijalle rakentuva kuva esimerkiksi Bellisistä ei rajoitu pelkästään hänen omaan sisäkkäismaailmaansa vaan ulottuu toisten tapoihin nähdä hänet ja tulkita häntä, kuten tässä Tanner tekee: ”*Keep my eyes on the window (Bellis Coldwine herself crouched and waiting hiding behind me. Nervous I reckon that I'm playing*

40 Mäkelä viittaa tässä Uri Margoliniin (2003, 277–278), joka on korostanut sitä, että kirjallisuudella on epätyypillisten kerronnan keinojen kautta mahdollisuus valottaa erityisesti ihmismielen häiriöitä. Hänen mukaansa kirjallinen tajunnankuvaus toimii usein *ex negativo* -periaatteella: ”terveen kognition” näkökulmasta häiriintynyt ja puutteellinen fiktiivinen tajunnankuvaus nostaa negaation kautta esiin todellisen ihmismielen toiminnan perusteita.

her but still she's alight with hope).” (S, 308.) Bellisiä huomattavasti upotetumpi henkilö on Fennec, jonka tajunnan sisällyttää useimmiten Bellis: ”Had she ever seen *mortu crutt*, or stampfighting? [...] Silas was insistent. Studying him, she realized that his desire to see these fights was not motivated by sadism or voyeurism: she did not know what did drive it, but it was less base than that.” (S, 137.)

On myös mahdollista, että henkilöahamo esiintyy kerronnassa ainoastaan kaksoisupotettuna toisten tajuntojen kautta, eikä lukija saa koskaan tähän ”suoraa” yhteyttä. Tätä rakennetta Palmer (2004, 235) nimittää täydelliseksi kaksoisupotukseksi (*fully embedded narrative*). Täydellisesti upotetuista kertomuksista esimerkkejä ovat *The Scarissa* Armadasta sekä sen tapahtumista ja niiden syistä eniten tietävät henkilöt, kuten Rakastajat ja Uther Doul. Varsinkin Doulin kohdalla Bellisin tulkinnalla hänestä on olennainen merkitys myös lukijan tekemälle tulkinnalle: kuva Doulista ja hänen tekojensa syistä kehittyi Bellisin subjektiivisten näkemysten mukaan. Esimerkiksi tässä Bellis hahmottelee tunteitaan Doulia kohtaan ja koettaa parhaansa mukaan ymmärtää häntä: ”[S]he thought she saw in him someone more lost and confused than she, someone removed from all societies, uncertain of norms and interaction, retreated behind cold control” (S, 388). Aivan romaanin lopussa, kun koko muu Armada lopulta kieltäytyy jatkamasta maailman jakavalle arvelle asti pelottavien enteiden vuoksi, toinen Rakastajista lähtee yksin etsimään sitä. Nainen ja hänen lähtönsä kaupungista kuvataan täysin hänen ulkoiseen olemukseensa ja fyysisiin tekoihinsa keskittyen, mutta myöhemmin Bellis kuvittelee naisen venessään:

You're not the Lover anymore.

Bellis tried to reconceive of the Lover, out there at the helm of her ship, heading toward the most extraordinary place in the world. Bellis tried to rethink her, to be clear, to give credit or blame where it was due and think about the woman piloting that lost vessel toward the edge of the world according to no one's plans or desires but her own.

But Bellis kept thinking of her as *Lover Lover Lover*, even as she tried not to.

She did not know the woman's name. (S, 564.)

Kuten edellä tekemästäni *The Scarin* keskeisimpien tapahtumien referoinnista kävi ilmi, sillä, kuinka romaanin henkilöt näkevät toisensa, tulkitsevat toisiaan ja kuvittelevat toisensa, on suuri merkitys kerronnan dynamiikan kannalta. Palmerin kaksoisupotuksen käsitteet ovat hyödyllisiä sen hahmottamisessa, kuinka Bellisin luomat, suurelta osin virheelliseksi osoittautuvat konstruktiot Fennecin ja Doulin mielistä muodostuvat.

Kaunokirjallinen teksti onkin kehämäinen: Bellisin sisäkkäismaailma sisältää näkemyksiä tai tulkintoja toisten sisäkkäismaailmoista. *The Scarin* dynamiikan kannalta ratkaisevimpia ovat hetket,

jolloin Bellisin on hylättävä alkuperäiset yrityksensä Fennecin tai Doulin mielten konstruoimiseksi ja yritettävä aloittaa heidän ja heidän tekojensa ymmärtäminen alusta. Samalla Bellis koettaa myös nähdä jo tapahtuneet asiat ja teot uudessa kehyksessä, samaan tapaan kuin lukijakin pystyy yhdistämään irralliset Fennecin tajunnankuvaukset jaksot yhdeksi, koherentiksi kokonaisuudeksi vasta sitten, kun tämän salaisuus paljastuu. Tässä yhteydessä edellisessä luvussa mainitsemani Ryanin maailmojen moninaistumishypoteesi ei toimikaan niin hyvin: useiden keskenään ristiriitaisten maailmojen syntymisen kannalta *The Scarin* merkittävimmät tapahtumat olisivat esimerkiksi Terpsichoria-aluksen kaappaaminen osaksi Armadaa tai Rakastajien päätös vangita *avanc*. Kerronnan dynamiikan kannalta Miévilien toisen Bas-Lag-romaanin olennaisimpiin kuuluva käänne on Fennecin juonten paljastuminen niin Bellisille kuin lukijallekin.

Bellis ymmärtää totuuden vasta kaksi päivää Armadan ja New Crobuzonin taistelun jälkeen, ja menee kertomaan sen Tannerille, joka toimi *anopheli*-saarella Fennecin viestin kuriirina: "I don't know how it works; I don't know what they did; I don't know what information or machinery he stole to let it happen. [...] He must have hidden something; he must have given them something they needed, something to track us, in that message..." (S, 435.) Tällä kertaa lukija tietää hieman enemmän kuin Bellis: pystyessään yhdistämään salaperäisen miehen yölliset seikkailut Fenneciin, lukija tietää tämän esimerkiksi varastaneen jotakin laivan "kompassitehtaalta". Fennecin kertomat valheet eivät kuitenkaan pääty tähän: Bellis saa lopulta tietää, että totuus gengrisläisistä on täysin päinvastainen kuin Fennecin kertoma tarina. Gengrisläiset eivät suinkaan olleet aikeissa hyökätä New Crobuzoniin vaan New Crobuzon heidän asuinsijoilleen – tosin ei aseellisesti, vaan rakentamalla kauppakanavan: "New Crobuzon's canal would open up a free market in power – control of which only New Crobuzon could possibly win" (S, 521). Fennecin kokema kohtalo on lopulta karu: gengrisläiset löytävät hänet pitkän ajojhtinsa jälkeen Armadalta ja vievät hänet kidutettavaksi ja kuulusteltavaksi pohjoiseen kaupunkiinsa.

Kokonaisuudessaan *The Scarin* lukijan samastuminen Bellisin aspektuaaliseen sisäkkäismaailmaan on yksi keskeisimmistä kertomuksen maailmaan eläytymisen keinoista. Tämän eläytymiskokemuksen erittelyyn voidaan käyttää esimerkiksi kiistanalaista kvalian (*qualia*) termiä. Se tarkoittaa kokemuksiin liittyviä aistittuja tai fenomenologisia piirteitä, joihin lukeutuvat esimerkiksi kivun tunteminen, äänen kuuleminen tai värin näkeminen (ks. esim. Palmer 2004, 97). Kiinnostavaa kyllä, nämä kaikki esimerkit ovat ei-verbaalisia. Kvalian käsitteen avulla voidaan

pohtia sitä, mitä lukijan eläytyminen siihen, ”millaista on” olla vaikkapa Bellis Armadalla, oikeastaan tarkoittaa. Keskustelu kvaliasta on lähtenyt liikkeelle filosofi Thomas Nagelin vuonna 1974 kirjoittamasta kuuluisasta artikkelista ”What Is It Like to Be a Bat?” Nagelin mukaan emme voi koskaan tietää, ”millaista on” olla lepakko. Voimme kyllä kuvitella, millaista meille olisi omistaa siipien kaltainen ihokudos sormien välissä tai millaista olisi viettää päiväsaika nukkuen ja roikkuen pää alaspäin vintillä. Tämä ei kuitenkaan tuo meitä yhtään lähemmäksi sitä, miltä *lepakosta* tuntuu olla lepakko. (Nagel mt., 439.) Lopulta emme voi myöskään koskaan tietää, ”millaista on” olla joku toinen ihminen. Kvalian yksilöllinen luonne, tapa jolla yksilö tietty kokee esimerkiksi kivun, kuulee äänet tai näkee värit, on toisille mahdotonta saavuttaa tai kokea täydellisesti.

Herman (2007, 256) käyttää kvalian käsitettä yhtenä periaatteena, jonka mukaan lukija ”järjestää tekstuaalista aineistoa tajuntojen kannalta relevantteihin kategorioihin”. Hän pohtii lisäksi sitä, onko kaunokirjallisten kertomusten kenties mahdollista saada rakenteensa ja dynamiikkansa avulla lukijansa tuntemaan, ”millaista on” olla joku toinen. Kuten luvussa 2 jo mainitsin, myös Fludernikin (1996, 12) mukaan kertomuksen ytimessä on kokemuksellisuus, kerrottujen tilanteiden ja tapahtumien vaikutus kokevaan tajuntaan. Tässä mielessä *The Scar* ei ole kertomus siksi, että se kuvaa kehittyvää tapahtumaketjua tietynlaisessa kerrotussa maailmassa vaan siksi, että se kuvaa sitä, millaista muiden muassa Bellisille on elää nämä tapahtumat inhimillisenä kokijana. Herman (mt., 257) esittää vielä tätä radikaalimpana väitteenä sen, että ihmiselle ei ole edes mahdollista tavoittaa kokemuksensa tunnettua luonnetta ilman kertomuksen muotoa. Hermanin ajatuksen mukaan voitaisiin siis tulkita, että Bellis pystyy tavoittamaan omien kokemustensa eletyn luonteen ainoastaan kirjoittamalla niistä niiden jo tapahduttua päiväkirja-kirjeeseensä. Seuraavassa katkelmassa Bellis katsoo omia kokemuksiaan taaksepäin aivan romaanin lopussa ja koettaa merkityksellistää ja hahmottaa itselleen suhdettaan Douliin. Katkelmassa toistuvat niin tiedon, tietämättömyyden, uskon, toivomisen kuin epäluulonkin ilmaukset, jotka Bellis koettaa suhteuttaa toisiinsa yrittäessään rakentaa kokonaisvaltaista tulkintaa kaikista niistä toistuneista kerroista, joina hän kävi keskusteluja Doulin kanssa:

I think of **all the times** that Douli **told me** things, and hinted to me, **letting me know** where we would go, what we would do. **Knowing that I knew** Silas Fennec, Simon Fench, **knowing that** I would spread the word to him. Angry only when I spread the *wrong* sedition.

Spending time with me, and bringing me close. I came close. Using me as a conduit.

I am agog with how much **he knew**, and watched. **I wish I could know** when it started – whether I

was used for many, many months, or only in the final days. **I do not know** how much of what DouL does is strategy, and how is recoil. Certainly **he has known** far, far more than **I had thought**. I am left **uncertain** of how much I was used. (*S*, 572–573.)

Yksi tuoreimmista kertomuksen määritelmistä onkin sen nimeäminen ”perustavanlaatuisiksi inhimilliseksi strategiaksi, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta” (Herman, Jahn & Ryan 2005, ix). Toisin sanottuna kysymys on, niin kertojan kuin lukijankin kannalta, *selviytymisstrategiasta* (Tammi 2009, 146). Yhtäältä kognitiotieteisiin pohjaavat narratologit osuvat varmasti oikeaan väittäessään Jerome Brunerin (ks. esim. 1991) johdolla,⁴¹ että kokemuksen kerronnallistaminen on olennainen kognitiivinen toiminto silloin, kun haluamme hahmottaa, ymmärtää ja arvioida kokemuksemme. Näinhän Belliskin hyvin leimallisesti tekee yllä olevassa katkelmassa. Toisaalta kaunokirjallisuus tuo myös selkeästi esiin sen, kuinka tämä luonnollisen kerronnallistamisen prosessi on aina avoin erehdyksille, tulkinnanvaraisuudelle ja aukoilille. Kaikki nämä kolme ovat erittäin olennaisia *The Scarissa*, ja selkeimmin ne näkyvät juuri Bellisin jatkuvassa pyrkimyksessä kerronnallistaa toisten mieliä ja toistuvassa epäonnistumisessa tässä. Osin ne heijastuvat myös siinä, että Bellisin on hyvin vaikea *The Scarin* aikana hallita esimerkiksi elämässään tapahtuvia muutoksia tai suuntaa, johon ne kehittyvät. Hän koettaa kamppailla niitä vastaan, mutta liittoutuu tietämättään, tekemiensä väärrien tulkintojen vuoksi aivan toisenlaisia tavoitteita ajavien henkilöiden kanssa: ”It is a complex chain of manipulation, what has been done to her. She cannot untangle it now. Now is not the time.” (*S*, 561.) Bellis pystyy ainoastaan jälkikäteen refleктоimaan niitä ja miettimään, mistä oikeastaan oli kyse. Otan tähän havainnollistukseksi kolme esimerkkiä *The Scarin* alkupuolelta, keskeltä ja lopusta, joissa Bellis yrittää ymmärtää Fenneciä ja omia tunteitaan tätä kohtaan:

- (1) Silas was subdued. He seemed moved by what she had told him, and she studied him and knew that he was thinking over his own story. Neither of them were self-pitying. But they had come to be here through no fault or design of their own, and they did not wish to stay. (*S*, 147.)
- (2) I was pleased not to see him. I feel very distant from him now. I bear him no ill will: I took him something that I needed, and I hope that I gave it back to him; but that really must be the end of the matter. We are coincidental comrades, is all. (*S*, 255.)
- (3) Bellis shook her head, astonished. This hadn't been some dramatic, romantic escapade. Fennec's theft had been planned carefully, an analysis of costs and difficulties carried out by an expert. And how much more sense this made of the grindy low. [...]
”You were doing a *feasibility study*...”

41 Brunerin ohella esimerkiksi Palmer (2004, 186) on esittänyt, että ”elämämme suuntaviivat noudattavat saduista löytyviä tarinakaavioita ja eräässä mielessä olemme kaikki romaanikirjailijoita”. Mark Turner (1996, v) puolestaan toteaa: ”*Tarina* on Mielen perusperiaate. Suurin osa kokemuksestamme, tiedostamme ja ajattelustamme on tarinan muodossa.”

He could have sent it home. He could have hidden his papers in the message he had given Bellis, to courier for him like a fool, but then, of course, his masters would not have come to rescue him. (S, 521.)

Ensimmäisessä katkelmassa Bellis tuntee yhteyttä Fennecin kanssa: hän tulkitsee heidän kummankin olevan eksyneitä ja yksinäisiä sieluja paikassa, johon heistä kumpikaan ei ole omasta tahdostaan päätenyt. Fennecin kertomukset käynnistään muun muassa Gengrisissä näyttäytyvät romanttisina tarinoina kaukomaiden kauppamatkoista ja seikkailuista. Toisessa esimerkissä Bellis näkee suhteensa Fenneciin vain satunnaisena, kummallekin hyötyä ja lohtua tuottaneena toveruutena, mutta nyt jo lähes rasitteena. *The Scarin* lopussa mielikuva Fennecistä on muuttunut täysin: Bellis näkee hänet kylmänä ja laskelmoivana vakoojana, jonka tavoitteena on ollut ainoastaan Gengrisin vallan murtaminen pohjoisilla merillä. Samoin muuttuu myös kuva Doulista: aluksi hänet nähdään Bellisin sisäkkäismaailman kautta pelottavana, vaarallisena taistelijana, sitten ystävällisenä, joskin etäisenä älykkönä ja lopuksi kylmäverisenä manipuloijana: "Dou has no interest in me now. [...] Now that I have done what I was required to do, I am less than nothing to him. It is strange to find yourself a game piece." (S, 574.)

Olenaisinta yllä olevissa esimerkeissäni lieneekin se, kuinka Bellis järjestää omaa kokemustaan häntä ympäröivästä maailmasta, koettaa ymmärtää sitä ja näin jatkuvasti "rakentaa" sisäkkäismaailmaansa, jonka lukija konstruoi. Tätä tarkoitin edellä tässä luvussa sillä, että Bellisin mieli on lopulta se, joka kokoaa palapelin: hänen järjestävään näkökulmaansa eläytymällä lukija pystyy järjestämään *The Scarin* tekstuaalista aineistoa, joka on paikoitellen suoranaista "kaaosta". Eläytymisellä en kuitenkaan tarkoita sitä, että lukija kokisi kertomuksen maailman *täysin* samalla tavoin kuin Bellis. Nagelin väitteeseen pohjautuen näen eläytymisen pikemminkin lukijan kykynä empatian keinoin samastua siihen, miltä hänestä itsestään tuntuisi, jos hän olisi Bellis ja ymmärtää fantastisetkin tapahtumat sitä kautta. Toisin kuin sympatia, empatia ei siis ole myötätuntoa: se on enemmänkin "roolinottoprosessi", jossa lukija tietoisesti pyrkii asettumaan Bellisin asemaan. Myös Bas-Lagin maailman fyysisen ympäristön voidaan nähdä hahmottuvan tätä kautta, ja kysymykseen tästä palaankin jäljempänä.

Johdantoluvussa viittasin lyhyesti Miévilien teosten kokeellisiin olentoihin ja uuskumman fantasiafiktion empaattisuuteen, siihen, kuinka se kutsuu lukijansa pohtimaan (Stephanie Swainstonin sanoin) vaikkapa sitä, miltä tuntuu olla klooni tai kävellä sadalla omituisella jalalla. Bellisin ohella *The Scar* antaa lukijansa eläytyä myös fantastisempien olentojen näkökulmaan,

kuten Dry Fallin hallinnollista aluetta johtavan The Brucolac -nimisen vampiirin:

Unseeing I look to the farmed fish circling autistic in cages, the menfish, the keels pipes crevices inked in, the spaces, the chains splinted with molluscs and algae-slick and the great unseen shape that bears us on, idiotic and futile.

History is formless and oppressive all around me, a nightmare I will make into sense.

A rhythm becomes sensible [...], gives a shape to this night, gives it time again, and the clocks let out their held breaths. (S, 460.)

The Brucolac kulkee öisessä kaupungissa ja aistii sen rytmejä muun ympäristön ohella: ”*I know when things are stirring. I know all the city's rhythms. Something new is here.*” (S, 461.) Miévilien käyttämä, kauttaaltaan hyvin visuaalinen kieli tekee empaattisesta samastumisesta helppoa: lukija ikään kuin ”näkee mielessään” kalat kiertämässä autistisesti ympyrää, piippujen mustuneet aukot, kotiloiden ja levän peittämät ketjut. Vampiirin aistimat rytmit kuvataan nekin hyvin yksityiskohtaisesti: tiivistynyt tunnelma The Brucolacin hahmottaessa niitä ja samalla sitä jotakin uutta, joka liikkuu kaupungissa. Harmillista kyllä, tämä ei tuo meitä yhtään lähemmäs sitä, miltä lepakosta tuntuu olla lepakko: *The Scarin* vampiirit eivät muistuta lepakoita vaan pikemminkin zombeja, epäkuolleita. The Brucolacin ylikuonnollisten aistimusten lähteenä on hänen pitkä, haarakas kielensä, jolla hän pystyy ”maistelemaan” ilmaa.

Haluan nostaa The Brucolacin näkökulman yhteydessä esiin uudelleen erään huomion, jonka mainitsin edellä luvussa 2 Yagharekin kohdalla. Vaikka Yagharek ja The Brucolac ovat ei-ihmisiä tai puoliksi inhimillisiä olentoja, heidän mielensä tai havaintojensa kuvaus ei millään merkittävällä tavalla poikkea esimerkiksi Isaacista, Derkhanista tai Bellisistä. Palmer (2004, 201–203) on tarttunut samantyyppiseen ilmiöön käsitellessään ”tarinamaailmojen rajoituksia”.⁴² Hän esittää, että voidakseen lukea tekstiä koherentisti, lukijan on asemoitava tekstiin jatkuvia tietoisuuksia, jotka ilmentävät erilaisia kausaalisia verkostoja henkilön toiminnan takana kertomuksessa. Nämä verkostot tarjoavat esimerkiksi syitä henkilöiden teoille ja toiminnalle. Tästä Palmer johtaa ajatuksen siitä, että tarinamaailmat ovat hyvin vahvasti sidottuja aktuaalisen maailman ominaisuuksiin eli esimerkiksi Pluton asukkaiden [sic!] fiktiivisten mielten on toimittava samalla tavalla kuin aktuaalistenkin mielten muusta vieraudestaan huolimatta. Palmerin mukaan liian omituiset olennot ovat mahdottomia ymmärtää, sillä *niihin ei voi soveltaa tunnettuja kehyksiä*. Palaan kysymykseen lukijan tuntemista kehyksistä pian seuraavassa alaluvussa, mutta syvennyn ensin tässä lyhyesti ei-inhimillisiin fokalisoijiin.

42 Tässä yhteydessä kannattaa huomioida se, että Palmer ei erottele toisistaan tarinamaailmaa ja kertomuksen maailmaa.

Ei-inhimillistä fokalisaatiota on pohdittu kirjallisuustieteessä aiemminkin. Esimerkiksi Olli Kangassalo (1993) on tarkastellut erilaisia tieteisfiktiossa kuvattuja muukalaisolentoja sekä kerronnallisia keinoja, joilla niitä ja niiden tajuntaa kuvataan. Kangassalo kutsuu näitä kertoja- ja fokalisaatioratkaisuja ”omituisiksi” ja kokoaa ne muukalaiskerronnan käsitteen alle. Hän kiinnittää huomiota esimerkiksi uskäsenteisiin ”joilla ei ole vastinetta ihmisajattelussa” (Kangassalo mt., 80) ja siihen, että ”aidosti outoja” muukalaiskerrontoja ”yhdistää fokalisaatiotekniikan käytössä kokonaisvaltainen *ihmisajattelun* muuttaminen (mutta ei hylkääminen)” (mt., 88). Kangassalon tutkimissa teksteissä fokalisaatiotekniikassa tosiaan muutetaan esimerkiksi olentojen havainnoimisen tapoja, ideologiaa tai intressejä vaikkapa suomalaisen keskivertohenkilöön verrattuna, mutta tämä ei suinkaan tarkoita **ihmisajattelun** muuttamista. Nyt Kangassalo tulee väittäneeksi, että jos muun muassa kulttuuriset oletukset ja ideologiat käännetään ylösalaisin ja keksitään uusia termejä idiomeja mahdollisesti vielä toisella kielellä, fokalisoijasta tulee ei-ihminen.

Muukalaisuus ei kuitenkaan välttämättä ole missään määrin epäinhimillistä, pelkästään joihinkin ei-inhimillisiin olentoihin kytkeytyvää, vaan ensisijaisesti jotakin ei-tuttua, vierasta. Miévilien teoksissa tässä suhteessa olennaista ei olekaan pyrkimys ”ihmisajattelun” muuttamiseen vaan jännite fantastisen, kerrotun maailman ja aktuaalisen maailman prosesseihin pohjaavien, ”ei-fantastisten” tarinamaailmojen välillä. Uuskumman fantasiafiktio tapa rakentaa maailmoja ja niitä havainnoivia olentoja mielineen onkin perustavanlaatuisella tavalla hybridinen. Osaltaan tämä heijastaa myös johdannossa mainitsemani epäsuhtaa Miévilien kerronnallisten keinojen ja kuvattujen fiktiivisten olentojen, kuten *The Weaverin*, outouden välillä. Tällaisten hyvin fantastisen olentojen kuvauksen kohdalla erilaiset kulttuurisesti kerrostuneet ja lajityyppisidonnaiset kerronnalliset keinot korostuvat, kuten tässä *Iron Councilin* kohdassa, jossa suuri hämähäkki saapuu kuuntelemaan rautatien rakentajia:

... ONE AND ONE AND ONE AND TWO AND RED RED-BLACK RED-BLUE BLACK THROUGH HILLCUT WIRE-TRAWL AGASH AGASP AGAPE LEGATE AND CONSTRUCT MY TIES MY EYES CHILDREN KINDER WHAT STONECUT AND DUSTDRUM YOU SOUND A SLOW ATRAP TRAPPING A RHYTHM IN TOOL AND STONE ... [...]

And the Weaver pulls in all its arms and drops lightly unreeled from its turning point in the air still sucking in what light there is and bloating on it as if it is the only real thing and Judah and the ground he stands upon and the threadbare trees he clutches are all old images, sunbleached, on which a vivid spider walks. (*IC*, 253.)

The Weaverin puhe/ajattelu näyttäisi olevan malliesimerkki vieraannutetusta olennoista. Johdannossa mainitsemani venäläisten formalistien vieraannuttaminen nimittäin tapahtuu esimerkiksi lyriikassa

tavallisesta kielenkäytöstä poikkeavan rytmin, kuvallisuuden, alku- tai loppusointujen avulla. Formalistien mukaan kaunokirjallisuuden erottaakin muusta kielenkäytöstä sen kieli. Johdannossa viittasin siihen, etteivät *The Weaveria* kuvaavat kerronnalliset keinot ole lainkaan niin kokeellisia kuin hahmo itse. Formalistien mukaan kaikilla vieraannuttavilla tekniikoilla onkin oma aikansa, kuten Viktor Šklovski toteaa ”Siinä vaihessa kun poikkeava niveltyy kaanoniin, sen toiminta vaikeuttavana keinona lakkaa” (Šklovski 2001, 45). *The Weaverin* puheen/ajattelun yhteydessä käytetty, James Joycen *Finnegan's Wake* -teoksen vahvasti mieleen tuova soinnutteleva tajunnanvirtatekniikka on jo harjaantuneille lukijoille tavanomainen kerronnallinen keino. Jos subjektiivisista tarinamaailmoista olisi mahdollista tehdä yhtä fantastisia ja kokeellisia kuin Bas-Lagin maailmasta olentoineen, suurin osa lukijan kertomuksen ymmärtämiseen liittyvistä perusmekanismeista sulkeutuisi pois. Lukija ei kykenisi ymmärtämään sitä, mitä ja missä tapahtui, kuka teki, mitä teki, miksi teki ja miten tapahtumat tai teot suhteutuvat menneeseen, nykyhetkeen ja tulevaan.

Mainittakoon kuitenkin vielä, että toisin kuin Palmer, olen sitä mieltä, että fantasiafiktion maailmojen olennot voivat erota joiltakin kognitiivisilta ominaisuuksiltaan aktuaalisen maailman mielistä. Selkein näistä eroavaisuuksista lienee erilaisten olentojen kokemukset ”ajassa olemisesta”, johon Palmerkin viittaa käsitellessään John R. Searlen kognitiivista kokemusta erottelevaa, 12-osaista kategoriaa (Palmer 2004, 100–101). Fantasiafiktion piirissä tunnetuimpia tällaisista ”aikaan eri tavalla suhtautuvista” fantastisista olennoista lienevät J.R.R. Tolkienin haltiat, jotka eivät vanhene, sairastu tai kuole luonnollisesti lainkaan, tai puiden vartijat, entit, jotka kyllä vanhenevat, mutta hitaasti muuttuen puumaisiksi. Tällainen eroavaisuus aktuaalisten mielten kognitiosta on merkityksellinen asia teoksen tapahtumien tulkinnan kannalta: erilaiset kokemukset ajassa olemisesta voi nähdä vaikuttamina Tolkienin Keski-Maan eri kansojen ja henkilöiden erilaisen toiminnan ja niiden syiden takana. Esimerkiksi ihmiskansoille elämä tuntuu ohikiitäväältä, joten heidän on toimittava nopeasti ajattelematta tekojensa kaikkia mahdollisia seurauksia. Heidän vastakohtakseen tässä suhteessa asettuvat juuri haltiat ja entit, joiden kokemus ajasta on täysin toinen: heidän muistetun nykyhetkensä kattamaa mittakaavaa on inhimillisestä näkökulmasta lähes mahdoton kuvitella. Myös Miévilin teoksissa on ikiaikaisia, aikaan todella eri tavalla suhtautuvia olentoja: niistä ehkä selkein esimerkki on maailmanverkkoa kutova *The Weaver*. Maailman havainnoijina toimivat henkilöihahmot eivät kuitenkaan ole kovin kokeellisia.

Seuraavassa alaluvussa lähestyn *The Scarin* kertomuksen maailmaa, sisäkkäismaailmoja ja fiktiivisiä mieliä lukijan tekemän konstruoinnin suunnalta. Kertomuksen maailma on täynnä erilaisia ”aukkoja”, joiden täyttäminen on osa lukijan tarinamaailman konstruointia, eläytymistä maailmaan, joka ei ole hänelle itselleen mitenkään mahdollinen. Tämä eläytyminen ei kuitenkaan ole yksioikoinen, pelkän luetun tekstin jollakin tavalla automaattisesti synnyttämä tuntemus: se vaatii lukijaltaan runsaasti esimerkiksi todellisen elämän, todellisen maailman sekä todellisten ihmisten käytöksen ja toiminnan tuntemista. Esimerkiksi edellä lainaamani *The Brucolacin* näkökulmasta välittyvän *Armadan* kuvauksen kohdalla tämä tietämys alkaa sellaisista itsestään selvän oloisista asioista kuten siitä, että kalat kiertävät häkissään vedessä eivätkä suinkaan ilmassa, tai että piipuista tulee yleensä savua, joka mustaa niiden ympäristön tietyllä tavalla. Mietin lisäksi Miévilien *Bas-Lag*-romaanien kaltaisen, postmodernin fantasiafiktion suhdetta pitkälti modernismin ehdoilla rakentuvaan narratologiseen apparaattiin. Toisin kuin hyvin kokeelliset tekstit tai tajunnankuvauksen muodot,⁴³ Miévilien romaanit eivät ole mahdottomia tutkimuskohtia narratologiselle analyysille. Päinvastoin osoitan, että niiden tarkastelu tässä kehyksessä nostaa esiin uudenlaisia kysymyksiä siitä, kuinka fiktiiviset mielet toimivat suhteessa siihen kontekstiin, johon ne kuuluvat sekä suhteessa niitä lukevaan aktuaaliseen mieleen.

3.3 Lukija hermeneuttisessa ja intertekstuaalisessa kehässä

Edellä tässä tutkielmassa olen useampaan kertaan viitannut näkemykseen siitä, että lukija voi tulkita tai ”luonnollistaa” itselleen vieraita kerronnallisia tilanteita sijoittamalla ne jo ennestään tuttuihin kehyksiin. Käsittelin sitä, kuinka kertomuksen maailman ja tekstuaalisen aineiston kaaos jäsentyvät lukijalle ymmärrettäviksi henkilöahmojen subjektiivisina sisäkkäismaailmoina, jotka suhteutuvat tiettyihin arkielämässäänkin tehtäviin prosesseihin, mutta eivät mene niiden kanssa aivan yksiin. *Armadan* kaltainen, lukijan kokemusmaailman kannalta täysin vieras ja outo fiktiivinen ympäristö on sekin samaan tapaan pyrittävä ”ottamaan haltuun” jonkin ennestään tutun kautta. Pohdinkin seuraavaksi sitä, millaisilla erilaisilla tavoilla lukija voi ratkoa kertomuksen maailmassa olevia ”aukkoja” ja mitä tämä tarkoittaa näkökulman ja tulkinnan kannalta. Lyhyesti sanottuna teesini on *The Scarin* kuten muidenkin Miévilien *Bas-Lag*-romaanien kohdalla se, että niissä kuvattujen aspektuaalisten sisäkkäismaailmojen rakentamisessa käytetyt kerronnalliset keinot eivät perustu

43 Kertovien äänen ääritapauksia on esitelty laajasti esimerkiksi Brian Richardsonin *Unnatural Voices* -teoksessa (2006).

ainoastaan lukijan tekstiin sijoittamiin yleisen ymmärryksen kehyksiin, joilla on vastaavuutensa tosielämän arkisissa toiminnoissa ja fyysisperäisissä havainnoissa. Tämä vaikuttaa lukijan samastumiseen havainnoijaan ja näin ollen tämän tapaan järjestää tarinamaailmaa erilaisten strategioiden avulla. Jäsentelen seuraavaksi näitä strategioita, jotka yhtäältä ammentavat arkikokemuksesta, toisaalta muusta kulttuurisesta aineistosta.

Jo olemassa olevan termistön pohjalta kaikkein helpoimmin lähestyttävissä on lukijan tekemä henkilöhahmojen ja fiktiivisten mielten aukkojen täydentäminen. Wolfgang Iser (1983, 170–179) on soveltanut Roman Ingardenin teoriaa konkretisaatiosta (*concretization*)⁴⁴ omaan näkemykseensä karakterisaatiosta eli kirjallisten henkilöhahmojen rakentamisesta: lukeminen synnyttää työn, jossa pyritään avaamaan perustavanlaatuisella tavalla dynaamista henkilöhahmoa. Palmer hyödyntää Iserin kuvaamaa dynaamisen prosessin periaatetta myös upotettuihin kertomuksiin: keskeinen tekijä on henkilöhahmon konstruoinnin sijasta erilaisten henkilöhahmojen upotettujen kertomusten *verkoston* kehitys lukijan mielessä (Palmer 2004, 40). Tekstin antamien perustietojen ja erilaisista muista lähteistä saatavien lisätietojen perusteella lukija muodostaa alustavia hypoteeseja henkilön menneisyydestä (henkilöhahmon muistikuvat ja tuntemukset menneestä), nykyhetkestä (henkilön päätökset, käytös ja toiminta) sekä tulevasta (pitkän aikavälin aiheet, suunnitelmat ja päämäärät). Näitä hypoteeseja sitten muunnellaan tiedon lisääntyessä, kun erilaiset upotetut kertomukset kehittyvät ja niiden suhde keskenään ja koko kertomuksen maailman kontekstissa muuttuvat. Liiallinen informaatio fiktiivisistä mielistä aiheuttaa sen, että lukijalla on liian vähän tekemistä niiden konstruomisessa (seuraa tylsistyminen), mutta liian niukka tiedonsaanti puolestaan tekee konstruoinnista vaikeaa ja työlästä. Palmerin (mt., 41) mukaan jälkimmäinen vaihtoehto ei kuitenkaan ole ongelma: trillerin ja *whodunit*-dekkarien dynamiikka riippuu usein mysteerin tunteesta, joka syntyy mentaaliseen elämään saatavan informaation vähäisyydestä.

Iser ja Palmer eivät kumpikaan viittaa lukijan dynaamisen prosessin yhteydessä juuri muuhun kuin karakterisaatioon. Tämä sopiikin yhteen Palmerin teoksessaan esittämistä väittämistä, jonka mukaan upotettujen kertomusten konstruointi on lukijan keino nimenomaan rakentaa henkilöhahmoja (Palmer mt., 192). Lukijan tekemä, koherentin kertomuksen rakentaminen voi olla hyvin luovaa. Palmer pohtiikin keinoja, joilla tästä prosessista, jossa lukija *tuo jotakin* romaaniin, voisi puhua informatiivisemmin. Tässä hän kääntyy kognitiotieteilijöiden Roger Shankin ja Robert

44 Roman Ingardenin (1986, 251) mukaan taideteoksissa on useita epämääräisyyskohtia (*spots of indeterminacy*), jotka pala palalta täytetään eli konkretisoidaan yksilöllisen lukemisen aikana.

Abelsonin puoleen. Nämä ovat esittäneet, että implisiittinen todellisen maailman tuntemus on äärimmäisen oleellista tekstin tulkinnalle, ja niinpä tietyt lauseen merkityksen ymmärtämiseen liittyvät ainekset eivät useinkaan löydy suoraan lauseesta itsestään. Palmer (mt., 177) analysoi Shankin ja Abelsonin esimerkkilauseetta ”Poliisi nosti kätensä ja pysäytti auton” siten, että lukija luo vaivattomasti niin poliisin kuin ajajankin oletetut mentaaliset toiminnot – heidän mielensä – yrittäessään ymmärtää näiden toimintaa. Tätä Palmer tarkoittaa tekolauseiden dekodeeraamisella (*decoding*) henkilöhahmojen tajuntaa kuvaaviin lauseisiin.

Kaiken kaikkiaan Palmer keskittyy jatkuvan tietoisuuden kehykseen ja upotettuihin kertomuksiin liittyvissä soveltamismahdollisuuksissaan lähinnä henkilöiden välisten suhteiden selittämiseen ja lukijan tekemään henkilöhahmojen ”mielten aukkojen” täydentämiseen, mutta pohdin, miten muualle kuin subjektiivisten tarinamaailmojen tasolle sijoittuvien aukkojen kohdalla tulisi menetellä. Havainnollistaakseni ongelmaa otan tähän *The Scarista* umpimähkäisesti valitun lauseen: ”The Lovers were bringing them south to a fissure in the seabed from where the *avanc* might rise” (S, 190). Yhtäältä Palmer lienee oikeassa väittäessään, että lukijat voivat ymmärtää kertomuksen maailman henkilöitä ja heidän toimintaansa aktuaalisten mielten toiminnan pohjalta: *The Scarin* lukija ymmärtää Rakastajien kunnianhimon ja tietää heidän halunsa nostaa merihirviö, mutta mikä ihme *avanc* oikeastaan on? Poliisi ja pysähtyvä auto ovat lähestulkoon kaikille (ainakin länsimaisille) lukijoille tuttuja: poliisin ja auton ulkonäkö ynnä muut niihin liittyvät attribuutit ja konnotaatiot saattavat vaihdella itse kunkin mielessä, mutta ne ovat silti täysin ymmärrettäviä. *Avanc*-merihirviö sen sijaan on hankala aukko: onko se suuri, valaan näköinen, kenties sininen möhkäle, vai ehkä jonkinlainen Kalevalasta tutun Iku-Turson kaltainen hirviö?

Uuskumma fantasiafiktio vaatiikin toisenlaisia täydentämisen strategioita kuin Shankin ja Abelsonin esimerkkilause poliisista. Epäilemättä Armadan ymmärtäminen pohjaa jollakin tavalla aktuaaliseen maailmaan samansuuntaisesti kuin tarinamaailmojenkin hahmottaminen. Kertomuksen maailman täydentämisen tarkasteluun yksi erityisen käyttökelpoinen työkalu tulee Ryanilta: hänen käsitteensä minimaalisen poikkeavuuden ehto (*principle of minimal departure*) kuvaa prosessia, jossa lukija kerrottua maailmaa konstruoidessaan täyttää sen aukkoja omaan kokemusmaailmaansa perustuvien kehysten avulla ja muuttaa näitä vain kertovan tekstin antamien ohjeiden perusteella (Ryan 1991, 51). Näihin kehyksiin pohjautuva tietämys alkaa monenlaisista hyvin arkisista asioista kuten siitä, että kalat elävät vedessä eivätkä suinkaan ilmassa. Tässä tulee kuitenkin heti ilmi yksi

selkeimmistä piirteistä, joka erottaa fantasiafiktion esimerkiksi realistisesta romaanista: vaikka lukija kykeneekin jossain määrin täyttämään aukot arkikokemukseensa pohjautuen, hän ei voi tehdä sitä aivan ”yksi yhteen” -tekniikalla. Fantastisen maailman kalat saattavat nimittäin hyvinkin elää jossain muualla kuin vedessä. Näkisin tämän uuskumman kaltaisen kaunokirjallisuuden voimavarana, jatkuvana kykynä yllättää. Hyvä esimerkki tästä on merihirviön ohella *Perdido Street Stationin* alku, joka on todennäköisesti monelle paha-aavistamattomalle lukijalle ensimmäinen kosketus Bas-Lagiin. Siinä kuvataan Isaacin ja hänen rakastettunsa Linin aamiaista:

A dark-skinned man, big and nude and detumescing, gripping knife and fork, unnaturally still, sitting opposite a khepri, her slight woman's body in shadow, her chitinous head in silhouette. [...]

Light glinted in Lin's compound eyes. Her headlegs quivered. She picked up half a tomato and gripped it with her mandibles. She lowered her hands while her inner mouthparts picked at the food her outer jaw held steady. (PSS, 9–10.)

Vaikka teoksen aloittava, New Crobuzoniin saapuvan Yagharekin ensimmäisessä persoonassa kertoma osio kertookin lukijalle, ettei käsillä oleva romaani sijoitu ”meidän tuntemamme todellisuuteen”, ensimmäisten sivujen ajan lukija todennäköisesti on kuvitellut lukevansa kahden fyysisiltä ominaisuuksiltaan ”tavallisen” ihmisen aamuhetkestä. Melko pian Linin ihon todetaan olevan väriltään ruosteenpunainen – tätä ei ole vielä kovin vaikeaa konstruoida lukijan kokemusmaailman pohjalta. Lopulta kuvaus Linin pään todellisesta ulkonäöstä kuitenkin kääntää asetelmat lopullisesti nurin ja pakottaa lukijan muuttamaan asennoitumistaan Bas-Lagiin kokonaisuudessaan. Tällainen ennakkotieto Miévilin maailman yllättävyydestä auttaakin sellaista *The Scarin* lukijaa, joka on jo ehtinyt lukea edeltävän Bas-Lag-romaanin.

Iserin ja Palmerin hahmotelmaa dynaamisesta täydentämisen prosessista, jossa lukija ”tuo jotakin” romaaniin, on luontevaa kehittää eteenpäin kertomuksen maailman fyysisten ympäristöjen ja muiden kontekstien kuvausta tarkasteltaessa. Eikö juuri tämä havainnollista johdannossa sivuamaani, Brian Attebryn (1992, 132) erittelemää nykyfantasiafiktion ylitsevuotavan nimeämisen ja tapahtumapaikkojen litteyden pulmaa? Liiallisesta maailman kuvailusta seuraa tylsyyttä. Yhtä lailla liian vähäinen tai säästellyn lisääntyvä informaatio maailmasta ei välttämättä ole ongelma. Miévilin Bas-Lag-romaanien viehätys ei riipu niinkään mysteerin vaan pikemminkin tutkimusmatkailun tunteesta, joka syntyy lukijan pikku hiljaa tekemästä, itselleen tuntemattoman maailman rekonstruoinnista, eräänlaisen kognitiivisen kartan teosta. Bas-Lag-romaanien selkeämmin tämä ilmiö korostuu esimerkiksi ”The Tain” -novellissa, jossa ympäröivä maailma hahmottuu pala palalta parhaan *whodunit*-dekkarin murhakuvioiden tavoin kerronnan edetessä. Novelli

ei ala kysymyksestä ”Kuka on murhaaja?” vaan epätietoudesta siitä, mitä ihmettä on Lontoossa on voinut tapahtua sekä millainen kaupungista ja sen asukkaista on tapahtumien seurauksena tullut.

Iserin (1983, 178) mukaan niin Ingardenin konkretisaatio kuin hänen kuvailemansa dynaaminen prosessi houkuttelevat lukijan mukaan toimintaan ja vaikuttavat tekstin tulkintaan. Kirjoittamattomat implikaatiot, jotka lukija ratkaisee mielikuvituksensa keinoin, suovat tekstile paljon suuremman merkityksen kuin mikä sillä ilman niitä olisi. Lukijan mielessä rakentuva kertomus ja maailma ovat aina enemmän kuin pelkkä fyysinen teksti itsessään. Ne ovat myös enemmän kuin pelkkä henkilöhahmojen mielten synnyttämä kertomus. Yhtäältä tämäkin tulokulma toistaa Palmerin pohtimaa kysymystä siitä, mitä lukija oikeastaan ”tuo” kaunokirjalliseen tekstiin. Tämän ratkaisemiseksi on pohdittava muitakin kuin tosielämän arkisiin toimintoihin ja fyysisperäisiin havaintoihin pohjaavia kehyksiä. Palmerkin (2004, 41) viittaa lyhyesti intertekstuaalisuuteen tarkastellessaan Iserin dynaamista karakterisaatioprosessia: hänen mukaansa lukijan tietous muista tarinamaailmoista vaikuttaa tämän tekemiin tulkintoihin. Lukijan on siis paljon helpompi ”päästä sisälle” ja eläytyä tiettyyn tarinamaailmaan, jos hän pystyy yhdistämään siihen tietoa muista maailmoista, jotka kenties on rakennettu samalla tavalla, *samanlaisin kerronnallisoin keinoin*. Kognitiivisen narratologian näkökulmasta voisi myös ajatella, että lukijan hermeneuttinen esiyymmärrys kertovasta tekstistä (”Millainen on kaunokirjallinen kertomus?”), tai tässä tapauksessa kertovien tekstien muodostamasta ryhmästä (”Millainen on fantastinen kaunokirjallinen kertomus?”), tulee tärkeäksi. Manfred Jahn (1997, 464–465) onkin esittänyt, että kehyseskeinen, ylhäältä alaspäin etenevä, ja rakenneanalyttinen, alhaalta ylöspäin tehtävä narratologinen analyysi toimivat yhdessä niin, että niiden välille muodostuu eräänlainen osista kokonaisuuteen ja kokonaisuudesta osiin etenevä hermeneuttinen kehä.

Koen hermeneuttisen kehän käsitteen erityisen hyödylliseksi tarkasteltaessa aktuaaliseen maailmaan pohjaavaa aukkojen täydentämistä. Yksinkertaisimmillaan se toimii *Perdido Street Stationista* omistamani painoksen kansikuvassa: siinä on yhdistetty kollaasiksi lukijan ennestään tuntemia elementtejä, kuten suuren linnun siipi ja jonkin tuntemattoman kaupungin ahdas, hämyinen kuja. Kansikuva on analogia lukijan tekemästä, osista kokonaisuuteen etenevästä täydentämisestä koko New Crobuzonin tai Armadan mikromaailmojen tasolla. Näiden välittymisellä maailman sisällä elävien henkilöiden aspektuaalisten sisäkkäismaailmojen kautta on tässäkin merkityksensä. Otan seuraavaksi yksittäiseksi esimerkiksi *avanc*-merihirviön nostamisessa ensimmäisen kerran

onnistuneen Krüach Aumin, vanhan *anopheliin*, rodun verta imevät naiset. Heitä (tai niitä) kuvataan näin:

Like a woman bent double and then bent again against the grain of her bones, crooked and knotted into a stance subtly wrong. Her neck twisted too far and hard, her long bony shoulders thrown back, her flesh **worm-white** and her huge eyes open very wide, utterly emaciated, her breasts **empty skin rags**, her arms outstretched **like twists of wire**. Her legs judder insanely fast as she runs until she falls forward but does not hit the ground, continues towards them, just above the earth, her arms and legs dangling ungainly and predatory, as (*Gods and Jabber and fuck*) wings open on her back and take her weight, **giant mosquito wings**, nacreous paddles shudder into motion with that sudden vibrato whine, moving so fast they cannot be seen, and **the terrible woman** seems borne towards them below a patch of unclear air. (S, 269.)

Haluan tässä yhteydessä kiinnittää huomiota paitsi Miévilien teosten aina yhtä visuaaliseen ja toisinaan jopa groteskin yksityiskohtaiseen kieleen, myös *anophelii*-naaraan havaitsevan ja kokevan Bellisin käyttämiin kielikuviin, jotka pohjautuvat lukijallekin tuttuihin aktuaalisen maailman elementteihin. Kuvauksen alkaessa lukija saa tietää, että *anophelii*-naaras on ”kuin nainen”, jossa kuitenkin on monella tavalla jotain ”vialla”. Hän on taittunut ikään kuin tavallisen naisen luiden rakenteen vastaisesti, hienoisen väärään asentoon. Kaula on liian kauas taittunut ja luiset hartiat ovat heitetty taakse. Naaraan iho on ”toukanvalkoinen”, rinnat ”tyhjät ihonriekaleet” ja levitetyt kädet kuin ”kierrettyä metallilankaa”. Hän lentää ”valtavien hyttysen siipiensä” avulla, jotka ovat helmiäisen kuultavat, ja lopulta katselijoita lähestyy ”kammottava nainen epäselvän ilman alla”. Tällaisen kuvauksen avulla rakentuu suorastaan inhottavan visuaalinen ja havainnollinen mielikuva *anophelii*-naaraasta. Kehämäinen tekniikka luonnollisesti toimii samalla tavalla myös muunlaisessa kirjallisuudessa kuin fantasiafiktiossa, mutta esimerkiksi realistisessa romaanissa ei se ei nouse yhtä keskeiseen asemaan. Muita hyviä yksittäisiä esimerkkejä niin kertomuksen maailman inhimillisille havainnoijille kuin lukijan aktuaalisesta maailmasta ammentavalle kognitiollekin haasteita asettavista olennoista ovat *Perdido Street Stationin* yöperhoset ja *The Weaver*.

Omituisten olentojen rakentamisen ohella hermeneuttisen kehän käsitteestä on hyötyä myös subjektiivisia tarinamaailmoja rakentavien kerronnallisten keinojen tarkastelussa. Niitä eriteltäessä on huomioitava yksittäistä teosta huomattavasti laajempi konteksti. Esimerkiksi Grishakova (2006, 142) on huomauttanut, että narratologia ei ole aina ollut tietoinen sen kapeiden teknisten kysymysten ja laajemman kulttuurisen kontekstin välisestä suhteesta. Myös Markku Lehtimäki ja Samuli Hägg kiinnittävät tuoreissa artikkeleissaan (2009) huomiota samaan ongelmaan. Edellä luvussa 2.4 viittasin jo siihen, että tarkasteltaessa uskummaa fantasiafiktiota on otettava huomioon

laajemman kertovan kontekstin ohella myös tiettyjen kerronnallisten piirteiden suhteutuminen ympäröiviin teksteihin (ks. Lehtimäki 2009, 44). Miévilien romaanien tapauksessa tämä tarkoittaa muuta fantasia- ja tieteisfiktion rajapinnalla liikkuvaa kaunokirjallisuutta, elokuvakerrontaa ja videopelejä. Onkin pohdittava sitä, miten tällainen vaikutteiden kirjo vaikuttaa lukijan tapaan hahmottaa yksittäisten kerronnallisten tilanteiden näkökulmallisuutta.

Jan Alber on todennut Fludernikin luonnollista narratologiaa kritisoivassa artikkelissaan, että tajunnankuvauksen keskeisyyttä korostava narratologinen analyysi tuntuu lähtökohtaisesti sisältävän jonkinlaisen ”modernistisen lukustrategian” (Alber 2002, 69). Alber myös nimittää Fludernikin nelitasoista mallia⁴⁵ ahistorialliseksi ja jatkaa: ”Mielestäni olisi tarpeellista tutkia [...] voidaanko erotella toisistaan vaikkapa realistinen, modernistinen ja postmodernistinen kokemuksellisuus” (Alber mt., 70). Fludernik pohtii itsekin luonnollista narratologiaa puolustavassa artikkelissaan (2003), ovatko lukijoiden todellista maailmaa koskevat skeemat mahdollisesti ajan kuluessa muuttuneet. Hän toteaaakin, että on täysin hyväksyttävää olettaa, että uudet median muodot ovat muuttaneet lukijoiden havaintokykyä merkittävästi (Fludernik mt., 258). Onko siis mahdollista olettaa samansuuntaisesti, että uusi media muotoineen on vaikuttanut myös nykykirjailijoiden tapaan kirjoittaa ja näin ollen käyttää teoksissaan ”modernistisen lukustrategian” ulkopuolelle tai tavoittamattomiin jääviä kerronnallisia keinoja ja näkökulmallisuutta?

Realistisen ja modernistisen romaanikerronnan ja niin sanottujen luonnollisten kerrontatilanteiden yhteydessä on huomioitava se, että vaikka Miévilien Bas-Lag-romaanit eivät kerronnallisten tekniikoidensa osalta ole samalla tavalla kokeellisia kuin vaikkapa Thomas Pynchonin tai Samuel Beckettin teokset, ne ammentavat hyvin postmodernilla tavalla esimerkiksi elokuvakerronnasta sekä tietokone- ja roolipelien estetiikasta ja rakenteista. Näkökulman nopea, toisinaan tiiviisti leikatun elokuvan tempoa muistuttava vaihtelu, kertomuksen maailman visuaalinen ja paikoitellen hyvin yksityiskohtainen kuvaus sekä henkilöiden välinen dialogi muistuttavat Miévilien romaaneissa enemmän tiivistunnelmaisia elokuvia tai jopa videopelejä kuin luonnollista, suullista kerrontatilannetta.⁴⁶ Erityisen vahvasti tämä korostuu taistelukohtauksissa, joita löytyy jokaisesta Bas-Lag-romaanista, mutta myös henkilöiden käymistä pitkistä dialogeista, kuten *Perdido Street*

45 Fludernikin mallin (1996, 43–45) neljä kerronnallisen viestinnän perustasoa viittaavat 1) perustason skeemoihin kuten lukijoiden todellisiin käsityksiin siitä, mistä toiminta, kehityskulut, tavoitteet ynnä muut koostuvat, 2) skeemoihin, joissa kerronnallinen materiaali määrittyy erilaisten näkökulmien kautta (viisi kehystä), 3) lajityypillisiin ja historiallisiin kehyksiin kuten satiirin ja draamallisen monologin skeemoihin ja 4) siihen kerronnallistamisen tasoon, joka hyödyntää kolmea edeltävää tasoa muodostaakseen kertomuksen.

Stationin analyysissä kävi ilmi. Tässä havainnollistukseksi esimerkki Armadan ja New Crobuzonin välisestä taistelusta, jossa kerronta vaihtuu lennossa toiminnan kuvauksesta henkilöiden suoraan, ääneen lausuttuun puheeseen ja sitten suoraan ajatusten esittämiseen:

With one stroke and countless wounds, Doul tears open a thaumaturge who is trying to slow him, and the woman's puissance makes her blood boil as it dissipates; and he fells a huge cactus-man who raises a shield that deflects many hundreds of Doul's attacks but cannot protect him from them all [...]
"Gods," Bellis whispers to herself, unhearing. "Jabber *protect* us..." She is awed.
Uther Doul lets the Possible Sword run for less than half a minute. [...]
Unseen in Bellis' shadow, the man moves the statue down from his lips.
He is horrified. He is utterly aghast. I didn't know, he thinks, frantic. I didn't know it could be like that... (S, 421.)

En näkisi, että ratkaisu tai tulkinnan avain tällaisissa elokuvakerrontaa tai videopeliä muistuttavissa kohdissa olisi niinkään se, jota Alber esittää: kokemuksellisuuden määrittelemineen "realistiseksi, modernistiseksi tai postmodernistiseksi". Fludernik puolustaa omaa käsitettään nasevasti: "[M]inulla ei ole aikomustakaan muokata kokemuksellisuuden määritelmäni (joka *ei* ole synonyyminen kokemuksen kanssa eikä siksi voi olla mies- tai naispuolinen sen enempää kuin kuulua 1700-luvulle tai nykyaikaan)" (Fludernik 2003, 262). Edellisessä alaluvussa tekemäni analyysi Bellisin järjestävän näkökulman merkityksestä tukee Fludernikin väitettä siitä, että kertomuksen ytimessä on kerrottujen tilanteiden ja tapahtumien vaikutus kokevaan tajuntaan. *The Scarissa* Bellisin kokemus on useimmiten se, joka tekee kertomuksen maailman konstruoinnista mahdollista lukijalle. Kokemuksellisuuden käsitteen muokkaamisen sijasta haluan tarttua intertekstuaalisiin, muihin ympäröiviin teksteihin suhteutuviin kerronnallisiin keinoihin, jotka rakentavat subjektiivista näkökulmaa. Yksi esimerkki tästä on Fennecin kokemus liikkumisesta patsaan voimien avulla:

He moves about the city in the impossible ways that the statue has granted him. Space and physical forces loosen their weft to him when his mouth and tongue tingle from the cold salt press of the stone. The man steps forward and straddles the water between vessels, unseen, and steps forward again and hides in the shadow of a yeoman's shoe. [...]
The man moves through the water without his limbs shifting position, the statue's filigree of once-living fin moving, as if that is what propels him. (S, 389–390.)

Tämänkaltaisissa kerronnallisissa tilanneissa aktivoituvat enemmänkin intertekstuaaliset kuin tosielämän kokemukseen viittaavat kehykset, vaikka olisimme todellisessakin elämässämme liukuneet vedessä ja piileskelleet varjoissa. Viittasin intertekstuaalisuuteen ohimennen

46 Erityisen vahvasti Miévilien romaanien kerronnallisista tilanteista tulevat mieleen *film noir* -tyylin elokuvat (etenkin *Perdido Street Stationin* kohdalla) ja sellaiset synkkään vaihtoehtotodellisuuteen sijoittuvat sarjakuvaromaanit ja niistä tehtyt elokuvat kuin Alan Mooren *Watchmen* tai Frank Millerin *Batman: Yön ritari* -sarja.

johdantoluvussa mainitessani, että Miévilien teosten vaikutteina voidaan nähdä sellaiset populaarikulttuurin tuotteet kuten *Dungeons & Dragons* -roolipeli ja *Babylon 5* -TV-sarja. Intertekstuaalisilla kehyksillä tarkoitan sellaisia lukijan mielessä herääviä rinnastuksia kuten yhtäläisyyksien näkeminen Perdido Streetin asemarakennuksen diplomaattisiiven ja Babylon 5 -avaruusaseman vastaavien tilojen välillä. Näiden kehysten aktivoituminen lukijan mielessä vaikuttaa tämän tekemään tulkintaan esimerkiksi tekstissä kuvatusta yksittäisestä tapahtumasta, mutta niiden pohjalle myös rakennetaan kokonaisia kerrottuja maailmoja. Tästä hyvä esimerkki lienee post-tolkienilaisen fantasiafiktion maailma: se rakentuu kokonaisuudessaan vahvassa intertekstuaalisessa suhteessa Tolkienin Keski-Maan kuvastoon. Parhaassa tapauksessa tällaisesta suhteesta saadaan irti uusia, tuoreita tulkintoja, mutta pahimmassa tapauksessa tuloksena on Atteberyn mainitsemia ”latteita, pseudokeskiaikaisia puitteita”.

Kuten jo johdannossa totesin, fantasiafiktio voidaan nähdä kaikista kaunokirjallisuuden lajityypeistä sellaisena, jossa kirjoittamisen alkuperäiset mielijohteet ja vaikutteet saattavat törmätä voimakkaimmin yhteen lajityypin kahleiden kanssa (Hunt 2001, 2). Näiden kahleiden hyvänä ja huonona puolena on se, että fantasia- ja tieteisfiktio (joiden hybridiksi Miévilien teokset lasken) ovat lajityyppeinä hyvin intertekstuaalisia etenkin faniuden näkökulmasta. Adam Roberts toteaa tieteisfiktion erityispiirteitä hahmottelevassa teoksessaan *Science Fiction* (2000), että intertekstuaalisuuden näkökulmasta

SF-fanit ja kirjoittajat tuovat yksityiskohtaista tietoa aiempien SF-tekstien kaanonista jokaiseen uuteen tekstiin niin, että mikä tahansa uusi SF-teksti vaikkapa aikamatkailusta sijoittuu intertekstuaaliseen suhteeseen klassisten aikamatkailuteosten kanssa aina H.G. Wellsin *Aikakoneesta* (1895) lähtien. (Roberts mt., 190.)

Fantasiafiktion fanit eivät ehkä ole yhtä omistautuneita asialleen kuin tieteisfiktion fanikunta,⁴⁷ mutta lajinsisäisellä kontekstilla ja intertekstuaalisuudella on siinäkin keskeinen merkityksensä. Mainitsin edellisen alaluvun lopuksi Palmerin näkemyksen siitä, että fantastisetkin olennot on sidottava aktuaalisen maailman ominaisuuksiin: liian omituiset olennot ovat mahdottomia ymmärtää, sillä niihin ei voi soveltaa tunnettuja kehyksiä. Vahvin vastaväitteeni nousee juuri intertekstuaalisten kehysten pohjalta. Lukija ei opi esimerkiksi Miévilien *The Scaria* lukiessaan käyttämiään ”tunnettuja kehyksiä” ainoastaan todellisesta elämästään. Tietyn lajityypin ja myös

47 Roberts käsittelee itse intertekstuaalisuuden yhteydessä *Star Wars* -elokuvia (Roberts 2000, 84–90) ja toteaa, että tieteisfiktion intertekstuaalisuus on yksi olennainen elementti siinä, miten nämä elokuvatekstit toimivat ja miten niiden katsojien vastaanotto mukautuu. SF-teksteistä, kuten *Star Wars* -elokuvista, voidaan nauttia niiden omilla ehdoilla, mutta myös samanaikaisesti lainausten, alluusioiden, pastissien ja viittausten verkostona.

muunlaisen kirjallisuuden ja populaarikulttuurin tuntemus aktivoivat intertekstuaalisia kehyksiä, jotka vaikuttavat hyvin paljon lukijan tekemiin tulkintoihin Miévilien teoksista ja niiden kerronnallisista tilanteista.

Tässä luvussa olen käsitellyt *The Scarin* kerronnallisia tekniikoita, jotka hyödyntävät erilaisia aukkoja rakentaessaan teoksen dynamiikkaa. Nämä epistemologiset aukot sijoittuvat niin kertomuksen maailman, sisäkkäismaailmojen verkoston kuin yksittäisten mieltenkin tasolle. Tapa, jolla nämä aukot enemmän tai vähemmän korostavat lukijan eräänlaista sokeutta ja vierauden kokemusta kertovan tekstin äärellä, liittyy kiinnostavalla tavalla Robertsinkin ajatukseen tieteisfiktion viehätystä. Hänen (2000, 7) mukaansa tieteisfiktion lajityypin tai moodin vahvuutena on nimenomaan sen painottuminen erilaisuuden, kuten erilaisten rotujen ja poikkeavien maailmojen, kohtaamiseen ja systemaattiseen erojen seurausten tarkasteluun.

Suhteutettuna edellisessä luvussa analysoimaani *Perdido Street Stationiin* ja sen dynamiikkaan *The Scar* rakentuu huomattavasti vahvemmin erilaisten epistemologisten ongelmien, kuten sen, että henkilöhahmot eivät tiedä toistensa ajatuksia, varaan. Toisaalta Miévilien toisenkin Bas-Lag-romaanin ytimessä on yksilön kapina vallitsevaa todellisuutta vastaan: Bellisin toimintaa ei motivoi ainoastaan se, että häntä johdetaan harhaan vaan myös hänen inhonsa Rakastajien absoluuttista valtaa kohtaan ja halunsa palata kotiin. Tehdessäni analyysia epistemologisten aukkojen täydentämisestä havaitsin, että fiktiivisten mielten keskeistä asemaa korostavassa narratologiassa on pitkälti keskitytty nimenomaan henkilöiden ”mielten aukkojen” täydentämiseen. Palmerin jatkuvan tietoisuuden kehys on tästä hyvä yksittäinen esimerkki. Omassa tarkastelussani keskeisimpään rooliin nousi paitsi pyrkimys katsoa näkökulmallisuutta uudella tavalla mahdollisten maailmojen poetiikan ja modaaliologiikan pohjalta, myös tulkinnan painottaminen pelkän havainnoinnin rinnalla. Lukijan eläytymisellä henkilöhahmojen kokonaisvaltaisiin tulkintoihin on olennainen merkitys *The Scarin* dynamiikassa, joka korostaa aukkojen, erehdysten ja tulkinnanvaraisuuksien roolia etenkin toisten henkilöiden ymmärtämisessä. Esimerkiksi Bellisin subjektiivisen tarinamaailman konstruointi ei kuitenkaan ole täysin rinnastettavissa todellisten ihmisten tapaamiseen: varsinkin uuskumman kaltaisen fantasiafiktion kohdalla erilaiset intertekstuaaliset kehykset korostuvat tässä prosessissa. Miévilien romaanien herättämä intertekstien verkosto on valtava, ja ne ansaitisivatkin

kokonaan oman tutkimuksensa.

Kahdessa edeltävässä luvussa olen keskittynyt suhteellisen paljon henkilöhahmojen subjektiivisiin tarinamaailmoihin ja peilannut kertomuksen maailmaa niiden kautta. Olen pohtinut esimerkiksi sitä, kuinka lukija ymmärtää *Perdido Street Stationin* ja *The Scarin* henkilöhahmojen toimintaa sekä kertomuksen maailmaa organisoivia järjestelmiä. Henkilöhahmojen mentaalinen toiminta on ollut monissa analyyseissani etusijalla, mikä osittain johtunee käyttämästäni teoreettisesta kehyksestä, narratologiasta. Kertovan fiktion lähestyminen ensisijaisesti fiktiivisen mentaalisen toiminnan esittämisenä, kuten Palmer (2004, 5) ehdottaa, on mielestäni kuitenkin liian yksinkertaistava tulokulma. Vaikka tässä luvussa havaitsinkin käyttökelpoiseksi Palmerin teesin siitä, että lukijan on asemoitava itsensä johonkin näkökulmaan kertomuksen maailman sisällä voidakseen ymmärtää sitä ja sen ympäristöjä, on koko kertomuksen maailman kontekstien alistaminen mielten toiminnalle väärä suunta. Seuraavassa luvussa siirryn käsittelemään kertomuksen *tilaa* ja maailman fyysistä ympäristöä tarkemmin.

Kuten tässä luvussa totesin, Miévilin uusimmat romaanit haastavat lukijansa täydentämään runsaasti erilaisia kertomuksen maailman fyysisten ympäristöjen ja muiden kontekstien kuvauksen tasolle painottuneita aukkoja. Tällaiset aukot eivät nouse merkitykselliseen asemaan esimerkiksi modernien romaanien tai ylipäänsä minkään ”ei-tilaorientoituneen” kirjallisuuden tutkimuksessa, jossa kertomuksen tila on leimattu kerronnan keskeyttäväksi pitkävetoiseksi kuvaukseksi tai jonkinlaiseksi epärelevantiksi taustamaisemaksi. Sillä, eläkö kertomuksen maailman inhimillinen kokija Tampereella, Lontoossa, Keski-Maassa vai Bas-Lagissa, on kuitenkin merkitystä. Pohdin seuraavassa luvussa sen lisäksi sitä, kuinka kysymykset spatiotemporaalisuudesta vaikuttavat lukuprosessiin. Lukijan on tarinamaailmaa konstruoidessaan paitsi pystyttävä sijoittamaan tapahtumat ja tajunnat oikeaan ”kohtaan” tekstuaalisessa aika-avaruudessa, myös kyettävä visualisoimaan fantastiset ympäristöt.

4 Spatiaaliset maailmat

The man apart breathes in the moment long gone, listens to the coughs of mountain animals, the beat of jostling trees. Where ravines are he has plumbed lines to bring them to order and know them, has marked them and annotated his drawings, and learning the parameters of the peneplain or open-sided corries, the tributary canyons, creeks, rivers, and fern-scruffed pampas, he has made them beautiful. Where pines or ash are tethered and he notes the radius of a curve, the land humbles him. (IC, 1–2.)

Tähän mennessä olen käsitellyt Miévilien Bas-Lag-romaaneissa kuvattujen maailmojen rakentumista kahden käsitteen tai mallin avulla: mahdollisten maailmojen poetiikkaan pohjautuvan *maailman* sekä kirjallisuustieteellisen ikuisuusksymyksen *näkökulman* kautta. Yksi kaunokirjallista maailmaa ja lukijan kaukoputkea siihen hahmottava lähestymistapa vielä uupuu. Tarkastelen tässä luvussa, mitä uutta *tilan (space)*⁴⁸ käsitteen ottaminen mukaan tuo tutkimusongelmieni pohtimiseen. Fantasiafiktion tutkimuksessa erilaisia fantastisia, kuvitteellisia maailmoja on lähestytty usein fysikaalisen mahdottomuuden kautta ja peilattu niiden olentoja ja yhteiskunnallisia rakenteita oman elinympäristömme vastaaviin. Paikan painottaminen leimaa lähtökohtaisesti myös uuskumman määritelmää kaunokirjallisena lajityyppinä: Jeff VanderMeerin mukaanhan uuskumma ”horjuttaa perinteisen fantasian romantisoituja käsityksiä **paikasta**” (VanderMeer & VanderMeer 2008, xvi). Sinänsä tällainen linjaus on ymmärrettävä, sillä tämänkin luvun kohdeteoksen, *Iron Councilin*, fantastinen tapahtumapaikka Bas-Lag on käytännöllisesti katsoen läsnä sen jokaisessa lauseessa. Kysymys tilasta ja kertovan tekstin spatiaalisista puolista ulottuu kuitenkin kertomuksen maailman fyysisten ympäristöjen ohella myös lukijan konstruoiman tarinamaailman ja subjektiivisten tarinamaailmojen ymmärtämisen tasolle.

Muunlaisen kirjallisuuden tutkimuksen piiriin kertomuksen tilan korostaminen ei ole juurikaan tihkunut. Kertomuksissa kuvattuja ympäristöjä on pidetty lähinnä jonkinlaisina ”näyttämöinä” tai

⁴⁸ Käytän tilan käsitettä tässä samoin kuin Gabriel Zoran (1984, 309) eli ”merkitsemään rekonstruoidun maailman spatiaalisia puolia”.

neutraaleina taustamaisemina. Tapahtumia ja henkilöjä ympäröivä fyysinen, sosio-historiallinen ja kulttuurinen todellisuus onkin alettu ottaa huomioon vasta viime aikoina samalla, kun kaunokirjallisuuden erilaiset kontekstit huomioiva tutkimusote on yleistynyt. Miévilien teokset lisäävät tähän lähestymistapaan vielä yhden kiinnostavan kierteen sijoittaessaan tapahtumansa ja henkilönsä täysin kuvitteelliseen ympäristöön. Kolmas Bas-Lag-romaani *Iron Council* on lisäksi hyvin vahvasti tilaan ja siinä tapahtuvaan liikkeeseen orientoitunut kertomus. Tarkastelen ja taustoitan ensin luvussa 4.1 kertomuksen tilaan, aikaan ja niiden erottamattomuuteen, aika-avaruuteen, liittyviä kysymyksiä. Sitten siirryn luvussa 4.2 erittelemään kertomuksen maailman fyysisiä (mitattavia ja geometrisiä) ulottuvuuksia ja pohdin, miten ne linkittyvät henkilöhahmojen kokemuksiin. Lopulta luvussa 4.3 keskityn siihen, miten lukijan immersio kertomuksen maailman fyysisiin ympäristöihin tapahtuu ja mitä se tarkoittaa fantasiafiktion lukemisen mielekkyyden kannalta.

4.1 Aika ja paikka kertomuksen kudoksessa

Vaikka tilan ja spatiaalisen ulottuvuuden merkitys on otettu kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa huomioon jo varhain,⁴⁹ ne ovat jääneet monella tapaa ajallisuutta korostavien lähestymistapojen ja tulkintojen varjoon. Tämä painotus näkyy konkreettisesti esimerkiksi juonen ja kertomuksen käsitteiden korostuksessa ja määrittelyissä. Juonen (*mythos*) käsitteellä on juurensa Aristoteleen *Runousopissa* asti: se viittaa siihen, miten toiminta etenee draamassa. Aristoteleen mukaan toiminnan tulisi olla jatkuvaa ja yhtenäistä ja sen tulisi sisältää muutos (Aristoteles 1997, 164–165). Juonta tuoreemman kertomuksen (*narrative*) käsitteen määritelmät on nekin perinteisesti pohjattu ajallisuuteen etenkin silloin, kun pyrkimyksenä on ollut kartoittaa kertomukselle ominaisia tekstuaalisia piirteitä. Pekka Tammi (2009, 143) tiivistää, että kertovan esityksen minimiehdoksi on tarjottu vuosien varrella milloin yhtä ainutta tapahtumaa tai toimintoa tai yhden asiantilan muuttumista toiseksi, milloin kahden tai useamman tapahtuman sarjaa, milloin puolestaan toisiaan pois sulkemattomia tapahtumia.

Tapahtumien ja toiminnan keskeistä asemaa korostavatkin sellaiset kertomuksen moninaisten määritelmien sisältämät ilmaukset kuin tapahtumien perättäisyys, ajallinen sekvenssi, jatkumo,

49 Tilan merkityksen ajan rinnalla huomioi erityisesti Mihail Bahtin 1930-luvulla. Hänen kronotoopin (*chronotope*) käsitettään pohdin tarkemmin jäljempänä tässä alaluvussa.

kausalisuus, seuraamukset, muutos, fyysiset tapahtumat ja ihmisenkaltaiset toimivat agentit.⁵⁰ Kuvaavaa on, että narratologian klassikko Gérard Genette kyllä viittaa kaunokirjalliseen tilaan, mutta hyvin lyhyesti ja ohimennen: kertomuksen tapaan olla olemassa maailmassa ”kirjan sivuina” (Genette 1980, 35). Susan Stanford Friedman havainnollistaa kertomuksen tilan merkityksen sivuuttamista lainaamalla monenlaisia kirjallisuustieteilijöiden keskuudessa vallitsevia näkemyksiä kertomuksen fyysisten ympäristöjen kuvauksesta. Kuvausten (*description*) kerronnallisuuden on esimerkiksi väitetty jäävän hyvin matalalle tasolle niiden spatiaalisen painotuksen vuoksi. Lisäksi usein esitetään, että lukija voi aivan hyvin hypätä niiden yli ilman, että ”juonen ymmärtäminen” häiriintyy. (Friedman 2005, 193.) Juonikaan ei silti ole ainoastaan ajallinen rakennelma: Gabriel Zoran (1984, 314) huomioi, että se sisältää esimerkiksi reittejä, liikettä, suuntia, tilavuutta ja samanaikaisuutta, jotka kaikki kuuluvat spatiaalisen ulottuvuuden alueelle. *Iron Council* tuo näiden juonen tilallisten puolten merkityksen esiin hyvin konkreettisella tavalla: sen keskiössä on etsintämatka Bas-Lagin fantastisten ympäristöjen halki. Ilman kohti kadonnutta Rautaneuvostoa suuntautuvaa liikettä, sen suuntaa, tapahtumien samanaikaisuutta ja eri fyysisten paikkojen välisiä etäisyyksiä koko teosta olisi hyvin vaikeaa ymmärtää.

Onkin jo korkea aika horjuttaa ainoastaan ajallisuuteen, toimintaan ja kausalisuuteen pohjautuvien määritelmien valta-asemaa ja pohtia, millaisia merkityksiä tilalla ja paikalla kertovassa fiktiossa on. Lyhyesti sanottuna juonen tai etenkin kertomuksen määrittelemisen pelkästään ajallisten määreiden tai kirjan sivuilta löytyvien tekstuaalisten piirteiden kautta ei riitä. Olen jo edellä tässä tutkielmassa esittänyt, että tarkasteltaessa Bas-Lagin kaltaiseen maailmaan sijoittuvaa kaunokirjallisuutta lähtökohdaksi ja yhdeksi keskeisimmäksi välineeksi on otettava juuri maailman käsite, ei suinkaan juonen tai vaikkapa henkilöhahmojen rakentuminen. Niin ikään aiemmin esittelemäni tarinamaailman (*storyworld*) käsite on yksi analyyttinen väline, jonka avulla kaunokirjallisen tekstin ymmärtämistä maailmana lineaarisen jatkumon sijasta voidaan tarkastella. David Hermanin (2002, 264) mukaan kertomukset vihjaavat vastaanottajansa ”spatialisoimaan tarinamaailmoita”. Tällainen tulokulma kyseenalaistaa myös kertomuksen määrittelemisen puheaktiksi, kertojan suorittamaksi toiminnaksi. Jo tapahtuneiden tekojen ja tapahtumien raportoimisen sijaan kertomukset esittävät maailman, jolla on tietynlainen spatiaalinen rakenne.

Tällaisen spatiaalisen rakenteen esittäminen ei kuitenkaan edellytä sitä, että kaikki kertomukset

50 Viitataan tässä kertomuksen määritelmiin seuraavissa lähteissä: Genette 1980, 30; Prince 1987, 59; Rimmon-Kenan 1983, 8; Margolin 2003, 284; ja Ryan 2004, 14.

”loisivat” Bas-Lagin tyyppisen valtavan universumin, joka on erillinen ja itsenäinen verrattuna arkitodellisuuteemme. Uuskumma fantasiafiktio kylläkin etualaistaa sen kertovan fiktion piirteen, että kaunokirjallinen teos *aina* vihjaa spatiaalisesta ulottuvuudesta: se on yhtäaikaaisesti sekä verbaalinen konstruktio että kuvitteellinen maailma. *Iron Council* tuo maailman normaalisti näkymättömät ulottuvuudet, maailman itsensä ”maailmallisuuden”, esiin (vrt. McHale 1992, 246). Lopulta minkä tahansa kaunokirjallisen teoksen ymmärtäminen voidaan käsittää maailman konstruomisena spatiaalisine ulottuvuuksineen, kuten kognitiivinen kielitieteilijä Paul Werth on esittänyt. Hänen mukaansa kielen käyttäminen edellyttää, että se tehdään tietyn tilanteen kontekstissa. Tämän lisäksi sen edellytyksenä on tietyn käsitteellisen ymmärryksen alue, jonka kielellisen esityksen tuottaja ja vastaanottaja(t) konstruovat yhteisesti. Edellinen on välitön tilanne, jonka representaatiota Werth nimittää diskurssimaailmaksi (*discourse world*) ja jälkimmäinen tekstimaailma (*text world*). (Werth 1999, 17.) Toisin kuin vaikkapa puheaktiteoria, tekstimaailmateoria ottaa siis huomioon sen, että varsinainen välitön kommunikaatiotilanne on erotettava esityksen tuottajan ja vastaanottajan yhteisestä luomuksesta. Sen käsitteellistäminen ”maailmaksi” tuottaa yhdenlaisen käyttökelpoisen operationaalisen metaforan. Tässä mielessä se tulee lähelle luvussa 2 pohtimaani mahdollisten maailmojen poetiikkaa.

Maailman käsite myös haastaa perinteisen ajatuksen juonesta teleologisena rakenteena: sen, että tapahtumien merkitys määräytyy toiminnan päämäärän ja lopputuloksen mukaan ja vasta, kun kertomuksen loppu saavutetaan, merkitykset tulevat kokonaisiksi. Kertomus ei kuitenkaan avaudu pelkästään lineaarisesti vaan on tulosta lukemisen aikana tapahtuvasta jatkuvasta informaation päivittämisestä. Catherine Emmott toteaa osuvasti: ”Jokaisen tekstin lauseen ajan lukijan tieto fiktiivisestä kontekstista myötävaikuttaa lauseen merkityksen tulkintaan ja, päinvastoin, jokaisen lauseen sisältö pakottaa lukijan päivittämään mentaalista representaatiotaan fiktiivisestä maailmasta” (Emmott 1997, vii). Mentaalisten mallien ja representaatioiden liiallinen korostaminen voi kuitenkin viedä kaunokirjallisen teoksen tarkastelua turhankin metaforiseen suuntaan ja vetää huomion pois muilta tekstin lukemisessa ja kertomuksen maailmaan eläytymisessä vaikuttavilta merkityksellisiltä puolilta.

Yksi näistä on inhimillinen kokemus ja sen esittäminen, joita korostava Monika Fludernik ”eliminoi” juonen kertomuksen määritelmästä: ”Mallissani siis voi olla juonettomia kertomuksia, mutta kertomuksia ei voi olla ilman jonkinlaista inhimillistä (antropomorfista) kokijaa jollakin

kerronnallisella tasolla” (Fludernik 1996, 13). Ihmiskokemuksen merkityksen painottamisesta huolimatta myöskään Fludernikin kokemuksellisuuteen pohjautuva lähestymistapa ei ota riittävästi huomioon kaunokirjallisten maailmojen spatiaalisia ulottuvuuksia tai fyysisten ympäristöjen kuvausta. Erilaiset tiivistelmät ja raportoivat osiot ovat Fludernikin mukaan ”tarinoiden selkäranka”, kun taas kokemuksellisuuden ytimessä on tunne *ajassa* liikkumisesta (niin sanottu ”nyt”-tunne) sekä antropomorfisen kokijan tilanteisiin tekemä reagointi, joka luo dynaamisuuden rakenteeseen (mt., 28–30). Kuitenkin silloin, kun etusijalle nostetaan henkilöhahmon subjektiivinen tietoisuus ja kokemus ”maailmassa olosta” olisi korostettava sitä, että niissä, samoin kuin kertomuksessakin, aika ja tila ovat erottamattomia. Tämän erottamattomuus liittyy yhteen kaikkein perustavanlaatuisimmista ihmiskokemuksista: itsensä ymmärtämiseen tilaan ja aikaan sijoittuneena ruumiina. Kognitiivisessa narratologiassa tätä mielen ”ruumillista puolta” onkin pyritty hahmottelemaan *embodiment*-käsitteellä.

Iron Council on paitsi tilaorientoitunut, myös hyvin vahvasti keskushenkilöidensä subjektiivisten kokemusten ympärille rakentuva kertomus Miévilin kahden muunkin Bas-Lag-romaanin tapaan. Teoksessa New Crobuzonin kaupunkivaltiota repivät niin sisäiset kuin ulkoisetkin konfliktit. Se on sodassa kaukaisen, maagisen Teshin kanssa ja vaikeaan tilanteeseen pettyneiden kansalaisten katumellakat, mielenosoitukset ja lakot ovat jatkuvia. *Iron Councilin* keskushenkilöt ovat karismaattinen golemisti Judah Low ja häneen epätoivoisesti rakastunut nuorempi mies Cutter, jotka lähtevät kumppaniensa kanssa etsimään yli kaksikymmentä vuotta sitten crobuzonilaiselta armeijalta paennutta Rautaneuvostoa. Se on kapinallisten rautatietyöläisten höyryveturin ja sen vaunujen ympärille muodostama yhteisö, jota Judah on ollut nuoruudessaan luomassa ja joka etenee hetkeksikään pysähtymättä siirtämällä taakseen jääviä kiskoja eteensä. *Iron Councilin* pääjuonteena on tämän erilaisten henkilöiden tai olentojen muodostaman ryhmän etsintämatka. Legendaarisen Rautaneuvoston paluu voisi yhdistää New Crobuzonin erillisiksi joukoiksi hajautuneet kapinalliset yhdeksi, totalitaristisen hallinnon haastavaksi voimaksi, mutta onnistuminen tässä ei ole helppo tehtävä. Judahin ja Cutterin lisäksi romaanissa seurataan crobuzonilaista idealistista vallankumouksellista Ori Ciurazia, joka liittyy jäseneksi myyttisen Toron johtamaan ryhmään tavoitteenaan salamurhata kaupunkivaltion kiistelty pormestari Eliza Stem-Fulcher.

Iron Council rakentuu keskushenkilöidensä ympärille kolmena tarinalinjana, jotka voi mahdollisten maailmojen poetiikan kehyksessä nähdä kolmena laajana subjektiivisena sisäkkäismaailmana.

Kukin henkilöistä on kokemuksellisenä keskuksena ”omassa” maailmassaan eli tapahtumat ja teot nähdään ja koetaan pääosin heidän kauttaan. Ensimmäisen maailman keskiössä on Cutter, ja siinä kuvataan kerronnan nykyhetkessä Rautaneuvoston etsintäretkeä ja paluuta New Crobuzoniin. Havainnollinen esimerkki eri henkilöhahmojen toimimisesta kokemuksellisina keskiöinä ja tämän merkityksestä spatiaalisten ulottuvuuksien kuvaukselle on seuraava katkelma, jossa Cutterin näkökulmasta esitetään ”tiivistelmä” neuvostolaisten viestien kulkeutumisesta Bas-Lagin halki Judahille:

The messages had travelled by unknown routes. Fellid Forest to the sea, by boats to the Firewater Straits, Shankell and Myrshock, to Iron Bay and New Crobuzon. Or through byways in the hills, or through woods by paths hundreds of miles into the swamps below Cobsea. To Cobsea itself in the great plains. Or by air, or thaumaturgy, somehow making their ways at last to Judah Low.

And could you write back, Judah? Cutter thought. *You know they're waiting. Do they know you're coming? And how many of their messages were lost?* He saw austere gullies strewn with fragments of wax. Gusts sending scraps of encoded paper like blossom across the grassland. (IC, 117.)

Toinen *Iron Councilin* subjektiivisista maailmoista keskittyy Judahiin ja valottaa hänen ja Rautaneuvoston yhteistä menneisyyttä pitkän takauman keinoin. Kolmas, näistä kahdesta fyysisesti erillisin maailma sijoittuu Cutterin tarinan kanssa samanaikaisesti New Crobuzoniin, jossa Ori juonii pormestarin murhaa ja koettaa elää Teshin kammottavien hyökkäysten keskellä. Lopussa nämä kolme maailmaa yhdistyvät, kun Judah ja Cutter palaavat kertomaan Rautaneuvoston paluusta crobuzonilaisille vallankumouksellisille. Tällöin Cutter nousee keskiöön ja hän onkin teoksen lopussa henkilöistä ainoa, joka ei menetä henkeään. Jokainen *Iron Councilin* keskushenkilöistä myös assosioituu omaan yhteisöönsä, joissa kussakin vallitsevat omanlaisensa säännöt ja voimasuhteet: Cutter Bas-Lagin halki kulkevaan etsintäryhmään, Judah Rautaneuvostoon ja Ori Toron vallankumousryhmään.

Tämä kolmen tarinalinjan referaattikin tekee jälleen näkyväksi sen, kuinka paljon ja helposti ajallisuus ja toiminta kirjallisuuden tarkastelussa korostuvat: viittaanhan itsekini yllä ”kerronnan nykyhetkeen”, ”takaumaan”, ”menneisyyteen” ja erilaiseen henkilöhahmojen toimintaan. Moneen kertaan tässä työssä mainitsemani narratologinen kolmijako tekstiin, tarinaan ja kerrontaan on olennainen myös pohdittaessa ajallisuuden merkitystä. Keskeinen ero tarinan ja kerronnan välillä on tässä jaottelussa se, että tarina sisältää kerrottavan tapahtumasarjan, joka voidaan kertoa monella eri tavalla, kun taas kerronta on tarinan sisältämien tapahtumien esittäminen ja vastaanottaminen kielellisessä muodossa. Maailman metaforaa käyttääksemme voisi puolestaan todeta, että kertomuksen maailma on *kertojan konstruoima tarinamaailma*. Suullisten kertomusten kohdalla

voidaan erotella toisistaan kertomuksen maailman aika ja kertomisessa kestävä aika. Kirjallisissa kertomuksissa kerronnan ajan määrittää puolestaan *lukemisen* aika. (Brigdeman 2007, 53.) Kaiken kaikkiaan kertomuksen kokeminen on siis aina yhteydessä ajallisiin suhteisiin.

Lukemisen aika on kerronnan dynamiikan kannalta hyvin olennainen, kuten edellisessä luvussa tekemässäni *The Scarin* analyysissä kävi ilmi. Sen pikku hiljaa rakentuva palapeli sisältää monenlaisia ennakoiteja, informaation pimittämistä ja kertomuksen maailmassa samanaikaisten tapahtumien kertomista peräkkäin. Tarinan yksipuolisesti tapahtumasarjaan assosioituvan käsitteen korvaaminen kertomuksen maailman käsitteellä kuvaa havainnollisemmin lukijoiden kykyä yhdistää tietyt tapahtumat tiettyihin paikkoihin. Tämä on hyvin vahva mekanismi kertomusta luettaessa. (Ks. Brigdeman mt., 56.) Tiuhaan vaihtuvat fiktiiviset ympäristöt ja muuttuvat näkökulmat Cutterin, Judahin ja Orin välillä korostavatkin *Iron Councilissa* spatiaalisen informaation roolia siinä, kuinka lukija pystyy seuraamaan tapahtumia kertomuksen maailmassa. New Crobuzonissa elää ja toimii Ori, Rautaneuvostossa Judah (ja myöhemmin myös Cutter), etsintämatkalla erityisesti Cutter. Kiinnostava vertailukohta on lisäksi se, että siinä missä *The Scarissa* hämärän peitossa ovat esimerkiksi toisten henkilöhahmojen motiivit, *Iron Councilissa* puolestaan arvoituksena säilyy pitkään Rautaneuvoston fyysinen paikka.

Lukemisen ajan merkitys painottaa sitä tosiasiaa, että kirjallisuus on pohjimmiltaan ajallinen taidemuoto. Tämä heijastuu muun muassa Fludernikin vaikutusvaltaisessa väittämässä kerronnallisuuden muodostumisesta: ”[L]ukuprosessi tekee kertomuksesta kertomuksen” (Fludernik 2003, 244). Silti tilalla ja paikoillakin on oma osansa kerronnallistamisessa ja kerronnan dynamiikassa. En tarkoita tässä niinkään ”lukemisen *paikkaa*”, vaikka sekin voi olla merkityksellinen osa subjektiivista lukukokemusta ja vaikuttaa esimerkiksi siihen, millaiseen ”kerronnallisuuden muottiin” eri kulttuureissa tekstejä saatetaan pakottaa (vrt. Fludernik 1996, 34). Kaunokirjallisen tilan merkityksiä tärkeässä artikkelissaan hahmotellut Zoran (1984, 312) esimerkiksi on linjannut, että koska kertomus kaikkine komponentteineen on järjestetty ajassa, kaunokirjallisuuden yhteydessä voitaisiin oikeastaan puhua ”tilan temporaalisesta järjestämisestä”. Tämä jälleen nostaa esiin lukukokemuksellekin keskeisen kertomuksen tavan olla olemassa ”kirjan sivuina” ja perättäisinä sanoina paperilla (tai nykyään myös tietokoneen tai lukulaitteen näytöllä). Marie-Laure Ryan puolestaan korostaa lukuprosessin dynaamisuutta ja esittää tuoreessa, internetissä julkaistussa artikkelissaan ”Space and Narrative” (2009), että kertomuksen erilaiset spatiaaliset

ulottuvuudet ja tilat paljastuvat lukijalle tekstin temporaalisen avautumisen myötä. Ryan nimeää tämän spatiaalisen informaation dynaamisen esittämisen tilan tekstualisoinniksi (*textualization of space*).

Zoranin ja Ryanin käsitteet pyrkivät kumpikin kuvaamaan sitä perustavanlaatuista yhteyttä, joka ajan ja tilan välillä vallitsee. Tämän yhteyden osoitti ensimmäisenä Albert Einsteinin suhteellisuusteoria, jonka mukaan tila ja aika ovat poimuttuneet yhteen aika-avaruudeksi (*space-time*), josta kukin havainnoija ”leikkaa” oman havaintonsa. Näin ollen meitä ympäröivästä maailmasta ei ole mahdollista tehdä yhtä ainoaa oikeaa havaintoa vaan kaikkien havainnoijien havainnot tuottavat yhtä toisensa poissulkevat ja sovittamattomat, mutta silti aivan yhtä paikkansapitävät kuvat. (Ks. tarkemmin esim. Greene 2004.) Kirjallisuudentutkimuksen piirissä Einsteinin vallankumouksellinen teoria on toiminut pohjana Mihail Bahtinin kronotoopin (*chronotope*; sananmukaisesti aika-avaruus) käsitteelle, jonka hän esitteli alun perin vuonna 1938 julkaistussa esseessään ”Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”.⁵¹ Bahtinin (1987, 84) mukaan kronotooppi kuvaa temporaalisten ja spatiaalisten suhteiden erottamattomuutta, joka ilmenee taiteellisesti kirjallisuudessa. Kronotoopin nimen lisäksi hän lainaa Einsteinin teoriasta sen ”toimintaperiaatteen”: ajan roolin tilan ”neljäntenä ulottuvuutena”. Hän toteaa, että kronotoopit ovat ”perustavanlaatuisia, kertomuksen tapahtumat järjestäviä keskuksia. Kronotooppi on paikka, jossa kertomuksen solmut sidotaan ja avataan.” (Bahtin mt., 250.)

Ajan ja tilan erottamattomuus ja sen merkitys lukijan tavalle ymmärtää kertovaa fiktiota tulisi ottaa vahvemmin huomioon kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa. Perinteisestihän juoni, erilaiset tapahtumat ja toiminta on nähty dynaamisina ja kerrotun ympäristön kuvaus staattisena, kertomuksen ”etenemisen” keskeyttävänä. Ryan kuitenkin esittää, että tilan tekstualisointi muuttuu kerronnallistamiseksi ”siltoin, kun tilaa ei kuvata pelkästään sen itsensä takia vaan tapahtumapaikkana, jossa toiminta tapahtuu ajassa” (Ryan 2009). Tämä vie kertomuksen määritelmän pohtimista kiinnostavaan suuntaan: kertomus vaatii tilan, jossa sen tapahtumat kehittyvät ajassa. Tilan ottaminen huomioon sulkee määritelmän ulkopuolelle lähinnä matkaoppaat, käyttöohjeet ja kartat. Sen sijaan toiminnan määrittelemisen ”dynaamiseksi” ja ympäristön kuvauksen leimaaminen ”staattiseksi” ei juurikaan tuo analyyttistä lisäarvoa pohtia Bas-Lagin roolia *Iron Councilissa*. Judahin, Cutterin ja Orin lisäksi teoksen yhdessä pääosassa on nimittäin

51 Maria Nikolajeva (1988) puolestaan on yhdistänyt onnistuneesti kronotoopin käsitteen fantasiafiktion tutkimukseen sekä ajatukseen primäärisestä ja sekundaarisesta maailmasta.

ehdottomasti Bas-Lagin maailma koko kauneudessaan, kauheudessaan ja yksityiskohtaisuudessaan, kuten tästä rautatien rakentamista kuvaavasta katkelmasta käy ilmi:

They are in the great vegas that surround Cobsea. The perpetual train comes with the growing heat into a merciless flat region of alkali dust that sets in eyes and mouths like rheum, that stinks like embalming fluid. It seems to hold warmth so the crews go from winter cold and are pitched into a dry heat. The train-town is bedraggled. The herds of beef-animals develop sores. Their meat is foul. There is a constant caravan of water carts going to miles to siphon off the streams and rivers they find.

The land is alive. It hollows beneath them, reveals the craw and feeders of huge dust-sucking predators. The land bucks. There is an earthstorm, disks of rock careering skyward, buffeting the train.
– We're in the badlands now. Everyone is saying it. (*IC*, 244.)

Bas-Lag on dynaaminen osa kertomuksen maailmaa: se niin hidastaa, auttaa, tuhoaa kuin pelastaakin siellä liikkujia *Iron Councilissa*. Sen varsinaisten fyysisten ympäristöjen ohella keskeiseen asemaan nousevat vallitsevat yhteiskunnalliset ja sosiaaliset kontekstit Miévilien teoksista kenties kaikkein korostetuimmiksi. Rautaneuvoston syntyyn johtaa Transcontinental Railroad Trust -yhtiön kylmäverisen johtajan Weather Wrightbyn piittaamattomuus palkanmaksusta, työntekijöiden oikeuksista ja työoloista. Rautaneuvosto syntyy vapaiden työläisten utopiana, jossa kaikki ovat keskenään tasa-arvoisia: niin tavalliset työmiehet, erilaiset rodut, uudelleentehty kuin lukutaidottomat huoratkin. Vertauskuvana tästä Rautaneuvosto voittaa New Crobuzonin armeijan monenlaisen marginaaliin työnnetyn ryhmän yhteisponnistuksella. Sen joukkoja johtavat biseksuaali Judah, brutaalilla tavalla uudelleentehty Uzman, kaktusihminen Thick Shanks ja pienestä vuoristokylästä kotoisin oleva maalaishuora Ann-Hari. Tila ja paikka vastaavatkin monenlaisiin ”Miksi?”-sanalla alkaviin kysymyksiin: henkilöitä ympäröivän kontekstin ymmärtäminen ja tulkinta selittää esimerkiksi sen, miksi Rautaneuvosto syntyy tai miksi on niin vallankumouksellista, että uudelleentehty voivat toimia yhteisönsä täysiarvoisina jäseninä.

Teresa Bridgeman (2007, 52) esittää, että informaatio siitä, *milloin* ja *missä* teoksen tapahtumat tapahtuvat, on tärkeää kulttuurisen ymmärryksemme kannalta. Kertomuksen lukeminen tarkoittaa osallistumista vaihtoehtoiseen maailmaan, jolla on omat temporaaliset ja spatiaaliset rakenteensa. Aika ja paikka ovat siis osa kerronnan kudosta, ja ne myös vaikuttavat perustavanlaatuisella tavalla ymmärrykseemme kertovasta fiktiosta ja erilaisten lajityyppien protokollista⁵² (Bridgeman mt., 52–53). Ryan (2009) toteaa: ”Erilaiset tilan esittämisen tekniikat antavat muodon ja olemuksen niille mielikuville, jotka mahdollistavat lukijan immersion kertomuksen maailmaan”. Dynaaminen

⁵² Esimerkiksi realistisessa romaanissa kertoja, joka katsoo taaksepäin mennyttä elämäänsä ei voi palata takaisin ajassa muuttaakseen tapahtumia, eikä päähenkilö voi tietää, mitä teoksen tekijä puuhailee tekstin ulkopuolella. Fantasia- ja etenkin tieteisfiktiossa ajassa on mahdollista matkustaa, ja postmoderneissa teoksissa metafiktiiviset elementit voivat osoittaa tekstin tehdyn luonteen. (Bridgeman 2007, 52–53.)

lukuprosessi tarkoittaakin yhtäältä kertomuksen maailman kartoittamista. Kuten aiemmissa luvuissa, otan tässä yhdeksi lähtökohdakseni kaunokirjallisuuden lukijan toiminnan ja tarkastelen maailman metaforan kautta spatiaalisia ulottuvuuksia *Iron Councilissa*. Jotta voisimme ymmärtää sitä, kuinka lukijat ymmärtävät Cutterin, Judahin ja Orin toimintaa fyysisessä ympäristössään ja etenkin heidän subjektiivisia tarinamaailmojaan, on otettava huomioon se, että lukijan on samastuttava tietyn kokemuksellisenä keskuksena olevan henkilön spatiotemporaaliseen, *aika-avaruudelliseen asemaan* kertomuksen maailmassa. Ei siis riitä, että lukija tuntee ”todellisen maailman”: hänen on tunnettava *Iron Councilissa* kuvattu Bas-Lag, sen tapahtumien ja henkilöiden sijainti sen aika-avaruudessa sekä pystyttävä suhteuttamaan nämä toisiinsa. Tämä liittyy osaltaan myös kertomusten immersiiivisyyden selittämiseen eli siihen, kuinka kertomukset pystyvät ”siirtämään” lukijansa siihen paikkaan ja aikaan, josta he pystyvät ymmärtämään kertomuksen merkitykset.

Johdannossa jo viittasinkin Hermanin (2002, 297) toteamukseen siitä, että kertomus ei pelkästään heijasta kokemuksen spatiaalisia kategorioita vaan se on yksi pääasiallisista keinoista, joilla ihmiset rakentavat spatiaalisia representaatioita maailmoista, joita he eivät muutoin voisi kokea ensinkään. Tämä on erityisen osuva näkökulma juuri Miévilien teosten kaltaiseen fantasiafiktion. Vieraisiin, kuvitteellisiin maailmoihin sijoittuvalle fantasiafiktioille lajityyppinä tai kirjoittamisen tapana on ollut tyypillistä helpottaa lukijansa rakennusurakkaa liiankin yksityiskohtaisin kuvauksin. Kaunokirjallisuuden ”maailman luomiskykyjen” vahvaa merkitystä fantasiafiktion lajityypille kuvaa hyvin Miévilien toteamus Tolkienin Keski-Maasta, jota hän ei pidä ensimmäisenä keksittynä maailmana, mutta jonka kuvittelun ja luomisen tapa oli vallankumouksellinen: ”Aiemmissa, esimerkiksi Eddisonin, Leiberin, Ashton Smithin ja monien muiden romaaneissa, taianomaiset maailmat olivat juonen rinnalla **toissijaisia**, niin eloisia, loistavia, hulvattomia ja rakastettuja kuin ne olivatkin” (Miéville 2009).

Hahmottamalla romaanista kolme subjektiivista tarinamaailmaa, joiden keskushenkilöinä ovat Cutter, Judah ja Ori, voi tuoda esiin myös sen, kuinka ajan ja tilan erottamattomuus liittyvät kysymyksiin näkökulmasta ja havainnoijasta. Tilankin kannalta on mielestäni tärkeää pohtia sitä, kuinka henkilöhahmojen subjektiiviset havainnot *luovat* kertomuksen maailmaa, joka on aina jostakin näkökulmasta kuvattu ja koettu. Narratologinen näkökulman käsite sisältää tekstissä tapahtuvat viittaukset niin fyysisiin näköhavaintoihin kuin yksittäisten henkilöhahmojen

subjektiivisiin asenteisiin ja tunteisiin. Kuten edellisessä luvussa *The Scarin* analyysin yhteydessä kävi ilmi, fyysinen tai psykologinen näkökulma saattaa olla hyvinkin tärkeä lukijan tulkintaa ja kerronnan dynamiikkaa järjestävä periaate (vrt. myös Bridgeman 2007, 56). Seuraavassa luvussa tarkastelen *Iron Councilin* kertomuksen maailman fyysisiä, eli jossain määrin mitattavia, topografisia tai jopa piirrettäviä ulottuvuuksia sekä niiden esittämisen tekniikoita. Pohdin lisäksi sitä, kuinka kertovan tekstin spatiaaliset ulottuvuudet linkittyvät maailmassa elävien henkilöhahmojen fiktiivisiin mieliin ja välittyvät sitä kautta lukijalle.

4.2 Kertomuksen tilan immerssiiviset ulottuvuudet

Aivan tämän tutkielman aluksi esitin pyrkimykseni hahmotella Miévilien teoksissa kuvattua fantastista maailmaa kokonaisvaltaisesti, niin, että se sisältää ”monimutkaisten asiaintilojen” ohella myös esimerkiksi fyysiset ja sosiaaliset kontekstit. Totesin lisäksi, että kertomuksen maailman fyysiset ympäristöt voi kukin tietyn teoksen lukija oman mielikuvituksensa mukaisesti visualisoida tai vaikkapa piirtääkin. *Iron Council* sisältää paljon kertomuksen tilan kuvauksia, jotka osaltaan mahdollistavat lukijan immersion teokseen. Hyvä esimerkki tällaisesta yksityiskohtaisesta kuvauksesta on seuraava katkelma, jossa Rautaneuvoston pakenee crobuzonilaista armeijaa ja saapuu unenkaltaiselle seudulle, savukivivuorille:

They pass the outskirts of the smokestone hills. An abrupt change of landscape into something dreamish and unsettling, where wisp-shapes rise in basalt-hard congelation, clotted clouds on which the tough fauna of the smokestone run. There are plumes, fountainheads where geysers of smoke have poured and set near-instantly. The roadbed goes between them, through a solfatara of vented gases. [...]

The roadbed is extended, the tracks laid through, taken up again. The uncanny landscape is beautiful and discomfiting. The ground could crack and gush at them, a mist that would set in their lungs and statue them in agony. [...] Judah waits ready to release an air golem. The stone around them might evanesce again, as smokestone sometimes does, after an hour or a thousand years of being rock. (*IC*, 301–302.)

Merkittävä osa *Iron Councilin* kerronnasta koostuu tämäntyyppisistä kertomuksen maailman ympäristöjen kuvauksista etenkin seurattaessa joko Rautaneuvoston tai sitä etsivän ryhmän matkaa. Näiden kertomuksen maailman fyysisten ulottuvuuksien ja spatiaalisten rakenteiden tutkimus on toistaiseksi ollut kohtuullisen vähäistä eikä työkalukäsitteitä ole juurikaan luotu – siitä huolimatta,

että niiden merkitys kertomuksen ymmärtämiselle on olennainen.⁵³ Olenkin tässä luvussa enemmän tai vähemmän tutkimattomalla maaperällä. Teen alustavia avauksia siihen, miten spatiaalisen ulottuvuuden merkityksiä kirjallisuustieteelliselle tutkimukselle voisi jäsenellä: millaisten tekniikoiden kautta lukija saa Bas-Lagin haltuunsa, pystyy kartoittamaan ja ”näkemään” sen?

Kaunokirjallista fyysistä tilaa ja paikkoja on lähestytty esimerkiksi henkilöiden ja muiden kertomuksen maailmassa olemassa olevien asioiden säiliönä (*container*), jonka ulko- tai sisäpuolella henkilöt ovat ja johon he pääsevät sisään portaalien (*portals*) kautta (vrt. Bridgeman 2007, 55). Näiden yhteydessä on pohdittu esimerkiksi identiteetin tunnistamiseen liittyviä kysymyksiä (ks. erit. Dannenberg 2008). Fantasiafiktio tutkimuksessa näitä käsitteitä puolestaan on käytetty lähtökohtana yhdestä maailmasta toiseen siirtymisen pohtimisessa, jolloin erilaiset portaalit, kuten vaatekaapit tai kaninkolot, on nostettu merkitykselliseen asemaan (ks. Nikolajeva 1988). Fyysistä tilaa on pidetty myös kertomuksen neutraalina tapahtumapaikkana, minkä kaunokirjallisuuden konteksteja korostava tutkimus on osoittanut ongelmalliseksi. Otinkin tähän kysymykseen jo kantaa luvussa 2, jossa tarkastelin *Perdido Street Stationin* henkilöiden ja heidän muodostamiensa ryhmien tekemiä, ajallisesti ja kulttuurisesti kerrostuneiden rajojen ylityksiä. Pohdin myös sitä, kuinka nämä rajat piirtyivät näkyviin erilaisten törmäysten ja vastakkainasettelujen kautta kertomuksen maailman sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Tämän luvun lähestymistavassani sen sijaan yhdistän tiiviimmin fyysisen ajan ja paikan.

Ryan (2009) erotelee artikkelissaan neljä erilaista ”tekstuaalisen spatiaalisuuden muotoa”, joista tämän tutkielman tarpeisiin kiinnostavin on kertomuksen tilan (*narrative space*) käsite.⁵⁴ Se tarkoittaa lyhyesti sanottuna sitä fyysisesti olemassa olevaa ympäristöä, jossa henkilöt elävät ja liikkuvat (ks. myös Buchholz & Jahn 2005). Zoranin (1984, 327) lähtökohtana omassa tarkastelussaan puolestaan on se, että kaunokirjallinen tila on ymmärrettävissä ainoastaan sellaisen käsitteellisen kehyksen kautta, joka huomioi sen, että maailman rekonstruointi ei ole rinnastettavissa pelkästään verbaaliseen representaatioon vaan myös tiedon karttumiseen muistiin ja erilaisiin yhdistämisen tekoihin. Herman (2002, 270) ottaa samankaltaisen lähtökohdan ja esittää, että kertomuksen lukijoiden on jatkuvasti *päivitettävä* omaa mentaalista malliaan kerrotusta maailmasta.

53 Fantasiafiktio tutkimuksen puolella toki on kehitetty Tolkienin sekundaarisen maailman käsitteen pohjalle monenlaisia käsitteitä, joista hyviä esimerkkejä ovat Maria Nikolajevan fantastisia maailmoja erittelevät suljettu sekundaari maailma (*closed world*), avoin sekundaari maailma (*open world*) ja vihjattu sekundaari maailma (*implied world*) (Nikolajeva 1988, 36). Nämäkään eivät silti avaa tilan ja spatiaalisen ulottuvuuden kysymyksiä.

54 Muut kolme ovat tekstin spatiaalinen laajennus (*the spatial extension of the text*), tekstin säiliönä tai kontekstina toimiva tila (*context and container*) ja tekstin spatiaalinen muoto (*spatial form*) (Ryan 2009).

Tietääkseen, kehen tai mihin tietyssä vaiheessa kertovaa tekstiä oikein viitataan, lukijan on pystyttävä rakentamaan mentaalinen malli, tarinamaailma, siitä, missä viitattu asia on sijoittuneena ajassa ja paikassa kertomuksen maailman sisällä. Herman (mt.) korostaakin sitä, että kehysrepresentaatiot sille, *missä* jokin tarinassa tapahtuu, muodostavat yhden kertomuksen prosessoinnin keskeisimmistä ulottuvuuksista. Nämä yhtäältä kyseenalaistavat kertomuksen lineaarisen ja teleologisen rakentumisen samaan tapaan kuin edeltävässä alaluvussa siteeraamani Emmottin ”mentaalisten representaatioiden” käsite. Niin Ryan, Zoran kuin Herman ovat työstäneet erilaisia avainkäsitteitä, joiden avulla kertomuksen fyysisen tilan ja ”spatiaalisen viittaamisen” merkityksiä voidaan hahmotella. Teen seuraavaksi näistä integratiivista analyysia *Iron Councilin* spatiaalisia rakenteita kartoittaessani. On tärkeää huomioida se, että Ryanin kertomuksen tilaa erittelevät kategoriat sijoittuvat siis kertomuksen maailman alueelle, kun taas Hermanin lähestymistapa liittyy nimenomaan lukijan konstruoimaan tarinamaailmaan. Nämä kaksi *Iron Councilin* ulottuvuutta yhdistää tiiviiseen vuorovaikutukseen dynaaminen lukuprosessi.

Zoranin (1984, 315–319) mukaan kaunokirjallisen teoksen erilaiset spatiaaliset suhteet toisaalta konstruoidaan suhteellisen vakaalle topografiselle tasolle, jolloin ne yhdistävät erilaisia objekteja ja lokaatioita, mutta ne voivat toisaalta koskea myös erilaisten asioiden tai ihmisten liikettä pitkin kertomuksen maailmaa. Tämän luvun alussa totesin, että fantastinen tapahtumapaikka Bas-Lag on läsnä käytännöllisesti katsoen jokaisessa *Iron Councilin* lauseessa. Teos on lukijalleen etenkin topografisesti valtava haaste: se sijoittuu lukemattomiin erilaisiin ympäristöihin Bas-Lagissa, jotka muuttuvat sitä mukaa, kun Cutterin ja Judahin johtama etsintäryhmä siirtyy paikasta toiseen tai kun Rautaneuvosto kulkee eteenpäin kiskoillaan. Aiemmat Bas-Lag-romaanit lukenut toki tuntee New Crobuzonin, yhden kertomuksen ympäristöistä, mutta siitäkin paljastuu jatkuvasti uusia katuja, kaupunginosia ja rakennuksia. Lisäksi kaupunki on muuttunut monella tavalla sitten *Perdido Street Stationin* ja *The Scarin* tapahtumien. Tarinamaailman konstruoinnista koko *Iron Councilista* voi helpottaa sen hahmottaminen eräänlaiseksi poluksi tai reitiksi:⁵⁵ ensin kohti kadotettua Rautaneuvostoa ja sitten samaa reittiä takaisin New Crobuzoniin päin. Judahin tapa etsiä itseään nuoruudessaan assosioituu hänen päämäärättömään vaelteluunsa ja ajelehtimiseensa ympäri Bas-Lagia siihen asti, kunnes hän ”kiinnittyy” osaksi Rautaneuvostoa. Hänen paluunsa New Crobuzoniin on sekin reitti: hänen tehtävänä on kertoa neuvostosta kaupungissa ja pitää sen avulla yllä vastarintaa kaupungin hallintoa kohtaan. Bridgeman (2007, 55) tiivistää: ”Voimme nähdä

55 Kertomus ylipäänsäkin käsitetään usein ”matkaksi”, jolloin kaksi hyvin yleistä (ja hyvin epämääräistä) kielikuvaa, ”Elämä on kertomus” ja ”Elämä on matka” yhdistyvät. (Vrt. Ryan 2009.)

juonen metaforisena polkujen verkostona, jossa polut joko eroavat tai yhdistyvät [...]. [M]ielikuvamme teoksesta voi sisältää henkilöiden polut ympäri heidän maailmaansa, jolloin yhdistämme ajan ja tilan yhdeksi juoneksi.” Lukijan *quest* on tämän verkoston rakentaminen.

Fantasiafiktioille tyypillisten valtavien kuvitteellisen maailmojen luomisen tarkastelu vie usein huomion pois siitä, että jopa hyvin lyhyet ja yksinkertaiset lauseet vaativat lukijaltaan ”hyppyä” kertomuksen vaihtoehtoisen maailman aika-avaruuteen. Tarvittavan hypyn pituus ja mielikuvituksellinen vaativuus toki riippuvat kyseisen maailman ”kaukaisuudesta”. Hermanin mukaan yksi keskeisimmistä kertomisen ja kertomusten ymmärtämisen perusprosesseista onkin niin sanotun deiktisen siirtymän (*deictic shift*) tekeminen. Tämä alun perin David Zubinin ja Lynne Hewittin kirjallisuudentutkimuksen parissa lanseeraama käsite mahdollistaa lukijan kognitiossa sen, että tämä pystyy asemoimaan itsensä kertomuksen maailman tilallisiin ja ajallisiin kehyksiin. Näin sen ymmärtäminen luonnollistuu. Kaikki tarinankertojat siis johdattavat yleisönsä siirtymään aktuaalisessa maailmassa tapahtuvan vuorovaikutuksen spatiotemporaalisista parametreista niihin, jotka määrittävät kerrottua maailmaa. Niinpä jo *Iron Councilin* aloituslauseen ”A man runs” (*IC*, 5) ymmärtäminen edellyttää lukijaltaan deiktistä siirtymää maailmaan, jossa juokseminen tapahtuu. Deiktisen siirtymän ajatus nostaa esiin sen, etteivät fantasiafiktion kertomukset ole suinkaan erityislaatuisia siinä, että ne luovat maailman, johon ”lukijan mieli voi astua sisään” (vrt. Tolkien 2002, 55). Kaikkien tarinantekijöiden on osoitettava menestyksekkäiksi alemmiksi luojiksi – vihreän auringon tai fantastisten olentojen kuvaaminen koherentisti on sen sijaan vaativampi tehtävä.

Deiktisen siirtymän käsite pyrkii sekin osaltaan selittämään luvussa 3 pohtimaani ongelmaa siitä, kuinka lukijat kykenevät eläytymään siihen, miltä tuntuu olla joku toinen kertomuksen maailmassa. Jonkun toisen subjektiiviseen asemaan eläytymisen lisäksi uusikumman kaltaisen fantasiafiktion yhteydessä lukijan on kyettävä kuvittelemaan, visualisoimaan tapahtumien fyysiset ympäristöt. Konkreettisia, tapahtumia ja henkilöitä ympäröiviä konteksteja tuodaan kaunokirjallisessa tekstissä esiin hyvin monenlaisin tekniikoin. Seuraava katkelma valikoitui tähän esimerkiksi *Iron Councilin* täysin umpimähkäisen avaamisen tuloksena. Katkelma kertoo Judahin menneisyydestä, ajasta, jolloin hän matkusti ympäri Bas-Lagia kasinopelaaja Place How'n seurassa:

When he has won all he wants How stands at the bar and buys drinks and tells stories of his games and the places he has been, and how the new railroad has brought him back to New Crobuzon. *He is*

unwinding the road, Judah thinks. He's counting it backward, telling its miles like he counts cards. [...]

They go between trail-towns through sage and heather, sometimes overlooking the railroad and its crews. The landscape changes by the tracks: the animals are wary, the trees thin.

Judah does not golem except when he is alone. Between towns Place is loquacious and charming to him: when they reach a place where he can play he puts on a master's face and has Judah wait behind him, bring him bonbons and kerchiefs. Judah is part of How's uniform, as much as his velveteen jacket. (IC, 196–197.)

Jo näin lyhyessä katkelmassa fyysisten tilojen ja spatiaalisten ulottuvuuksien monenlaiset merkitykset tulevat ilmeisiksi muutoinkin kuin Judahin tavassa hahmottaa Place How'n kuvaus matkojensa reitistä ”mailien kertomiseksi”. Spatiaaliset ulottuvuudet ovat merkityksellisiä esimerkiksi maiseman muuttumisessa junan raiteiden myötä, Judahin tavassa harjoitella golemien tekoa ainoastaan ollessaan yksin ja Place How'n käytöksen muutoksessa sen mukaan, missä fyysisessä paikassa he ovat.

Ryanin (2009) tilan tekstualisoinnin käsitteen avulla voi tarkastella analyttisemmin erilaisia tapoja, joilla spatiaalinen informaatio sitoutuu muuhun kertovaan kontekstiin. Yksi yleisimmistä ja olennaisimmista tilan tekstualisoinnin keinoista on ”kerronnan antiteesi”, kuvaus, jossa kertoja antaa lukijan ”vilkaista” tarkemmin toimintaa ja tapahtumaa ympäröivää spatiaalista kehystä (*spatial frame*)⁵⁶ kertomuksen toiminnan tilapäisesti keskeytyessä. Tämän vilkaisun ei kuitenkaan tarvitse tapahtua monen sivun mittaisina, yksityiskohtaisina kuvauksina: hienovaraisempiakin keinoja on. Ympäristön kuvaus voi tapahtua esimerkiksi liikkeen yhteydessä, kuten näissä *Iron Councilin* kahdessa aloituslauseessa: ”A man runs. Pushes through thin bark-and-leaf walls, through the purposeless rooms of Rudewood.” (IC, 5.) Yllä olevassa Judahin menneisyydestä kertovassa katkelmassakin korostuvat fyysisten paikkojen merkityksen ohella erilaiset liikettä paikasta toiseen kuvaavat verbit (kulkea kaupunkien välillä, muuttua, saavuttaa). Kertomuksen makrotasolla liike kaiken kaikkiaan on yksi *Iron Councilin* tärkeimmistä elementeistä. Esimerkiksi Rautaneuvostoon viitataan useissa kohdin adjektiivilla ”perpetual”: se on alinomainen, päättymätön, pysähtymätön juna. Kertomuksen laajat kaaret liittyvät lähtemiseen, matkustamiseen, perille pääsemiseen ja palaamiseen. Henkilöhahmojen suhteen puolestaan on tärkeää huomioida se, että liikeverbit auttavat lukijoita ymmärtämään henkilöiden toimintaa (Herman 2002, 282). Tämä näkökulma muistuttaa Alan Palmerin (2004, 177) teesiä siitä, että lukija hahmottaa henkilöhahmojen tajunnanliikkeitä muutoinkin kuin heidän diskurssiensa suoran tai epäsuoran esityksen kautta. Liikeverbien merkitys

⁵⁶ Ryan (2009) jakaa erittelyssään kertomuksen tilan viiteen asteittain laajenevaan kategoriaan, joista spatiaalinen kehys on ”pienin” yksikkö. Muut neljä ovat tapahtumapaikka (*setting*), tarinan tila (*story space*), kertomuksen (tai tarinan) maailma (*narrative/story world*) ja kertomuksen universumi (*narrative universe*). Näistä etenkin kaksi jälkimmäistä pohjaavat Ryanin aiempiin, mahdollisten maailmojen poetiikan alueelle sijoittuviin teorioihin.

henkilöhahmojen ymmärtämisessä korostaakin spatiaalisen ulottuvuuden usein huomiotta jäävää suurta painoarvoa kaunokirjallisen teoksen tulkinnessa. Esimerkiksi Cutterin fyysinen toiminta, hänen tekemänsä matka ja sen tarkoitus liittyvät olennaisella tavalla hänen suhteeseensa Judahiin: lopulta vaikuttaakin siltä, ettei hänen liikkeensä tarkoituksena olekaan Rautaneuvoston suostuttelu palaamaan takaisin New Crobuzoniin vaan pyrkimys olla lähellä Judahia eikä näitä kahta, itse liikettä ja sen tarkoitusta, pysty erottamaan toisistaan.

Ryanin (2009) mukaan lukijat keräävät spatiaalista informaatiota kognitiiviseksi kartaksi tai kertomuksen tilan mentaaliseksi malliksi sitä mukaa, kun he etenevät lukuprosessissaan. Liikkeen ohella fyysiset maamerkit ja reitit ovat merkityksellisiä lukijan tässä tekemässä kognitiivisessa prosessoinnissa. Niiden avulla lukija pystyy konstruoimaan koherentin maailman, jossa erilaiset maamerkit ovat sijoittuneina erilaisten etäisyyksien päähän toisistaan. Herman (2002, 279) lisää, että ne myös auttavat lukijaa hahmottamaan spatiaaliset kulkuradat, joita pitkit kerrotut tapahtumat etenevät. Maamerkit, reitit ja tapahtumien eteneminen muodostavat Zoranin (1984, 315) mukaan kertomuksen tilan kronotooppisen tason (*chronotopical level*), rakenteen, joka määrittyy tilassa tapahtuvien tapahtumien ja liikkeiden eli aika-avaruuden mukaan. Seuraava katkelma on havainnollinen esimerkki tavasta, jolla *Iron Councilin* tapahtumat mikrotasolla sidotaan kertomuksen maailman maamerkkeihin ja reitteihin:

Hills rose shallowly, pelted with flowers in regal colours. Dust stuck to Cutter's sweat, and he breathed air thickened with pollen. The travellers **stumbled through** strange landscape, weighed down by dirt and the sun as if they had been dipped in tar.

They tasted carbon. Somewhere **above the bluffs before them** the sky was discoloured by more than summer. Lines of dark smoke were drawn up and dissipating. They seemed to **retreat** like a rainbow as the party **approached**, but the next day the smell of burn was much stronger.

There were **paths**. They were **entering** inhabited lands, and **approaching** the fires. [...] On **downs miles off** there was movement. Through Drogon's telescope Cutter saw that it was people. Perhaps a hundred. Hauling carts, hurrying their meat-beasts: fat cow-sized birds, thick and quadruped, scrawny featherless wings stumping as forelegs. [...]

At noon they **came** somewhere the earth had split, and they **walked the bottom of arroyos** much higher than houses. They saw something dun and battered, bound, like a giant brown-paper parcel in string. It was a wagon. Its wheels were broken and it leaned against **the rock**. It was split and burned. (*IC*, 122–123.)

Lyhyehkössä katkelmassa mainitaan useita kohteita, jotka toimivat lukijan ymmärrystä helpottavina maamerkkeinä: kukkulat, jyrkänteet, polut, alarinteet, ojanpohjat, joiden reunamat ovat korkeampia kuin talot ja kalliot. Spatiaalisia kulkuratoja kuvaavat lukuisat liikeverbit (kompastella, vetäytyä, saapua, tulla, kävellä) ja etäisyyttä sellaiset ilmaukset kuten ”yllä” ja ”mailien päässä”. Myös koko

Iron Councilin ymmärtämisen kannalta fyysisestä paikasta toiseen tapahtuvan liikkeen luonteen ja suunnan käsittäminen on lukijalle elintärkeää: ilman käsitystä vaikeasta matkasta vaihtuvien ympäristöjen läpi eläytyminen teosta määrittäviin prosesseihin, etsintämatkaan, pakoon ja paluuseen, olisi mahdotonta. Ilman spatiaalista ulottuvuutta olisi myös mahdotonta hahmottaa esimerkiksi sellaisia perustavanlaatuisia käsitteitä kuin sitä, mitä Rautaneuvoston poissaolo ja etäisyys New Crobuzonista tarkoittavat tai mitä sen paluu entiseen kotikaupunkiin merkitsee. Tämänkaltaisessa tarkastelussa on kuitenkin kiinnitettävä huomiota siihen, että tilasta tulee kovin helposti alisteinen tapahtumille: esimerkiksi Hermanin mukaan kirjailijat käyttävät maamerkkejä ”auttaakseen lukijoitaan” (Herman 2002, 281). Tämä saa spatialisaation avulla tehtävän fyysisten tilojen kartoittamisen kuulostamaan jälleen pelkältä tapahtumien ja toiminnan kuvitukselta, vaikka se tilan merkitystä teoksen ymmärtämisessä ja tarinamaailman konstruoimisessa korostaakin. Koko teoksen lukemista ja tulkintaa ei myöskään saa typistää yksinomaan mentaalisen mallin päivittämiseksi: tämä onkin yksi syy siihen, miksi tämän tutkielman alussa tein jaottelun kertomuksen maailmaan ja tarinamaailmaan. Yksilöllisen lukuprosessin ja tulkinnan merkityksen ohella on pyrittävä pitämään myös erilaiset kertovan tekstin piirteet ja kerronnalliset keinot tiukasti mukana analyysissa.

Mahdollisten maailmojen poetiikkaan monella tapaa pohjaava Ryan (2009) on huomauttanut, että kertomuksen kronotooppisen tason kohdalla (tai ”tarinan tilan” kategoriaan, kuten hän itse sitä nimittää) olisi huomioitava myös henkilöiden kuvittelemat ja toivomat tilat. Tämä nostaa esiin kertomuksen fyysiset tilat näkevien ja kokevien henkilöhahmojen subjektiivisten näkökulmien merkityksen. Zoran (1984, 312) muistuttaakin, että on tärkeää pitää erossa toisistaan ”spatiaalinen näkökulma” ja ”spatiaalinen objekti, joka nähdään”. Esimerkiksi liikeverbien kohdalla kertomuksen maailmaa hahmottava näkökulma on olennainen. Silloin, kun liikeverbit sisältävät liikkeen suunnan, ne voivat ilmaista esimerkiksi erilaisten entiteettien projektiivisia lokaatioita sellaisina kuin ne jostakin tietystä näkökulmasta havaitaan. Herman (2002, 301) tiivistää: ”Kertomuksen spatialisaatio ja näkökulman ongelmat liittyvät erottamattomasti toisiinsa”. Näkökulma ylipäänsä voidaan nähdä kertojan tai havainnoijan spatiaalisena sijoittumisena kertomuksen maailmaan. Kertojan kohdalla tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kertoja voi ”seurata” jonkun henkilöhahmon liikkeitä pitkin tarinan tilaa tai liikkua tietyn useita henkilöitä sisältävän alueen sisällä yhden henkilön näkökulmasta toiseen.

Hyvä esimerkki näkökulman merkityksestä tilan rakentumisessa on jo edellä lainaamani *Iron Councilin* aloituskappale, joka siirtyy kahden ensimmäisen lauseen jälkeen selkeästi Cutterin näkökulmaan sijoittuvaan havaintoon ympäristöstä: ”A man runs. Pushes through thin bark-and-leaf walls, through the purposeless rooms of Rudewood. **The trees crowd him.**” (*IC*, 5.) Toisaalta myös teoksen toisen lauseen kielikuvat, ”ohuet kaarnalehtiseinät” ja ”tarkoituksettomat huoneet” on mahdollista sijoittaa Cutterin diskurssiin. Ryanin (2009) mukaan yksi tilan tekstualisoinnin keino on pelkän kuvauksen ohella nimenomaan tilan sijoittaminen henkilöhahmojen havaintoihin ja sen kuvaaminen vihjauksin toiminnan yhteydessä. *Iron Councilin* alku yhdistää nämä kaksi tekniikkaa jatkaessaan kuvausta kuvitteellisen ympäristön havainnoijan toiminnasta:

Just before dark he found his place. Dim hotchi paths led him to a basin ringed by roots and stone-packed soil. Trees gave out. The earth was tramped down and stained with scorching and blood. The man spread out his pack and blanket, a few books and clothes. He laid down something well-wrapped and heavy among loam and centipedes.

Rudewood was cold. The man built a fire, and with it so close the darkness shut him quite out, but he stared into it as if he might see something emergent. Things came close. There were constant bits of sound like the bronchial call of a nightbird or the breath and shucking of some unseen predator. The man was wary. He had pistol and rifle, and one at least was always in his hand. (*IC*, 5.)

Subjektiiivinen näkökulma korostuu: mies ”löytää paikan”, pilkkoo ympäristöään erillisiksi yksityiskohdiksi, tuntee metsän kylmyyden ja kokee ”pimeyden sulkevan hänet täysin ulkopuolelle”. Yllä oleva katkelma toimii hyvänä esimerkkinä paitsi tilan kuvaamisen tekniikoista, myös kertomuksen maailman havainnoijan asemasta suhteessa fyysisen ympäristöönsä. Fokuksessa tapahtuvat siirtymät esimerkiksi nostavat tiettyjä yksityiskohtia vuoronperään etualalle laajasta metsäympäristöstä: polut, tallottu maa, palamisjäljet, veritahrat, erilaiset äänet ja niin edelleen. Herman (2002, 275) korostaakin sitä, että deiktisen siirtymän ohella juuri hahmo–tausta-suhteet (*figure–ground relationships*) kuuluvat kertomisen perusprosesseihin. Irrottamalla tietyt tapahtumat jatkuvasta kokemusten vuosta ja keskittämällä kertojien, kuulijoiden ja lukijoiden huomio tiettyihin paikannettuihin alueisiin kertomukset auttavat heitä jäsentelemään kertomuksen maailman etualaan ja taka-alan. Näin siitä tehdään käsiteltävissä oleva, manipuloitava ja elettävä. Tämä Hermanin näkemys muistuttaakin paljolti edellisessä luvussa mainitsemani määritelmää kertomuksesta ”perustavanlaatuisena inhimillisenä strategiana, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta” (Herman, Jahn & Ryan 2005, ix). Tähän olisi lisättävä ajan, prosessin ja muutoksen rinnalle paikka, jota sitäkin pyritään diskursiivisesti hallitsemaan.

Luvuissa 2 ja 3 käsittelin erilaisista lähtökohdista sitä, kuinka henkilöhahmojen toisistaan eroavat subjektiiviset sisäkkäismaailmat vaikuttavat lukijoiden ymmärrykseen ja tulkintaan kerronnassa aktuaalisena esitetystä maailmasta. Abstraktimman näkökulman ohella henkilöhahmojen fyysiset teot vaikuttavat lukijan tulkintoihin siitä, mikä erilaisissa *Iron Councilissa* kuvatuissa Bas-Lagin paikoissa on mahdollista tai kiellettyä. Paikan merkitys on olennainen esimerkiksi Cutterin tavalle joko piilottaa tai tuoda esiin homoseksuaalisuutensa. Rautaneuvoston etsintämatkan puolivälissä ryhmä päätyy viinipaimenten (*wineherds*) alkukantaiseen kylään, jota terrorisoi kammottava hirviö. Judahin rakentaman golemin avulla hirviö kuitenkin saadaan tapettua, ja tätä seuraavissa ”peijaisissa” Cutter rohkaistuu kertomaan julkisesti lyhyen tarinan yhden illan suhteestaan mieheen. New Crobuzonissa tällainen toiminta ei olisi Cutterille mahdollista: siellä hänen pitkäaikaiset toverinsa eivät tuomitse häntä, mutta ”only, he had twice been told, because good insurrectionists did not blame victims for being distorted by a sick society” (*IC*, 141). Toisaalta *Iron Councilin* aktuaalisesta maailmasta voi eritellä myös Cutterin fyysisiä tekoja loppuun asti ohjaavan motiivin, hänen toivomansa maailman, jossa hän ja Judah voisivat elää onnellisina yhdessä:

Make her gun a golem. Turn the very pistol itself into a small and quick golem and have it close its mouth, have it eat the bullet before it spat it away, and then Judah might have the thing twist in Ann-Hari's hand and turn with what limited motion its shape allowed it, and point up into her face, a threat, and give Judah the time, while Ann-Hari was paralysed with that surprise and menace of her own weapon, give him the time to get away, with Cutter, over the rise and the pathway. [...]

Make a golem of sound and time to keep her unmoving. It was very cold. *Sing your rhythms again fast to make a golem of still time and stop her up and we'll go.*

But Judah did nothing and Ann-Hari pulled her trigger. (*IC*, 604.)

Yksi *Iron Councilin* dynamiikkaa rakentavista jännitteistä onkin koko teoksen läpi jatkuva epäsuhta Cutterin toivoman maailman ja hänen elämismaailmansa välillä: hän ja Judah eivät lopulta jaa yhteistä maailmaa missään vaiheessa. Seuraavassa luvussa siirrynkään tarkastelemaan *Iron Councilin* spatiaalisten ulottuvuuksien merkitystä tarkemmin juuri havainnoijan subjektiivisesta näkökulmasta ja lukijan tarinamaailman konstruoinnin kannalta. Pohdin sitä, kuinka erilaiset kontekstit vaikuttavat lukijan tapaan sijoittua kaunokirjalliseen maailmaan ja visualisoida sen spatiaaliset ulottuvuudet monenlaisten eri keinojen kautta.

4.3 Lukija kartantekijänä eli miksi luemme (fantasia)fiktiota

Eläytyminen kertomuksen maailmaa järjestävään näkökulmaan, eräänlainen immersiiivinen strategia, on lukuprosessin ytimessä. Bridgeman (2007, 62) esittää, että vaikka omassa elämässämme olemmekin fyysisesti sidottuja yksilölliseen ruumiilliseen kokemukseemme maailmasta, deiktisen siirtymän avulla pystymme siirtämään tämän kokemuksellisen keskiön vaihtoehtoiseen kertomuksen maailmaan. Tätä kautta meille on mahdollista kuvitella itsemme toisten ihmisten asemaan, toisiin paikkoihin, jotka voivat olla miten kaukaisia ja fantastisia tahansa. Yleinen kerronnallinen strategia *Iron Councilissa* onkin lukijan ohjaaminen näkemään kertomuksen maailma keskushenkilöiden kanssa samaan tapaan kuin *Perdido Street Stationissa* ja *The Scarissa*. Esimerkiksi tässä katkelmassa kuvataan Orin havaintojen ja tiedollisen näkökulman kautta Teshin vakoojaksi paljastuvan, järkensä menettäneeksi kulkuriksi naamioituneen Spiral Jacobsin tekemiä pahaenteisiä spiraaleja:

The chalk spirals that Jacobs left wherever he went, that had given him his name, continued to disseminate, gone viral. They were in all quarters, in paint and thick wax colour, in tar; they were carved onto temples, scratched on glass and the girders of the towerblocks. [...]

Ori heard and seen it. Spirals that tailed into obscenities levelled at the government. Shouts of *Spiral away!* when the militia appeared. Why that and not another of the symbols that had defaced walls for years? (*IC*, 406.)

Subjektiiivinen näkökulma ja havainnoijan rooli ovat tekstin merkityksiä ja tulkintaa järjestäviä elementtejä myös fyysisten ympäristöjen kuvauksen osalta. Yllä olevassa katkelmassakin Orin näkökulma esimerkiksi kokoaa yhteen New Crobuzonin konkreettisia paikkoja, joissa Jacobsin spiraaleita on nähty: korttelit, temppelit, tornitalojen palkit ja lasipinnat. Havainnoijan ja tilan yhteys kielessä on kuitenkin syvempi ja abstraktimpi. Tätä korostaa Juri Lotmanin teoksessaan *The Structure of the Artistic Text* (1977) esittämä väite siitä, että ”spatiaalisten suhteiden kieli on yksi perustavanlaatuisista todellisuuden ymmärtämisen keinoista” (Lotman mt., 218). Yksinkertaisimpia esimerkkejä tällaisista ihmisen ymmärrystä rakentavasta ”spatiaalisten suhteiden kielestä” ovat vaikkapa ”ylös” positiivisena kategoriana, kun taas ”alas” ilmentää jotakin negatiivista. Nämä kategoriat ovat kielen tavoin pitkälti kulttuurisidonnaisia: esimerkiksi länsimaisessa kulttuurissa ”eteenpäin” tarkoittaa tulevaisuutta ja ”taaksepäin” menneisyyttä. Lotman (mt.) jatkaakin, että kaunokirjallisuudessa esitetyt tilan mallit voidaan nähdä pohjina luotaessa ”maailman kuvaa”, yhtenäistä käsitteellistä mallia, joka on synnynnäinen osa tiettyä kulttuuria. Näin ollen hänen ajatuksensa liittyvätkin ajatuksia herättävällä tavalla kirjallisuustieteen viimeaikaisiin

kognitiotieteestä ammentaviin näkemyksiin sekä kontekstisidonnaiseen lähestymistapaan.

Lotmanin ajatus ”maailman kuvan”, yhtenäisen käsitteellisen mallin luomisesta on kiinnostava niin näkökulman kuin lukijan konstruoiman tarinamaailman kannalta. Tätä kautta esimerkiksi *Iron Councilissa* kuvatun Bas-Lagin tarkasteleminen kokonaisuutena, itsenäisesti olemassa olevana maailmana on virheellinen: henkilöhahmojen subjektiiviset näkökulmat rakentavat fyysisiä tiloja ja muita konteksteja samaan tapaan kuin Einsteinin suhteellisuusteoriassa erilliset havainnot leikkaavat yhtä paikkansapitäviä siivuja aika-avaruudesta. Tältä kannalta päädytäänkin lopulta kysymykseen siitä, onko kertomuksen kudoksessa hahmottuvan Bas-Lagin mahdollista sanoa edes olevan olemassa muutoin kuin ristiriitaisina tai toisiaan täydentävinä diskursseina: kaikki havainnointi kuitenkin vaikuttaa havainnoitavaan kohteeseen ja muokkaa sitä. Toisin kuin suhteellisuusteoriaa soveltava fysiikka, kirjallisuustiede ei luonnollisestikaan lähde liikkeelle siitä, etteikö ihmisen havainnointi olisi keskeinen maailmaa rakennettaessa – päinvastoin, kertomuksen maailmojen kohdalla se on suorastaan keskiössä. Niinpä inhimillisen havainnoijan ja tämän kokemuksen roolia on kognitiotieteistä ammentavan kirjallisuudentutkimuksen piirissä usein korostettu: monessa tapauksessa jopa liikaa. En olekaan sitä mieltä, että fiktiivisten mielten toiminnan kautta olisi mahdollista selittää kaikki kaunokirjallisiin ympäristöihin liittyvät merkitykset. Sen sijaan esimerkiksi lajityyppisidonnainen ja kulttuurinen konteksti vaikuttavat kertomuksen tilan ja yksittäisten paikkojen konstruoimiseen ja ymmärtämiseen.

Lotmanin havainnot kaunokirjallisesta tilasta sekä aiemmin esittelemäni Bahtinin kronotooppi liittyvät vahvasti kirjallisuutta ympäröiviin kulttuurisiin ja historiallisiin konteksteihin. Bahtin käsittelee kronotooppiaan eräänlaisena genrejä tuottavana ja määrittelevänä kategoriana ja luokittelee tätä kautta kirjallisuushistorian erilaisia kronotooppeja (kuten ”tie” ja ”kohtaaminen”) sekä tiloja. Hän näkee esimerkiksi Stendhalin ja Balzacin salongit ja seurusteluhuoneet ”historiallisen ajan biografisesti näkyvinä merkkeinä [...] sulautuneina yhtenäisiksi epookin merkeiksi” (Bahtin 1987, 246–247). Ainoastaan henkilöhahmojen subjektiivisten näkökulmien tarkasteleminen ja lukijan niiden tekemä konstruoiminen eivät olekaan analyttisina välineinä riittäviä. Lukija rakentaa ja tulkitsee itsekin kertovassa diskurssissa esitettyjä näkymiä, ja tässä prosessissa edellä luvussa 3 mainitsemillani hermeneuttisella kehällä ja intertekstuaalisilla kehyksillä on merkityksensä.

Hermeneuttisen kehän osalta jo tarkastelinkin fyysisiä havaintoja edellisessä luvussa. Intertekstuaalisten kehysten kohdalla voi pohtia esimerkiksi sen merkitystä, mikä lukijan tietous (uuskuumassa) fantasiafiktiossa esiintyvistä paikoista ylipäänsä on. Ryan (1991, 54–55) puhuu minimaalisen poikkeavuuden ehdon yhteydessä intertekstuaalisuuden vahvasta roolista ja geneerisistä maisemista (*generic landscapes*). Ryan itse viittaa satumaailmaan ja sitä koskeviin odotuksiin: ”Lukiessamme satua osaamme välittömästi odottaa, että voimme tavata sen maailmasta lohikäärmeitä, lentäviä hevosia, kettuja ja sammakoita, mutta emme monneja, moskiittoja tai varpusia” (Ryan mt.). Geneeriset maisemat vahvistuvat suodattumisprosessin kautta: lukijat keräävät niiden elementit tietylle tekstikorpukselle tyypillisistä teemoja ja objekteista. Tällöin minimaalinen poikkeavuus operoi myös yksittäisten hahmojen tasolla yleisemmän maiseman ohella: perusoletuksemme prinsessoista esimerkiksi on se, että he ovat naispuolisia ja kauniita (Ryan mt., 56). Uudemmassa artikkelissaan (2009) Ryan puolestaan puhuu tilan tematisoivista aspekteista: esimerkiksi saduissa kertomuksen maailman symbolinen kartta voi assosoida linnan valtaan, vuorenhuiput hyvän ja pahan välisiin taisteluihin ja avoimet alueet vaaran paikoiksi.

Miévilien Bas-Lag-romaanit näyttävät sen, kuinka minimaalisen poikkeavuuden ehdon toiminta fantasiafiktio tasolla käännetään ylösalaisin: monet lukijan genrefantasian paikkoihin pohjautuvat oletukset osoittautuvatkin vääriksi niiden kohdalla. *Iron Councilin* tapahtumapaikka ei ole millään lailla pseudokeskiaikainen, mutta toisaalta monet sen fyysiset ulottuvuudet uusintavat genrefantasian kliseitä. Linnojen sijaan lukija kohtaa esimerkiksi synkkiä, metallista ja betonista rakennettuja New Crobuzonin hallintorakennuksia korkeine torneineen eikä ”hyvän” ja ”pahan” välisiä taisteluja käydä korskuvien hevosten vaan höyryä puhkuvan junan ja puolittain koneiksi tehtyjen ratsujen selästä. Magiaa eivät käytä viisaat velhot vaan hallituksen palkkaamat virkamiehet. Näiden lisäksi Judahin ja Cutterin johtama, Rautaneuvostoa etsivä ryhmä on esimerkki useiden hyvin geneeristen fantasia- ja tieteisfiktio keinojen yhdistelmästä: paitsi että se makrotasolla toistaa perinteistä *quest*-rakennetta, se myös koostuu hahmoista, jotka omaavat erilaisia fantasia- ja tieteisfiktio lukijoille tutun oloisia taitoja tai kykyjä. Judah pystyy manaamaan golemeita niin maasta, vedestä, tuulesta kuin ajastakin, salaperäinen Drogon on *whispersmith*, joka kykenee ohjaamaan toisia ihmisiä ja olentoja kuiskauksensa voimalla ja viinipaimenten kylässä retkueeseen liittyvä velhomunkki Qurabin onnistuu selvittämään piilotettuja asioita palvomaltaan Hetkeltä luovuttamalla itsestään jotain vastalahjaksi. Lopulta hän on joutunut antamaan fyysisen ulkomuotonsakin pois. Toiset käyttävät itselleen tyypillisiä aseita, kuten konekivääreitä ja

haulikoita. Jossain määrin retkueen hahmot rinnastuvatkin *World of Warcraft* -tyyppisten tietokonepelien hahmoluokkiin. Samalla tavalla kuin mikä tahansa uusi teksti aikamatkailusta sijoittuu intertekstuaaliseen suhteeseen klassisten aikamatkailuteosten kanssa aina H.G. Wellsin *Aikakoneesta* lähtien (vrt. Roberts 2000, 190), myös *Iron Council* asettuu vastaavaan suhteeseen aiempien *quest*-rakennetta toistavien ja varioivien tekstien kanssa.

Yksittäisten kerronnallisten tilanteiden osalta mainitsin luvussa 3 taistelukohtaukset erityisesti intertekstuaalisia kehyksiä laukaisevina kuvauksina. Näin on myös *Iron Councilissa*: viinipaimenten kylää terrorisoivan hirviön tappaminen rinnastuu leimallisesti vuoropohjaisesti käytäviin taisteluihin sellaisissa konsoliroolipeissä kuin tunnetussa *Final Fantasy* -sarjassa.⁵⁷ Tällaisen rinnastuksen herääminen ei voi olla vaikuttamatta fyysisen toiminnan ja liikkeen kuvausten sekä hyökkäyksen kohteena olevan hirviön visualisointiin ja tätä kautta lukijan immersioon:

The golem attacked in its simple way, beating down with its knives and great hexed strength. Gouts of matter and the thing's blood burst up and it staggered, and every one of its tethered creatures stopped eating. Pomeroy ran up, jabbed his muzzle into its fat. The explosion was muted by flesh, but the fist of bullets punched into innards.

Even then it did not fall, only staggered with its prim little steps and reeled, but the golem was on it again. Cutter watched Judah move. The somaturge moved his own body, a little, and the wood-and-knife golem echoed him. (*IC*, 153.)

Kognitiivisen narratologian piirissä tällaisia intertekstuaalisia kehyksiä ja rinnastuksia ei ole juurikaan pohdittu kertomusten fyysisten ympäristöjen ja tapahtumien yhteydessä. Sen sijaan niitä on lähestytty liittämällä ne henkilöahmojen psykologiaan ja pohdittu, kuinka fiktiiviset henkilöt kokevat ympäröivän maailmansa. Esimerkiksi Alan Palmer (2004) on käsitellyt fyysisten tapahtumien ymmärtämistä kaunokirjallisissa teksteissä fiktiivisten mielten kautta. Hänen teesinsä mukaan käytännössä kaikki kertovassa fiktiossa kuvatut tapahtumat havaitaan henkilöiden subjektiiivisista näkökulmista ja näin ollen niillä on vaikutusta havainnoijien mentaaliseen toimintaan. Fyysisten tapahtumien kuvauksia olisi valaisevampaa tarkastella *kokemuksina* eikä pelkästään tapahtumina, sillä merkittävän osan lukijan ymmärtämisprosessista muodostavat henkilöiden mentaaliset toimet kuten motiivit ja aikomukset, jotka ovat Palmerin mukaan tapahtumien ja toiminnan aiheuttajia. (Palmer 2004, 31.) Palmerin oma väitettä havainnollistava esimerkki on lause ”The train pulled away”, jossa junan lähdöllä, fyysisellä tapahtumalla, on vahva

57 Tämä luultavimmin lautaroolipelien nopan heittämiseen pohjautuva taistelujen mallintaminen toistuu lukemattomissa rooli- ja tietokonepeleissä. *Final Fantasyn* ohella muita esimerkkejä niistä ovat muiden muassa *Castlevania*, *Dungeons & Dragons*, *Baldur's Gate* ja *Heroes of Might and Magic* -sarja. Ei olekaan kovin yllättävää, että myös Bas-Lagin maailmaan ja hahmoihin pohjautuva roolipeli on tehty nimellä ”Tales of New Crobuzon”.

psykologinen vaikutus sitä katselemaan henkilöön: rakastettu ei jäänytkään siitä pois tällä asemalla. Mietin kuitenkin, kuinka Palmerin väite tapahtumista kokemuksina riittää selittämään vaikkapa seuraavanlaista kuvausta Bas-Lagin fyysisistä tapahtumista:

Spiral Jacobs cursed in Tesh, and Qurabin screamed and the spirit began to crawl back again, but with a last plea, a last hollering for knowledge, Qurabin made the dire and mass-murderous visitant begin to slide away. As Spiral Jacobs cursed the thinning air that very air disgorged a figure. Blood-faced and exhausted, Qurabin the monk smiled through wounds, without language, only barking a seal's gasps, without eyes, Cutter saw. These were the cost of all the secrets that had saved them. Qurabin reached out and gripped Jacobs the ambassador and whispered what must be the last word left to the renegade Tesh, stepped back into a true secret, a hidden place, into the domain of Tekke Vogu. The air winked behind them, and they, and in a swallowing of space the Urbomach, were gone. (*IC*, 528.)

Katkelmassa muiden muassa Cutter ja Judah todistavat New Crobuzonissa, kuinka Qurabin-munkki lopulta onnistuu kukistamaan Teshin maagisten hyökkäysten kanavoijan, Spiral Jacobsin. Cutterin kokemus, havainnot ja hänen diskurssiinsa sijoittuvat tiedolliset lisäykset ("These were the cost of all the secrets that had saved them") tekevät lukijalle tietyllä tavalla mahdolliseksi eläytyä tilanteeseen sen kammottavuudesta ja täydellisestä fantastisuudesta huolimatta. Kuitenkin Palmerin näkemys siitä, että lukija ymmärtää kertomuksen fyysiset tapahtumat henkilöiden motiivien ja aikomusten kautta, on puuttellinen ja vailla selitysvoimaa tällaisten kuvausten kohdalla. Palmer on oikeilla jäljillä siinä, että tapahtumien näkeminen kokemuksina tarjoaa hedelmällisen lähtökohdan tarkastella nimenomaan niitä keinoja, joiden avulla lukija ymmärtää fiktiivisten henkilöiden toimintaa. *Iron Councilissa* ei kuitenkaan ole kyse ainoastaan fiktiivisen *mentaalisen toiminnan* esittämisestä (vrt. Palmer 2004, 5) eikä sen mielekkyys lukijalleen näin ollen pohjaa pelkkään henkilöiden ajatusten ja aikomusten kartoittamiseen. Vaikka Palmer itse monin tavoin onnistuneesti nostaa esiin erilaisia klassisen, strukturalistisen narratologian rajoitteita, tässä suhteessa hänen ajattelunsa taustalla kuultaa perinteinen näkemys, jonka mukaan tapahtumat (tai kokemukset) ovat huomattavasti tärkeämpiä kertovan tekstin aineksia kuin kuvaus. Edellisessä alaluvussa kuitenkin osoitin, ettei *Iron Councilin* kerronta "pysähdy" fantastisten ympäristöjen kuvauksen ajaksi eivätkä nämä kuvaukset ole merkityksettömiä katkelmia, joiden yli voi rauhassa hypätä ilman, että teoksen ymmärtäminen häiriintyy.

Niin ikään kognitiivista käsitteistöä lähestymistavassaan hyödyntävä Lisa Zunshine on lyhyesti pohtinut fyysisten ympäristöjen kuvauksen merkitystä kaunokirjallisten luontokuvausten yhteydessä. Hän liittää niiden käsittelyn kognitiotieteelliseen "Theory of Mind" (ToM) -kehykseen, jonka mukaan voimme ymmärtää toisten ihmisten toimintaa heidän ajatustensa, tunteidensa,

uskomustensa ja halujensa kautta (Zunshine 2006, 6). Luontokuvauksetkin on Zunshinen mukaan mahdollista valjastaa tällaiseen toisten mielten ja toiminnan ymmärtämisen selvittelyyn käyttöön – vaikkakin hän väittää, että luontokuvausten kaltaisia jaksoja on melko vähän jopa niissä kaunokirjallisissa teoksissa, joissa ne vaikuttavat yliedustetuilta:

Onkin mahdollista, että se, että jotkut kaunokirjalliset tekstit tuntuvat meistä tulvivan tällaisia kuvauksia, johtuu siitä yksinkertaisesta tosiasiasta, että koska nämä kuvaukset ovat verrattain harvinaisia, ne erottuvat ja saavat siksi suhteettoman suuren osan huomiostamme. [...] On lisäksi huomioitava, että silloin, kun ne eivät eksplisiittisesti katso inhimillisten ajatusten tai tunteiden johtuvan luonnon tapahtumista tai objekteista, ne useimmiten fokalisoidaan niin, että ne tarjoavat epäsuoran näkymän ne havaitsevien henkilöiden tunteisiin. (Zunshine 2006, 26.)

Zunshine (mt., 170) viittaa Ryanin näkemykseen siitä, että lukijoiden konstruoimat mentaaliset mallit tai kartat kertomuksen tilasta keskittyvät henkilöihämoihin ja kasvavat näistä. Niinpä Zunshine tulee siihen johtopäätökseen, että luontokuvaukset ”vaativat lukijaltaan erilaista kognitiivista ponnistelua kuin suoraviivaisempi mielentilan kuvitteluhen henkilöön havaittavan käytöksen taakse” (Zunshine mt., 26). Erilaista ponnistelua varmasti tarvitaan, mutta onko se ponnistelua ainoastaan henkilöiden ajatusten, tunteiden ja toiminnan ymmärtämiseksi? Voidaanko sanoa, että edellä lainaamassani katkelmassa munkki Qurabinin ”veriset kasvot ja haavat” heijastavat vaikkapa Cutterin mielentilaa? Tällainen tulkinta veisi analyysin melko absurdeille raiteille. Kuten jo johdantoluvussa mainitsin, en ole Zunshinen kanssa samaa mieltä siitä, miksi kaunokirjallisuutta ylipäänsä luetaan. Edellä siteeraamani Zunshinen ja Palmerin väitteet saattavat toki pitää paikkansa esimerkiksi sellaisten romaanien kohdalla, joissa henkilöihämojen väliset suhteet ja konfliktit ovat korostetussa asemassa ja joissa fyysisten tapahtumapaikkojen kuvaus on minimaalista. *Iron Councilin* kaltainen postmoderni fantasiafiktio kuitenkin tekee tällaisista näkemyksistä kyseenalaisia.

On kuvaavaa, että Zunshine itse valaisee argumenttiaan esimerkillä 1800-luvun venäläisen kirjailijan Ivan Turgenevin luontokuvauksesta ja sen aikaansaamista ”tunnekuuhuista eri henkilöissä” (Zunshine 2006, 26). Kaunokirjallisuus heijastaa oman aikansa laajempia kulttuurisia dikotomioita, ja eräänlainen murros sitten Turgenevin aikojen lienee tapahtunut siinä, kuinka ihminen esimerkiksi luonnon havainnoijana kirjallisuudessa esitetään. Kaiken kaikkiaan luonto tai muu fyysinen ympäristö ei välttämättä olekaan osana kertovaa diskurssia ainoastaan ihmisen havainnolle alisteisena, inhimillisten mentaalisten liikkeiden kuvaajana. *Iron Council* tekee tämän painotuksen omalla tavallaan hyvin konkreettiseksi. TRT-yhtiötä rautaisella otteella johtava Wrightby nimittäin

haluaa kartoittaa ja valloittaa koko Bas-Lagin kiskoillaan, alistaa sen hallintaansa: ”No: that other thought, of iron stretched from sea to sea, that was mine. The continent cut open. From New Crobuzon west. That was mine.” (IC, 570.) Wrightbyn suuruudenhulluun unelmaan sisältyy lisäksi yksi teoksen kriittisistä piikeistä, tällä kertaa globalisaatiota kohtaan: ”He would plough a train-thin strip and siphon money to the west and suck it back again. He would change the world and New Crobuzon.” (IC, 572.) Wrightbyn tavoite jää kuitenkin toteutumatta.

Viittasin johdannossa lyhyesti tapaan, jolla J.R.R. Tolkien sijoittaa henkilöhahmojensa tajunnanliikkeet suoran kuvauksen sijasta näiden tekoihin. Näenkin suoran tajunnankuvauksen vähäisyydessä yhden syyn siihen, miksi esimerkiksi *Lord of the Rings* -teosta on pidetty tylsänä tai suorastaan huonona kirjallisuutena. Lukijan ”palkitsevan” mielenliikkeiden kuvailun sijasta se tarjoaa loputtomia, yksityiskohtaisia kuvauksia Keski-Maan fyysisistä ympäristöistä, sosiaalisista konteksteista ja historiasta⁵⁸ parhaimmillaan (tai pahimmillaan) useiden sivujen mittaisina jaksoina. Kaiken lisäksi lukijaparalle ei ole mahdollista edes liittää näitä henkilöhahmojen mielenliikkeisiin ToM:iaan miellyttävällä tavalla. Kummallista kyllä, kaikki lukijat eivät silti turhaudu tai jätä väliin näitä pitkiä kuvauksia Mordorin kammottavuudesta tai Minas Tirithin kaupungin rakenteesta vaan uppoutuvat niihin täydellisesti – miksi, siihen ei Zunshinen eikä sen enempää Palmerinkaan teoria vastaa. Ehdotankin tämän tutkielman lopuksi toisenlaista näkökulmaa (fantasia)fiktioin lukemisen mielekkyyteen.

Monitahoisen kertomuksen maailman luominen ja sen lukijaltaan vaatima rekonstruointityö toistuvat Miévilin teoksista etenkin *Iron Councilissa*, vaikkakaan se ei sisällä aivan yhtä raskassoutuisia kuvauksia Bas-Lagista kuin Tolkienin pääteos Keski-Maasta. Silti seuraavan esimerkkini kaltaiset New Crobuzonin kaupungin, Bas-Lagin vaihtuvien maisemien ja Rautaneuvoston menneisyyden kuvaukset varmasti onnistuvat uuvuttamaan fiktiivistä mentaalista toimintaa janoavan lukijan tai kirjallisuudentutkijan (en loukkaannu, jos he hyppäävät seuraavan katkelman yli):

A window burst open high above the market. Windows everywhere opened above markets. A city of markets, a city of windows.

New Crobuzon again. Unceasing, unstintingly itself. Warm that spring, gamy: the rivers were stinking. Noisy. Uninterrupted New Crobuzon.

What circled around and over the city's upreached fingers? Birdlife, aerial vermin, wyrmes (laughing,

58 Palmerkin (2004, 31) toki huomioi sen, ettei kaikki fyysisten tapahtumien kuvaus ole mielenliikkeiden kuvausta: hänen mukaansa kertojan kuvaamat taustainformaatiot historiallisissa romaaneissa jäävät niiden ulkopuolelle.

monkey-footed things), and airships of cool colours, and smoke and clouds. The natural inclines of land were all forgotten by New Crobuzon, which rose or fell according to quite other whims: it was mazed in three directions. Tons of brick and wood, concrete, marble and iron, earth, water, straw and daub, made roofs and walls. [...]

Night brought new light, electrolytic tubes of glowing gas, glass in convolutes, made to spell out names and words or sketch pictures in outline. A decade gone they had not existed or had been very long forgotten: now the streets after dark were all dappled by their distinct and vivid glare, washing out gaslamps.

There was such noise. It came without remorse. There were always people everywhere. New Crobuzon. (IC, 63–64.)

Palmer (2004, 29) on kritisoinut aiheellisesti proppilaista kertomuksen analyysia (*story analysis*) kysymällä, kuinka paljon paremmin ymmärrämme esimerkiksi Gustave Flaubertin *Madame Bovary*a, jos meille eritellään sen aktantit (subjekti = Emma, objekti = onni, lähettäjä = romanttinen kirjallisuus jne.). Yhtä lailla voisi kysyä, kuinka paljon hyötyä yllä lainaamani kaltaisten kuvausten (jotka eivät ole mitenkään harvinaisia tai lyhyitä *Iron Councilissa*) ymmärtämiselle on Zunshinen ToM:iin pohjaavalla väitteellä, että ”siltoin kun ne eivät eksplisiittisesti katso inhimillisten ajatusten tai tunteiden johtuvan tapahtumista tai objekteista luonnossa, ne useimmiten fokalisoidaan niin, että ne tarjoavat epäsuoran näkymän ne havaitsevien henkilöiden tunteisiin” (Zunshine 2006, 26). Yllä olevan pitkän New Crobuzonin kaupungin kuvauksen jälkeen ei mainita yhtäkään henkilöä, joka fokalisoimaksi monitasoisen kaupunkimaiseman voisi edes jälkikäteisesti tulkita tai jonka tunteisiin se tarjoaisi näkymän. Tämänkaltaisilla kuvauksilla on kuitenkin merkityksensä lukijan kognition kannalta.

Fantasiafiktion lukemisen mielekkyyttä tarkasteltaessa pidän käyttökelpoisena lähtökohtana Ryanin (2009) ajatusta siitä, että yksi keskeisimmistä elementeistä lukijan immersiossa on ”kognitiivisen kartan” rakentaminen, eräänlaisten mentaalisten visualisointien tekeminen. Tämä kertomuksen tilan mentaalinen malli säilyy lukijan pitkäaikaisessa muistissa, mutta se rakentuu toinen toistaan seuraavista yksittäisistä spatiaalisista kehyksistä lyhytaikaisessa muistissa. Toisin kuin esimerkiksi Palmer ja Zunshine väittävät, Miévilin Bas-Lag-romaanien kaltaisen fantasiafiktion viehätys ei pohjaa pelkästään henkilöahmojen mielten jäljittämiseen vaan myös kertomuksen fantastisen maailman jatkuvaan rakentamiseen ja kartoittamiseen. Tämän kartoittamisen tekeminen on toisaalta välttämätöntä, kuten edellisessä alaluvussa osoitin: jos lukija ei kykenisi ymmärtämään tiettyjä spatiaalisia ulottuvuuksia eikä kykenisi hahmottamaan erilaisten maamerkkien, paikkojen ja henkilöiden välisiä etäisyyksiä Bas-Lagissa, koko *Iron Councilin* käsittäminen olisi hankalaa, ellei jopa mahdotonta. Toisaalta *Iron Council* kutkuttaa jatkuvasti juuri sopivalla tavalla lukijansa

maailman rakentamiskykyjä, tarjoaa lukijalleen mahdollisuuden kokea immersio maailmaan, jota hän tämä ei millään muulla tavalla voisi kokea. Hän tutustuu esimerkiksi vaeltajiin, joiden raajat liikkuvat maailman eri tasojen välillä:

The land was deep in grasses. Kettled glacial till, sloughs and dustbeds intermitted the low slopes. There had been so many weeks of journey. They saw mesquite copses and ruins. With the wind, the wild crops moved like sea. The monk grew weaker, mode hidden, but cajoled and led them past water, past animal herds, python-sized centipedes wrapped around trees.

One day they saw things leave a trail of pollen and dust and shake the grasses like whales in shallows. Borinatch, strider, the ungulate plains nomads. A family clan, young at the front, the queen behind. The striders stood much taller than a man. They careered by with their tottering gallop, their legs unbending and swinging like crutches.

One of the sows turned a friendly bestial face and saw them, waved as she thundered past. Borinatch hands worked in strange ways. It looked as if her limbs appeared and disappeared. (*IC*, 159–160.)

Fantasiafiktion kertomusten maailmojen tarkastelu tuo esiin yhden klassisen narratologian ongelmista: siinä keskityttiin liian yksiselitteisesti sille alueelle, jonka tämän luvun alkupuolella lainaamassani erottelussa Werth nimesi diskurssimaailmaksi. Tarkastelussa pohdittiin kirjan sivut täyttävän tekstin piirteitä ja rakenteita, ja kertomus koetettiin hahmottaa nimenomaan tietynlaisena esitysmuotona, diskurssina, tai puheaktina. Alue, jonka tekstin tuottaja ja vastaanottaja yhteisesti konstruoivat jäikin pitkään liian vähäiselle huomiolle. Tälle alueelle on annettu useita erilaisia nimiä tämän tutkielman aikana: fantasiafiktion tutkimuksen parissa sekundaarinen maailma (Tolkien 2002), mahdollisten maailmojen kontekstissa esimerkiksi tekstuaalinen aktuaalinen maailma (Ryan esim. 1991), kognitiivisen kielitieteen yhteydessä tekstimaailma (Werth 1999) ja lopulta kognitiivisen narratologian parissa tarinamaailma (Herman 2002; Palmer 2004). Itse pyrin tekemään tässä tutkielmassa Bas-Lag-romaanien maailmoista sellaista analyysia, joka yhdistäisi nämä Werthin mainitsemat ulottuvuudet, diskurssi- ja tekstimaailman, tiukemmin toisiinsa.

Kognitiiviset narratologit ovatkin tarttuneet lukuprosessin piirteiden selvittämiseen ja esittäneet Fludernikin johdolla, että kerronnallistettaessa ”jostain tekstistä tehdään kertomus pakottamalla se kerronnallisuuden muottiin” (Fludernik 1996, 34). Herman puolestaan on todennut, että kertomuksen voima piilee siinä, että se tarjoaa tarpeeksi joustavan kehyksen käsitellä sellaisia arkielämän tilanteita kuten ”näkökulman merkitystä, oman itsen ja toisten tulkitsemista ja, laajemmin sanotuna, maailman ymmärtämisen mallien rakentamista ja päivittämistä” (Herman 2001, 517). Johdannossa lainasin Brian McHalen tekemää erittelyä epistemologisen ja ontologisen dominantin hallitsemiin kirjallisuuden lajityyppeihin. McHalen (1992, 247) mukaan ontologisesti suuntautunut fiktio syventyy kysymyksiin kuten: Mikä on maailma? Kuinka maailma rakentuu?

Kuinka eri maailmat, ja erilaiset maailmat, eroavat toisistaan, ja mitä tapahtuu, kun joku siirtyy yhdestä maailmasta toiseen? Tässä tutkielmassa maailman metafora on toistunut usein ja paljon, ja uskonkin, että yksi osa Bas-Lagin maailmaan sijoittuvien romaanien viehätystyksestä on niiden tapa etualaistaa tekijänsä ja lukijansa ”maailmanluomiskyvyt”. En viittaa tässä maailman luomiseen samalla tavalla kuin Tolkienin yli puoli vuosisataa sitten, sillä kuten olemme nähneet, jo yksittäisten lyhyiden lauseiden ymmärtäminenkin voidaan nähdä maailmojen konstruomisena. Tarkoitan sillä kokonaisen mentaalisen konstruktion, tarinamaailman rakentamista kaikkine ulottuvuuksineen lukuprosessin aikana kertomuksen maailman pohjalta.

Ajatuksen ajan ja tilan poimuttumisesta yhteen kertomuksessa tekee *Iron Councilissa* kiinnostavalla tavalla konkreettiseksi teoksen loppu, jossa Rautaneuvosto vihdoinkin pääsee perille New Crobuzoniin valmiina taistelemaan. Judah ei kuitenkaan usko sen mahdollisuuksiin voittaa crobuzonilainen armeija eikä tahdo sen ja neuvostolaisten uhraavan itseään turhaan. Niinpä hän on rakentanut junan kiskoille viimeisen goleminsa ajasta, jonka vangiksi Rautaneuvosto jää:

Years might pass and we will tell the story of the Iron Council and how it was made, how it made itself and went, and how it came back, and is coming, is still coming. Women and men cut a line across the dirtland and dragged history out and back across the world. They are still with shouts setting their mouths and we usher them in. They are coming out of the trenches of rock toward the brick shadows. They are always coming. (IC, 615.)

Tässä luvussa olen esittänyt, että merkittävän osa ihmisen kokemuksesta muodostaa ajan ja tilan erottamattomuus, itsensä ymmärtäminen aika-avaruuteen sijoittuneena ruumiina. Näin ollen pelkän ajan huomioiminen kaunokirjallisen kokemuksen ja lukijan immersion kannalta ei riitä. Syntyvä tekstuaalinen aika-avaruus ei tokikaan ilmene kaikkialla niin yksiselitteisesti kuin yllä lainatussa *Iron Councilin* lopussa. Mielen ruumiillinen puoli heijastuu erilaisissa jo kivettyneissä metaforissa, jotka tekevät abstrakteista käsitteistä konkreettisia tilaan liittyvin keinoin. Tarinamaailman konstruointi vaatii monenlaisia spatiaalisia ulottuvuuksia, jotka on vasta viime vuosina alettu ottaa toden teolla huomioon kirjallisuudentutkimuksessa. Kertomusta ei tulisi lähestyä pelkästään temporaalisena rakenteena vaan ottaa huomioon myös se, että kaikki sen ajassa kehittyvät tapahtumat sijoittuvat aina yhtä lailla dynaamisesti rakentuvaan tilaan.

Iron Councilin kaltainen fantasiafiktio toi lopulta lähes ennalta-arvaamattomalla tavalla esiin

kaunokirjallisten maailmojen ”maailmallisuuden”. Pikku hiljaa pääsin lähemmäksi myös vastausta kysymykseen, jonka Zunshinen *Why We Read Fiction* -teoksesta suivaantuneena kirjoitin puolisen vuotta sitten tämän pro gradu -tutkielman dispositioluonnostelmaan. Muotoilemani vastaus ei suinkaan ole tyhjentävä, mutta se tavoittaa jotakin hyvin olennaista (fantasia)fiktio luonteesta. Yhtäältä edellä lainaamani Ryanin näkemys siitä, että lukijoiden konstruoimat mentaaliset mallit tai kartat kertomuksen tilasta keskittyvät henkilöhahmoihin ja kasvavat näistä pitää paikkansa: Zunshinen siitä tekemä johtopäätös sen sijaan ei. Lukijan lukuprosessinsa edetessä rakentama ja päivittämä kartta ei ole pelkästään metaforinen aikomusten ja motivaatioiden polkujen verkosto vaan yhtä lailla myös värikäs ja visuaalinen – ja jokainen näkymä on täynnä koristeellisia yksityiskohtia.

Kaiken kaikkiaan olen tässä tutkielmassa monin eri tavoin pyrkinyt erittelemään sitä, kuinka kertomuksen tekstuaalinen, ”kirjan sivuilla” ilmenevä tila, tekijän konstruoima diskursiivinen tila ja lukijan lopulta rekonstruoima tila toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Lopulta tämä tarkastelu liittyykin toisessa luvussa käsittelemääni Samuli Häggin (2005, 126) ehdotukseen siitä, kuinka klassinen ja jälkiklassinen narratologia voivat toimia yhteistyössä: kirjallisuudentutkimuksen on edettävä niin ylhäältä alas kuin alhaalta ylöskin. Tietyt kertovan tekstin piirteet ja kerronnalliset keinot laukaisevat tiettyjä kuvitteellisen tilan konstruoimisen tapoja. Fantasiafiktio maailmojen tutkimus on näin ollen niin maailman luomisen keinojen kuin luodun illuusion tutkimusta. Se on tutkimusta siitä, kuinka vieraat olennot ja vieras maailma voidaan tavoittaa ja kuvata tämän maailman keinoilla.

5 Lopuksi

Tätä pro gradu -tutkielmaa ohjasivat monenlaiset tavoitteet, jotka toisaalta olivat integratiivisia, toisaalta uusia tuloksia vastakkainasettelun kautta hakevia. Työni ensimmäisenä sysäyksenä oli nykyfantasiafiktion maailmojen rakentamistapojen kartoittaminen ja sen tarkasteleminen, kuinka pitkälle ja millaisiin suuntiin sitten Tolkienin on edetty. Toinen tutkielmaani ohjannut pyrkimys oli tuoda fantastisia tekstejä, Miévilien Bas-Lagin kuvitteelliseen maailmaan sijoittuvia teoksia, sellaisten kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden ja työkalujen ulottuville, jotka aikaisemmin eivät olleet niihin pureutuneet.

Nämä lähtöasetelmat olivatkin pääasiallinen syy siihen, miksi Bas-Lag-romaanien tarkasteluni keskeiseksi pohjaksi valikoitui juuri narratologia. Se on juuri sopivalla tavalla vastakkainen fantasiafiktion mielikuvituksellisille maailmoille kaikessa kirjallisuuden ilmiöitä luokittelemaan tähtäävässä kategorioinnissaan. Rakensinkin tutkielmassa kahdensuuntaisen prosessin fantasiafiktion ja narratologisen tutkimuksen välille. Toisaalta narratologinen välineistö nosti fantasiafiktioista esiin sellaisia piirteitä, joihin aiemmin ei ollut kiinnitetty huomiota tai joita oli kuvattu toisenlaisin käsittein tai ideologisin latauksin. Toisaalta fantasiafiktio, narratologisessa tutkimuksessa kohteena kovin usein käytetyn modernin romaanin sijasta, avasi uudella tavalla joitakin narratologisia ikuisuusongelmia. Tässä lyhyt tiivistelmä tämän kahdenkeskisen vaihdon tuloksista:

Maailma. Keskeisin operationaalinen metaforani taipui tutkielman aikana moneksi. Mahdollisten maailmojen poetiikan pohjalta nähtävä kertomuksen maailma koostuu erilaisten osamaailmojen verkostosta tai kudoksesta, jossa kerronnan dynamiikka rakentuu ”maailmojenvälisenä liikkeenä”. Subjektiivinen näkökulma tai kertova ääni puolestaan on mahdollista jäsentää tarinamaailmana, joka leikkaa omanlaisensa siivun tästä kudoksesta. Lukijan tapa ymmärtää henkilöihahmoja ja heidän kokemaansa maailmaa rinnastuikin lopulta lukijan keinoihin konstruoida kaunokirjallista maailmaa eikä niinkään todellisen, ”aktuaalisen aktuaalisen” maailman hahmottamiseen. Erityisen hyödylliseksi maailman käsite osoittautui

tarkasteltaessa analyytisesti sitä, kuinka kertomuksen lukijan lukuprosessissaan konstruoima mentaalinen representaatio (tarinamaailma) rakentuu erilaisten kerronnallisten keinojen synnyttämän kokonaisuuden (kertomuksen maailma) pohjalta.

Näkökulma. Tätä narratologista ikuisuusongelmaa lähestyttiin tässä työssä niin lukijan kuin kaunokirjallisten henkilöhahmojenkin konstruoimien tarinamaailmojen kautta. Kerronnan dynamiikan kannalta olennaisiksi osoittautuivat tarinamaailmoihin kytkeytyvät epistemologiset ongelmat ja subjektiivisen näkökulman tulkintaa järjestävä sekä ohjaava rooli. Lukijan osalta puolestaan keskiöön nousivat hermeneuttinen kehä ja intertekstuaaliset kehykset. Näiden kahden käsitteen avulla tarkasteltiin havainnollisesti sitä prosessia, jossa lukija ”tuo jotakin tekstiin”. Fantastisten maailman ja näkökulmallisuuden ymmärtämisessä merkitystä onkin toisaalta lukijan tekstiin sijoittamalla, tosielämän arkisiin toimintoihin ja fyysisperäisiin havaintoihin pohjaavilla yleisen ymmärryksen kehyksillä, toisaalta lukijan mielessä heräävillä intertekstuaalisilla rinnastuksilla ja yhteyksillä.

Tila. Aiemmassa kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa valitettavan vähäiselle huomiolle jääneiden spatiaalisten ulottuvuuksien tarkasteleminen avasi monenlaisia uusia väyliä. Fantastisten ympäristöjen visuaalinen kognitiivinen kartta on yhtä lailla kiinnostava (ellei jopa kiinnostavampi) kuin henkilöhahmojen mielenliikkeiden kartoittamisesta syntyvä metaforisten polkujen verkosto. Kertomuksen ajassa kehittyvät tapahtumat vaativatkin aina paikan, jossa ne tapahtuvat: lopulta kertomuksen voi määritellä inhimilliseksi diskursiiviseksi strategiaksi, jonka avulla pyritään hallitsemaan ja järjestämään aikaa, prosessia, muutosta ja paikkaa – tai epäonnistutaan siinä.

Tämän tutkielman pohjalta avautuu monenlaisiakin mahdollisuuksia jatkotutkimukseen, joista kiinnostavin olisi tätä paljon syvempi pureutuminen siihen, kuinka ”lukija tuo jotakin uutta” fantasiafiktion maailmoihin lukuprosessissaan. Miévilien teokset ovat vahvasti inhimillisen kokemuksen etualaistavia teoksia: niiden läpitunkeva empaattisuus poikkeaa monella tavoin esimerkiksi J.R.R. Tolkienin klassisesta *Lord of the Rings* -teoksesta, jota olisi mahdollista käyttää vastaparina (ja intertekstinä) tarkastelussa. Toisaalta olisi hedelmällistä pohtia sitä, kuinka ja millaisia kertomusten maailmoja luovia kerronnallisia keinoja käytetään nimenomaan uuskuumassa fantasiafiktiossa. Tässä suhteessa esimerkiksi Jeff VanderMeerin *City of Saints and Madmen* toimisi

kaikessa metafiktiivisyydessään ja ironisuudessaan onnistuneena vertailukohtana Miévilin Bas-Lag-romaaneille. Kaiken kaikkiaan tällainen fantasiafiktion kentän laajempi tarkastelu mahdollistaisi erilaisten intertekstuaalisten ja lajityypillisten kehysten toiminnan tarkemman tutkimuksen, jonka saralla tässä tutkielmassa päästiin alkuun.

Lähteet

Kohdeteokset

IC = MIÉVILLE, CHINA 2004: *Iron Council*. Lontoo: Pan Books.

PSS = MIÉVILLE, CHINA 2000: *Perdido Street Station*. New York: Ballantine/Del Rey.

S = MIÉVILLE, CHINA 2002: *The Scar*. New York: Ballantine/Del Rey.

Kaunokirjallisuus

HALME, JUKKA (toim.) 2006: *Uuskummaa? Modernin fantasian antologia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirjava.

LE GUIN, URSULA K. 1976: *Left Hand of Darkness* [1969]. New York: Ace Books.

MIÉVILLE, CHINA 2002: ”The Tain”. Julkaistu kokoelmassa China Miéville, *Looking For Jake and Other Stories* (2005). Lontoo: Pan Books, 227–303.

TOLKIEN, J.R.R. 2007: *Lord of the Rings* [1954–1955]. Lontoo: HarperCollins.

VANDERMEER, JEFF 2006: *City of Saints and Madmen*. New York: Bantam Books.

Tutkimuskirjallisuus

ALBER, JAN 2002: ”The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered”. *Style* 36:1, 54–75.

ANDERS, LOU 2005: ”China Miéville. Science-fiction Author”. *Believer* 4/2005. Tarkistettu 22.4.2010.

URL: http://www.believmag.com/issues/200504/?read=interview_mieville.

ARISTOTELES 1997: *Retoriikka ja runousoppi*. Teokset IX. Helsinki: Gaudeamus.

ATTEBERY, BRIAN 1992: *Strategies of Fantasy*. Indiana: Indiana UP.

BAHTIN, MIHAIL 1987: ”Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” [1938]. Teoksessa *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Toim. M. Holquist, käänt. M. Holquist & C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 84–258.

BRIDGEMAN, TERESA 2007: ”Time and Space”. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge UP, 52–65.

BRUNER, JEROME 1991: ”The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry* 18:1, 1–21.

BUCHHOLZ, SABINE & JAHN, MANFRED 2005: ”Space in Narrative”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo: Routledge, 551–555.

CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca ja Lontoo: Cornell UP.

COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.

DANNENBERG, HILARY 2008: *Convergent and Divergent Lives: Plotting Coincidence and Counterfactuality in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- EMMOTT, CATHERINE 1997: *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Lontoo: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: "Natural Narratology and Cognitive Parameters". Teoksessa *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI, 243–267.
- FRIEDMAN, SUSAN STANFORD 2005: "Spatial Poetics and Arundhati Roy's *The God of Small Things*". Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 192–205.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972]. Käänt. Jane E. Lewin. N.Y.: Cornell UP.
- GORDON, JOAN 2003: "Hybridity, Heterotopia and Mateship in China Miéville's *Perdido Street Station*". *Science Fiction Studies*. 30:3, 456–476.
- GREENE, BRIAN 2004: *The Fabric of the Cosmos. Space, Time, and the Texture of Reality*. Penguin Books.
- GRISHAKOVA, MARINA 2006: *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames*. Tartu Semiotics Library 5. Tartto: Tartu UP.
- HERMAN, DAVID 1994: "Hypothetical Focalization". *Narrative* 2:3, 230–253.
- HERMAN, DAVID 2001: "Spatial Reference in Narrative Domains". *TEXT* 21:4, 515–541.
- HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska.
- HERMAN, DAVID 2007: "Cognition, Emotion, and Consciousness". Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge UP, 245–259.
- HERMAN, DAVID & JAHN, MANFRED & RYAN, MARIE-LAURE (toim.) 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge.
- HIRSJÄRVI, IRMA 2009: *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimusseuran julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- HUNT, PETER 2001: "Introduction". Teoksessa *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Toim. Peter Hunt & Millicent Lenz. Lontoo: Continuum, 1–41.
- HÄGG, SAMULI 2005: *Narratologies of Gravity's Rainbow*. University of Joensuu Publications in the Humanities 37. Joensuu: University of Joensuu.
- HÄGG, SAMULI 2008: "Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille". *Avain* 3/2008, 5–21.
- HÄGG, SAMULI 2009: "Kerronta ja historia: venäläisestä formalismista diakroniseen narratologiaan". Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 50–77.
- HÄGG, SAMULI & LEHTIMÄKI, MARKKU & STEINBY, LIISA (toim.) 2009: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- IHONEN, MARIA 2002: "Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa". Teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere UP, 184–203.
- INGARDEN, ROMAN 1986: *The Literary Work of Art* [1973]. Käänt. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP.
- ISER, WOLFGANG 1983: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1976]. Lontoo ja Henley: Routledge & Kegan Paul.

- JACKSON, ROSEMARY 1981: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Lontoo: Methuen.
- JAHN, MANFRED 1992: "Contextualizing Represented Speech and Thought". *Journal of Pragmatics* 17:4, 347–367.
- JAHN, MANFRED 1997: "Frames, References, and the Reading of Third-Person Narrative. Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today* 18:4, 441–468.
- KANGASSALO, OLLI 1993: "Läpinäkyvät muukalaismiehet. Muukalaiskerronta *science fictionissa*". Teoksessa *Heteroglossia. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*. Toim. Pekka Tammi. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 22, 73–93.
- KENNER, HUGH 1978: *Joyce's Voices*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.
- KOSKIMAA, RAINE 1999: "Possible Worlds in Literary Theory". *Poetics Today* 20:1, 133–138.
- KRIPKE, SAUL A. 1980: *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard UP.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: "Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia". Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 28–49.
- LOTMAN, JURI 1977: *The Structure of the Artistic Text* [1970]. Käänt. Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan.
- MALCOLM-CLARKE, DARJA 2008: "Tracking Phantoms". Teoksessa *The New Weird*. Toim. Jeff & Ann VanderMeer. San Fransisco: Tachyon Publications, 337–343.
- MARGOLIN, URI 2003: "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative". Teoksessa *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 251–294.
- McHALE, BRIAN 1978: "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts". *PTL* 3:2, 249–287.
- McHALE, BRIAN 1992: *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- MIÉVILLE, CHINA 2009: "There and Back Again: Five Reasons Tolkien Rocks". Tarkistettu 22.4.2010.
URL: <http://www.omnivoracious.com/2009/06/there-and-back-again-five-reasons-tolkien-rocks.html>.
- MÄKELÄ, MARIA 2006: "Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction". Teoksessa *FREELanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. Tampere Studies in Language, Translation and Culture. Series A 2. Tampere: Tampere UP, 231–260.
- MÄKELÄ, MARIA 2009: "Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita. Kirjallisen tajunnankuvauksen haasteet kognitiiviselle narratologialle". Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 111–139.
- NAGEL, THOMAS 1974: "What Is It Like To Be A Bat?" *The Philosophical Review* 83:4, 435–450.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1988: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.
- PAVEL, THOMAS 1986: *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja Lontoo: Cornell UP.
- PRINCE, GERALD 1987: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Lontoo: Methuen.
- ROBERTS, ADAM 2000: *Science Fiction*. Lontoo ja New York: Routledge.
- ROINE, HANNA-RIIKKA 2007: ”Kaikkea muuta kuin eskapistisia ajatusleikkejä! Fantasian, mytologian ja progressiivisen rockin kohtaamia Genesisen lyriikoissa”. Teoksessa *Roll Over Runeberg. Kirjallisuustieteellisiä esseitä rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 9, 17–28.
- RONEN, RUTH 1994: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: University of Bloomington & Indianapolis Press.
- RYAN, MARIE-LAURE 1992: ”Possible Worlds in Recent Literary Theory”. *Style* 26, 528–554.
- RYAN, MARIE-LAURE 1995: ”Introduction: From Possible Worlds to Virtual Reality”. *Academic Search Premier -tietokannassa*. Tarkistettu 22.4.2010.
URL: <http://helios.uta.fi:2101/login.aspxdirect=true&AuthType=cookie,ip,uid&db=aph&AN=9512191877&site=ehost-live>.
Julkaistu alun perin lehdessä *Style* 29:2, 173–183.
- RYAN, MARIE-LAURE 2001: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- RYAN, MARIE-LAURE 2004: ”Introduction”. Teoksessa *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Toim. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–40.
- RYAN, MARIE-LAURE 2005: ”Possible-worlds Theory”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo: Routledge, 446–450.
- RYAN, MARIE-LAURE 2006: ”From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative”. *Poetics Today* 27:4, 633–674.
- RYAN, MARIE-LAURE 2009: ”Space and Narrative”. Tekijän internetsivuilta. Tarkistettu 22.4.2010.
URL: <http://users.frii.com/mlryan/>
- SINISALO, JOHANNA 2004: ”Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä”. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.
- ŠKLOVSKI, VIKTOR 2001: ”Taiteesta – keinona” [1917]. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. Jukka Pesonen & Timo Suni, suom. Jukka Pesonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 29–49.
- STEINBY, LIISA 2009: ”Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa”. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 78–110.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TAMMI, PEKKA 2009: ”Kertomusta vastaan. (Ikävä tarina)”. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 140–166.
- TIITINEN, JOHANNA 2004: ”*Work as if You Live in the Early Days of a Better Nation*”: *History and Politics in the Works of Alasdair Gray*. Helsinki: Yliopistopaino.
- TOLKIEN, J.R.R. 2002: *Puu ja lehti* [1964]. Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY.
- TRAILL, NANCY H. 1996: *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.

- TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. New York: Oxford UP.
- VANDERMEER, JEFF & VANDERMEER, ANN (toim.) 2008: *The New Weird*. San Fransisco: Tachyon Publications.
- WERTH, PAUL 1999: *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. London: Longman.
- ZORAN, GABRIEL 1984: "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5:2, 309–335.
- ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and Novel*. Lontoo: Routledge.